

La Artesanía Urbana como Patrimonio Cultural

Temas de Patrimonio Cultural

10



Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires

Temas de Patrimonio Cultural **10**



SECRETARIA DE CULTURA

Jefe de Gobierno

Dr. Aníbal Ibarra

Vicejefe de Gobierno

Lic. Jorge Telerman

Secretario de Cultura

Dr. Gustavo López

Subsecretaria de Patrimonio Cultural

Arq. Silvia Fajre

Subsecretaria de Industrias Culturales

Lic. Stella Puente

*Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*

Lic. Leticia Maronese

Temas de Patrimonio Cultural 10
*“La Artesanía Urbana como
Patrimonio Cultural”*



Comisión para la
**PRESERVACION
DEL PATRIMONIO
HISTORICO
CULTURAL**
de la Ciudad
de Buenos Aires

La artesanía urbana como patrimonio cultural. – 1ª .ed. – Buenos Aires:
Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la
Ciudad de Buenos Aires, 2004.

184 p. ; 23x16 cm.

ISBN 987-1037-38-4

1. Preservación Histórica. 2. Artesanía Urbana – Patrimonio Cultural.
CDD 353.77

Compilación y Coordinación de Edición:

Lic. Leticia Maronese

Corrección y Revisión Técnica:

Valeria Kovacs

Diseño:

Débora Kapustiansky

Fotos de artesanías de tapa:

Darío Calderón

Impreso en Argentina

REEDICION 2005 EN FORMATO DIGITAL

© Copyright 2004 by Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires

Todos los derechos reservados

ISBN N° 987-1037-38-4

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Este libro no puede reproducirse, total o parcialmente, por ningún método gráfico, electrónico, mecánico u oralmente, incluyendo los sistemas fotocopia, registro magnetofónico o de alimentación de datos, sin expreso consentimiento del autor.



***Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires***

Secretaria General

Lic. Leticia Maronese

Secretaria de Investigaciones Históricas

Lic. Liliana Barela

Secretaria de Investigaciones Museológicas

Lic. Ana María Cousillas

Secretario de Preservación y Conservación

Arq. José María Peña

Secretario de Relaciones Institucionales

Prof. Cesar Fioravanti

Funcionaria Coordinadora

Lic. María Rosa Jurado

Vocales

Arq. Néstor Zakim

Prof. Julián Kopecek

Lic. Lidia Mirta Dos Reis

Lic. Liliana Mazettelle

Arq. Jorge Mallo

Cons. Alberto Orsetti

Mus. María Teresa Dondo

Indice

Introducción: Leticia Maronese	9
Capítulo 1: Reflexiones sobre la Artesanía Urbana como Patrimonio Cultural	15
<i>“Ferias de Artesanías en la Ciudad de Buenos Aires: Memorias de una producción cultural urbana”.</i>	
Dra. Mónica B. Rotman	17
<i>“Artesanías y patrimonialización en el Museo de Arte Popular ‘José Hernández’: el Banco de la Memoria del Campo Artesanal”.</i>	
Mirta Bialogorski	31
<i>“Artesanías y Oficios del Area Metropolitana de Buenos Aires”.</i>	
Luis Esteban Amaya	41
<i>“El ciclo ‘De la Feria al Museo’: notas sobre la experiencia de exposiciones de artesanías urbanas curadas por artesanos en el Museo de Arte Popular del GCBA”.</i>	
Lic. Ana María Cousillas	47
<i>“Artesanías en movimiento - Una aproximación a las prácticas artesanales de la ciudad de Rosario”.</i>	
Laura Ana Cardini	59
<i>“El mate como souvenir turístico en argentina: Su Identidad Funcional y Ornamental”.</i>	
Juana Norrild	77
<i>“La Feria de Mataderos: ¿un espacio de convergencia urbano-rural o la creación urbana de una tradición?”</i>	
María Alba Bovisio	91
<i>“Ferias y Exposiciones. Dos experiencias: Plaza Francia y el Patio del Cabildo”.</i>	
José María Peña	103
Capítulo 2: La voz de los artesanos: legislación y nuevos espacios	111

<i>“¿Qué es una artesanía?”</i> . Hilda Fernández Tito	113
<i>“El esterillado. Artesanía urbana, ‘patrimonio familiar’ y patrimonio de todos”</i> . María Rosa Catullo	119
<i>“La promoción de Artesanías Urbanas como generadora de riqueza”</i> . Juan Carlos Biglia	127
<i>“Acción Legislativa con Diálogo de Escucha”</i> . Luis Vives	135
<i>“La necesidad de ampliación de los espacios feriales reconocidos”</i> . Stella Maris Dotro	141
<i>“Tango Feroz”</i> . Organización Argentina de Artesanos “Más que viento”. Carlos Benevet	145
 <i>Capítulo 3: Relatoría de los talleres</i>	149
 <i>Capítulo 4: Entrevista a Inés Far</i>	157
 <i>Anexo: Ley Nro. 1348. Creación de la Bienal de Artesanías Urbanas de Buenos Aires.</i>	183

Introducción

Leticia Maronese

El presente libro tiene como marco de apoyatura las Primeras Jornadas sobre “La Artesanía Urbana como Patrimonio Cultural de Buenos Aires”, los talleres de reflexión que le siguieron y de los cuales surgió un Proyecto de Ley referido a la creación de una Bienal de Artesanías Urbanas.

Las exposiciones que se vertieron pueden dividirse en dos ejes temáticos: 1) la reflexión sobre la Artesanía Urbana como patrimonio cultural y experiencias de gestión gubernamentales, a cargo de especialistas, profesionales y funcionarios y 2) la intervención de los artesanos expresándose sobre la necesidad de una legislación sobre artesanías, la urgencia por nuevos espacios feriales y la indagatoria sobre su mismo quehacer como productores urbanos.

El Capítulo III recoge actividades posteriores: los talleres realizados en noviembre y diciembre de 2003. El Capítulo IV, una entrevista a la artesana Inés Far, que es la única artesana urbana premiada por el Museo José Hernández.

Por último, en el ANEXO, hemos incorporado el texto de Ley 1.348, iniciativa del Diputado Norberto La Porta, que crea la “Bienal de Artesanías Urbanas” en nuestra Ciudad, dando cumplimiento a uno de los objetivos que nos movieron cuando realizamos todas estas actividades.

El artículo de **Mónica Rotman** nos hace incursionar en la historia de los casi 35 años que llevan de vida las ferias artesanales. Con la aclaración de no ser las ferias el único lugar de exhibición y ventas de artesanías, no deja de señalar que es en ellas en donde han adquirido visibilidad, difusión de una determinada estética y la posibilidad de lograr un rédito económico. Así, desde fines del 60 se

van sucediendo locales, lugares y sitios paradigmáticos. En el uso del espacio público jugó un rol fundamental el Museo de la Ciudad, de la mano del Arq. José María Peña, una suerte de “intermediario” entre el Poder Municipal y los artesanos.

La historia relatada entre 1969 y 1976 no es unívoca. Se plantea un quiebre en el 73/74, en el cual *la política* invade todos los ámbitos, cuestiones acerca de cuál es el destinatario de la producción derivan luego en alteraciones de la calidad de las artesanías. A este hecho se agrega que la producción ya no es tan rentable.

Mirta Bialogorski analiza la historia del Museo de Arte Popular José Hernández y el papel del “Programa de Patrimonialización de Artesanías Argentinas y Promoción de los Artesanos” (PPAr) que se lleva a cabo en el mismo y la conformación del “Banco de la Memoria del Campo Artesanal”.

Definida la *artesanía* como una construcción social, se va analizando los distintos conceptos adosados a su definición a lo largo del Siglo XX, con su comienzo ligado al nacimiento de la industrialización y la conformación del Estado Nacional. Desde considerarlas como expresión de un pasado indígena y criollo, vinculado también al nacimiento del Museo como “*museo de motivos argentinos*”, a la experiencia de los 60-70 y su rol actual vinculado a las industrias culturales y a una economía de mercado.

La búsqueda de una definición de *artesanía urbana* se articula en los ejes políticos propuestos: los artesanos, el público visitante y el Museo.

Desde otro ámbito, el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, **Luis Esteban Amaya**, da a conocer el programa de promoción de artesanías urbanas del Área Metropolitana, que se realizó durante el año 2002 en el marco del Proyecto “Maestros de Arte y la Cultura Argentina”, destinado a homenajear a personalidades destacadas. Amaya aclara que no se hace distinción entre artista o artesano y considera a los artesanos como creadores de obras de arte.

Ana Cousillas nos refiere a la experiencia en cuanto a exposiciones de artesanías curadas por artesanos que realiza el Museo de Arte Popular José Hernández. Desde su creación, en la década del 40, la labor del museo fue de vanguardia en el tema.

Entre 1980-1995, con la creación del Centro de Promoción Artesanal, se organiza la acción del museo sobre la base de una separación entre la gestión del

patrimonio permanente y la promoción artesanal. A partir de 1995 se comienza con una visión de integralidad entre el tratamiento de las colecciones museológicas y la labor del artesano actual y se culmina en 1997 con la creación de PPAR.

Un ejemplo de esta política fue el Ciclo “De la Feria al Museo” y la curaduría en manos de los mismos artesanos.

En virtud de los distintos modos de concebir una *artesanía urbana* y el hecho concreto de pensar en una futura colección, la Lic. Cousillas abona en ejemplos sobre arte popular, oficio o artesanía. En los procesos identitarios las definiciones no sólo la deben dar los especialistas o los productores. Un protagonista es el **público asistente**, que también es indagado por las autoridades del museo.

Laura Ana Cardini ha realizado una investigación sobre la artesanía urbana en la zona Oeste de la Ciudad de Rosario abordando los procesos identitarios de los artesanos. Nos brinda una breve historia de la producción artesanal en esa Ciudad a partir de 1958, momento en que se lleva a cabo un “Plan General para el estímulo de las Artesanías Argentinas”, experiencia continuada en 1967 por Augusto Cortázar desde el Fondo Nacional de las Artes. A esta etapa la denomina “tradicionalista – patrimonialista”, diferenciándola de la iniciada en 1985 con la creación del Mercado de Pulgas del Bajo. Señala la ausencia de normativas, salvo las referidas a reglamentaciones del uso de algunos espacios feriales. A partir del año 2000 se producen otros hechos, como “Ferias de Maestros Artesanos” y las “Jornadas de Formación Artesanal” que se constituyen en espacios de circulación, difusión y formación.

Juana Norrild nos refiere una investigación sobre las preferencias acerca del mate entre turistas extranjeros y locales según el sitio en el cual se produce como *recuerdo o souvenir*: Así el mate, como objeto para una función muy específica, va variando en su identidad exterior u ornamental, adaptándose a la demanda turística. La investigación se realizó por entrevistas en sectores claves de Buenos Aires en cuanto a concurrencia de extranjeros e incluyó una segmentación de la demanda basada en la nacionalidad de origen del turista.

María Alba Bovisio se pregunta sobre si la Feria de Mataderos es un espacio de convergencia urbano-rural o la creación urbana de una tradición. De la mano de esta pregunta se indaga sobre el concepto de *artesanía urbana* buscando su diferenciación con las artesanías de origen rural-tradicional o *de proyección* tradicional indígena.

Diversos mensajes o discursos institucionales de la “Feria de Artesanías y Tradiciones Populares Argentinas” brindan el sustrato para el análisis planteado, como así también las escenificaciones montadas y el relevamiento concreto de las artesanías ofrecidas en los stands.

Los artesanos recordaron las buenas experiencias, las malas y, sobre todo, acercaron propuestas.

El artículo de **José María Peña** es el relato de la historia de las ferias a partir de la conmemoración de la “Semana de Buenos Aires” en noviembre del año 1970. En el año 1971 comienza la *Feria de Plaza Francia*, experiencia primera en su género en Buenos Aires y de la cual el Museo de la Ciudad tuvo a su cargo el ordenamiento y funcionamiento, contando con la colaboración con los mismos artesanos.

Resulta también interesante en esa recorrida histórica la idea y la concreción de la llamada “pieza del mes”, experiencia rescatada por todos los artesanos que se sintieron convocados a nuestras jornadas.

En 1985 nace la *Feria de Diseño y Artesanía Urbana* en el Patio del Cabildo, dependiendo de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, y que aún hoy sigue deleitándonos con su artesanía de típica factura urbana.

Hilda Fernández Tito es una artesana que ha participado en el “Parlamento de la Cultura” de 1995 organizado por el Concejo Deliberante local. Recuerda proyectos que no se efectivizaron nunca, como el de la *Casa del Artesano*, la creación de un *Centro de Referencia y Exposición Permanente*, un *Encuentro Nacional del Artesano*, entre otras iniciativas. Diferencia al artesano indígena del urbano: “El primero utiliza la artesanía como medio de subsistencia y por tradición y para el segundo la necesidad primaria es la autoexpresión”

María Rosa Catullo trasmite una experiencia familiar de cuatro generaciones de esterilladores. Es la historia de su propia familia en un derrotero urbano que comienza en la Ciudad de La Plata y termina en Punta Indio. Catullo, a través de su saga familiar, nos va transmitiendo las distintas modalidades de diseño de esterillado.

Si bien esta técnica tuvo su origen en La India, se popularizó en Hong Kong. Luego la tomó occidente y fue un elemento de importancia en muebles de estilo, donde tal vez los más recordados sean los fabricados por Michael Thonet.

Juan Carlos Biglia hace un análisis económico de todo el dinero que se

mueve en torno a la Plaza Francia influenciado por la existencia de la Feria de Artesanías y cuanto le reporta al gobierno la percepción del Impuesto a los Ingresos Brutos en los comercios de la zona. Solicita que se encaren diversas acciones, como la aceptación de sugerencias de los mismos artesanos, subvencionar talleres de artesanías, realizar eventos en espacios feriales o promover concursos de artesanías con premios a su producción.

Biglia propone un proyecto de ley referido a la “Promoción Artística” con recursos emanados de la desgravación impositiva.

Luis Vives, representante legal de la “Feria Artesanal Manuel Belgrano” diferencia la acción legislativa con “diálogo de escucha” de las iniciativas basadas en los diálogos falsos de tipo argumental o instrumental. Producto del primer tipo de diálogo fue la Ordenanza 28.702 de 1973 y también los nuevos marcos de relación que se dan en la Feria por él representada.

Stella Maris Dotro, en la misma línea, descrea de los proyectos como el recientemente instrumentado “Paseo El Retiro”, encontrando que sería más conveniente la creación de nuevos emplazamientos feriales enmarcados en la Ordenanza 46.075. De la misma manera que la artesana Fernández Tito, sostiene la necesidad de un *Encuentro Nacional* en Buenos Aires y la creación de la *Casa del Artesano*.

Carlos Benevet nos trae la experiencia de esa excelente revista que fue “Mas que viento”, publicada desde 1995 por él, Luis Tinti y Mario Vucetich. Lamenta que “el hecho artesanal” pase muchas veces desapercibido o no sea “reconocido” desde la cultura oficial.

Capítulo 1:
Reflexiones sobre la Artesanía Urbana
como Patrimonio Cultural

*Ferias de Artesanías en la Ciudad de Buenos Aires:
Memorias de una producción cultural urbana.*

Mónica B. Rotman

Nos interesa tratar en este trabajo algunas cuestiones que refieren a las Ferias urbanas, en tanto ámbitos conformados históricamente como sitios relevantes de concentración, exhibición y venta de bienes artesanales. Nuestra propuesta apunta a contribuir a remedar las carencias de registro existentes respecto de este hecho, que conforma hoy parte de la cultura de la ciudad.

Es cierto que las Ferias no son los únicos lugares de expendio artesanal; podría discutirse incluso el rango que le otorgan muchos productores en cuanto a volumen de ventas; no obstante, lo que resulta incuestionable es que ellas implicaron modificaciones relevantes en el carácter de la actividad, en la presentación al público de los bienes artesanales, en su conocimiento/reconocimiento por parte de los habitantes de Buenos Aires y aún en el paisaje de la Ciudad.

El surgimiento de las Ferias a fines de los 60 otorgó visibilidad a esta producción, la conformó como propuesta estética y mostró su viabilidad económica. Asimismo facilitó las condiciones para la construcción de una instancia grupal y colectiva a partir de un sentido de pertenencia a un ámbito común, en el cual se torna visible una afinidad laboral compartida; su advenimiento contribuyó de alguna manera a delinear y conformar una identidad común. Por último, su establecimiento instalaría fuertemente a estos ámbitos y a su producción como parte del movimiento cultural de la ciudad.

Específicamente, queremos aludir hoy aquí a un aspecto de este fenómeno: aquel que refiere al origen y los primeros tiempos de tales eventos. Nos ha interesado apreciar como estos hechos eran aludidos desde el presente por quie-

nes formaron parte de ellos; como se practicaba tal selección/reconstrucción del pasado; como operaba la memoria. Nos importaba recuperar las imágenes, las opiniones, los sentimientos que respecto de aquellos momentos guardaban quienes fueron sus actores principales. Resultaba de interés indagar que imaginarios sociales se habían conformado al respecto y como sedimentaba una historia propia elaborada en términos de encuentros y conflictos.

Comenzaremos señalando ciertos hechos significativos que preceden la instalación del primer espacio ferial.

Algunos ámbitos son señalados como sitios relevantes donde se concentraría esta producción artesanal. Son mencionados un par de locales ubicados en la Capital Federal: uno de ellos «Los Picacobres» en la Galería del Este, el otro «Los Cronopios» en la Galería Quinta Avenida (en Talcahuano y Av. Santa Fé) y una localidad en la costa: Villa Gessell. Estos lugares poseían además una característica peculiar: eran tanto lugares de venta como talleres, sitios donde se trabajaba y se aprendía. Ellos conformaron importantes centros informales de enseñanza artesanal, generando una dinámica de aprendizaje sumamente ágil y veloz, que impulsó una circulación importante de aprendices-trabajadores.

Habría que señalar cuales eran las características “novedosas” que presentaba este tipo de producción en relación a la “ya existente” y como se consideraba conformada tal categoría. Lo “nuevo” era la intencionalidad de los productores 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.

Esta experiencia, está íntimamente ligada a fenómenos generados en el exterior, vinculados con movimientos contraculturales que se expanden hacia los países de la periferia y adquiere una configuración propia en suelo nacional. Es la época de las revueltas estudiantiles, de las protestas contra la guerra de Vietnam y de los movimientos reivindicatorios de las minorías. Son también los años del hippismo y del flower power; para quienes expresaban tales convicciones, “lo artesanal” cobraba relevancia como expresión de una toma de posición existencial, de una forma de vida que se planteaba nostálgicamente una vuelta al pasado, un regreso a la naturaleza.

Ahora bien, los hechos relatados se habrían de conjugar con la experiencia adquirida en el extranjero durante esos años por algunos incipientes productores artesanales. Allí tomaron contacto con una diversidad de Ferias y hubo

quienes observaron e incorporaron técnicas de trabajo de los sitios visitados. Se ha mencionado a Písaq, próximo a Cuzco y Panajachel en Sololá (Guatemala). También se ha hecho referencia a dos eventos en Brasil que habrían ejercido asimismo una influencia considerable, impactando fuertemente en ellos. Uno, fue la Feria que se levantaba en la Plaza de la República, en Río de Janeiro y que conformaba un gran Mercado de Pulgas donde convivían artesanos, artistas plásticos y vendedores de artículos usados; la otra era la venta callejera y feria que se realizaba en Embú, población cercana a San Pablo; artesanos de distintos lugares de Brasil y extranjeros también se acercaron para ofrecer allí sus piezas.

Ya en Buenos Aires, un pequeño grupo de gente (los testimonios mencionan entre quince y veinte personas), que había observado y/o participado en los eventos mencionados, gesta la idea de organizar un lugar de venta similar. No todos ellos eran artesanos, pero sí partícipes de esta nueva propuesta estética. Así, ya comenzando los 70 cristaliza en Buenos Aires el intento de crear un espacio para la comercialización sin intermediarios, de productos artesanales urbanos. Se eligió como espacio físico una plaza, sobre la Av. F. Alcorta, frente a la actual Facultad de Derecho de la UBA (hoy ya no se recuerda el motivo de tal elección), y se decidió iniciar la experiencia. Colocaron las piezas en el piso, sobre mantas, dispuestos a ver que ocurría; los automovilistas paraban y compraban y se habrían obtenido buenas ganancias en aquella oportunidad. Pero este evento tuvo vida efímera, duró un par de horas y finalizó con la llegada de fuerzas policiales que alegando la ausencia de autorización municipal, procedieron a desalojarlos.

Comenzó entonces la búsqueda de “legalidad” por parte de estos artesanos. La solución llegaría mediante las relaciones personales de ciertos productores que se integraron posteriormente al grupo “original”. Ellos obtuvieron un permiso concedido por la Dirección de Parques y Paseos de la M.C.B.A. (hoy Gobierno Autónomo de la Ciudad) para instalarse en el predio de la plaza Int. Alvear (conocido como Plaza Francia), frente al paredón del entonces Asilo de Ancianos. El sitio es evaluado desde el presente, negativamente:

“Era tristísimo, desolador, no pasaba nadie, un calor en el verano, monstruoso, frío en invierno, nos sentíamos realmente mal ahí, porque era como que no llegaba... no nos veía la gente, no tenía la menor idea, y nosotros no teníamos idea de publicitarnos y esas cosas “ (artesana en metal, feriante; 1990).

En esos primeros momentos el público ignoraba la existencia de la Feria y

los artesanos no emplearon ningún tipo de publicidad para darse a conocer.

El documento “habilitante” consistía según los testimonios en un permiso (de contenido difuso), que, otorgado de manera “personal” a quienes lo habían tramitado, convertía a sus titulares en “responsables” de todo el espacio ferial. De ninguna manera se trató de una habilitación general para la Feria o para el conjunto de todos los artesanos. En la práctica, esto se tradujo en un control sobre la plaza por parte de los puesteros que “administraban” la totalidad del ámbito. Tal gestión, poco a poco habría comenzado a resultar insatisfactoria para algunos feriantes.

Lo cierto es que a partir de esta experiencia, se comenzó a pensar en modificar la estructura existente y lograr una organización más estable. Se realizaron entonces contactos con autoridades del Museo de la Ciudad (dependiente) de la M.C.B.A. Existía un conocimiento previo, que databa de noviembre de 1970, cuando esa institución organizó la Feria de Antigüedades de San Telmo. En aquella oportunidad algunos artesanos se acercaron para solicitar su inclusión en dicho evento. La propuesta fue aceptada pero limitando su número para no desvirtuar la idea original que consistía en la exposición y venta de objetos antiguos. Al producirse en Plaza Int. Alvear la crisis que explicitamos, fue precisamente esa relación previa la que posiblemente haya primado e influido en el curso posterior de los acontecimientos.

De los contactos entre el Museo de la Ciudad y los artesanos, surgió la derivación de éstos a funcionarios de la M.C.B.A., que, como primera medida encararon la realización de un Censo de Artesanos de la plaza. Con tales datos se elevó entonces la problemática al Intendente de la Ciudad (en ese entonces Saturnino Montero Ruiz), quien evaluó la conveniencia de que el Museo de la Ciudad reorganizara la Feria y en adelante se hiciera cargo de ella; tal gestión se inició hacia mediados de setiembre de 1971.

Se encaró entonces una amplia tarea: se mapeó la plaza, se marcaron perímetros iguales para todos los puestos, se otorgaron a los feriantes permisos individuales provisorios renovables cada seis meses y se dictó un Reglamento que además de ciertas especificaciones básicas (horarios de atención al público, régimen de asistencia, etc.) establecía en el plano de la producción, criterios de protección a la autoría individual en el espacio de la Feria. Se garantizaba a los artesanos la salvaguardia (el resguardo) de sus piezas, prohibiendo su copia y venta en este ámbito por parte de otros trabajadores. Se conformó además, para

el ingreso de nuevos feriantes, un órgano encargado de su fiscalización .

En un corto tiempo se estableció un cuerpo de disposiciones que ordenó y reglamentó la Feria, en un proceso que se constituyó en fundacional de este fenómeno (en la medida en que le dio nacimiento institucional y orgánico), a la vez que sentó bases de funcionamiento que se habrían de mantener a lo largo de su historia.

Data de aquella época la generación de algunos emprendimientos interesantes. Se implementó en aquel entonces por ejemplo lo que se denominó “la pieza del mes”. Se trataba de un objeto especial “... *que cada artesano elaboraba con más cuidado, y más tiempo, no porque lo otro no lo hiciera (así), sino para que fuera la que mostrara la real habilidad o hasta donde podía dar el artesano*” (funcionario, ex-director de Ferias).

Esta se colocaba en un lugar preponderante del puesto con un texto que indicaba “Pieza del mes, seleccionada por el Museo de la Ciudad”.

Pero además la idea era la siguiente: “... *esa pieza podía valer (...) digamos 30.000 pesos, y al lado podía haber una muy parecida en 15.000 pesos. Entonces el público iba a decir: pero por qué me cobra tanto por ésta si es igual a la otra? No, no señor, no es igual y le voy a explicar por qué: porque ésta tiene tal tratamiento, que lleva tanto tiempo, y tal tipo de herramienta. Entonces, eso era didáctico además, servía, y hacía que la gente se parara a hablar con el artesano*” (funcionario, ex-director de Ferias).

Otra experiencia interesante fue la exposición organizada en abril de 1972 y dedicada exclusivamente a las artesanías urbanas. Expusieron allí sus piezas los feriantes de Plaza Francia. La muestra contaba diariamente además con la presencia de artesanos para explicar al público el significado y las características de esta producción. Algunos medios periodísticos se hicieron eco del evento. “La Prensa” en su edición del domingo 23 de abril de 1972, le dedicó una página íntegra.

Ahora bien, ciertos lineamientos guiaron el accionar institucional. Ellos se articularon con los supuestos subyacentes respecto del tipo de producción involucrada y del ámbito en cuestión. En tal sentido, primó una concepción del trabajo artesanal anclado en el dominio y conocimiento del material y de la técnica por parte del trabajador, así como en la habilidad creativa del productor.

Se sostuvo además la convicción respecto de las posibilidades potenciales

que presentaba la Feria de convertirse en un centro creador de “moda”. Durante los años 1971/72 se produjo un auge en la magnitud de las ventas que se vio acompañado entonces por el fenómeno de la imitación. Ciertos modelos y diseños de los artesanos habrían sido copiados, producidos industrialmente e introducidos en un circuito comercial diferente de aquel de referencia. También estuvo presente en esta gestión, la consideración de la artesanía urbana como medio potencial de venta al exterior de productos no tradicionales. Al mismo tiempo, el éxito en las ventas, asociado a la gran afluencia de público y la notoriedad que iba adquiriendo el evento, contribuyeron a animar la certeza de la importancia que cobraba éste ámbito como elemento innovador dentro del paisaje cultural de la Ciudad.

En poco tiempo la Feria se convirtió en un suceso, con profusión de público y amplia cobertura de los medios. De esta notoriedad dieron cuenta los periódicos de la época (P.e. “La Opinión” 27/8/72; “Clarín” 17/10/72; y también “El Diario”, de Montevideo 7/5/72;), e incluso un programa televisivo (“Sábados Circulares”, conducido por Nicolás Mancera) transmitió toda una tarde desde la Plaza realizando pequeñas entrevistas a artesanos y público.

La propagandización periodística construyó el fenómeno apelando a unos pocos, pero impactantes atributos que asignó a la Feria. Esta pasó a ser la Feria “hippie”, un ámbito “exótico” dentro de la urbe, cuya propuesta incorporaba incluso, una nueva forma de “pasear la Ciudad”. Asimismo el énfasis fue puesto no tanto en los objetos, como en el ámbito y sus productores, que adquirieron características peculiares de originalidad y extravagancia.

“Hay de todo: formalidad y locura, avanzada y tradición... para visitar la Feria no es preciso ceñirse a ningún plan, ya que los esquemas previos deben ser rigurosamente descartados. De todos modos el delirio francés de la rotonda puede ser el punto neurálgico (...) Y también los últimos hippies en forma de silenciosos, casi herméticos vendedores de mantas, acurrucados al sol como tal vez lo hicieran sus remotos antepasados indígenas” (Clarín 17/10/72).

“Juzgamos también la Feria por su formidable impacto visual. En el atardecer de un domingo gris, admiramos los puestos, atendidos por gente de apariencia extraordinaria, vestidos según una moda hippie que no copia el modelo extranjero. Muchachas de trajes largos estampados de colores brillantes y broches de plata recogiendo los cabellos, otras con minifal-

da y medias de colores distintos, como pajes del siglo XII, jóvenes con barba, patillas y cabello largo, de atuendo romántico, chaleco rojo, o remeras floreadas, sin sombra de afeminamiento, aunque ajenos a los rutinarios cánones de la moda ciudadana. La pintura de la Torre de Babel del flamenco Brueghel, puede dar una idea del extraordinario conjunto” (El Diario 7/5/72).

En la actualidad quienes participaron en aquellos eventos en general no reconocen una filiación con el hippismo; no acuerdan en haber mantenido un parentesco cercano con este movimiento. Han coincidido en ello las autoridades que tuvieron la Feria a su cargo en aquel momento. Es dable pensar más bien en la “heterogeneidad” de los feriantes de entonces; provenientes de diversos ámbitos, con distinta formación y diferentes experiencias y expectativas de vida. Puede señalarse no obstante un común denominador a todos ellos fijado por un trabajo común y un compromiso con la actividad artesanal compartido colectivamente.

Una vez superado el difícil momento inicial, aquellos primeros tiempos son recordados desde hoy por los artesanos como sumamente auspiciosos. Y se menciona como relevante el tema económico: muchos de ellos han señalado que se obtuvieron entonces elevadas ganancias, las cuales no se habrían vuelto a alcanzar en años posteriores.

“...en esa época en la Feria se ganaba muchísima plata. La cosa que atraía a que muchos artesanos se acercaran era porque se vendía todo a precios que no podían ser” (artesano, ex-feriante).

“... vendimos en un día carteras por 35.000 pesos de aquel momento, que era el sueldo que mi marido cobraba en su trabajo por un mes (de labor)... no lo podíamos creer” (artesana en cuero, feriante).

El elevado volumen de ventas habría estado relacionado en esos momentos más directamente con la novedad de este tipo de producción, de fuerte impacto en el público, que con la calidad de las piezas.

“La primera gente que llega (a la Feria) es del barrio, que es gente con un poder adquisitivo muy alto ... que uno hacía delirios ... y entonces le gustaba más por el delirio, pero no por la calidad de lo que vos hacías ... las primeras cosas eran horribles, pero eran vendibles” (ex-artesano feriante).

“... una amiga siempre dice que nosotros cobrábamos por aprender,

y es cierto eso... y la gente nos pagó toda nuestra experiencia” (artesano, ex-feriante).

“Antes (el público) iba a buscar una cosa artesanal ... que no importa que sea más fea o más linda, era única. La gente andaba con una cartera que costaba el sueldo de un obrero...” (artesana en cuero, feriante).

Pero paradójicamente, al mismo tiempo se afirmaba que en esa época había en la Feria artesanos de muy alto nivel, que sabían realizar su trabajo, dominaban el oficio y elaboraban piezas de altísima calidad.

El énfasis de los discursos está puesto en el conocimiento de la actividad, en la excelencia de la labor de los feriantes y en la profusión de “creatividad” que entonces desplegaron los productores; aunque también se señala que tal situación se habría ido desdibujando con el correr del tiempo.

El tema que refiere a la creatividad ha resultado ser sumamente significativo para los feriantes. Precisamente una característica deseable de este tipo de producción artesanal consiste en la originalidad y se valora en los trabajadores su capacidad para la innovación. En este sentido los testimonios señalan contrastes nítidos entre los primeros tiempos de las Ferias y la época actual. Hay una visualización del presente como ámbito donde tales atributos aparecen disminuidos y/o limitados a pocos artesanos; como espacio en el que ha aumentado la repetición de formas y diseños y en el cual la “copia” se insinúa como práctica que progresivamente se ha ido tornando mas usual.

Por lo demás, también se subraya que el ámbito ferial había adquirido ya desde sus inicios una dinámica propia en tanto instancia de instrucción, aprendizaje y perfeccionamiento de la actividad.

La Feria habría reunido en aquel entonces a artesanos sumamente calificados, logrando un nivel colectivo difícilmente vuelto a igualar. Aquellos tiempos, visualizados desde hoy, adquieren en la memoria colectiva el carácter de época “mítica”, de acto fundacional de una experiencia distintiva que pasaría a formar parte de la fisonomía, del perfil estético y cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Por otra parte data de estos años un fenómeno que acompañaría a las Ferias durante toda su existencia. En 1972, meses antes de las elecciones nacionales, comenzaron a instalarse en Plaza Francia artesanos y revendedores de artículos diversos, por fuera de la organización ferial, es decir, sin sujeción a los controles y reglamentaciones municipales. Se conformó así un ámbito que desde entonces se conoció como Feria “paralela”, creándose de alguna manera la dis-

tinción entre trabajadores “legales” e “ilegales” o “paralelos” . Tal fenómeno mantiene vigencia en la actualidad y se ha manifestado toda vez que las Ferias han sido habilitadas. Su rango numérico y presión ha mudado a través del tiempo, incidiendo en ello, en gran parte, variables de tipo económico (relacionadas con niveles de empleo, ocupación, etc.). De la misma manera, han variado también las respuestas institucionales a tal situación .

En 1973 a partir de la convocatoria a elecciones nacionales del General Lanusse, sube al poder el justicialista H. Cámpora y se instaura en el país un gobierno democrático. La nueva instancia política constitucional incidiría en la organización ferial.

Durante 1973 un grupo de artesanos de la Feria de Plaza Francia, toma contacto con integrantes del Concejo Deliberante y comienzan a trabajar conjuntamente por la sanción de un instrumento legal. Estas acciones culminan con la promulgación de la Ordenanza N° 28702 (presentada para su tratamiento en el Concejo el 20 de diciembre de 1973) y sancionada el 1 de febrero de 1974.

En ella se ratificaba la instalación de la Feria de Plaza Francia, y se autorizaba el emplazamiento de dos Ferias más: una en Plaza San Martín y otra en Barrancas de Belgrano.

Cabe hacer una aclaración respecto de la ocupación de Plaza San Martín. Un grupo de trabajadores “paralelos” de Plaza Francia, en búsqueda de un espacio propio se había instalado poco tiempo antes en Plaza San Martín, resultando tal instalación problemática debido a la carencia de autorización municipal y habiendo derivado en algunas ocasiones en conflictos con las fuerzas policiales. La Ordenanza “blanquea” la situación existente en esta Plaza, habilitando el sitio como ámbito para la exhibición y venta de artesanías.

Por otra parte la Ordenanza estipulaba que las Ferias dejaban de depender del Museo de la Ciudad y se creaba un ámbito específico para su gobierno: la División de Artesanía, inserta en la Secretaría de Cultura de la M.C.B.A. Se reglamentaba asimismo (de manera detallada y exhaustivamente) el funcionamiento interno de las mismas y se establecían mecanismos y canales de participación, gestión y control democráticos y representativos.

Sin embargo, si bien hay acuerdo respecto de la valía de la sanción de la Ordenanza, no sucede lo mismo con el cambio de gestión; éste tema es objeto hoy de opiniones encontradas.

Ahora bien, la importancia de la Ordenanza N° 28.702 radica en primera

instancia en que constituye el primer instrumento jurídico que poseen las Ferias, prueba de su existencia legal y elemento legitimador de las mismas. Además, ciertas precisiones que allí figuran acerca de los trabajadores y de las características que debían reunir los objetos para poder ingresar en los espacios feriales, constituyen las primeras definiciones formales acerca de estos ámbitos. Con el correr del tiempo se iría conformando y solidificando un cuerpo de conocimientos, principios y normas que se constituiría en patrimonio común de los artesanos.

Años después, en 1984, cuando se reabren las Ferias y se patentiza la necesidad de fijar ciertos cánones acerca de la profesión y determinados criterios sobre la producción, de reglamentar en definitiva los múltiples aspectos de la actividad, aquel corpus va a ser recuperado a partir del aporte de los “viejos” artesanos. Serán ellos, los que reconocen una larga trayectoria en estos espacios, quienes harán las mayores contribuciones, activando la memoria colectiva.

Los años 73/74, marcan un quiebre en la situación de las Ferias. La Ordenanza N° 28.702 señala de alguna manera el nuevo estado emergente. La imagen “bucólica” que exhibían estos espacios hacia el exterior se va contraponiendo cada vez más con la situación vivida internamente. En este sentido las Plazas no permanecieron ajenas al ambiente fuertemente politizado que dominó por aquellos años al país. Fueron ámbitos permeados por las ideas y discusiones que entonces tuvieron lugar en el resto de la sociedad.

La reconstrucción del “clima” vivido en aquella época en las Ferias cobra expresión a través de una diversidad de discursos; han surgido variados temas, opiniones heterogéneas y diferentes tomas de posición.

Hay quienes (algunos artesanos) han indicado como rasgo manifiesto de aquellos tiempos la fuerte y explícita toma de posición política y partidaria que habrían mostrado algunos feriantes. También han mencionado algunas polémicas colectivas que se generaron entonces centradas en temas sociales, en una preocupación por los sectores de menores recursos y en la urgencia de unificar las prácticas con el discurso.

Pero además estas discusiones adquirieron una forma y perfil propios. Se nos señaló que se debatía entonces acerca del “sentido” de la producción artesanal, de la “necesidad” de “popularizar” la artesanía, de volverla “masiva”, de “llegar” con estos productos a un público más amplio y de menor poder adquisitivo, de acercarse incluso a barrios indigentes o villas miseria para compartir con sus

habitantes el “hacer” artesanal.

En tanto que para algunos la consigna era “llegar al pueblo” y la forma, abaratar costos y por lo tanto disminuir precios, para otros la idea de una producción de carácter “popular” implicaba una declinación de la artesanía, ya que vender a importes (sumas) reducidos, “accesibles al pueblo”, implicaba una baja ineludible en la calidad de las piezas.

Por otra parte es interesante señalar que de esos años data la formación de una agrupación de artesanos: AGA (Asociación Gremial de Artesanos) la cual habría tenido una vida efímera, alcanzando por ejemplo a publicar un único boletín informativo.

Este período también es señalado como el momento en el cual comenzaría a producirse un declive en la calidad de la producción y una baja en las ventas, asociado esto a un cambio en las características de los visitantes que concurrían a las Ferias.

Para quienes atribuyeron la declinación de la producción a un cambio en el tipo de público: aquél de alto poder adquisitivo habría sido reemplazado por otro de menores recursos, el interrogante se planteaba en términos de como hacer para vender objetos de calidad y por ende precio elevado, a visitantes con escasa capacidad de compra; por otra parte, quienes afirmaron que a partir de los nuevos discursos imperantes en la Plaza, los feriantes comenzaron a elaborar piezas de menor excelencia, el problema se consideraba desde otra perspectiva: como vender entonces objetos de baja calidad a un público de alto poder adquisitivo; sería tal circunstancia la que habría alejado a los clientes habituales reemplazándolos por otros de bajo nivel adquisitivo.

Hemos mencionado que en los años inmediatamente anteriores, la cantidad de visitantes a la Feria artesanal había ido aumentando progresivamente constituyéndose ésta en un éxito de público y en un evento del cual habían dado cuenta copiosamente los medios. Sin embargo, coincidentemente con la asunción del gobierno democrático y las polémicas mencionadas, parece haber disminuido la presencia de cierto tipo de compradores de alto poder adquisitivo; este proceso se habría dado de manera inversamente proporcional a la popularización del fenómeno.

Una última discusión que interesa comentar y que ha permanecido en la memoria de quienes vivenciaron estos eventos, alude a las características que debían reunir las piezas para poder ser exhibidas y vendidas en Ferias. Para

algunos lo que contaba era el “carácter o condición artesanal” de la producción ; el trabajador cuyos artículos se ajustaban a la misma, podía integrarse a la Plaza. Para otros, la “condición artesanal” no bastaba, cobraba importancia la “calidad” de los objetos. Para quienes sustentaban esta posición, el cumplimiento de tal requisito (que de hecho suponía la “condición artesanal”) se tornaba imprescindible para ingresar a las Ferias, y la no excelencia en el trabajo del productor lo inhabilitaba para ser aceptado en el ámbito ferial. Obviamente, esta discusión a nivel de la producción se articulaba con la polémica citada anteriormente respecto del público y del destino final de los productos artesanales.

Sin la virulencia que tuvieron en aquellos momentos, de manera imprecisa e incluso a veces desdibujada, estas concepciones subyacen en los artesanos feriantes y han sido activadas ante determinados acontecimientos que involucraron a las Ferias; tales huellas aún persisten y pueden percibirse en el entramado de sus discursos y representaciones actuales.

Cabe señalar que las tres Ferias habilitadas en esos años reunían entonces entre 400 y 600 artesanos.

Hasta aquí hemos intentado reconstruir un lapso en la existencia de las ferias artesanales de la Ciudad de Buenos Aires que abarca desde 1969 hasta 1976, entendiendo que cabe segmentarlo en dos períodos 1969-1973 y 1973-76, que poseen rasgos identificatorios diferenciales.

Para terminar deseo solamente mencionar que 1976 marca para las Ferias el inicio de un proceso con características peculiares. La historia de esos tiempos está signada por los traslados forzosos, la desocupación, la pérdida de ciertos espacios físicos y sociales, la amenaza permanente de disolución y la incertidumbre de los artesanos ante un presente que se visualizaba como amenazante por parte del Estado. Sin embargo, cabe señalar que en esos años también se generaron por parte de los feriantes, ciertas prácticas con el objeto de resistir y organizar su supervivencia como grupo.

Bibliografía:

Rotman, M. 1998 - Cultura y Economía: Ferias y artesanías urbanas de la Ciudad de Buenos Aires. Centro de Documentación e Investigación de la Artesanía de España y América. Tenerife, España. (en prensa)

Rotman, M. 1996 - Las Ferias artesanales urbanas. Un escenario con-

flictivo. En:ETNIA N.40, pp.61-76. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Olavarría.

Rotman, M. 1992 - La construcción de un espacio social: el ámbito de la Feria artesanal urbana”. En: Papeles de Trabajo, N.2. octubre. pp.87-93. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología sociocultural. Universidad Nacional de Rosario.

Fuentes/Documentos

Programa de Artesanía Urbana de Buenos Aires (PAUBA). 1990. Dirección General de Empleo, Subsecretaría de Producción de la Secretaría de Planeamiento. M.C.B.A.

Diarios

“La Prensa” 23/04/72.

“El Diario” (Montevideo) 7/05/72.

“La Opinión” 27/08/72.

“Clarín” 17/10/72.

Referencias:

- 1) Se menciona también “Quetzal” en la Galería del Este, aunque es un dato que no pudimos corroborar.
- 2) Esta cuestión la hemos documentado plenamente para «Los Cronopios» y poseemos algunos registros en tal sentido para «Los Picacobres».
- 3) Se trata de Plaza Intendente Alvear, pero habiendo sido el lugar primigenio de instalación Plaza Francia (predio lindero), aquella pasó a ser conocida por éste nombre. De aquí en adelante nos referiremos a ella con la denominación de Plaza Francia. El paredón del Asilo de Ancianos ya no existe. Se trata de la parte elevada de la plaza, donde actualmente se ha construido el Shopping Buenos Aires Design Center.
- 4) La forma en que se concreta esta «habilitación», su carácter irregular en los planos legal y administrativo, se tornan comprensibles enmarcados en el contexto político de entonces. Al gobierno militar del Gral. Onganía (ya debilitado por los sucesos del 68 en Córdoba), le había sucedido la Junta Militar, e inmediatamente la asunción como presidente de facto del Gral. M. Levingston. A fines de marzo del 71 llegaba al poder el Gral. Lanusse. En tal marco de suspensión de todas las instancias institucionales democráticas y constitucionales, la apelación a mecanismos autoritarios y heterodoxos de poder fue una práctica corriente de aquellos años.
- 5) La cantidad de puestos artesanales no debía superar el treinta o treinta y cinco por ciento del total de la Feria. Cuando se «armó» Plaza Francia, algunos de los artesanos de Plaza Dorrego decidieron su mudanza a ese sitio, dado que se trataba de un ámbito exclusivamente artesanal.
- 6) Se trataba de un Comisión que funcionaba como jurado, integrada por representantes de cada uno de los rubros artesanales y empleados del Museo. Las funciones de control e inspección eran realizadas por el Director de la institución y personal

jerárquico de la misma.

7) Los artesanos «legales» tuvieron opiniones encontradas respecto de este hecho. Para algunos la estancia de los «paralelos» se justificaba o bien desde el mero reconocimiento de su condición de trabajadores, o bien desde una postura, que tendía a considerar el ejercicio de la libertad y el libre albedrío como valores absolutos. Para otros, era inadmisibles la presencia allí de esos «intrusos». Se argumentaba que en su gran mayoría no eran verdaderamente artesanos sino revendedores, y se sostenía que ejercían un comercio desleal en la medida en que no se hallaban sujetos a ningún tipo de control institucional.

8) Durante 1990 por ejemplo la Dirección General de Empleo (de la Subsecretaría de Producción) de la cual dependían entonces las Ferias artesanales, ante la coyuntura generada por el crecimiento de los “paralelos” y el registro cada vez mas extenso de aspirantes para fiscalizar (enmarcado esto en las condiciones generales que pautaba un Estado fiel a un modelo neoliberal), implementó la apertura de espacios de venta en Plaza Dorrego (barrio de Chacarita) y Parque Patricios. En la primera habilitó una Feria de Manualidades (con características de Feria franca) y en la segunda una Feria de Manualidades y Varios. En la práctica tal denominación agrupa fundamentalmente a revendedores de productos de facturación industrial y «armadores» (trabajadores que se limitan a unir los elementos de las piezas, no existiendo en dicho proceso ninguno de los criterios que definen la actividad artesanal).

9) La «condición artesanal» estaba dada por la cumplimentación de una serie de criterios que fueron sistematizados en las distintas reglamentaciones. Ellos son: la existencia de un proceso de transformación del material, el conocimiento del oficio, la originalidad en el diseño de las piezas, la funcionalidad, y el dominio del «modo de producción artesanal». Los feriantes utilizan esta última categoría para referirse al hecho de que el artesano controla y ejerce todo el proceso de producción.

10) Según datos del Programa de Artesanía Urbana de Buenos Aires (P.A.U.B.A. 1990). En 1975 la Feria instalada en Barrancas de Belgrano fue trasladada a la Plaza Manuel Belgrano, sita en el mismo barrio. La Ordenanza 31.347, sancionada el 17 de julio de ese año da cuenta de este cambio, modificando el artículo 1ro. de la Ordenanza 28.702.

Artesanías y patrimonialización en el Museo de Arte Popular “José Hernández”: el Banco de la Memoria del Campo Artesanal

Mirta Bialogorski

En el Museo de Arte Popular José Hernández (DGM-GCBA) se está desarrollando como parte de su actual política de gestión, el Programa de Patrimonialización de las Artesanías Argentinas y Promoción de los Artesanos (PPAr). Una fase fundamental de este Programa es la conformación del **“Banco de la Memoria del Campo Artesanal”** al cual nos vamos a referir en esta oportunidad tanto desde su fundamentación teórica como desde el punto de vista operativo. Ello nos permitirá reflexionar sobre el proceso de patrimonialización de las artesanías y sobre los criterios de selección para su constitución como patrimonio cultural

Esta fase del Programa comenzó a esbozarse en 1997. Desde el 2001 hemos podido contar a través de un Taller de Pasantías no rentadas, con la incorporación de alumnas avanzadas de la Carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires, y actualmente también de Comunicación Social, Historia y Museología, lo que nos permitió ir ajustando y ampliando las tareas vinculadas a este proyecto.

El PPAr se basa en dos ideas fundamentales. La primera, es que el patrimonio cultural es el producto de un proceso dinámico ya que se caracteriza por ser una construcción histórica. Recordemos que la noción moderna de patrimonio surge en el S.XIX, en época del Romanticismo, ligada a la conformación de los estados nacionales y a la necesidad de contar con sistemas de símbolos representativos de sus respectivas identidades.

Para llegar a ser patrimonio, los bienes culturales deben ser seleccionados justamente, en relación con alguna forma de interpretar y representar una determinada identidad y deben ser activados desde ciertas instancias de poder.

Sabemos que seleccionan patrimonio tanto los poderes políticos (gobiernos) como los contrapoderes políticos (oposiciones) y la sociedad civil (mediadores culturales) siempre que tengan algún poder para activar ese patrimonio (Prats;1996)

La segunda idea fundamental, ligada a la anterior es que la institución Museo en tanto gestor cultural, es constitutiva y constituyente del campo artesanal y lleva a cabo el proceso de patrimonialización y de selección de su patrimonio, a través de distintos mecanismos como lo son las formas de registro, de documentación, de exhibición, de comunicación.

En el caso del Museo José Hernández, este proceso está planteado en coparticipación con los actores del campo artesanal y de diferentes ámbitos de la comunidad. Esto se fundamenta en la concepción de que las **producciones artesanales** forman parte de un campo de actividades – un campo social (Bourdieu; 1982) – atravesado por tensiones, conflictos y alianzas de sectores que tienen que ver con la **producción, los circuitos de comercialización y consumo, la divulgación, así como con las burocracias del Estado, las organizaciones no gubernamentales**, etc. (Mordó; 1997 - García Canclini; 1992 – Cousillas; 2003b). Y se basa también en la idea de que cada uno de ellos **construye significados** acerca de dichas producciones a veces coincidentes, muchas veces contradictorios pero sobre todo, diversos.

El BANCA se propone justamente, dar cuenta de esta complejidad y de las múltiples interpretaciones que van configurando el significado de las artesanías en la sociedad actual, como parte de un quehacer, de un saber, de una estética, de un capital material y simbólico, y que se expresan en los discursos sociales que constituyen el campo artesanal.

Cuando hablamos del Banco de la Memoria del Campo Artesanal estamos aludiendo precisamente, a un registro sistemático de esos discursos y del cual estaban ausentes hasta ahora, salvo excepciones, la **voz de los artesanos y el público.**

Desde el punto de vista **operativo**, para ingresar en el Banco de la Memoria, estos discursos deben materializarse necesariamente en textos, sean verbales (orales o escritos), sean imágenes (fotografías, videos, etc.) (Bialogorski;

2003).

Este proceso de documentación se basa en **tres ejes, los artesanos, el público visitante y el museo.**

Respecto de los **artesanos**, implica la organización de un registro con los datos personales acompañados de imágenes del artesano, de la curación de la muestra y de las piezas exhibidas, así como de la entrevista que se le realiza a cada uno ellos.

Dichas entrevistas están orientadas hacia sus historias de vida, sus trayectorias y por otra parte, hacia la descripción que ellos mismos efectúan de los objetos que han seleccionado para exponer en el Museo, tanto en su dimensión formal como simbólica.

Obtenemos así información que resulta del universo interpretativo de los artesanos en tanto productores y creadores culturales.

Con respecto al **público visitante**, la tarea fundamental es la elaboración y aplicación de **encuestas** tendientes a relevar además de su perfil sociológico y la frecuencia de visitas a este y a otros museos, las **modalidades interpretativas, estéticas, valorativas** vigentes entre los visitantes en cada ocasión específica.

A través de sus propias manifestaciones en relación con sus expectativas, sugerencias, atribuciones de sentido ligadas a cada muestra particular y al Museo en su conjunto, se va construyendo el significado tanto del patrimonio artesanal ya consagrado, como el de aquellos bienes pasibles de ser patrimonializados y que se ofrecen a los visitantes en las habituales muestras temporales.

Encuestas y entrevistas (éstas últimas realizadas antes, durante y/o luego de los eventos) se graban y transcriben.

Con respecto al **eje Museo**, pasa a integrar el BAMCA toda la producción textualizada que se genera (guiones conceptuales, hojas de salas, gacetillas, etc.) ya que este discurso registra tanto las propias prácticas institucionales como las propias modalidades interpretativas.

La totalidad de la información es incorporada a una **base de datos** que contempla diversas posibilidades de acceso al material con el fin de facilitar su intervención analítica en función de los distintos objetivos que se plantea este Banco de la Memoria.

Entre estos **objetivos** está, por un lado, la utilización de la información para la generación de **nuevas políticas de exhibición** del patrimonio cultural

específico y para el **monitoreo permanente** de la **gestión del Museo** según su misión.

En este sentido, recurrimos al BAMCA para comprobar la eficacia del mensaje institucional en función de la recepción del público, considerando las variables a partir de las cuales los visitantes interpretan el patrimonio. Variables que en ciertas oportunidades remiten a la presencia de fuertes estereotipos y dan lugar a disonancias en la comunicación (Bialogorski y Cousillas, 1999; Bialogorski, 2003)

Por otro lado, un objetivo fundamental, es la realización de **estudios diacrónicos** sobre los procesos de construcción de la **significación del patrimonio artesanal**.

El propósito es establecer cuál es el **significado** tanto de una **artesanía específica** en determinado momento (si y cómo se ha transformado, cuál es la aceptación, el lugar socialmente ocupado por ella), como el **significado** atribuido a un conjunto de artesanías y que configuran y reconfiguran viejos y nuevos **conceptos y categorías**.

Tal el caso de las artesanías urbanas. ¿Cómo las definimos? ¿Qué se incluye y qué se excluye dentro de este espacio? ¿Frente a qué encuadres teóricos, prácticas sociales y culturales adquiere ese significado?

La **“artesanía urbana”** en cuanto concepto no tiene un a priori semántico, es una construcción social así como lo es la noción misma de **“artesanía”**.

Construcción que es el resultado, como decíamos al comienzo, de discursos que provienen de distintos ámbitos: organizaciones gubernamentales, gestores culturales, ONGs, académicos, expertos y, por supuesto, de los artesanos y el público.

Recordemos que en la Argentina, hasta **finés del S. XIX** las artesanías no eran vistas como tales ni denominadas de esa manera. Eran bienes producidos por las industrias provinciales y formaban parte del campo económico (se comercializaban, se consumían, se exportaban)

El **concepto de artesanía** surge frente a dos circunstancias históricas: la industrialización del país y la necesidad del Estado Nacional de construir lazos con el pasado a través del reconocimiento de un patrimonio cultural común.

Recién a **principios del S. XX** se las incorporó como parte de dicho patrimonio nacional al considerarlas **supervivencias** ligadas a un pasado **indígena y criollo**, posicionándolas dentro del **campo cultural** (Bialogorski, Cousillas

y Fischman; 2001).

Esta tarea fue llevada a cabo por intelectuales influidos por las ideas del Romanticismo, algunos de ellos enrolados en movimientos políticos ligados a la conformación de la nación argentina, que veían en estas producciones la representación de cierta tradición autóctona y auténtica que asociaban a la identidad nacional.

Con su labor de recolección y clasificación del material seleccionado, estos intelectuales hicieron emerger el **valor cultural** intrínseco a los objetos artesanales.

Este mismo movimiento fue generando un público interesado en la colección, protección y consumo de artesanías, dado el plus de significación atribuido. En este proceso, al artesano, al productor cultural no se le asignaba otro rol más que el de fuerza de trabajo o el de portador de la habilidad de reproducir ese bien en forma repetitiva a través del tiempo.

Cuando se fundó el Museo de Motivos Populares “José Hernández” en la década de 1940 las artesanías eran consideradas como **arte popular** en su doble acepción: como **industria cultural** y **manifestación artística** y, en ambos casos, como **supervivencias culturales** asociadas justamente, a grupos indígenas, criollos y mestizos. Esto es, a manifestaciones que a mediados del siglo XX se consideraban, estaban en vía de desaparición por el desarrollo industrial o eran pasibles de “distorsiones” por parte del mercado turístico que comenzaba a emerger y que las convertía en “motivos típicos” dando lugar a la industria del recuerdo de viaje (Cousillas; 2003a).

En la **década de 1960** surgió en el discurso académico una reformulación conceptual de las producciones artesanales que comenzaron a ser concebidas como **patrimonio de las comunidades “folk”** según la definición del folklorista Augusto R. Cortazar (1976). O sea, como una producción que identificaba a determinados grupos sociales aislados geográficamente y caracterizados por un modo de vida opuesto al de las sociedades urbanas.

A estas manifestaciones se las asociaba de modo exclusivo con un **pasado hispano-criollo**, lo cual implicó que se dejara de lado la producción de los pueblos indígenas, las manualidades femeninas, los oficios masculinos y el arte popular de grupos urbanos y de origen inmigrante (colectividades europeas).

Dentro de esta perspectiva, las artesanías urbanas asimiladas a la categoría de **proyecciones folklóricas**, fueron definidas como creaciones personales

de artistas reunidos especialmente “en lugares frecuentados por jóvenes hippies” y que utilizaban “variados e insólitos materiales” que no respondían a las pautas, técnicas ni materiales propios de la tradición cultural” y cuyo ámbito fundamentalmente, era la ciudad (Cortazar, 1976:49-50). La ciudad de Buenos Aires sobre todo, ya que en ese momento no se encontraban en general, artesanías urbanas en otros centros urbanos del país.

Estas distinciones trascendieron la academia y dieron lugar a políticas culturales de apoyo a la labor de aquellos artesanos que respondieran a este modelo “folk” y ello se realizó en particular, a través de la acción del área de Folklore del Fondo Nacional de las Artes.

En el caso del Museo “José Hernández”, en 1980, inscribiéndose en las propuestas cortazarianas se creó el Centro Municipal de Promoción Artesanal. Este centro realizó una actividad dedicada a la promoción del artesanado tradicional que residía en las provincias argentinas, en localidades que de alguna manera, no siempre muy precisa, respondieran a algunas de las características del concepto de “comunidad folk”.

Observamos entonces, cómo lo que en una instancia se incluyó como parte del patrimonio artesanal, en otra se dejó de lado y viceversa, lo cual deja en evidencia el carácter de constructor tanto del concepto de artesanía como el de patrimonio cultural con sus criterios de selección, fueran éstos explicitados o no.

En los **años 80**, se produjo, una nueva inflexión en la conceptualización de las artesanías, entendidas como bienes simbólicos ligados a la economía de mercado y a las industrias culturales.

Es en este marco conceptual que ubicamos entonces, el Programa de Patrimonialización de las Artesanías y de Promoción de los Artesanos (PPAr), del Museo “José Hernández”, dentro del cual el BAMCA cumple un rol estratégico.

Se pretende a través de su implementación, hoy en día, dar cuenta de la heterogeneidad del campo artesanal con sus proximidades y contradicciones tanto entre diferentes sectores sociales como en el interior mismo de un determinado grupo o sector.

El BAMCA es una **modalidad de registro dinámica** que se correlaciona con el proceso de patrimonialización que también lo es, dado que las significaciones sociales no son inmutables, son el resultado de un proceso inacabado y siempre abierto a la emergencia de nuevas interpretaciones.

En síntesis, el Banco de la Memoria del Campo Artesanal concreta efectivamente una política cultural, una política de patrimonialización de las artesanías, que toma en cuenta el patrimonio cultural como construcción social y no como esencia.

En este sentido y en la medida en que el Museo Hernández incorpore exposiciones y otras actividades relativas a las **artesanías urbanas**, el BAMCA va a ser una herramienta eficaz para registrar y luego recuperar, la multiplicidad y el juego de variantes interpretativas a partir de las cuales se va configurando el ámbito de las **artesanías urbanas** en contraste con los otros ámbitos que constituyen el campo artesanal.

Para finalizar quiero comentarles que este trabajo ya se ha iniciado cuando se llevó a cabo el evento De la Feria al Museo, que convocó a los artesanos de la feria Patio del Cabildo en dos oportunidades (2000 y 2001) y al cual hará alusión la Lic. Ana M. Cousillas en su ponencia.

Del análisis del material obtenido han surgido por ejemplo, diferencias referidas a las artesanías “urbanas”, “tradicionales”, “criollas” o “del interior”.

Para algunos **artesanos urbanos**, la diferencia es el **diseño y/o la ornamentación** asociados a las nociones de originalidad vs. repetición.

Para otros, este criterio resulta ineficiente dado que diseños tradicionales aparecen en objetos que no lo son.

Están además aquéllos para quienes es el universo simbólico y cognitivo del productor, el que determina su condición de artesano urbano o tradicional más allá de que su producción específica (por forma, diseño, uso, consumo, circulación) se encuadre en una u otra categoría.

También se advierte la asociación entre **artesanía y arte**, cuya valoración entre los **artesanos urbanos** se diferencia de la que hemos registrado entre **productores mapuches**.

Para los primeros, considerar a sus artesanías como arte no hace sino jerarquizarlas e identificarse a sí mismo como “profesionales del arte”. Para los segundos, esta vinculación no hace sino degradar a sus producciones “artesanales” al separarlas de toda su cosmovisión y su universo cultural.

En el **discurso de los visitantes** a su vez, vemos la vigencia de ciertos estereotipos como el que lleva a asociar de manera unívoca **diseño con productor** (el diseño urbano, indígena o criollo remite a un productor urbano, indígena o criollo respectivamente). O el que afirma que en las **provincias del inte-**

rior del país sólo se producen artesanías “tradicionales” y **no existen artesanías urbanas**. No obstante, no podemos dejar de aclarar, que se vislumbra ya una dispersión y diversos matices en estas afirmaciones que suponemos va a conducir a un resquebrajamiento de los estereotipos.

Este año precisamente, con la muestra realizada en el Museo por Roxana Liendro, platera de la ciudad de Salta, se pudo dar cuenta de la presencia de la artesanía urbana en otras ciudades del país. Creemos incluso, que un análisis comparativo, dado el tema que nos convoca, nos podría ayudar a definir la identidad porteña de las artesanías urbanas, puesto que sin contraste y sin diferencia no es posible hablar de identidad.

Los artesanos urbanos de Buenos Aires, en su conjunto ¿hablan de una artesanía propia? ¿Cómo la definen? ¿Cómo lo hacen los artesanos que no se identifican como urbanos? La artesanía urbana ¿tiene una tradicionalidad? ¿Cómo se la entiende? ¿Cómo se diferencia la artesanía urbana porteña de la salteña, rosarina o cordobesa por ejemplo? ¿Cuáles son y cómo juegan las demandas del público? ¿Qué esperan encontrar los visitantes en una exhibición de artesanías urbanas? ¿Cómo intervienen los circuitos de comercialización? ¿En qué coinciden y en qué no los diferentes actores mencionados?

Estas son sólo algunas cuestiones que se nos plantean a partir del Banco de la Memoria y sobre las que estamos reflexionando y trabajando.

Demás está decir que se requiere de un enorme esfuerzo de continuidad en la investigación y en la gestión, así como del intercambio permanente entre quienes, desde distintos lugares, estamos vinculados y comprometidos con esta esfera de la producción, la cultura y la creación.

Bibliografía:

Bialogorski, Mirta y Ana M. Cousillas (1999), “Estereotipos y preconceptos en la interpretación del patrimonio cultural en el Museo José Hernández”. *Ponencia presentada en el V Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur y IX Jornadas Nacionales de Folklore*. Organizado por el Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore. I.U.N.A. 9 al 12 de noviembre Villa Carlos Paz, Córdoba. Argentina.

Bialogorski, Mirta, Ana M. Cousillas y Fernando Fischman. “Artesanos, artesanías y museos: una nueva relación”. *Ponencia presentada*

en el XII Congreso Nacional de Folklore. Organizado por el Centro de Investigadores de Folklore. Córdoba, Argentina. 16 al 17 de junio de 2001.

Bialogorski, Mirta (2003) “La Patrimonialización de la Memoria. El Banco de la Memoria del Campo Artesanal en el Museo “José Hernández”. Ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Patrimonio Judío Argentino. Organizadas por Centro de Investigaciones sobre la Judeidad Argentina y Latinoamericana. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires, 13 y 14 de mayo de 2003.

Bourdieu, Pierre (1988[1982]) “La dinámica de los campos” *La distinción. Crítica social del juicio*. Madrid: Taurus.

Cortazar, Augusto Raúl (1976) *Ciencia Folklórica Aplicada*. Fondo Nacional de las Artes.

Cousillas, Ana M. (2003a) “Reflexiones sobre la gestión del patrimonio cultural artesanal en un museo de la ciudad de Buenos Aires (1997- 2003). Ponencia presentada en el Coloquio “Museos a la vista” Públicos, espacios y gestión en los museos. Ciudad de México, Museo Nacional de Antropología.

Cousillas, Ana M. (2003b). *¿Qué les ofrecemos a los artesanos?*. Folleto de divulgación del Museo de Arte Popular José Hernández. Imprenta de la Ciudad. Buenos Aires, Argentina

García Canclini, Nestor (1992) *Culturas Híbridas* Buenos Aires. Sudamericana.

Mordo, Carlos (1997) *Artesanía, cultura y desarrollo*. Secretaría de Desarrollo Social- Fondo mixto de Cooperación Hispano-Argentina.

Prats, Llorens (1996) *Antropología y Patrimonio*. Universidad de Barcelona.

Artesanías y Oficios del Area Metropolitana de Buenos Aires

Luis Esteban Amaya

El Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación se dedicó, dentro de los objetivos del año 2002, a realizar estímulos y promoción cultural de los artesanos y oficios del área Metropolitana de Buenos Aires. En el marco del Proyecto «Maestros de Arte y la Cultura Argentina», dirigido por quien comparte con ustedes esta comunicación, reflexionamos sobre la artesanía urbana como patrimonio cultural del área Metropolitana de Buenos Aires.

Según nuestro criterio antropológico la artesanía urbana, es una categoría dentro del campo artesanal, y particularmente en este ámbito, una manifestación cultural con las señales del actual mundo económico y social, en sus múltiples variantes. En las dimensiones simbólicas de la urbanidad es un exponente del mundo industrializado y postindustrializado.

Nuestra experiencia consistió en la realización de actividades de búsqueda, ordenamiento y síntesis sobre una muestra de especialistas en determinados rubros artesanales, grupos de trabajo, y promotores de artesanías y oficios urbanos. El eje del Proyecto era estimular y promover culturalmente a los artesanos urbanos en un Ciclo de Homenajes. La actividad estaba destinada a reconocer la labor en el campo de la cultura popular urbana de personalidades destacadas del mundo artístico y académico, dedicando el año 2002 a homenajear las Artesanías y Oficios del Área Metropolitana de Buenos Aires. El Ciclo de Homenajes reconoce a personalidades destacadas por la producción y a la trayectoria artística vinculada al estudio, valoración y difusión de las artesanías y oficios urbanos.

Incluyó cuatro reuniones que permitieron el diálogo entre creadores y estudiosos de las artesanías, oficios y el público. Recibieron homenaje artesanos especialistas en platería, telar, cuero, madera, metales, cerámica, tapices, alfarería, macramé, hueso, luthier, vidrio, filete, y promotores de artesanías a propuestas de artesanos y especialistas. Durante el mes de octubre del mismo año, un conjunto de obras de los artesanos homenajeados fueron expuestas en los salones de Radio Nacional de la Ciudad de Buenos Aires.

Arte y Comunicación Cultural

Cuando nosotros los antropólogos nos ponemos a meditar, a pensar, a hablar sobre los creadores de las Artesanías y Oficios Urbanos, nos damos cuenta que con una o varias definiciones no nos basta. Es algo más profundo y existencial que una mera definición.

En el marco de éstos merecidos homenajes a Artesanos y Artesanas del Área Metropolitana de Buenos Aires se ha podido ver cómo los artistas crean y recrean su cultura en las bellísimas piezas que hemos tenido el placer estético y humano de contemplar.

Yo no puedo hacer una diferencia entre los conceptos de artista y artesano, como formalmente lo hacemos. Para mí todo artesano que hace bien su obra, es un artista, pues ha creado una obra de arte. Y aunque las técnicas sean heredadas, aprendidas en talleres o provienen de la institucionalización de conocimientos y prácticas espontáneas, también lo son las de pintores y escultores y artistas en general. Y eso de decir que los artistas no repiten un modelo, como algunos artesanos lo hacen, no lo entiendo si pienso en la cantidad de artistas que han pintado o esculpido madonas, Cristos, paisajes, flores en jarrones y otros temas. Y si se dice que los artistas tienen un sello personal también lo tienen los artesanos que fabrican sus obras, ya que ninguna es idéntica a otra, y hay artesanos que uno conoce que tienen un sello especial en todas sus obras, o sea ponen en la misma algo de su personalidad.

Las artesanas, los artesanos, rurales y urbanos, son creadores de obras de arte. Son poseedores de un sentido artístico que vuelcan en sus trabajos. Cuando es una creación auténtica, que no es para imponerse sobre otros sino para brindar al mundo de la naturaleza y la cultura una obra creativa, fruto de la utopía personal o familiar del artesano, una obra que engendrará amor entre todos los que nos acerquemos a ella y la contemplemos con respeto y admiración, descu-

briendo en ellas un desafío, porque en general las obras artesanales nos llaman a vivir en un mundo más justo, más compartido, más comunitario, más bello, más humano.

Por ello es que considero a todas las artesanías y oficios manuales obras de arte y a los artesanos, artistas aunque generalmente sean anónimos, ya que la mayoría de las veces no conocemos sus nombres. En ese sentido, los artesanos pertenecen a una inmensa mayoría que no tiene voz, que no sale en los diarios, que no es conocida, que es anónima. Ese silencio está nombrando la creatividad popular de lo urbano de otra manera.

Creo que un artista si realmente lo es, es un ser humano que se realiza, que se muestra en su obra. Es la obra de éstos artistas la palabra del artesano que nos habla de su mundo, de sus mundos en un mejor decir. Y esos mundos tienen elementos que los distinguen. Nos hablarán de sus sufrimientos, de sus penurias, de sus dolores, y también de sus mensajes de esperanza, de confianza, de alegría de vivir, de sus sueños, amores, y de sus músicas, a veces sonidos sólo escuchados por ellos, en sus mundos de creación.

Toda esa entrega que nos hacen de lo mejor de sus vidas, crea en nosotros un compromiso hacia éstos hacedores de obras bellas.

Y este compromiso que contraemos al acercarnos a sus obras y a sus sentimientos es el compromiso de amor y de amistad. Es sentirnos hermanos para hacerlos visibles en una época, donde los problemas que siempre acosan, muchas veces son falta de posibilidades para seguir realizando sus obras de arte.

Como Coordinador responsable de estos Encuentros, invito a todos a los artistas, a los que están cerca de ellos y sufren y gozan de las heridas de la creación, y a los que nos congrega el sentimiento de pueblo, a comprometernos con estos valores, a seguir resistiendo. Resistir desde lo más profundo, desde lo más secreto y soterrado, para que eso sirva de protección. Parafraseando a grupos de artesanos urbanos de la ciudad “resistir desde un lugar a donde parece que no estás, pero estás, para que puedas seguir estando”.

Notas

Organizaciones Consultadas: Centro Argentino de Artesanos; Circuito de Ferias de Plazas de Capital Federal; Asociaciones de Artesanos Independientes de la Ciudad de Buenos Aires; Artesanos Independientes del Area Metropolitana. **En representación de estas organizaciones se tomó opinión de:**

Ricardo Castro - Ceramista; Carola Marengo - Ceramista; Emilio Villafañe - Ceramista. (Director Escuela de Cerámica de Avellaneda); Domingo Vitale - Cuero; Alicia Leal - Platería; Tito y Nelly Amato - Mates en Calabaza; Mariana Bonfanti - Promotora de Artesanías - Ex Presidente Sociedad Argentina de Artesanías; Claudio Larghi y Margarita Monaco - Taracea; Daniel Soler - Madera; Mario Vucetich - Telar. **Se consultó a los siguientes especialistas:** Lic. Ana María Dupey, Inapl, Uba; Lic. Rubén Pérez Bugallo, Inapl, Conicet; Lic. Ercilia Moreno Cha, Inapl.; Sr. Ernesto Tejeda (Director Revista de Folklore Argentino); Profesora Elena Rojo (Presidente Asociación de Folklore Argentino); Lic. Pablo Cirio (Instituto Nacional De Musicología); Lic. Mabel Ladaga; Profesor Roberto Vega ; Lic. Sara Vinocur (Feria de Mataderos, Gobierno de la Ciudad).

Se distinguió como Maestros de Arte y la Cultura Argentina a los siguientes Artesanos urbanos:

Platería: Raúl Silva; Edgardo Jorge Tato; José María Paniagua.

Arte Textil: Abel Santos; Nelly Bongiasca; Tamara Malaj; Iris Decet Esquivel; Mimi Bujalter.

Cuero: Rodolfo Buch; Ricardo Cea; Raúl Pont; Luis Argañaraz.

Madera: Guillermo West; Isabel Concepción Basile; Ricardo Pastorino ; Juan José Schenone; Argentina Espinosa.

Metales: Hugo De Ritis ; Alfredo Kehiayan.

Cerámica: Enrique Chionetti ; Mariana Avelis; Luis Pardini; Jorge Guasp; Adolfo Guglielmo; Ricardo Campos; Julio Gómez.

Alfarería: Jorge Basile.

Esmalte sobre Metales: Ruth Varsavsky.

Técnica Macramé: Sara Rubin.

Hueso: Olga Nelson; Luis Argañaraz.

Luthiers: Luis Alfredo Mariani; Alfredo Pintos.; Enrique Vannini

Filete: Ricardo Francisco Gómez; Nazario Piñeiro.

Promotores de artesanías propuestos por los artesanos: Mariana Bonfanti; Julio Gómez.

Proyecto año 2002

1. Denominación del Proyecto:

Ciclo de Homenaje a Artesanos, Oficios urbanos y Estudiosos de las Artesanías

2. Responsable:

Luis Esteban Amaya

2.1. Personal interviniente, indicando si son investigadores, técnicos, becarios, contratados, alumnos. Señalar cual es la situación de revista de cada uno y en que parte del proyecto interviene.

3. Objetivos:

Realizar un Ciclo de Homenajes a personalidades destacadas por la producción artística y a la trayectoria científica y artística vinculada al estudio, valoración y difusión de las Artesanías Tradicionales de la Argentina.

Transferir los conocimientos sobre el tema de referencia desarrollados por creadores y estudiosos a la comunidad científica, educativa y público en general.

4. Descripción:

El proyecto consiste en desarrollar 4 (cuatro) reuniones artísticas que permitan el diálogo entre creadores y estudiosos de las Artesanías Tradicionales y el público.

5. Razones que justifican hacer este proyecto. Indicar que desventajas acarrearía no efectuarlo.

El desarrollo de este proyecto se fundamenta en la necesidad de reconocer la labor de personalidades destacadas en el campo de la Cultura Popular y Tradicional y, en particular, en el del Folklore y la Antropología Social.

6. Beneficiarios y/o destinatarios del proyecto

Público en general interesado en el campo de la Cultura Popular, el Folklore y las manifestaciones tradicionales artesanales. Público específico: Agentes públicos del área de la cultura, docentes y alumnos de diferentes niveles educativos.

7. Evaluación

7.1. Resultados que se espera obtener

Conocimiento, profundización y difusión en relación al tema.

7.2 Repercusión social y/o cultural

Transferencia y difusión del conocimiento producido por especialistas en el tema y de la producción de los creadores tradicionales.

8. Programación de las metas físicas

8.1. Cronograma con indicación de las etapas cumplidas, en ejecución y a ejecutarse, en forma trimestral, indicando en cada caso el porcentaje en cada momento en relación con el proyecto total.

Total del proyecto: Año 2002 = 100 %

Etapas a ejecutarse en 2002 100 %

1º trimestre

2º trimestre

3º trimestre

4º trimestre

100%

8.2. Programación física anual y trimestral de las producciones terminales brutas

<u>Meta</u>	<u>Producción Terminal Bruta</u>	<u>Previsto para 2002</u>	<u>Programación trimestral para 2002</u>			
			1º	2º	3º	4º
Homenaje a Artesanos y especialistas	4 Reuniones Artísticas con Artesanos y Especialistas	4	4			

El ciclo “De la Feria al Museo”: notas sobre la experiencia de exposiciones de artesanías urbanas curadas por artesanos en el Museo de Arte Popular del GCBA

Lic. Ana Cousillas

Hace unos pocos años atrás el arquitecto Peña me propuso convocar a artesanos de la Feria del Patio del Cabildo a exponer en el Museo Hernández e iniciar una colección de artesanía urbana para completar su colección permanente. La primera propuesta se llevó a cabo con un ciclo al que denominé “De la Feria al Museo” y que tuvo lugar en septiembre del 2000 y agosto y septiembre del 2001. La segunda idea sigue por el momento en la carpeta de los proyectos y como sostendré en esta comunicación no se concretará hasta que hayamos establecido algunas pautas consensuadas, con otras instituciones y los mismos artesanos, que permitan orientar el proceso de formación por lo menos en el mediano plazo.

Para fundamentar lo anterior comenzaré por decir que el Museo es hoy un organismo técnico permanente del Estado de la Ciudad, que no sólo conserva, investiga y difunde un patrimonio artesanal ya consagrado, sino que como gestor cultural, la institución misma es históricamente uno de los agentes constitutivos y constituyentes del campo artesanal contemporáneo de desde mediados del siglo XX.

A lo largo de la historia de su gestión y través de dispositivos técnico-legales flexibles y complejos, que incluyen normas, designaciones, taxonomías, formatos de registro y documentación, exhibición y comunicación, así como criterios de selección y estímulo; el museo ha sido y sigue siendo un interpretante privilegiado, aunque no él único en este campo heterogéneo y con límites difusos

con otros campos de la gestión cultural. Por ejemplo un año después de abrir sus puertas al público, el museo organiza con la Asociación Amigos del Arte Popular la 1ª Exposición de Arte Popular realizada en Buenos Aires. El lugar elegido fue el pasaje Juan de Garay en la Avenida 9 de Julio y se extendió entre 1949 y 1950. Fue esta una experiencia pionera de patrimonialización de las artesanías en nuestro país mediante procedimientos museográficos. Esta experiencia se propuso revalorizar ante los ojos de los porteños las artesanías como patrimonio cultural desde un concepto de arte popular que incluía tanto nociones del sentido común de la época sobre lo que es arte como la categoría de supervivencias culturales de claro cuño antropológico. Dicha propuesta innovadora en su época tenía además como fin último estimular ciertas especialidades de las llamadas hasta ese entonces industrias populares, transformándolas en lo que hoy denominamos industrias culturales de acuerdo a las sugerencias para los estados nacionales de la entonces recientemente creada UNESCO.

La acción organizada del museo en el estímulo de ciertas artesanías se da en 1980 cuando se crea el Centro de Promoción Artesanal (CEPAR) con sede en el Museo con la misión de promover a los artesanos que residían en el interior del país. A los fines de esta ponencia nos interesa resaltar que su funcionamiento implicó hasta 1995 la separación entre la gestión del patrimonio permanente y la correspondiente a la promoción artesanal. A partir de 1997 con el acuerdo de las autoridades políticas de la cual depende el museo este criterio de separación, entre la gestión de colección permanente y la de la promoción de los artesanos, fue paulatinamente sustituido por una voluntad de integralidad de la gestión a la cual luego haremos referencia.

Actualmente el museo en el marco político que le establecen las autoridades de la DGM distingue tres ámbitos de acciones: la producción de servicios, actividades y conocimientos sobre sus colecciones, su comunicación a los diferentes públicos y la promoción de los artesanos actuales. Se orienta este accionar múltiple con un criterio integral y con independencia de que las artesanías hayan sido en el pasado o sean consideradas en el presente, en otros ámbitos culturales y económicos, simultánea o indistintamente, como oficio, manualidad, diseño espontáneo, arte, industria cultural, etc. Se considera que el proceso de patrimonialización de las artesanías como parte de la misión del museo debe ser asumido como un proceso dinámico, siempre abierto y coparticipado con diferentes sectores de la sociedad general y del campo artesanal. Se reconoce explí-

citamente que este proceso operará siempre por afirmación o negación de rasgos no sólo sobre los objetos y sus relaciones contextuales sino también sobre su interpretación plural, es decir sobre los diferentes discursos sociales competitivos que producen su significación dentro del campo cultural al cual pertenecen. Entiende además que como agente administrador de un capital simbólico materializado en sus colecciones propiedad del Estado de la ciudad, el museo de Arte Popular agrega un plus de valor a las diversas especialidades del campo artesanal al exponer en el mismo espacio expositivo y con el mismo tratamiento museográfico y de comunicación, las colecciones ya consagradas como patrimonio cultural, y las producciones de los artesanos actuales, cualquiera sean sus características. En consecuencia el museo mismo adquiere un valor semejante al valor de marca, que se traslada a cualquier expositor y producción cultural que se le asocie, y se comporta como un espacio integrador de producciones y productores histórica, cultural y socialmente diferentes. Para expresar este valor de marca que tiene por principio todo museo, se adoptó recientemente junto al isologo establecido por las pautas de comunicación comunes a los museos del GCBA, el lema de gestión: “con el talento y la calidez de nuestra gente”. Así mismo se asume que el museo no sólo debe convocar e interpelar a los principales protagonistas del campo artesanal, como productores y creadores culturales sino también como co – productores y aún como co-gestores de las actividades de promoción artesanal.

Estos enunciados se concretaron en el programa de Patrimonialización de las Artesanías y Promoción de los Artesanos, denominado PPAr, originado hacia 1997 y que alcanzó su diseño actual entre el 2000 y el 2003. El PPAr creado por el museo, ofrece varias oportunidades de participación a los artesanos a través de exposiciones guionadas, exhibiciones, organización de charlas y eventos, entre otras opciones. Tiene un formato flexible que le permite incorporar propuestas de los participantes, como por ejemplo la futura inclusión de pasantías no rentadas para artesanos. Las actividades que se desarrollan como parte del PPAr tienden desde hace dos años a ser siempre solidarias conceptual y materialmente con las exposiciones del patrimonio permanente. Llevar a la práctica esta orientación implicó además abandonar una noción sustantiva del patrimonio cultural vigente no sólo en el público habitual sino también en los empleados del museo, en los funcionarios políticos y en los mismos artesanos. Y afrontar las consecuencias explorando la puesta en práctica de una concepción del patrimo-

nio, que lo asume como un repertorio de signos, el cual actualiza significados en el seno de comunidades plurales de interpretantes. Este abordaje implica pasar a ocuparse del trabajo social de su interpretación como un proceso inacabado y siempre abierto a la emergencia de nuevas comunidades de interpretantes. Esta noción está implícita en las reflexiones de diferentes ámbitos académicos sobre diversos aspectos del campo artesanal y del patrimonio cultural desde los años 70. Compartiendo esas reflexiones que apuntan sobre todos a poner en cuestionamiento la supuesta neutralidad de los procesos de selección que supone toda práctica de patrimonialización, creemos que el problema se centra para nosotros en hacernos cargo de la transparencia de estos criterios así como de administrar y gestionar las transformaciones en la aceptabilidad social de la selección históricamente ya realizada.

Con esta orientación de la gestión y con estos fundamentos conceptuales se llevó a cabo el Ciclo *De la Feria al Museo*. Las exposiciones que lo constituyeron, fueron, “*Cestería ecológica*”, “*Reciclado de Papel*”, “*Artisanos del metal*”, “*Mujeres del Río de la Plata, muñecas*”, además de una exposición de rubros variados que incluyó títeres y otros objetos en papel maché, cerámicas, cartapesta, telar, macramé, la cual no tuvo un título específico. La selección de las piezas y los artesanos expositores, la definición de los títulos con que se las difundió, la redacción de la cartelería y el planteo de montaje estuvieron a cargo de los mismos artesanos de la Feria del Patio del Cabildo. Es decir que el museo delegó en los artesanos las acciones que convencionalmente definen la curaduría, y validó con su marca las tareas de selección realizadas al mismo tiempo que las omisiones que necesariamente debieron producirse. También convino con ellos excluir la venta de los productos, muy por contrario de lo habitualmente se hace con los artesanos que vienen del interior del país, en atención a la existencia de espacios comerciales como las ferias reguladas por el estado en el mismo territorio de la ciudad. Esta fue una de las primeras experiencias del museo en compartir la curaduría con los propios artesanos, táctica que si bien se inscribe dentro de la política de participación establecida, también es cierto nos evitó enfrentarnos con una respuesta explícita y sistemática a la pregunta: **¿Qué se entiende por “artesanía urbana de Buenos Aires” ?** Intentaremos avanzar en la búsqueda de esa respuesta asumiendo que en la correcta formulación de la pregunta se encuentran previstas las posibilidades de su respuesta en función de constituir una futura colección para el museo.

Convocar como gestores y curadores a los artesanos es hoy una acción habitual del museo. Este año lo hicimos en septiembre con Don Ricardo Gómez, maestro fileteador y su exposición “Mujeres, fileteadoras y porteñas”, y lo haremos en abril del 2004 con un conocido maestro soguero de Buenos Aires, don Luis Flores. Hago referencia a un fileteador y a un soguero porteños, a propósito, en tanto me permite realizar esta primera aproximación: **no consideramos que un repertorio de objetos son identificables como artesanía urbana y eventual patrimonio cultural de Buenos Aires sólo porque se producen en el territorio de la ciudad.** Así mismo el ejemplo me permite advertirles que las dos muestras mencionadas hacen referencia a objetos identificables ya como *arte popular* en el caso del filete porteño, ya como *artesanía tradicional*, en el caso de la *soguera*, y en ambos casos no habría mucha gente que negará a estas categorías su pertenencia al patrimonio cultural de la Ciudad. Y sin embargo para muchos de este auditorio tales manifestaciones tampoco forman parte de la categoría “*artesanías urbanas de Buenos Aires*”. Es decir que podemos hacer una segunda afirmación: **existen otras categorías artesanales o del arte popular que ya han sido consagradas como patrimonio cultural de Buenos Aires y que no son aceptadas como “artesanías urbanas de Buenos Aires”.** La misma Subsecretaría de Patrimonio Cultural mantiene un registro de viejos oficios de Buenos Aires y realiza diversas acciones para su preservación y estímulo. **Pero la experticia en una técnica o conjunto de técnicas manuales o semi manuales tradicionales de la ciudad no es tampoco un criterio que nos oriente en nuestro propósito.** Un ejemplo que encontré en el número 38 de la revista *Hecho en Bs. As.*, en una nota firmada por Carlos Gradín bajo el título *Talabarteros del Plástico* me servirá para ilustrar este punto. Se trata de la antigua técnica de soguería para producir las guascas o tientos con un instrumento, la cuchilla en U, y que en este caso se aplica a un material de deshecho urbano: las botellas de plástico. De cada botella de gaseosa con este instrumento tradicional se producen guascas plásticas que pueden ser utilizadas para trabajos de trenzados y costura similares a los que realizan los sogueros con cuero pero también en formatos que tienen su referente en el diseño industrial. Los autores de la idea son dos diseñadores industriales, Miki Friedenbach y Alejandro Sarmiento, que fueron convocados por el Centro Metropolitano de Diseño. Uno de ellos en la entrevista que le realizó la revista enfatizaba la relación de esta variante del reciclado de este deshecho urbano no

degradable con la herramienta gaucha y el viejo oficio de los sogueros aunque la producción derivada de su uso nada tenga que ver ni con un marco de uso ecuestre y menos gauchesco. ¿Pero qué ocurriría si el museo decide incorporar una selección de estos objetos hechos con guascas de plástico en la exposición de soguería del año entrante? ¿No estaría en juego la aceptabilidad de esta acción museal por parte de los sogueros, los especialistas, los especialistas en diseño y los diferentes públicos? ¿Y si fuera por algunos o por todos ellos validada, no estaríamos creando y validándola como una variante atípica de una artesanía ya consagrada como evocadora de lo rural? Estamos aquí ante una nueva arista del problema, que los antiguos folkloristas especializados en la formación de las colecciones de los cuentos populares denominaban la *variante anómala*. Y que los enfrentó con el problema de la aceptabilidad, el consenso entre actores y audiencias y con la relación entre política, canonización e innovación de formas expresivas, temas que no podemos desarrollar aquí pero que serían muy pertinentes transpolarlas a la reflexión objeto de estas jornadas.

¿Entonces cuáles serían los criterios que pueden orientar la conformación de una futura colección que la represente como patrimonio cultural de la ciudad?

Recurrir a alguna definición vigente entre los mismos artesanos que participaron del Ciclo de la Feria al Museo podría ser una opción: después de todo ellos fueron los responsables de la selección presentada.

“La artesanía urbana, dice Adolfo Guglielmo, ceramista de la Feria del Patio del Cabildo, tiene diseño propio, en cambio, las artesanías regionales hay que respetarlas. Se puede hacer una recreación pero hay que respetarlas. Es la tradicional, la que va manteniendo a través de los años el mismo mensaje, como que nadie inventa nada, sigue la tradición. Al contrario, lo urbano no tiene que tener tradición, no, tiene que tener una elaboración propia. Digamos, yo hago un curso de alfarería, tengo que hacer teteras, yo no puedo hacer lo que viene en el libro de Japón o de China, yo tengo que hacer mi propio diseño. Entonces, en ese toque de magia de lo creativo de lo urbano, se diferencia de lo campestre digamos, ¿te das cuenta? yo tengo que innovar”.

Definición en que encontramos dos puntos principales a) la operación de contraste que el artesano se ve obligado a realizar frente a otras categorías que da por obvias en su oyente y a las que designa como regionales, tradicionales y/o campestres. b) el énfasis en la innovación personal frente a la recreación de un

diseño dentro de un canon comunitario o sancionado por alguna tradición específica.

Pero veamos ahora otros sistemas definicionales vigentes en el campo artesanal argentino. Por ejemplo las definiciones actualmente utilizadas por La Feria Nacional de Artesanías y Arte Popular “Augusto Raul Cortazar” de la provincia de Córdoba. En el reglamento encontramos tres categorías artesanales, *Tradicional, De Proyección y Urbanas*. Y en las tres la variable del sello o impronta personal del autor está considerada.. Visitando la internet es posible advertir la emergencia de otros sistemas alternativos a los ya aceptados como los que proponen los artesanos de las autodenominadas *comunidades urbanas de origen aborígen* y que diferencian entre “*artesanías de proyección aborígen*” y “*artesanías de diseño urbano de comunidades aborígenes urbanas*”. En ambas categorías se reconoce que el sello personal del autor en el producto es junto a otras variables como sería el caso de la auto - adscripción étnica del productor, una de las que hay que tener en consideración., Advertimos entonces que tanto en la definición oficial de una institución como en las utilizada o creadas por algunos artesanos, **cada definición tiene un determinado valor en la interioridad de un sistema de designaciones** cuya eficacia para identificar grupos de referentes empíricos, es decir para crear separaciones y agrupamiento en el gradiente continuo de la producción del campo artesanal depende siempre de las discrepancias y yuxtaposiciones con otros sistemas de definiciones también vigente en el seno del mismo. Y que se trata de un fenómeno dinámico que se modifica en la medida que aparecen nuevos actores con determinada capacidad de posicionarse políticamente en relación con los ya establecidos en la interioridad del mismo, como es el caso de las comunidades indígenas urbanas o las microempendedoras de manualidades.

Permítaseme complicar un poco más el problema y traer a la reflexión además el punto de vista de un tercer actor rara vez tenido en consideración en forma explícita en los sistemas definicionales existentes: **el público**. Lo haré en relación con una exposición reciente del museo fuera del marco del PPAr.

Me refiero a la muestra “*Patagonia contemporánea: diseño y artesanía*” realizada en adhesión *BAND 03/ Buenos Aires Negocios de Diseño* que se llevó a cabo en el mes de Octubre y que presentó diferentes objetos como muebles, objetos decorativos y vajilla doméstica realizados en lenga por productores de San Martín de los Andes. El mobiliario era claramente ubicable dentro

del campo comercial del diseño en serie. Otras piezas como bandejas, marcos de fotos, adornos de mesa, fueron presentados por artesanos de esta ciudad neuquina. A este repertorio el museo agregó una muestra de objetos realizados por artesanos mapuches de Neuquén pertenecientes a la colección de artesanía del CEPAR, las cuales representan una innovación reciente del trabajo sobre lenga sin antecedentes en la historia del diseño tradicional de este pueblo. La muestra fue interpretada en la cartelería que redactó el museo como una relación entre diseño, industria cultural y artesanía. Entre algunos visitantes pareció que el material lenga, una especie nativa de Neuquén pero exótica para el porteño promedio se convertía en un diacrítico suficientemente significativo como para justificar el carácter patrimonial de los objetos artesanales y industriales expuestos. Pero otros, se fijaron en el diseño y consideraron que las artesanías mapuches tenían un valor específico de diseño espontáneo, pero no las restantes artesanías urbanas, que en las palabras simples de una visitante “parecían del Tigre”.

La reflexión anterior nos confronta con la necesidad de establecer entonces cuales serían los rasgos identificadores y diferenciadores, los diacríticos que le dan especificidad para ser reconocidas como de Buenos Aires a estas artesanías urbanas frente a las producidas en otras ciudades del país. También nos enfrenta con una dimensión inherente a cualquier propuesta referida al patrimonio cultural: **¿para quiénes, dónde y por cuanto tiempo dichos rasgos diacríticos se mantienen vigentes?**

Estas dificultades para intentar identificar los criterios constitutivos y de uso de esta categoría cultural que nos ocupa, así como su relación con el patrimonio cultural de Buenos Aires no han sido, sin embargo, un impedimento para realizar el Ciclo “De la Feria al Museo”. Desde el marco conceptual con que gestionamos el museo sostenemos que los criterios de selección y exclusión que afectan a los objetos y sus contextos tanto performativos, de interpretación como de contraste, y que están implicados históricamente en la formación de las colecciones permanentes o ad-hoc para exhibiciones temporarias, no necesariamente tienen que ser ni explicitados ni explicitables *a priori*. Asumimos como nuestras las críticas que se han hecho en la bibliografía especializada en cuanto a que este derecho al uso de lo que técnicamente se denomina “una intuición bien formada” propio de los curadores no fue compartido históricamente entre los museos y los artesanos y rara vez se propusieron considerar el punto de vista plural del público. Pero este hecho más político que técnico no invalida la evidencia de que un

concepto no siempre es definible en abstracto para que a partir de él se construya un campo si no que muy por el contrario lo habitual es que sea la existencia de un campo de acciones y discursos políticamente orientados lo que permite la emergencia de tal concepto y la posibilidad de su apropiación, operación e identificación por parte de los diversos agentes. La categoría que nos ocupa es además es una construcción cultural producto de un proceso histórico y social concreto surgido en los años 60 en Buenos Aires - como lo han relatado Mónica Rotman esta mañana y ahora el Arquitecto Peña - que ha incorporado, incorpora y seguirá incorporando modificaciones en el tiempo en función de políticas proactivas o reactivas entre otras variables a considerar. Proceso histórico que por el momento adolece de la carencia de una masa crítica de investigadores y documentalistas salvo honrosas excepciones como las escuchadas en estas Jornadas. En conclusión esta categoría de objetos y los conceptos en los que se sustenta, hoy no los podemos explicitar más que en forma tentativa y difusa o implementar en forma intuitiva.

Además cuando asumimos como viable involucrarnos con la gestión de las artesanías urbanas como patrimonio cultural desde el museo Hernández lo hicimos desde la convicción de que el tratamiento museográfico es y ha sido siempre un procedimiento privilegiado de los procesos de patrimonialización junto a otras acciones curatoriales, como el registro y la catalogación de las piezas, las estrategias de interpretación y comunicación de las mismas para la formación de públicos y otras operaciones como la puesta en valor o por el contrario la negación de la memoria y la identidad personal de los artesanos. Las acciones de patrimonialización enumeradas y aludidas en estas reflexiones sobre el ciclo De la Feria al Museo son a nuestro criterio hoy al igual que en los inicios de la acción cultural del museo en el campo artesanal, e igual que las experiencias relatadas por el Arq. Peña desde el Museo de la ciudad, eficaces en cuanto crear un plus de valor cultural sobre un sector de un campo al que pretende transformar jerarquizándolo. En consecuencia debemos prever que al incorporar las artesanías urbanas a la gestión de museo Hernández los repertorios de objetos que se seleccionen sufrirán necesariamente modificaciones de sentido que seguramente redundarán con el tiempo y a través de procesos no siempre investigables directamente por el museo, en modificaciones de formatos y diseño en el ámbito original, por ejemplo en la oferta actual del sistema de ferias de artesanías urbanas de la ciudad.

A mediados de los años 40 la justificación a la que apelaban los folkloristas de la época, para la urgencia de estas acciones de patrimonialización era el riesgo de desaparición de los diseños y formatos espontáneos populares rurales y urbanos originados antes de la industrialización del país y cuya reproducción era cada vez menos rentables frente a la producción seriada de la industria del recuerdo de viaje en el mercado turístico dominado por los agentes de los procesos de comercialización. En la actualidad advertimos en cambio que la urgencia parece estar vinculada, por lo menos en el imaginario de gestores y artesanos, a un fenómeno de banalización de una familia de términos “artesanías” “artesano”, “artesanal”, consagrada a lo largo de varias décadas de acciones de gestión cultural para discriminar producciones del mercado y convertirlas en patrimonio y/o industria culturales. No me estoy refiriendo al uso de esta familia de términos en el habla habitual o como estrategia de marketing de las heladerías o la venta de dulces caseros sino a una acción realizada por el mismo estado que lo utiliza irreflexivamente en titulaciones como *Ferias de Artesanos*, *Paseos de los Artesanos*, *Calle de los artesanos*, *Feria artesanal*. Términos comodín que designan espacios donde se presentan productos que tanto pueden evidenciar valores genuinos de diseño espontáneo, tanto innovador o que respondan a algún canon consagrado dentro del campo, como ser, y es lo efectivamente sucede mayoritariamente, meras reproducciones semiseriadas de formatos y motivos estereotipados. En este último caso no es posible advertirles a dichos productos algún rasgo que le confiera especificidad cultural en algún contexto, para algún actor del campo con relación a algún otro repertorio homólogo ya del pasado ya contemporáneo. Muchas de estas expresiones no tienen otro valor que ser el efecto de una estrategia de sobrevivencia de sectores urbanos excluidos del sistema formal de trabajo. Tema digno de la reflexión de investigadores y asistentes sociales sin duda. Pero hoy como ayer el Estado debe promover políticas activas que orienten la creación de un plus de valor cultural en el campo artesanal y que promueva su reproducción continuada en el tiempo. Podrá hacerlo en forma participativa incluyendo a instituciones oficiales, artesanos, investigadores, comerciantes, organizaciones no gubernamentales, gestores y público. Pero no podrá dejar de hacerlo sin asumir el riesgo de dilapidar en acciones ad-hoc de promoción social de dudosa eficacia en el mediano y largo plazo, el capital simbólico que años de política cultural tanto desde el Estado, nacional como local, acumularon sobre determinadas manifestaciones artesanales para el estímulo y

desarrollo de los artesanos locales y el enriquecimiento del patrimonio cultural de los argentinos. Política cultural que se concretó en acciones que derivaron en la definición de indicadores de calidad y la formación de públicos capaces de advertirla, valorarla, desear adquirirla y pagarla. Por eso creo que la realización periódica de jornadas como esta es imprescindible para poner en común los criterios existentes, establecer consensos si cabe, identificar los conflictos de intereses y objetivos que seguramente existen, conocer los recursos institucionales y las acciones de gestión y puesta en valor que espontáneamente están haciendo las instituciones que operan dentro del campo artesanal y los mismos artesanos. Muchas gracias por prestarme su tiempo y atención y los invito a participar mañana del taller sobre la conformación del Registro Patrimonial de Artesanos Urbanos de Buenos Aires.

Bibliografía

Bialogorski, Mirta. La patrimonialización de la memoria. El «Banco de la Memoria del Campo Artesanal» en el Museo «José Hernández» Ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Patrimonio Cultural Judío Argentino. 13 y 14 de mayo de 2003

Bialogorski, Mirta y Ana M. Cousillas. (1999), “Estereotipos y preconcepciones en la interpretación del patrimonio cultural en el Museo José Hernández”. Ponencia presentada en el V Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur y IX Jornadas Nacionales de Folklore. Organizado por el Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore. I.U.N.A. 9 al 12 de noviembre Villa Carlos Paz, Córdoba. Argentina..

Bialogorski, Mirta, Ana M. Cousillas y Fernando Fischman. “Artesanos, artesanías y museos: una nueva relación”. Ponencia presentada en el XII Congreso Nacional de Folklore. Organizado por el Centro de Investigadores de Folklore. Córdoba, Argentina. 16 al 17 de junio de 2001.

Cousillas, Ana. (2003a). *¿Qué les ofrecemos a los artesanos?*. Folleto de divulgación del Museo de Arte Popular José Hernández

Cousillas, Ana. (2003b). “Reflexiones desde la gestión sobre el patrimonio cultural». Ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Patrimo-

nio Cultural Judío Argentino. 13 y 14 de mayo de 2003.

Cousillas, Ana. (2003c) “**Reflexiones sobre la gestión del patrimonio cultural artesanal en un museo de la ciudad de Buenos Aires (1997- 2003).** *Ponencia presentada en el Coloquio “Museos a la vista” Públicos, espacios y gestión en los museos.* Ciudad de México, Museo Nacional de Antropología.

“Artesanías en movimiento” Una aproximación a las prácticas artesanales de la Ciudad de Rosario

Laura Ana Cardini.

Presentación¹

A partir del estudio del campo artesanal en Rosario nos centraremos en los aspectos que definen la práctica artesanal desde la perspectiva de los artesanos de la zona oeste (2), así como desde las políticas del estado municipal dirigidas hacia el sector que, mediante distintas normativas, regulan los espacios de exposición, comercialización y formación. Para esto nos apoyamos en el trabajo de campo realizado en el período 2000, 2001 y 2002, y en el abordaje de decretos y ordenanzas que regulan la actividad artesanal en Rosario.

Proponemos una breve introducción de los aspectos teórico-metodológicos en el abordaje de los procesos identitarios, que nos permiten aproximarnos a la configuración de la práctica por parte de los artesanos; el rastreo de normativas en materia de espacios de comercialización, que contienen a su vez criterios de delimitación de la práctica.

Estas visiones nos permiten reconstruir un panorama sobre el campo artesanal en Rosario que esperamos sea un aporte a la reflexión sobre las artesanías urbanas más allá del caso particular que nos ocupa. (3)

De la cultura y las identidades artesanales

Categoría que atraviesa toda la producción y la identidad de la Antropología como disciplina, la noción de cultura, ha sido definida, en sus alcances y metodologías según las diferentes corrientes y paradigmas presentes en su historia (4). En nuestro estudio nos interesó encontrar una perspectiva que contemple

una noción antropológica de cultura, entendida como proceso social.

Así, retomamos parte de una concepción en donde la cultura consiste en estructuras de significación socialmente establecidas, por lo que el abordaje de la misma debe ser enfocado en sus diferentes niveles intentando desentrañar los sentidos que intervienen en los procesos artesanales (5). Esta manera de abordar la cultura, en tanto conjunto de textos, que contienen en sí las propias interpretaciones de los sujetos, nos lleva a concebirla como red de significaciones que es preciso desentrañar y nos permite, acceder a distintas tramas del análisis: las concepciones atribuidas al oficio, las cualidades que lo definen, el establecimiento de diferentes tipologías y clasificaciones, y características de los objetos artesanales como vehículos de diversos contenidos sociales (bajo la forma de evocaciones al lugar de origen, sentidos religiosos o reelaboraciones históricas) además de su carácter de mercancía.

Al mismo tiempo, y con un criterio diferente contemplamos el enfoque propuesto por García Canclini en cuanto al estudio de la **cultura como proceso** y como **producción**. Esta premisa implica: oponerse a las concepciones acerca de la cultura como “acto espiritual”, “manifestación ajena”, “exterior” y ulterior a las relaciones de producción. Partiendo de este enfoque, concebimos a los artesanos como **productores culturales** y las artesanías como producciones culturales que deben ser abordadas también como proceso en el que intervienen formas de producción, circulación y consumo, tratándose de productos en los que resuenan relaciones sociales y no como objetos ensimismados. (6)

Es fundamental abordar las relaciones sociales que los artesanos mantienen con los demás componentes de sus procesos estéticos: los medios de producción, como materiales y procedimientos técnicos, y las relaciones sociales de producción, ya sea con el público, con quienes los financian, con los organismos oficiales, con emprendimientos privados, etc.

Sin ingresar en las discusiones que la dimensión cultural ha suscitado, hay consenso en que las últimas concepciones tienden a restringir el sentido totalizador que lo caracterizaba. Y desde esta óptica, Bayardo rescata también su capacidad mediadora en la experimentación, comunicación y transformación del orden social, al mismo tiempo que condición de existencia de ese orden. En este sentido, la cultura cimienta la subjetividad, la manera de percibir el mundo y de experimentar. (7)

Entretejido a esta perspectiva de la cultura o mejor dicho de ‘lo cultural’,

abordamos los **procesos identitarios de los artesanos** (8). Las imágenes artesanales configuradas alrededor de la práctica condensan diferentes aspectos que nos permiten hacer una reconstrucción y una interpretación del oficio. De esta manera, la artesanía es enunciada como “*lo que es mío*”, “*es como un hijo*”, “*uno ya viene con algo*”, “*es parte de la personalidad del artesano*” que funcionan como disparadores en la confección de este escrito.

Más allá de los variados debates sobre esta dimensión teórica-metodológica (9), el abordaje de estos procesos supone múltiples expresiones de una identidad social ya sea de clase, política, regional, nacional, étnica, que en esta oportunidad se centra en los procesos identitarios de un sector laboral —el artesanal urbano— por lo cual retomamos el punto de vista de los sujetos involucrados, a la vez que, presentamos algunos aspectos del enfoque asumido desde Estado Municipal.

La noción de identidad a la que llegamos nos permite abordar distintos procesos que refieren a la particular forma de apropiación que este sector realiza de su práctica, según coordenadas espaciales y temporales, como proceso histórico social dinámico donde cobran sentido relacional un conjunto de rasgos asociados, permitiendo acceder tanto a la idea de “unidad” como de “heterogeneidad”. (10)

En este sentido, pareciera no ser posible ‘definir’, ‘llenar’ y ‘atribuir’ contenidos a esta noción pues se trata de procesos y relaciones que no pueden ser delimitados de antemano y sólo resultan pensables a partir del análisis del trabajo empírico y teórico en una relación dialéctica.

En un intento de aproximación, adscribimos a la perspectiva desarrollada por Romero como un complejo inestable, en el que intervienen lo que los sujetos son, lo que creen que son, lo que dicen que son, la identidad atribuida, en tanto que las identidades “son una y muchas a la vez”, estando atravesadas por diversas líneas (nacionales, sexuales, ideológicas, profesionales) y “están siendo”. (11)

Deviene, a su vez, en la manera que un grupo construye su propia imagen y de los otros con los que se relaciona, en cuya interacción se pone de manifiesto un juego de valores, sujeto a transformaciones según el contexto económico, social y político en que el grupo se encuentra. (12)

Las valoraciones que los propios artesanos realizan acerca de su oficio nos permiten re-construir, con distintos matices los procesos de afirmación de un “nosotros” que no pueden ser abordados si no es desde el movimiento y la

redefinición permanente y como tal, desde su polisemia.

La perspectiva propuesta permite aproximarnos a una delimitación del oficio, donde convergen: la **tradicción familiar** previa; el **continuum de saberes** que circulan en, y desde, distintos “tiempos” y “espacios”; la **memoria** como herramienta en esas transmisiones; en conjunción con una **vocación especial** mediante una “mirada”, “sensibilidad” y percepción peculiar; la experimentación y la prueba y; la **consagración** como instancia de validación, que configuran la construcción de un “capital artesanal” que si bien comprende aspectos económicos, principalmente nos conduce al sentido profundo que posee esta actividad productiva a nivel simbólico y social.

La artesanía, entonces, define la pieza, lo producido, lo creado, y a la vez nombra el oficio, un tipo de trabajo específico que posee características “especiales”: la vocación, la mirada, la memoria, la curiosidad sobre técnicas y materiales, y el esfuerzo por afirmar y demostrar que se es artesano.

El trabajo es definido como: difícil (“*tiene su bemo!*”), lento (“*muy lerdo*”, “*lleva mucho tiempo*”), es un trabajo que una vez emprendido “*no puede dejar de hacerse*”, ni tampoco olvidarse, que “*llena de alegría*” a quien lo lleva adelante, que “*es un orgullo*”, a la vez es un “*jobi*”, una “*terapia*”.

Desde el punto de vista económico constituye una “*salida laboral*”, una “*ayuda económica*”, es “*para tratar de sobrevivir*”. Sin embargo, en algunos casos no es posible vivir ‘sólo’ de esta, por lo que funciona como una opción en períodos de falta de trabajo o como complemento de otras actividades redituables.

Podemos desplegar distintas variantes para su caracterización: **como actividad productiva, de creación, cargado de emotividad y de valores que definen la práctica como muy intensa y constante, pero a la vez, como salida laboral, insuficiente, frustrante en cuanto al ingreso monetario, inestable y desvalorizada por el público.**

Parafraseando a Bourdieu –que se refiere al artista- la “profesión” de artesano, parece ser una de las menos codificadas, a la vez que:

“...una de las menos capaces de definir (y de alimentar) completamente a quienes reivindicán, y que, demasiado a menudo, sólo pueden asumir la función que ellos consideran principal a condición de tener una profesión [ocupación] secundaria de la que sacan sus ingresos principales”. (13)

Estos aspectos de la práctica se correlacionan con las dificultades, tanto

del público, como desde las instancias políticas, para visualizar y “valorar” la actividad (como veremos más adelante este aspecto enunciado como “falta” de tradición artesanal se fue modificando con motivo de la aparición de diferentes espacios de formación y comercialización).

No obstante estas imágenes que comparten los artesanos en su pertenencia al oficio, el sector es percibido como heterogéneo y diverso en cuanto a las clasificaciones sobre lo que significa “ser artesano” y los matices que estas categorías sociales introducen al interior del campo artesanal (“*artesano-artesano*”, “*artesano puro*”, “*artesano ocasional*”, “*el que no se traiciona*”, “*el que hace para vender*”, etc.)

Las clasificaciones permiten también visualizar la situación desigual de los artesanos en torno a lo económico y las dificultades para superar estas contradicciones. Con respecto a esto, los sectores más pauperizados en los que la artesanía es una salida más ante la desocupación y el desempleo, no “crece” ni llega a profesionalizarse, su producción se mantiene estancada o directamente decae no sólo en cuanto a materiales, sino también en cuanto a calidad y cantidad de trabajo invertidos. Frente a esto encontramos distintas posibilidades, entre las cuales se destacan proyectos que parten del mismo sector y que plantean la obtención de materia prima y de espacios de producción y circulación que los protejan. (14)

Al mismo tiempo, para otros artesanos —“*los que tienen el bolsillo tranquilo*”, “*por gusto*”, etc.— el rol económico es complementario o sólo se trata de una actividad recreativa que ‘de paso’ permite un ingreso monetario.

Con diferencias importantes en lo económico, la artesanía como actividad productiva, a la vez que objeto de consumo, está caracterizada por ser vehículo de distintos contenidos culturales, históricos que la disparan más allá y más acá de su carácter de mercancía que circula en distintos espacios de comercialización.

Circuitos de exposición y comercialización: la inquietud

Dentro de los circuitos de exposición y venta encontramos: casas de venta de artesanías, centros culturales, museos, lugares en la vía pública como veredas, plazas y las ferias y, talleres de los propios artesanos.

En este sentido tanto la circulación como el consumo de los bienes artesanales están en relación con el “valor” atribuido a los objetos en la producción, pues en el caso de las artesanías constituyen valores de cambio, como

mercancías para ser intercambiadas. (15)

Algunos artesanos mencionan épocas de mayor venta y vinculan esta disminución de la comercialización producto de la crisis económica que atraviesa el país en donde la situación laboral en torno a la artesanía fue modificándose según pautas de consumo diferentes. Sobre este punto confluyen imágenes diversas dado que “antes” (época de la dictadura militar) tampoco había espacios de circulación de las artesanías como “ahora” (con la reapertura democrática, a la vez que a partir de los nuevos espacios feriales en Rosario). Aunque también “antes” (cuando viajar por el país no resultaba tan costoso para los artesanos), se salía más y por lo tanto se “vendía más” en los circuitos feriales en otras provincias. (16)

Nos encontramos ante otra característica de la actividad de los artesanos que se refiere a los traslados en búsqueda de espacios de exposición y venta. Este aspecto -“salir”, “ir y venir”- remite a una parte de todo el proceso de producción y circulación de la artesanía llevado adelante por el propio artesano, por lo que su espacio laboral es el taller y también la feria.

Los artesanos referencian este “salir” de manera positiva, porque es parte de los circuitos de comercialización que funcionan, a su vez como espacios de intercambio con otros artesanos, de aprendizaje de nuevas técnicas, de materiales y de las llamadas “trampitas” o “trucos”. Aquí se ponen en juego no sólo la circulación de los productos artesanales como “mercancía” sino también de todos los saberes del artesano, actuando a su vez como un espacio de afirmación y legitimación de la actividad.

La experiencia de viajar es referenciada como beneficiosa por la posibilidad de ingreso económico con acceso a un público consumidor más amplio, pero constituye un aspecto difícil y conflictivo porque implica más producción, y en consecuencia, mayor inversión en materiales, tiempo de trabajo y esfuerzo.

Estas visiones tanto positivas como conflictivas, se ponen en juego ante la instancia de salir – ir a las ferias -, independientemente que el artesano o la artesana “salga” o se “quede”. Sin embargo, “quedarse” –no ir a ferias- puede implicar para el artesano “salir” en otro sentido, es decir comercializar sus productos en ferias y casas de venta de artesanías en la ciudad de Rosario solamente.

Las políticas culturales y el campo artesanal

Siguiendo la premisa acerca de que las políticas culturales son un conjunto de intervenciones llevadas a cabo no sólo por el Estado, sino también por instituciones civiles y grupos comunitarios para satisfacer las necesidades culturales de la población y orientar el desarrollo simbólico (17), detectamos distintos tipos de organización que dependen, por un lado de “formas naturales de organización”, como el núcleo familiar, grupos de artesanos, cooperativas creadas por los mismos artesanos independientes del Estado, y por otro, de “formas inducidas” (18), que son aquellas que promueven organismos, instituciones o asociaciones gubernamentales, privados o sociales, para apoyar el trabajo de los artesanos. No obstante esta diversidad de emprendimientos en relación con los espacios de formación y comercialización de los productos artesanales, pasaremos a analizar aquellas acciones vinculadas con el Estado.

La historia artesanal en la ciudad está marcada por diferentes momentos que varían según las dinámicas políticas de la ciudad y del país. A partir de 1958 comienza a haber toda una actividad dirigida al sector artesanal, desde distintos organismos del estado nacional. Este período está caracterizado por una visión tradicionalista patrimonialista en el que las artesanías “parte indiscutida del ser nacional” son aquellas que refieren a las artesanías indígenas y criollo-gauchescas. Muestras, ferias, formación de mercados artesanales en distintas regiones del país se propagan, primero, mediante el “Plan General para el estímulo de las Artesanías Argentinas” en 1958 y más adelante el “Régimen para estímulo de las artesanías y ayuda a los artesanos” en 1967, creados por Augusto Cortázar (19) en el marco del Fondo Nacional de las Artes. Este autor inscribe el tema artesanal como ámbito cultural que debe ser recuperado y promovido, abordándolo más allá de los límites de Buenos Aires y dando visibilidad a las artesanías realizadas en otras regiones del país, tarea que resulta fundacional para el sector.

De esta manera, los primeros indicios que aparecen en Rosario en torno a las artesanías los encontramos desde 1975 hasta 1980 a través de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Litoral, ámbito desde el cual se realizan muestras y ferias desde una visión que retoma los postulados de Cortázar. (20)

La visión tradicional-patrimonialista que impregna esta etapa deja su impronta en las delimitaciones acerca de las artesanías y podemos encontrar sesgos de este proceso en las categorizaciones propuestas por el Estado Municipal (como veremos en 1985). Este enfoque ideológico con fuerte presencia en las primeras

producciones de los años '60 sitúa a las artesanías como parte del patrimonio de la nación, en donde la “nación” funciona como categoría a priori, como esencia y como mecanismo unificador en el cual parecen disolverse las diferencias y cuyo fundamento de especificidad nacional es buscado en la “tradicción, la tierra y la sangre”, llevando a absolutizar elementos biológicos y telúricos (21). Para estas posiciones, las políticas culturales se centran en la preservación del patrimonio folklórico, entendido como archivo y acervo, osificado y apolítico. Así, las artesanías forman parte de ese patrimonio quedando sustraídas y petrificadas, cautivas en la “tradicción”.

En los años que siguen no encontramos registros de actividad y recién en el año 1985 aparece la primera normativa, luego de la cual podemos hacer un recorrido por las reglamentaciones hasta el momento actual, con la creación de distintos espacios de circulación.

La secuencia normativa, un recorrido por las ferias de Rosario

Como ya mencionamos la primer normativa tiene ingreso en el año 1985 en medio de la transición que implicó la reapertura democrática para distintos sectores del ámbito estatal que habían sido intervenidos, caracterizados por controles y censuras ejercidas por el Régimen Militar. (22)

Esta fecha marca un período distinto para el campo artesanal pues mediante la Ordenanza N° 3.845 se establece la creación del **Mercado Pulgas del Bajo** en el cual funciona “una feria de artesanías varias, objetos antiguos, libros, filatería y numismática” (23), espacio que pasa a contar con una comisión integrada por artesanos y un reglamento interno que rige sus actividades.

En 1992 se crea la Feria de Artesanos de Plaza Sarmiento consistente en:

“...una feria de artesanías varias, siendo condición indispensable que la totalidad de sus expositores, sin excepción, sean artesanos que exhiban y comercialicen el producto final de su propia actividad en forma personal e intransferible.” (24)

Este espacio ferial deja de tener continuidad quedando con carácter de permanente el Mercado de Pulgas del Bajo en el cual se comercializan otros tipos de objetos –como antigüedades- además de artesanías.

En 1994 la Comisión de Cultura, Educación, Turismo y Peticiones eleva un “anteproyecto de ubicación definitiva de la Feria de Artesanos de la Rambla

Cataluña (Costanera Norte), tomando como base su actual emplazamiento...”. Este anteproyecto está relacionado con el pedido efectuado por una Agrupación de Artesanos Independientes de Rosario mediante el cual se menciona:

“...la necesidad de reglamentación, permiso, etc. para que los Artesanos Independientes tengan un lugar estable para trabajar libremente... ya que la artesanía está enmarcada dentro del ámbito cultural de todos los pueblos y quienes profesan este arte casi nunca fueron tenidos en cuenta por las autoridades”. (25)

En el año 2000 la Ordenanza N° 7.102 establece la asignación de un predio por parte de la Municipalidad para la concentración de distintas ferias de artesanías, culturales y mercados de pulgas de la ciudad de Rosario. En el año 2001 es reformulada, con motivo del pedido de un grupo de artesanos independientes, -modificación que queda reglada en la Ordenanza N° 7.219- en cuanto a que se plantea la posibilidad de funcionamiento de otros emplazamientos para ferias incluyendo los ya existentes como el Mercado de Pulgas, reformulándose el decreto anterior en torno a la concentración de las ferias en un sólo predio.

La ausencia de normativas que den un marco integral antes del año 2000 –pues las reglamentaciones existentes referían a algunos espacios feriales- marca otro momento clave en el que comienzan a sistematizarse toda una serie de normativas y acciones como parte de distintos programas culturales en la ciudad hacia el sector.

Se detecta la presencia de gran cantidad de artesanos y de rubros dentro de las producciones de los mismos y se emprenden distintas actividades desde el estado, tanto municipal – desde la Secretaría de Cultura y Educación –, como nacional – desde la Universidad Nacional de Rosario, como confección de una reglamentación para toda la ciudad, una vez concluida la etapa normativa, la realización de fiscalizaciones, ferias, seminarios, jornadas de exposición y formación artesanal, al mismo tiempo que la actividad comienza a ser nombrada como parte del “Patrimonio Cultural Americano”. (26)

A lo largo del año 2002 registramos cambios en la percepción de los artesanos acerca de lo que era enunciado como la “*falta*” de una normativa integral y la estabilidad de un circuito reglado, con un público “dispuesto”, en relación con la aparición de nuevos espacios.

Fueron produciéndose modificaciones debido a la convocatoria, selección y apertura de la **Feria del Bulevar** en el mes de Agosto de 2002, en donde los

rubros incluidos fueron: artesanías, manualidades y arte popular. Consideramos que este criterio de incluir otros tipos de producción resulta un indicio sobre las modificaciones en cuanto a la búsqueda de otras formas de producción emparentadas, a la vez que un intento de precisar variantes y matices en torno a los productos artesanales.

Al mismo tiempo, la realización de las **Ferias de Maestros artesanos** y las **Jornadas de Formación artesanal** iniciadas en el año 2000 y que se realizan en el mes de octubre son eventos que se han constituido en espacios de circulación y formación importantes.

Desde las instancias estatales se resalta la falta de experiencias anteriores acerca de un programa integral que regule espacios de formación, fiscalización, exposición y venta. La *“falta de tradición artesanal”* es enunciada también desde funcionarios del estado municipal como parte de *“responsabilidades compartidas”*: a) por parte de los artesanos, por la poca profesionalización, perfeccionamiento de su actividad; b) el público, por su no aceptación del rubro y su demanda de precios más bajos que llevan a una baja en la calidad de los productos artesanales y c) el estado, ya sea desde el nivel municipal, provincial como nacional que las situaba como *“arte menor”*. Los intentos de trabajar sobre el sector reconocen esfuerzos recientes, siendo un tema postergado dentro de las políticas culturales implementadas en la ciudad.

Este movimiento al interior del campo artesanal desde el año 2000 y con mayor impacto en la ciudad en el 2002, constituye un proceso reciente que se hace *“visible”* a través de los distintos actores y que nos propone el desafío de continuar el análisis en próximas investigaciones sobre las repercusiones que este *“juego de posibles”* está redefiniendo en el campo artesanal en Rosario.

El valor acerca del rol de la artesanía ha ido complejizándose al incorporar aspectos simbólicos y económicos en la promoción de la práctica (bajo distintas formas *“inducidas”* desde lo estatal con mantenimiento de los espacios existentes para fechas conmemorativas como la Feria de Colectividades, Feria en Plaza Montenegro en vacaciones de invierno y, espacios con carácter permanente como el Mercado de Pulgas del Bajo”; apertura de nuevos espacios de exposición, como la *“Feria del Bulevar”*, *“Feria del Paseo Alem”*; reapertura de otros que habían estado sin actividad como la *“Feria de Plaza Sarmiento”*; de capacitación, como las *“Jornadas de Formación Artesanal”*; de proyección fuera de la ciudad, como *“Hecho en Rosario”* y el convenio con Interferias de Buenos Ai-

res; así como desde lo privado: Feria de Artesanos del mundo, Centro Artesanal Pichincha, entre otros). (27)

Al mismo tiempo, desde los grupos de artesanos independientes, se ejerce presión para que estas acciones se concreten más allá de los conflictos y las divergencias con el Estado que en algunos casos los sitúa como sujeto “pasivo”, que hay que “empujar” para que produzca, para que “exponga”, para que se “ponga a tiro” con la sociedad de consumo.

Por otra parte, la actividad ferial está asociada al espacio público urbano enmarcada en proyectos culturales en relación con el turismo, pues se trata de “fenómenos específicamente urbanos” que aportan a la “identidad de la ciudad”, así como ésta marca su impronta sobre estos espacios, en vinculación con su “inserción profunda en las estructuras sociales, políticas y económicas”. (28)

Desde el municipio se definen estos espacios según distintas aristas tanto culturales, económicas, como políticas:

“Declárese de Interés Municipal la actividad de la Feria Retro, la Feria de Artesanos Rosarinos y la Feria del Roperero (...) en atención a que la mismas tienen un alto contenido cultural a la vez que constituyen en la mayor parte de los casos, posibilidades laborales y de economía familiar para un crecido número de personas, que han hecho de su participación en las mismas un modo adicional de subsistencia, debiéndose destacar asimismo que dichas ferias deben ser vistas como un logro comunitario importante, que señala lo positivo de la participación ciudadana en la generación de hechos culturales y la necesidad de alentarlas.” (29)

La gestión municipal sitúa la actividad ferial como parte de un programa de promoción turística de toda la costanera de la ciudad, que conforma un circuito de ferias y mercados. (30)

Vemos de qué manera estas secuencias normativo-feriales ponen en evidencia el espacio de las relaciones de fuerza entre los actores y las instituciones en torno a los espacios que “deben” o no potenciarse, crearse o promoverse. (31)

Los espacios feriales de mayor relevancia por cantidad de puestos y afluencia de público se encuentran emplazados en la zona de la costa de la ciudad de Rosario, por lo que el énfasis de las políticas culturales está puesto en los sectores del centro de la ciudad vinculados con los circuitos de consumo urbano, quedando las demás zonas relegadas o destinadas a emprendimientos con otras

características productivas. Nuevos espacios de ferias de hortalizas y de micro-empresarios productivos –que abarcan distintos rubros - funcionan a la vez como posibilidad de empleo e ingreso económico impulsados por la Secretaría de Cultura y Educación y la Secretaría de Promoción Social de la Municipalidad de Rosario de manera conjunta. (32)

“Usos” de la definición de artesanía

Así como detectamos movimientos en el campo artesanal mediante las actividades realizadas podemos ver correspondencias de estos cambios en las concepciones que han estado implícitas en las mismas.

Mediante el rastreo de los criterios que fueron definiendo la artesanía llegamos a reconstruir parte de lo que visualizamos como un movimiento de ampliación y complejización de las nociones.

Comenzamos la serie de definiciones en 1985 (33) donde encontramos vinculaciones con los planteos desarrollados por Cortazar acerca de las artesanías como actividades y técnicas “practicadas tradicionalmente por el pueblo”, grupos y “comunidades folk”, a través de las cuales se crean objetos cuya “función es utilitaria”, llevando a cabo una “labor manual”, que imprime a los productos “carácter o estilo típicos” concordes con los de la “cultura tradicional” de la comunidad (34). Aparecen elementos característicos del folklore (35) a través de los términos: “estilo típico”, pues todo fenómeno folklórico resulta regionalizado, convirtiéndose en una especie de “símbolo del lugar”, que “prestigia en el mundo el nombre del país de origen” y, “cultura tradicional”, que se refleja en las artesanías, manifestándose en los materiales empleados o en la función que cumple el objeto y en la composición del estilo (36). Su concepción contiene una visión romántica y esencialista que oscurece las potencialidades del fenómeno. Lleva a adoptar posiciones en las que la artesanía debe ser conservada, y aislada, mantenida en su “estado primigenio” y “original” para que no pierda sus cualidades intrínsecas en un contexto regional. Esta constelación conceptual permea gran parte de la producción intelectual del período (37) y es retomada no sólo desde la producción teórica al interior de la antropología sino además en normativas que regulan el tema artesanal en Rosario.

Ya en el 2000, (38) comienza a nombrarse el espacio urbano como contexto de producción importante, dado que en períodos anteriores el acento estaba puesto en las producciones de origen rural, folklórico y tradicional. Esta deli-

mitación dejaba al margen aquellas producciones con características de mixtura en cuanto a orígenes e incorporación de técnicas y materiales. (39)

El eje central sigue siendo el carácter manual y único de la producción en contraste con el trabajo seriado o de tipo industrial, a la vez que detectamos corrimientos que van de las nociones que sitúan la artesanía como resultado, hacia otras en donde la producción artesanal es un proceso, despegándose así de las visiones esencialistas que no incorporan la idea de cambio y de innovación de manera positiva (40). Ya no se trata de una actividad practicada por grupos o comunidades folklóricas solamente sino que involucran diversidad de productores con raigambres diferentes, que pueden incluir además de una tradición rural o criolla, otras tradiciones o experimentaciones con técnicas tradicionales o modernas.

Las categorizaciones introducidas en los últimos años en conjunción con las actividades desarrolladas definen no sólo el tipo y ‘calidad’ de producción, incluyendo elementos como el diseño y el criterio estético-creativo en vinculación a los espacios de comercialización, sino también el rol central de la formación y profesionalización del sector que ‘garantizan’ la continuidad del mismo.

A partir de esta secuencia de definiciones “oficiales” podemos construir una diacronía de criterios que ha ido modificando los sentidos adjudicados a la práctica, con implicancias en el plano de las políticas culturales: ‘cerraduras’ o aperturas, nuevas orientaciones de los espacios de exposición y formación que modifican el campo artesanal en la ciudad como sector económico y ocupacional importante.

Un mapa artesanal en movimiento

Para los artesanos con los que trabajamos la práctica forma parte de la historia familiar en un sentido temporal que contrasta con la reciente actividad artesanal detectada en la ciudad durante los últimos tres años. Esta paradoja temporal de desencuentros, nos permite registrar un momento clave del campo artesanal.

Los distintos períodos políticos del país, caracterizados por las visiones “patrimonialistas folklóricas” de los gobiernos dictatoriales hasta las transiciones a visiones de mayor amplitud durante la reapertura democrática fueron delineando los acentos de las políticas culturales hacia el sector. Mediante las ordenanzas que regulan el tema artesanal en la ciudad intentamos aproximarnos a las nuevas

categorizaciones que plantean un esfuerzo por dar espacio a distintos tipos de manifestaciones culturales entre las cuales las artesanías son parte de un proyecto más abarcador a nivel de políticas culturales para Rosario.

El mapa artesanal, entonces, se haya en pleno movimiento con la creación de nuevos circuitos feriales que incluyen otros rubros, y que, además de artesanos individuales, contemplan la exposición de micro-emprendimientos productivos como huertas, costureros comunitarios, panificación, repostería, etc. pasando a formar parte de las políticas sociales y ocupacionales para diversos sectores.

Por otra parte, las políticas culturales en la ciudad han enfocado gran parte de sus actividades renovando sus concepciones sobre la artesanía como proceso en permanente definición, pero centralizando la actividad en las zonas céntricas de la ciudad. Esto plantea el mayor énfasis en el rol económico de la artesanía - por parte de las acciones del estado municipal- como un aspecto que se dirige a un circuito turístico y de consumo.

A partir de este estudio ponemos en tensión el enunciado de que Rosario no posee tradición artesanal, pues con discontinuidades, pudimos rastrear toda una producción artesanal heterogénea con particularidades según el género artesanal (41), que desembocan en un momento de gran movimiento y redefinición. Entendemos que la “artesanía” como producción cultural compleja está sujeta a búsquedas constantes por su definición y sus espacios de circulación posibles.

Los “silencios”, como momentos de pausa que también se han intercalado en la historia del campo artesanal se refieren a la menor “visibilidad” del mismo, pues el hecho de que no haya normativas oficiales en algunos períodos no quita que toda esta producción artesanal que aparece con fuerza en estos tres últimos años no haya estado presente (con otras características) en los períodos anteriores. (42)

Esperamos que esta primera aproximación sea un aporte a la “tradición artesanal” entendida como proceso histórico que continúa, y poder reflexionar sobre las condiciones concretas que están redefiniendo el campo artesanal en Rosario.

Referencias:

- 1 Este trabajo es parte de la investigación realizada con motivo de la confección de la Tesina de Licenciatura en Antropología Social, que se encuentra en redacción.
- 2 Trabajamos con artesanos de la zona oeste de la ciudad de Rosario, abordando una producción heterogénea tanto por el tipo de materiales y técnicas utilizadas, como por la procedencia de los artesanos, los saberes que intervienen, los circuitos de producción y comercialización. Realizamos trabajo de campo en el período 2000, 2001 y 2002, y bibliográfico sobre el tema, material periodístico, y de normativas sobre el sector artesanal en Rosario. La selección de la zona respondió a una experiencia laboral previa en el Área de Cultura del Centro Municipal Distrito Oeste “Felipe Moré” de la Municipalidad de Rosario. En el año 1996, la gestión municipal - a cargo del Partido Socialista Popular -, mediante la convocatoria de instituciones públicas y privadas, forma la Junta Promotora del Plan Estratégico Rosario (PER) que desde una instancia formal y política, lleva adelante la delimitación de seis distritos: centro, norte, noroeste, oeste, sudeste y sur.
- 3 Partimos de la noción de **campo** desarrollada por Bourdieu por los alcances que posee al dar cuenta de los distintos aspectos que intervienen en el campo artesanal como categorización que, dentro de la teoría social, permite situar a los artesanos y sus producciones en relación a la posición que ocupan en el mismo como resultado de procesos históricos. Bourdieu, P.: “Algunas propiedades de los campos” (135-141) En: *Sociología y Cultura*, Ed. Grijalbo, México, 1990.
- 4 María Rosa Neufeld propone una aproximación a “la forma en que se usa, antes que cómo se define, cultura en textos antropológicos e históricos” (p.440). Para mayor información: NEUFELD, M.: “Crisis y vigencia de un concepto: la cultura en la óptica de la antropología” (381-405) En: LISCHETTI, Mirtha. (comp.) *Antropología*. Eudeba. Buenos Aires, 1994.
- 5 GEERTZ, Clifford: Capítulos: 1. Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura y 15. Juego profundo: notas sobre la riña de gallo en Bali. En: *La Interpretación de las culturas*, Ed. Gedisa S.A., México, 1987; Capítulo: El arte como sistema cultural, En: *Conocimiento Local*. Ediciones Piados Ibérica, S.A., Barcelona, 1994.
- 6 GARCÍA Canclini, Néstor: *Las culturas populares en el capitalismo*. Ediciones Casa de las Américas. 3ra. Y.G., EL vedado, Ciudad de La Habana, 1982.
- 7 BAYARDO, Rubens: “Antropología, Identidad y Políticas Culturales”. Programa de Antropología de la Cultura. ICA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000.
- 8 Establecimos contactos con artesanos oriundos de Rosario, así como otros provenientes de provincias, como: Salta, Buenos Aires y Chaco, que se han radicado en distintos barrios de la zona oeste. Este recorte no impidió que trabajáramos además con artesanos de otras zonas de la ciudad que están vinculados, tanto en su producción y universos de sentido, como circuitos de exposición.
- 9 Hablar de procesos identitarios implica sumergirnos en una noción que integra la ‘lista’ de discusiones al interior de la antropología, ocupando una vasta producción teórica, donde han sido propuestas distintas maneras de conceptualizar y de abordar tal categoría. La preocupación tanto individual como colectiva acerca de las identidades ha estado presente en el pensamiento social occidental. Introducida en 1968 por Eric Erikson, perteneciente al campo de la psicología, la categoría de **identidad social** fue reformulada desde distintos planteos teóricos. Entre los desarrollos más destacados en el campo de la Antropología encontramos los postulados de Frederic Barth con su noción de “identidad étnica”, quien introduce el concepto de “límites étnicos” y de

“adscripción” proponiendo una visión más dinámica de los problemas de identidad en torno a los grupos étnicos. Los desarrollos posteriores en torno al concepto de identidad, identidades, matriz identitaria, procesos identitarios, configuraciones identitarias han sido desarrollados desde distintos enfoques y en variados trabajos, y por motivos de tiempo y espacio no los hemos profundizado (Barth (1976); Levi-Strauss (1981); Blache (1989); Causillas (1989); Hidalgo y Tamagno (1992); Fernández y Hachen (1994); Bloj (1992, 2001).

10 BLOJ, Cristina: “De la identidad y sus espacios. Improntas del lugar. Identidad y espacialidad” EN: Revista de Estudios Sociales N° 3, Segundo Semestre, Santa Fe, 1992.

11 ROMERO, Luis Alberto: “La identidad de los sectores populares: una aproximación histórico-cultural”. En: HIDALGO, C. Y C. TAMAGNO: *Etnicidad e Identidad* (comp.) Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1992.

12 Desde el folklore: BLACHE, Martha. 1989: “Construcción simbólica del otro: una aproximación a la identidad desde el folklore”. En: Revista de Investigaciones Folklóricas N°4. F.A.D.A.(Fundación Argentina de Antropología)

13 Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Ed. Anagrama S.A., Barcelona, 1995. p. 336.

14 Aspecto que pudimos observar en algunos sectores de la comunidad Kom

15 ROTMAN, Mónica. 1992: “Cuestiones sobre arte popular. Una perspectiva desde las manifestaciones culturales urbanas: el caso de las artesanías en la ciudad de Buenos Aires” En: IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Las Artes en el debate del Quinto Centenario. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Octubre. Buenos Aires.

16 Las ferias fuera de Rosario referenciadas por los artesanos fueron: Cañada Rosquín, Paraná, Córdoba, Buenos Aires -Fiesta Nacional del Poncho; Feria Internacional y Nacional de Artesanía – Fecor – Córdoba; Ferinoá – Salta; Fiesta Regional y Provincial – Cañada Rosquín; Feria del Sol – San Juan; Sociedad Rural Argentina – Buenos Aires; Feria Internacional de Artesanías Tradicionales de la Pontificia Universidad Católica de Chile – Santiago de Chile; Feria fundar - Santa Fe; Victoria, Entre Ríos.

17 Néstor GARCÍA CANCLINI, *Las políticas culturales en América Latina*, México, Editorial Grijalbo, S.A., 1987.

18 Martha TUROK, *Cómo acercarse a la artesanía*, México, Editorial Plaza y Valdes, 1988.

19 Momentos en los cuales Augusto Cortazar es Director del Fondo Nacional de las Artes y Presidente de la Comisión de Expresiones Folklóricas.

20 En Rosario, encontramos la producción de Passafari, Clara Norma Magda. 1975: 1930, Artesanía y cultura nacional, aportaciones a la expresión artística nacional... Rosario, Instituto Argentino de Cultura Hispánica, Santa Fe; 1980: 1930, Capacitación de recursos humanos para la promoción del patrimonio artesanal tradicional (Entre Ríos) Comisión provincial de artesanías tradicionales. Realiza sus investigaciones en un momento histórico y político signado por la dictadura militar y muchas de sus nociones, perspectivas y propuestas llevan implícitas concepciones nacionalistas y tradicionalistas relacionadas con este contexto. En este sentido, los aspectos conceptuales-valorativos resultan un material que permite rastrear cómo fue sesgada-situada la problemática artesanal en nuestro país. La incorporación de esta autora como parte de los antecedentes de investigación se debe a que es el único material encontrado (hasta el momento) en ese período desde Rosario.

21 ESCOBAR, Ticio: “El mito del arte y el mito del pueblo” en: ACHA, J.; COLOMBRES, A.; ESCOBAR, T. *Hacia una teoría americana del Arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1991.

22 No excluye que encontremos otras normativas anteriores que modifiquen este criterio de “comienzo” o “refundación” del campo artesanal que es parte del proceso

de apertura democrática.

23 Ordenanza N° 3.845, que crea el “Mercado de Pulgas del Bajo”, Honorable Concejo Municipal de Rosario, 1985.

24 Ordenanza N° 5.377, H. C. D. R., 1992.

25 Decreto N° 10.262, H. C. D. R., 1994.

26 Desde la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario se crea un programa de Preservación, Gestión y Difusión del Patrimonio Americano que tiene por un lado el Área de Museo y por otra el Área de Artesanías con actividades en lo pedagógico como talleres de distintas técnicas y la realización de eventos de capacitación y exposición.

27 Feria de las Colectividades es un evento anual que se lleva a cabo en el mes de octubre durante una semana en la que participan distintas organizaciones de la ciudad; Feria de la Plaza Montenegro, funciona los días sábados y durante los 15 días correspondientes a las vacaciones de invierno; Feria de la Plaza Sarmiento –con interrupciones- y Mercado de Pulgas del Bajo funcionan sábados, domingos y feriados.

28 Mónica ROTMAN, “Artesanos de la Ciudad de Buenos Aires: perfil sociodemográfico, capital educativo e inserción en la actividad” (117-133). En: *RELACIONES*. Sociedad Argentina de Antropología. Tomo XIX. Director de Publicaciones María Mercedes Podestá, Buenos Aires, 1994.

29 Decreto N° 21.904, H. C. D. R., 2002.

30 Mercado de Pulgas del Bajo, Centro de Expresiones Contemporáneas, Museo del Tango, Feria del Bulevar, Feria Retro, Roperito. Según funcionarios del estado municipal estos espacios forman parte del “cordón cultural de la costa”.

31 “Debido a la jerarquía que se establece en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político.” BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Ed. Anagrama S. A., 1995, p.321

32 Feria de Hortalizas en Corrientes y Weelright; Feria de Las Cuatro Plazas en Provincias Unidas y Mendoza, y Feria en Plaza de Maipú y 27 de Febrero.

33 Trabajamos con ordenanzas, decretos, reglamentos para ingreso a ferias y jornadas de formación, a la vez que con entrevistas a funcionarios del Área de Artesanías de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario y del Área de Artesanías de la Dirección de Cultura de la UNR.

34 Augusto CORTAZAR, 1976: *Ciencia Folklórica aplicada. Reseña teórica y experiencia Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1976.

35 El Folklore como rama dentro de la Antropología ha centrado la mayor parte de la producción teórica sobre el tema artesanal y sus primeros trabajos se caracterizaron por visiones esencialistas que más tarde fueron reformulados.

36 A. CORTAZAR, op. cit.

37 Para las investigaciones desde un enfoque folklórico-histórico-clásico, así como de actividades de exposición y muestras consultar el trabajo de QUIRÓZ, Nélica: Antecedentes de estudios e investigaciones sobre artesanías en la Argentina. 1°, 2°, 3° y 4° Informes Parciales. Recopilación Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología. Dirección de Cooperación Técnica, Área Organización Estatal, Departamento Organización Sectorial. Consejo Federal de Inversiones. Buenos Aires, 1992.

38 Ordenanza N° 7.102, H. Concejo Municipal de Rosario, 2000.

39 Nos referimos a producciones en donde no intervienen elementos del folklore o cultura indígena o criolla exclusivamente, sino también aquellas que surgen como parte del contexto urbano incorporando diferentes tradiciones tanto criollas como euro-

peas. Para una ampliación de los términos de mixtura e hibridez consultar: Mirko LAUER, Mirko. “Notas sobre la modernización de la artesanía en América Latina”, En: *Alpanchis* N° 23. Año XIV. Vol. XX. Cuzco, págs. 57-74. Mónica ROTMAN: 1987: “Procesos productivos y consumo artesanal: el caso de las artesanías urbanas feriales de la ciudad de Buenos Aires”,. En: AA.VV. *Visión Americanista de la Artesanía*. IADAP, Quito, Ecuador, 1987, págs. 93-115.

40 Los cambios en las concepciones sobre artesanía han sido trabajados por distintos autores desde la antropología: Victoria NOVELO. *Artesanías y capitalismo en México*. Centro de investigaciones Superiores Instituto Nacional de Antropología e Historia. La Casa Chata, Hidalgo y Matamoros, México, 1976; GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Las Culturas Populares en el capitalismo*. 3ra. Y G, El vedado, Ciudad de La Habana Ediciones casa de las Américas, 1982; Gobi STROMBERG, *El juego del coyote: platería y arte en Taxco*. Fondo de Cultura Económica. México, 1985; Mónica ROTMAN, “Diversidad y desigualdad: patrimonio y producciones culturales de los sectores subalternos.” Ponencia presentada en la IV Reunión de Antropología del Mercosur. Posadas, Misiones, 1999.

41 Los distintos “rubros” – agrupamientos que suponen, la cestería, el tejido, la soguería, etc. – son el resultado de la convergencia de diferentes prácticas históricas, culturales a la vez que configurados por la incorporación de innovaciones técnicas y diversos procesos de cambio. Por otra parte, cada “género artesanal” presenta sus propios valores en relación con las características históricas, culturales y económicas de la sociedad que lo recrea y desarrolla.

42 En los últimos años se registra un mayor número de personas que se ha volcado a la actividad artesanal como salida económica ante la desocupación, aspecto que trabajaremos en próximas investigaciones.

El mate como souvenir turístico en Argentina. Su identidad funcional y ornamental

Juana Norrild

Introducción

En los últimos años, como consecuencia de las políticas económicas adoptadas, Argentina se ha transformado en un interesante destino turístico. Esto ha llevado a los agentes del sector a idear nuevos atractivos o reforzar los que ya existían. El turismo de patrimonio es uno de los que más repercusión ha tenido. En este caso se analizó el mate como atractivo del turismo de patrimonio y se demostró la importancia que la industria turística ha ejercido en la revalorización del rito de tomar mate y de los elementos que lo componen.

El mate es la bebida nacional de los argentinos, hábito que es compartido por otros países y regiones, y ha sido declarado patrimonio nacional. En este caso, el objeto de estudio será el elemento en el cual se sirve la bebida; el mate como objeto, no como rito milenario.

La relación entre mate y turismo nació hace muchos años, pero no puede precisarse con certeza. *El primer mate fue tomado por los indios guaraníes, inclusive antes de haber inventado la bombilla. Hacían el brebaje en una calabaza y lo tomaban colándolo con los propios dientes, que juntaban para que oficiaran de filtro* (Barreto; 2000:31)

Podría decirse que ese primer encuentro del mate con el otro se produjo con la llegada de los europeos, que en un principio veían en el hábito del mate un símbolo de falta de voluntad, de desprecio y de satanismo. *El mate a principios del siglo XVII es considerado como un símbolo de holgazanería* (Botalla; 2003)

El Gobernador Hernandarias decía que el mate hacía a los hombres viciosos, haraganes y abominables. En 1618 llegó a quemar una bolsa de yerba mate en la plaza de Buenos Aires como repudio, tanto a los males del mate como al maltrato que por su causa recibían los indios (Barreto; 2000)

Luego, en el 1700, el interés comercial de los jesuitas por la yerba condujo al mate hacia las clases altas; aunque a principios del siglo XX el mate regresa al suburbio y al campo, considerándose como una costumbre popular. Hoy en día hay una revalorización del mate como objeto y como ritual; y el turismo juega un papel muy importante en esto. *El turismo es la interrupción ritual y estructuralmente necesaria en la rutina cotidiana* (Graburn; 1989:49)

El referente más cercano son los primeros mates que se vendían en los centros turísticos argentinos con la leyenda *recuerdo de...* En un principio no importaba demasiado el material y la estética resultaba un tanto kitch, pero con el correr del tiempo se ha ido perfeccionando y se ha transformado en una industria.

Lentamente, además, se incorporó al turista extranjero a este mercado. Actualmente se está desarrollando en el nordeste argentino la ruta de la yerba mate con el objetivo de crear una nueva oferta turística. Asimismo los establecimientos productores de yerba están abriendo las puertas de sus industrias para que los turistas puedan conocer la historia y el proceso de los elementos que componen la bebida nacional. En Misiones se creó el museo de la yerba mate y hasta hace unos pocos meses en San Telmo había un bar temático dedicado a preservar el patrimonio cultural que significa el ritual del mate.

Mr. Mate al haber sido declarado de interés turístico era uno de los sitios recomendados por las oficinas de informes de la Secretaría de Turismo y estaba incluido en el plano oficial del barrio de San Telmo, al cual los turistas tienen acceso en hoteles, hospedajes, oficinas de informes turísticos, bares y restaurantes (Norrild; 2003:141).

La historieta folclórica argentina ha reflejado claramente esta relación entre el turismo o el otro y el mate. Basta con observar al gaucho Inodoro Pereyra, el personaje creado por el humorista Fontanarrosa. En una de las tiras muestra un encuentro entre el gaucho y Superman, a quien Pereyra le ofrece un mate porque no lo ve bien de salud. Entonces, Superman responde: *Eso debe haber sido! Tomé eso en Córdoba, y ahora veo lo que tiene adentro: Kryptonita! El único elemento que puede debilitarme! Y me regalaron un paquete como*

recuerdo. Son residuos de Krypton, el planeta verde que estalló (Fontanarrosa; 1999:257)

En otra oportunidad el gaucho Don Inodoro se encuentra con un japonés a quien también le ofrece un mate de cortesía. Cuando el turista oriental toma el mate en sus manos, arranca la bombilla y exclama: *Oh! Micrófono incorporado!* (Fontanarrosa; 1999:413)

Y por supuesto que también el mate como souvenir turístico está presente en la historieta del gaucho Inodoro Pereyra. Esto se ve en una tira que muestra un tour de brasileros por la Patagonia, quienes al ver al gaucho le gritan: *¿Nao tem cimarraos grabados? ¿Mates grabados?* (Fontanarrosa; 1999:248)

El Souvenir Turístico

La industria del souvenir forma parte de la industria del turismo, y nació con ella. *La necesidad que siente el turista de llevar consigo elementos que perpetúen la experiencia turística ha dado lugar a una importante industria del recuerdo o del souvenir, dedicada ex profeso a la fabricación de productos que son comprados por el turista para su uso y también para darlos como regalo a los miembros de su núcleo social más cercano* (Schlüter; 1993:239)

El souvenir también tiene su historia. *Después de la Segunda Guerra Mundial y gracias a los avances tecnológicos que facilitaron el desplazamiento de personas hacia lugares distantes y exóticos, comenzó a popularizarse la compra de artículos realizados por los residentes del lugar visitado. Esto dio lugar a lo que se denomina arte étnico – entendiendo por étnico la diferencia percibida entre las manifestaciones culturales de los visitantes y las de los visitados –* (Schlüter; 1993:240)

El conocimiento de la idiosincrasia del turista es lo que va a permitir a los artesanos crear un *objeto-fetiché* (Sebrelí 1984, citado por Schlüter 1993) que satisfaga el deseo del turista. En general quien llega a un destino turístico trae una serie de preconcepciones que luego pueden modificarse a medida que va conociendo la cultura visitada. Por lo tanto el deseo del turista es muy fácil de satisfacer, en lo que respecta a souvenirs. Ellos se van a llevar lo que el vendedor o guía de turismo les aconseje o les indique como lo más representativo. Estos guías y empleados de comercios se transformarán en lo que Timothy y Wall (1997:196) denominan *intérprete* del visitante, quienes les transmiten o les enseñan la cultu-

ra. *La interpretación es la operación concretamente realizada realizable por los concretos componentes de una determinada sociedad en un determinado momento, mediante la que se materializa esa pura virtualidad que es el significado* (Magariños de Morentin; 1996:16)

Claro está que no todos los turistas buscan los mismo souvenirs. Según Graburn (1989:63) los turistas ambientales suelen contentarse con cuadros o ilustraciones y tarjetas postales; el turista de caza y recolección quiere rocas y conchas marinas, pedazos de ruinas arqueológicas, o cabezas de animales; mientras que el turista étnico se contenta con objetos de arte y artesanía, sobre todo si son obra de algún indígena y están destinados a su propio uso (sagrado, si es posible). A este último grupo pertenecen los turistas que compran mates como souvenir. No se puede despreciar el hecho de que para muchos turistas es un objeto sagrado, ya que requiere un ritual especial no sólo antes de ser utilizado por primera vez (cura del mate) sino también durante su consumo (preparado y cebado del mate).

El mate como souvenir turístico forma parte de lo que Fernández (1997:88) denomina *patrimonio ambiental*, una micro-muestra de la relación entre sociedad y naturaleza que se pone de manifiesto a través los materiales utilizados (calabaza, madera, plata) y los dibujos y materiales utilizados en su ornamentación (cueros, pieles, metales, piedras, guardas pampas, dibujos mitológicos). Además su calidad de artesanal le imprime un carácter no mecánico que se inserta en cualidades mítico-rituales, relacionadas con las técnicas de producción. Esto ubica al mate en una *dimensión pre-artistizante* (Fernández; 1997:89), la cual contiene una representación o evocación del paisaje natural.

Vale aclarar que más allá de que el mate vaya a cumplir con la función literal que le fue conferida por los guaraníes o no; cuando es comprado como souvenir se transforma en un objeto funcional, aunque sus funciones sean otras. El souvenir funciona como un embajador del destino que el turista ha visitado. Al comprar un objeto que recuerda el lugar visitado, que lo simboliza, que de alguna manera lo identifica, el turista se está apropiando de ese destino. Al llevarlo como obsequio a sus amigos o familiares les está despertando el deseo de estar en aquel lugar que para él fue tan significativo.

Los recuerdos son pruebas tangibles de la realidad del viaje (Graburn; 1989:63) Los motivos que impulsan a un turista a regalar un souvenir son el *amor* o la *ostentación*. En el primer caso sólo intentan compartir desinteresadamente

sus experiencias con las personas que aman, sean amigos o familiares. Mientras que en el segundo caso quieren dar una prueba de que ellos estuvieron allí y deslumbrar al otro con sus vivencias. Le llevan un símbolo de esa experiencia para despertar sentimientos de deseo o envidia.

Cuando el souvenir, el mate en el caso que nos ocupa, es llevado por un turista no argentino a su lugar de origen, se transforma en un *objeto provocador de experiencias* (Sanmartín; 1993:127); debido a que generará en el receptor de ese presente el deseo de experimentar el ritual que el viajero ya vivió, el acto de tomar mate. Ritual que sólo será auténtico si se lo transmiten los argentinos. Se produce lo que Fernández (1997:87) denomina *encarnación de lo ritual-mitológico en lo objetual*.

El souvenir no sólo genera deseo, o sea que cumple con una función publicitaria, sino que también es divulgador de la cultura que representa. Por este motivo es tan importante que quienes están involucrados en la industria del souvenir turístico sean muy cuidadosos en el mensaje que están comunicando a través de los objetos. Esta función divulgadora es la de creador de imagen del destino que representa. *La creación de una imagen de marca se centra en transmitir la esencia o el espíritu de un destino* (Morgan y Pitchard; 1999)

El mate como souvenir respondería a la dimensión de la imagen *característica-totalista* (Domínguez, Bernard y Burguete; 2001:255); la cual se refiere a la contribución que los elementos individuales hacen a la impresión general.

Identidades del mate

Para poder estudiar al mate como souvenir turístico es importante hacer la diferenciación entre su identidad funcional auténtica y su identidad ornamental. La primera se refiere al uso que se le da al mate como recipiente para servir la bebida.

Aquí se dejarán de lado otras funciones o usos culturales que ha tenido el mate; como por ejemplo el uso medicinal, como oráculo o en rituales ceremoniales. Hoy en día muchos investigadores del área de la salud se dedican a estudiar las propiedades medicinales del mate y han descubierto sus innumerables beneficios sobre la salud. *Posee 24 vitaminas y minerales, 15 aminoácidos, antioxidantes, cafeína y 196 componentes activos. Asimismo produce vitalidad, longevidad y buena salud. Es estimulante, tonifica el sistema nervioso, controla el apetito, favorece las defensas del organismo, limpia y*

desintoxica la sangre, restaura el color del pelo, retarda el envejecimiento, combate la fatiga y el insomnio (Gardner; s/f)

Por otra parte cuentan las crónicas que la yerba mate era utilizada en los rituales funerarios de los incas. Asimismo las antiguas comunidades indígenas utilizaban la yerba para predecir el futuro. *El encargado de la lectura colocaba un lienzo sobre su cabeza para aspirar el humo en el cual veía el provenir* (Barreto; 2000)

Al hablar del valor funcional del mate es necesario establecer diferentes categorías, que son las que tendrán en cuenta los tomadores de mate al momento de comprar un recipiente:

- *Materiales*. En general se elige el mate de calabaza porque es el más típico en Argentina. Pero también los hay de maderas diferentes (la más común es el palo santo), enlozados, de cerámica, etc. Los mates de plata según los artesanos son sólo para entendidos.

- *Técnicas*. En este caso se fijarán en su procedencia artesanal o industrial. Si está realizado con técnicas antiguas o modernas. Si las mismas han sido transmitidas de generación en generación, etc.

- *Herramientas*. Para algunos entendidos es importante saber con qué elementos trabajó el creador del mate.

- *Artesano productor*. En algunos casos el creador del mate goza de cierta reputación en la sociedad, por la calidad de sus productos, y su firma es una garantía de que el producto es bueno.

Por otra parte se hablará de la identidad ornamental del mate, de su exterior, sus elementos decorativos. En este caso, las variantes son muchas y no siempre responden a la identidad del lugar donde fueron producidos. Los artesanos trabajan en función de lo que creen que el turista prefiere o a pedido del vendedor.

Los mates más comunes son los de calabaza grabada, pintada con guardas pampas o adornada con alpaca. Luego siguen los mates forrados en piel, de vaca, potro, cerdo, liebre, carpincho, llama, serpiente, entre otras. Una variante de esta ornamentación son los mates hechos sobre pezuñas de animales o sobre astas de toros.

Entre los mates de madera, el más común es el de palo santo. Mientras que los revestidos en pársec, una especie de masilla de colores, aparecen con dibujos que sugieren una identidad muy porteña: el tango, La Boca, San Telmo.

También se destacan los mates con dibujos mitológicos como gnomos y hadas.

El mate de plata es una exclusividad que no falta en ningún comercio de artesanías regionales, pero cuyos mayores exponentes están en las platerías de los orfebres de San Telmo. En general son pequeñas piezas de arte que apuntan a satisfacer un mercado extremadamente selecto. *Los peruanos son los que diseñaron la vajilla para el servicio de mate con materiales usados en joyería, como plata, oro y piedras preciosas* (Botalla; 2003)

A su vez, al hablar de la identidad ornamental del mate no se puede dejar de mencionar que a lo largo del encuentro con diferentes culturas ha ido recibiendo diferentes aportes que han transformado su identidad exterior. Claro ejemplo de esto son los mates de madera pintados a mano con motivos rusos, que los transforman casi en una mamushka; pero de su interior sólo saldrá yerba. Estos souvenirs no son de venta masiva, sino que los produce y vende un club de inmigrantes del Gran Buenos Aires y apuntan al mercado de turistas locales.

Diferenciación de la demanda

Es importante diferenciar al turista nacional del internacional, haciendo una segmentación general. La diferencia la marca el turista que consume mate frente al que no lo consume. De esta manera, quien toma mate será más exigente en lo que respecta a la identidad funcional. Importará el *material* del cual fue realizado el recipiente, ya que cada elemento aporta un sabor y textura diferente. Incluso algunos materiales pueden arruinar la bebida, o realzarla. También se tendrá en cuenta si el mate es artesanal o industrial, las *herramientas* que se utilizaron en su confección, la *técnica* e incluso los antecedentes del *artesano*. En este caso la identidad ornamental pasa a un segundo plano, aunque mantiene su importancia.

Para el turista que no consume mate la identidad funcional es dejada de lado debido a que para él sólo primará el valor simbólico del objeto. *Una condición significativa del ser humano es su naturaleza simbólica, que regula sus necesidades, sus satisfacciones y aspiraciones. Esta condición también se halla presente en los requerimientos de los individuos hacia la industria de los viajes y del turismo* (Dupey; 1995:7)

Aquí deberán tenerse en cuenta todos los elementos que hacen a la identidad ornamental del mate. De esta manera, se tendrán en cuenta los materiales como elementos de adorno, la iconografía utilizada para embellecer la pieza y las

diferentes formas del objeto.

El turista consumidor

Para analizar a este segmento de la demanda se trabajó con entrevistas realizadas a turistas argentinos que coleccionan mates de los diferentes destinos turísticos que han visitado. Se tomó una muestra al azar de diferentes sexos, edades, ocupaciones y niveles socioeconómicos.

A todos se les realizó la misma entrevista, la cual buscaba conocer por qué los turistas se llevan una mate como souvenir; cuál es el criterio de selección que adoptan; qué importancia tienen los materiales, técnicas, herramientas y autores; qué rol juegan las identidades funcional y ornamental; si importa que diga recuerdo de...; si importa que represente al lugar; la importancia del precio; la importancia de la historia de ese souvenir; y si comprarían un souvenir con pinturas rusas o con la forma de la torre Eiffel.

Los resultados de las entrevistas dicen que los turistas adolescentes compran el mate para regalar a sus padres o abuelos porque es una de las opciones más baratas y saben que eso va a gustar. A ellos les importa más la identidad ornamental y dejan en un segundo plano la identidad funcional, aunque no la descartan.

En cambio los turistas adultos, en general, se llevan un mate como souvenir para poder usarlo, como recuerdo y porque les gusta regalar cosas útiles. Por lo tanto colocan a las identidades funcional y ornamental en el mismo plano; ya que si bien lo quieren usar también quieren que sea lindo. Buscan que el material del cual está hecho el mate le de un buen sabor a la bebida.

Una vez que el turista regresa a su patria *se esfuerza (con una actitud rayana en el exhibicionismo) por llevarse a sus casas objetos materiales de carácter cultural que tengan una cierta importancia histórica, social y religiosa. Si tales objetos resultan estéticamente agradables, tanto mejor* (Loeb; 1989:362)

El 100% dijo que no le gusta que diga recuerdo de... porque lo consideran cursi y en algunos casos es uno de los motivos por los cuales no compran el souvenir. Aunque al 70% le gusta que lleve el nombre del lugar donde fue comprado el mate. Todos se fijan en el precio.

Un 50% mostró interés por el artesano que confecciona el souvenir y por la historia del objeto. En cuanto a las técnicas, un 15% de ese 50% dijo estar

interesado en una técnica que sea autóctona, aunque no le importan las herramientas.

En lo que respecta a la historia hay que decir que el 75% mostró interés y que las opiniones se entrecruzaban entre la historia de la artesanía en sí misma, de manera individual; y la historia del mate en general. En este último caso los turistas dijeron haber visitado distintos establecimientos de producción de yerba mate y museos de Misiones.

El 60% de la muestra mostró una actitud positiva frente a la posibilidad de comprar un mate en donde la identidad criolla estuviera mezclada con rasgos de la identidad europea. Mientras que un 20% se manifestó a favor de un mate que sea representativo de otros países si es que en ese país se toma mate.

En cuanto a la representatividad que cada pieza puede tener para una región determinada, para el 50% es importante, para el 25% no es relevante porque consideran que el mate representa a Argentina en su conjunto, y para el 25% restante es fundamental. En este último caso, se transcribe un comentario por considerarlo muy ilustrativo:

- Cuando estuve en Mendoza, por ejemplo, me hubiera gustado comprarme un mate con forma de barril de vino porque creo que es lo que representa a la provincia.

El turista no consumidor

En este caso se trabajó con entrevistas a los proveedores del souvenir. Se tomaron como muestra 10 comercios de ventas de artesanías regionales de la zona del microcentro de Buenos Aires, por considerarlo el sector más frecuentado por los turistas, la mayoría de los cuales también se hospeda en los hoteles de esta zona. Por otra parte se estudió la demanda en el barrio de San Telmo, por considerarlo un exponente típico en cuanto a recepción de turistas e identidad nacional. Se eligió al escultor Pallarols, cuyas piezas son las más buscadas por los turistas con alto poder adquisitivo; y los mates que ofrecía como souvenir el bar Mr. Mate, por considerarlos representativos de los souvenir de bajo costo.

En la primer muestra los resultados marcan que ningún turista se fija en el precio del mate que va a comprar. De todas maneras surge del estudio que los europeos y los norteamericanos compran los mates más caros, y que los centroamericanos eligen precios más bajos.

El criterio de selección siempre es la estética, la identidad ornamental. La

identidad funcional no es relevante para ellos, tanto es así que algunos turistas los compran para usar como floreros o lapiceros. No obstante piden el asesoramiento del vendedor. Preguntan, por ejemplo: *Ustedes en qué mate toman?* Se registró que el 90% de los turistas compra el mate sin importarle si lo usará o no y un 10% se preocupa por la identidad funcional del objeto. En general lo compran para tomar los chilenos, mexicanos y españoles; y los norteamericanos para regalar a algún amigo sudamericano.

En cuanto a la elección del diseño, los mates más vendidos son los de calabaza pirograbada o alpaca. Los latinos prefieren los mates de pásec con dibujos de tango, los italianos eligen los de piel y los asiáticos prefieren los de pezuñas de animales. Estos últimos se venden en una muy baja proporción, a diferencia de lo que se suponía al esbozar las hipótesis de trabajo. Se pensaba que la utilización de materiales del campo argentino reforzarían la identidad rural del souvenir, invitando al turista a llevarse no sólo parte del patrimonio cultural que simboliza el mate en Argentina sino también un pedazo del campo argentino simbolizado en el cuero, la piel o la pezuña. DE todas maneras las preferencias pueden no ser exactas o variar de un momento a otro porque no se debe perder de vista que *en el arte una fórmula no tiene nunca validez universal* (Lukács; 2002:13)

Sobre este particular los vendedores refirieron:

- *Los mates forrados en carpincho se los vendemos a los turistas nacionales que saben tomar mate, que conocen el carpincho y saben que el cuero es inalterable con el agua.*

- El mate de pezuña se los vendo a los argentinos. De cada 100 mates que vendo, 5 son de pezuña.

- Los mates de plata se venden a los turistas locales, a los argentinos que conocen de mate; y en raras excepciones a algún turista extranjero muy conocedor.

La gran mayoría de los turistas no sabe de qué se trata el mate y se registró que el 20% de los locales tienen un equipo de mate para que ellos prueben el sabor. Mientras que también el 20% de los locales, aunque no los mismos que ofrecen mate, venden un pequeño libro en inglés sobre el mate: *The Mate*.

En lo que respecta a la segunda muestra los turistas que se acercan al taller de Juan C. Pallarols en San Telmo son en su mayoría norteamericanos. Buscan pequeñas obras de arte, únicas, exclusivas, en general para obsequios

ejecutivos o algún familiar especial. Eligen mates de plata muy elaborados, pero no buscan un diseño específico sino que la identidad de la pieza se la va a dar el mismo autor, quien es reconocido internacionalmente. En la boda de los Príncipes de Holanda una bandeja realizada por Juan Carlos Pallarols fue el único objeto argentino permitido por el protocolo. Asimismo son famosas las rosas de plata creadas por el orfebre especialmente para Lady Diana y Máxima.

Por otra parte el bar Mr. Mate, un sitio creado especialmente para el encuentro, el intercambio, la comunicación y la transmisión de la identidad argentina a los turistas; ofrecía la posibilidad de degustar la bebida nacional, de tener una experiencia cultural auténtica, y luego el turista podía llevarse un souvenir del bar por un precio muy bajo. Un recuerdo que evocaría este extraño ritual.

Comentario final

El contacto con el turismo ha fortalecido la identidad de un objeto y un hábito que estaban cayendo en desuso en la ciudad de Buenos Aires; debido al cambio de costumbres que impone la vida urbana, en la cual el café resulta más adecuado socialmente.

El turismo podría equipararse con las nuevas tecnologías de la comunicación. Las cuales, según Morley (1996:421) *sirven para recrear y mantener las tradiciones y las identidades culturales y étnicas que trascienden cualquier fácil equivalencia entre geografía, lugar y cultura, y sirven para crear redes simbólicas que unen las diversas comunidades de la diáspora.*

El mate como souvenir turístico es un embajador que cumple con una función publicitaria de la Argentina o de la región a la cual representa; una función de creación de imagen de destino, que provoca en quien recibe el obsequio el deseo de vivir la misma experiencia que el viajero; y la función de recrear en el viajero la experiencia cultural que vivió en el destino. Por este motivo tanto los artesanos, creadores del souvenir, como los vendedores deberán tener especial cuidado al ser quienes van a tener un contacto directo con los turistas. Los primeros porque van a ser quienes les transmitan el mensaje de lo que simboliza el mate en Argentina a través de la ornamentación del objeto. Mientras que los segundos serán las personas a quienes el turista consultará respecto de qué es lo más representativo del país o región. Dependerá de la ética de cada uno de ellos el dar un asesoramiento genuino o en conveniencia con el stock de mates que posea.

Es claro que los turistas adultos argentinos, en general consumidores de mate, buscan el souvenir considerando de igual importancia tanto la identidad funcional como la ornamental. Quieren un mate que se pueda usar, realizado con materiales que le den buen sabor, y que además sea lindo. En cambio los turistas adolescentes argentinos poseen un comportamiento similar al de los turistas extranjeros. Ellos priorizan la identidad ornamental del mate, buscan diseño.

Los mates más rebuscados, realizados con cueros, pieles, pezuñas o plata son comprados por los turistas nacionales o los entendidos. El turista extranjero que quiere un mate exclusivo, realizado en plata, no lo busca en las tiendas de artesanías regionales cercanas al hotel donde se aloja, sino en los talleres de los orfebres famosos de San Telmo.

Se desprende del estudio que es de vital importancia para ayudar a que el turista interprete la cultura nacional que pueda experimentar el ritual de tomar mate. De esta manera el objeto que está comprando va a tener un significado totalmente diferente. Va a dejar de ser un mero adorno para pasar a ser el evocador de una experiencia única. De la muestra surge que sólo el 20% de los locales de venta de souvenirs ofrece esta posibilidad a sus clientes. Mientras que el bar Mr. Mate, que cumplió un rol fundamental en la preservación y difusión patrimonial, ya no existe.

Se puede concluir en que el mate, a pesar de ser uno de los primeros souvenirs, es el exponente de una industria que aún tiene mucho para aprender. Si bien el turista nacional, así como el extranjero, consideran que el mate representa a Argentina en su conjunto, es exigente en cuanto a la identidad ornamental del mate según la región en donde lo esté comprando. Este es un aspecto que aún está sin explotar.

Bibliografía:

Barretto, Margarita. 2000 El mate. Su historia y cultura. Ediciones del Sol, Buenos Aires

Botalla, Horacio. 2003 Seminario Latinoamericano de Cultura y Alimentación, Patrimonio Alimentario y Sinergias para el Desarrollo. Abril, Buenos Aires

Domínguez, P., Bernard, A. y Burguete, E. 2001 Imagen, seguridad y

- riesgos en destinos turísticos. En: Estudios y Perspectivas en Turismo. Vol. 10 Nros. 3 y 4. Pp. 251-266, CIET, Buenos Aires
- Dupey, Ana María.** 1995 El poder escondido de los símbolos en las inversiones en turismo. En: Estudios y Perspectivas en Turismo. Vol. 4 Nro. 1 pp. 7-11, CIET, Buenos Aires
- Fernández, R.** 1997 Territorio, patrimonio y mitologías. Proposiciones para una revisión del turismo desde lo americano. En Aportes y Transferencias. Año 1 Vol. 2, Universidad Nacional de Mar del Plata
- Fontanarrosa, Roberto.** 1999 20 años con Inodoro Pereyra. Ediciones de la Flor, Buenos Aires
- Gardner, Sandra.** S/f www.biznet1.com
- Graburn, N.** 1989 Turismo: El viaje sagrado. En: Anfitriones e invitados. Smith, V. Coordinador. Editorial Endymion, Madrid
- Loeb, L.** 1989 La creación de antigüedades por entretenimiento y a manera de negocio: encuentros entre los mercaderes judíos iraníes y sus correligionarios viajeros. En: Anfitriones e invitados. Smith, V. Coordinador. Editorial Endymion, Madrid
- Lukács, G.** 2002 Realismo: Experiencia socialista o naturalismo burocrático? Ediciones Lunaria, Buenos Aires
- Magariños de Morentin, J. A.** 1996 Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica. Edicial, Buenos Aires
- Morgan, M. y Pitchard, A.** 1999 La gestión de la imagen de los destinos turísticos: la promesa que plantea la técnica de promoción basada en la creación de una imagen de marca particularizada. Papers de Turisme 25:147-158, Murcia
- Morley, D.** 1996 Televisión, audiencias y estudios culturales. Amorrortu Editores, Buenos Aires
- Norrild, Juana.** 2003 Turismo y comunicación del patrimonio intangible. El caso de Mr. Mate en Buenos Aires – Argentina. En: Gastronomía y Turismo. Una introducción. Gandara y Schlüter coordinadores. Pp.133 – 150. CIET, Buenos Aires
- Sanmartín, R.** 1993 Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica. Editorial Humanidades, Barcelona
- Schlüter, Regina.** 1993 Las prendas de vestir. Su función como souvenirs en el turismo. En: Estudios y Perspectivas en Turismo. Vol. 2 Nro. 3 pp.

238-256, CIET, Buenos Aires

Timothy, D. y Wall, G. 1997 Turismo y patrimonio arquitectónico. Temas polémicos. En: Estudios y Perspectivas en Turismo, Vol. 6 Nro. 3 y 4 – pp. 193-208, CIET, Buenos Aires

La Feria de Mataderos: ¿un espacio de convergencia urbano-rural o la creación urbana de una tradición?

María Alba Bovisio

“Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si se puede pensar distinto de cómo se piensa y percibir distinto de cómo se ve es indispensable para seguir reflexionando”

M.FOUCAULT

Este epígrafe es una suerte de convocatoria, a través de este trabajo, para repensar el sentido de la “artesanía”, y en particular la de esta en un ámbito urbano, en relación a la función que podemos atribuir a “un patrimonio cultural”. El caso elegido es la Feria de Mataderos, cuyo nombre oficial es “de las Artesanías y Tradiciones Populares Argentinas”, presentada a través del folleto de promoción y de su página web, como “un lugar donde se mezclan el campo y la ciudad”. En su denominación y presentación quedan expuestos los nudos de la discusión que proponemos en este trabajo: si definir “artesanía” y “tradición popular” es *per se* una empresa compleja y escurridiza la de definir la “artesanía urbana” lo es más aún y sobretodo en un espacio, aparentemente, de convergencia urbano-rural.

La producción artesanal nace asociada al surgimiento de las ciudades como centros de producción de manufacturas, fenómeno constatable tanto en las ciudades prehispánicas, como en las de la antigüedad grecolatina, o en los burgos de fines de la Edad Media. Sin embargo, a partir de la revolución industrial la artesanía quedará asociada al ámbito rural, a la producción manual, anó-

nima, basada en un saber empírico transmitido oralmente de generación en generación. La invocación de lo artesanal connotará, entonces, una nostalgia por el pasado pre-industrial, una necesidad de recuperar la dimensión humana de los objetos, su ser producto de la mano del hombre, que los vuelve únicos (a diferencia del objeto seriado producido por la máquina). Este “espíritu” recorrerá los discursos anti-industriales desde William Morris, hasta el presente:

“Quiero hablar de ese aspecto del arte que debería ser sentido y realizado por el simple obrero en su trabajo cotidiano y que se llama, con justicia *arte popular*. Este arte ya no existe ha sido asesinado por el mercantilismo. Pero vivió y floreció desde el principio de la lucha entre el hombre y la naturaleza hasta que surgió el sistema capitalista. Mientras duró todo lo que hacía el hombre estaba adornado por el hombre”. (*El arte bajo la plutocracia*, conferencia dictada en el College de Oxford en 1883 (1), citado en Argan; 222).

Se instaura entonces, la oposición paradigmática: “rural/ artesanía/ popular/ tradicional vs. urbano/ producción industrial/ masivo/ moderno”. (2)

El reconocimiento por parte de agentes de distribución (estatales y privados) de la existencia de una producción urbana que puede considerarse “artesanía”, evidenciado en el surgimiento de ferias y comercios dedicados a ese rubro (fenómeno que en nuestro país tiene aproximadamente 40 años) da cuenta del quiebre de ese paradigma de falsas oposiciones. El ámbito de la producción industrial por antonomasia se habilita (o se rehabilita) como espacio para lo artesanal.

Ahora bien, cómo entienden estos agentes de distribución la “artesanía urbana”, a modo de ejemplo podemos tomar la definición de “artesanía urbana” del *Reglamento General de la XXXVI Feria Nacional de Artesanía y Arte Popular*, realizada en Cosquín en enero de 2002:

“ARTESANÍA URBANA: aquellas piezas que, compartiendo sus rasgos generales de la definición de artesanía [objetos elaborados manual y/o con escasos recursos instrumentales y/o técnicos destinados a cumplir una función utilitaria con contenido artístico y/o culturales expresando los mismos creatividad, individual, grupal y regional] presenta una mayor variedad de técnicas y procedimientos originales y hayan sido elaboradas con materiales de diversas facturas respondiendo generalmente su diseños a la inspiración artística del autor (3). Estos artículos podrán poseer o no las características tradicionales o artísticas de la región geográfica que representan”.

La definición de “artesanía” en términos generales responde a la definición paradigmática que aparece en todos los textos oficiales nacionales y provinciales (4): elaboración manual, objeto utilitario, articulación de la creatividad individual y colectiva; en tanto que lo específico de la “artesanía urbana” está en la posibilidad de mayor variación y “originalidad” en las técnicas y los materiales poniéndose de relieve la “inspiración artística del autor”.

Las otras dos variables contempladas en este reglamento (que también coinciden con las categorías oficializadas por los agentes de distribución) son la “artesanía tradicional”, definida por su extracción etnográfica y folklórica, que implica el uso de materiales locales y técnicas transmitidas oralmente de generación en generación y las “artesanías de proyección”, caracterizadas por sus “motivos y técnicas tradicionales, elaborados fuera del contexto cultural al que aluden sus diseños con auxilio de recursos técnicos libremente manejados por el autor”.

Sin embargo, si atendemos a las características de la producción artesanal de cualquier feria urbana esta división no da cuenta de lo real, puesto que podemos hallar, por ejemplo, piezas textiles que recuperan técnicas tradicionales (el bastidor), con motivos que aluden al arte prehispánico y que combinan motivos y fibras de acuerdo a “la inspiración artística del autor”. Me animaría a afirmar que es la integración, la mixtura y el *collage* de estos tipos de artesanía el rasgo propio de la producción artesanal urbana.

Por otra parte, existe, en este afán de definiciones una suerte de refuerzo de nociones que evoca las nostalgias morrisiana por el pasado: en la de artesanía tradicional a través de la referencia al origen, en la de proyección por su recuperación de la tradición (=origen) y en la urbana, por su originalidad individual, marca humana y personal que la diferenciaría del anonimato de la producción en serie industrial.

En la página web dedicada a la Feria de Mataderos se nos dice que “ofrece una amplia gama de artesanías tradicionales, indígenas y criollas realizadas en plata, tejido, cerámica, etc.”; se mencionan también las comidas (locro, tamales, etc.), los juegos tradicionales (sapo, cinchaba, palo enjabonado, etc.) y la música que va del tango a la zamba pasando por el chamamé. La fotogalería acompaña la intencionalidad del texto: las fotos muestran, tejidos del NOA, facones de la pampa, mates y bombillas de calabaza y plata, “gauchos”, caballos y “danzas tradicionales”. En esta presentación hay un recorte que expresa el anhelo de

cierta pureza de la tradición, similar al que recorre las definiciones analizadas más arriba, pero que en este caso se acentúa al obviar la “artesanía urbana”, siendo está la que, como veremos más adelante, predomina en la Feria.

En la entrada dedicada a la “historia de la Feria” se indica que fue creada (en 1986 en pleno auge de la vuelta democrática) con el objetivo “...de crear un espacio permanente para la producción y difusión de nuestras raíces culturales, dado que los pueblos en contacto con aquello que les remite a sus orígenes, restituyen relaciones sociales más espontáneas y sanas, contribuyendo a restablecer el tejido social, base del funcionamiento de toda democracia”. Más adelante se insiste: “Es un espacio donde se concentran todos los aspectos culturales que caracterizan a nuestro país: sus artesanías, su música, sus comidas, sus costumbres, un lugar de difusión y reproducción de nuestras raíces culturales”.

Me cabe esta duda: ¿pueden “reproducirse” las raíces culturales? No están, más bien, subsumidas en un presente que las tiene como base y fundamento pero también como lo que debe ser reelaborado, transformado y reapropiado.

Si bien es cierto que la marca de la feria es “lo argentino” y la presencia de stands dedicados a distintas provincias representadas a través de distintos productos, considero que la Feria de Mataderos es un espacio de construcción de algo mucho más complejo y presente que la puesta en escena de “las raíces del Nación argentina”.

Podríamos pensar que es el museo, la institución a la que le corresponde guardar el patrimonio que expresa “nuestras raíces culturales”, piezas que dan cuenta de diversos momentos del pasado local, nacional y regional y que son la arqueología y la historia las disciplinas que nos permitirán la reconstrucción del pasado. En tanto que a las ferias, como a cualquier espacio de producción cultural (y no olvidemos que por definición lo es también de comercialización), le cabe dar cuenta de procesos de identidad en los que la decisión de preservar o transformar las herencias no está solo determinada por razones culturales o estéticas sino económicas y sociales.

El problema de los discursos oficializados por los agentes de difusión está, a mi juicio, en cierto afán unificador ligado a esa, parafraseando a García Canclini (5), “invención melancólica de las tradiciones”, que aplica la noción de tradicional, popular y originario a productos generados por sujetos formados en distintos procesos. Considero sumamente acertada la advertencia de Bourdieu acerca de

que: “la tentación de prestar la coherencia de una estética sistemática a las tomas de posición estéticas de las clases populares no es menos peligrosa que la inclinación a dejarse imponer, sin darse cuenta, la representación estrictamente negativa de la visión popular que está en el fondo de toda estética culta”. (6)

Ciertamente, muchos estudios revelan que en las últimas décadas las culturas tradicionales se han desarrollado transformándose, de modo que sus productos no nos remiten a las raíces sino a las reelaboraciones, actualizaciones, y transformaciones que hacen a cualquier cultura viva. En este presente las nuevas tecnologías de comunicación producen efectos sobre las “identidades” culturales (particularmente en centros urbanos) impidiendo, como señala Martín-Barbero (7), “cualquier intento de fuga hacia el pasado”; porque esto implica caer en una idealización indigenista, postulando una identidad anterior al conflicto, una autenticidad que estaría fuera del conflicto, es decir fuera de este presente. Hago más las palabras de Lauer cuando afirma que “Lo auténtico no se rescata más que en la historia de las transformaciones sociales que nos obliga a percibir la permanencia de lo viejo allí donde parece estar lo nuevo, a saber distinguir lo nuevo radicalmente distinto bajo los ropajes de lo tradicional”. (8)

Sin embargo, si observamos la convergencia de producciones que se ofrecen en Mataderos, podemos comprobar que agentes de difusión y productores comparten un complejo de significados imbricados en torno a “lo originario”, “lo antiguo”, lo “artesanal” y “lo tradicional”. En una recorrida podemos encontrar piezas que remiten en algún aspecto, técnico-material, funcional, y/o iconográfico, al pasado; piezas resultado del reciclaje y ensamblado de objetos antiguos (9) y/o tradicionales, como así también puestos dedicados a la venta de antigüedades. En una visita reciente a la feria una mujer exhibía muñequitos (desde soldaditos de distintas épocas y nacionalidades a personajes del comic actual) realizados en plomo pintado a mano remitiendo a los “clásicos” soldaditos de plomo; en tanto que en otro puesto se ofrecían objetos antiguos, fundamentalmente objetos de uso, cajas, latas, vitrolas, juegos de sapo, utensilios, etc. y en otros portabotellas y portacopas resultado del ensamblado de planchas y tarros de leche de principios del siglo pasado y herraduras.

Esta identificación, que se constata en la Feria, del pasado, la tradición y lo artesanal (que no impide el reciclaje, el mestizaje, la cita y el pastiche) expresaría aquella nostalgia de los orígenes de la que hablaba más arriba, más aún, creo que conforme los procesos de globalización se acentúan, poniendo más y más en

cuestión la idea de “lo propio”, y a medida que los objetos que consumimos “pierden la relación de fidelidad con los territorios originarios” (10), esta nostalgia se agudiza.

Baudrillard en *El sistema de los objetos* incluye a “los objetos singulares, barrocos, folklóricos y antiguos” en la categoría del “objetos marginales”, porque a diferencia de los otros objetos no responden al “cálculo funcional” sino a un deseo de otra índole: memoria, nostalgia, evasión, recuerdo (11), por antiguos o por artesanales nos reenvían al tiempo mítico del origen, al tiempo del hombre como hacedor manual de su mundo (cuya pérdida ya lamentaba Morris en los años '80 del siglo XIX).

Pero, ¿quienes son los que necesitan reinstaurar este tiempo mítico de “lo auténtico”? No es esta una preocupación de los sectores rurales, indígenas, subalternos. En una nota sobre negocios y fundaciones dedicados a la promoción, comercialización y adaptación de la artesanía indígena al diseño urbano, publicada en la revista del diario *La Nación*, una de las representantes de la *Fundación Adobe*, dedicada a las artesanías de Santiago del Estero señalaba que a muchos indígenas “les daba vergüenza mostrar las sillas de madera cuando iban las visitas y [...] sacaban las de plástico. Ahora eso se está revirtiendo” (12). Si bien estos procesos de revalorización de lo propio “indígena” o “folk” inducidos por “actores urbanos” pueden tener aspectos positivos – fundamentalmente porque implican fomentar una producción, con una inserción concreta en el mercado, fundada en saberes propios de las respectivas comunidades –, lo innegable es que son procesos inducidos y que muchos de estos sectores anhelan la “modernidad técnica”, tanto como los habitantes urbanos anhelan “la ancestralidad”. Por otra parte, una vez que estos procesos de “rescate” se ponen en funcionamiento no se logran “reproducciones” del pasado sino creaciones del presente que en todo caso, dialogan con ese pasado.

Mónica Rotman refiriéndose a las ferias artesanales de Buenos Aires señala que “En la Feria no solo se consumen artesanías sino que es la Feria misma la que resulta ser objeto de consumo” (Rotman; 1995: 581); esto es especialmente cierto en el caso de la Feria de Mataderos, donde el espacio está absolutamente historizado, no solo porque la Recova, el edificio del Mercado Nacional de Hacienda y la Av. De los Corrales son presencias decimonónicas reales sino porque, como vimos, la construcción que se hace desde la promoción de la Feria inscribe a este espacio como escenario propicio para el aconteci-

miento donde en el paseante se encontrará con los orígenes argentinos a través de este encuentro entre el campo y la ciudad. Pero ese mismo texto de presentación que la ubica en el pasado originario la proyecta hacia el presente moderno definiéndola como “el único lugar donde se une la gran urbe con el campo, las costumbres tradicionales y la gran industria, la producción y la transformación industrial”.

Este es, a mi entender, el punto medular del “sentido patrimonial” de la Feria, la Feria misma se constituye en patrimonio cultural, patrimonio del presente (bien material y simbólico de la Buenos Aires contemporánea), que da cuenta de la construcción urbana de una tradición nacional reelaborada y significada en el contexto propio de una gran metrópoli. En Mataderos no está el campo, está la representación urbana del campo. ¿Donde viven los bailarines, músicos, artesanos? En la ciudad de Buenos Aires (algunos obviamente en Mataderos), en el conurbano y los más alejados en ciudades de la provincia de Buenos Aires; muchos son oriundos de distintas provincias pero están radicados en la capital aquí y aprovechan los meses de verano, en los que la Feria no funciona, para regresar a sus provincias y dedicarse a la producción de sus artesanías con materiales locales, por ejemplo, un artesano catamarqueño, autodidacta, me contó que pasa el verano entero en Andalgalá de donde es oriundo y de donde procede la rodocrosita y la plata con la que realiza sus joyas.

En Mataderos tampoco están los indígenas, sino que sus productos son vendidos por representantes de distintas fundaciones y agrupaciones, que ofrecen piezas hechas por las comunidades indígenas, pero con una fuerte intervención material y simbólica del mercado urbano, la que muchas veces acarrea la estereotipación de lo vendible, como los animalitos wichis, que se reiteran idénticos en todos los puestos que los ofrecen creando en el conjunto el efecto de una producción seriada.

Por otra parte, como señalé al inicio, lo que domina en Feria es un tipo de producción que no se encuadra ni en lo estrictamente tradicional, ni en lo indígena y que presenta múltiples variables de la relación moderno-tradicional. Una mirada que intente percibir “distinto a como se ve” nos mostrará que la Feria de Mataderos es un espacio urbano y contemporáneo por excelencia, donde se exagera la tensión entre ese anhelo nostálgico por el pasado originario frente al *pastiche* urbano.

Miremos qué se ofrece y quienes lo ofrecen: el letrado reza “Artículos de

carpincho”, zapatos, carteras, cinturones (que oscilan entre los \$50 y los \$100), todos hechos a máquina; en varios puestos orfebres, sobretodo dedicados al trabajo en plata, venden anillos, dijes, collares, pulseras, uno me dice: “...aprendí con un joyero, poco tiempo, después seguí solo, no tengo escuela”, en cada caso los diseños son absolutamente originales, cada platero tiene un sello personal, hay quienes trabajan texturas gruesas, grandes formatos, otros superficies pulidas, diseños ultra simplificados. Pero también encuentro un platero, de clara ascendencia europea, que difunde su producción como “diseños mapuches”, réplicas en plata de piezas mapuches. Entre las tallas se desataca el uso de la rodocrosita y el asta, con los que se realizan todo tipo de pequeños objetos, desde *bijouterie* hasta figurinas de animales, pasando por hebillas para el pelo, señaladores. Un tallador de asta, que nació en las afueras de La Plata frente mis elogiosos comentarios por su trabajo me cuenta que aprendió a hacer cuchillos a los 14 años y después “de grande la falta de trabajo me hizo volver a la artesanía y acá estoy viviendo de esto”. Una mujer aplica la técnica del tejido a crochet, que aprendió de su mamá, para tejer “los gorritos de Panam” (13); en tanto que otra ofrece prendas de lana e hilo en diseños de moda, sacos que podrían estar en cualquier negocio de “tejidos a mano” de la Av. Santa Fe. Un ceramista se destaca por la calidad y originalidad de sus piezas, es un joven de Villa Luro formado en la Escuela Nacional de Cerámica que elabora desde ceniceros de \$6 a esculturas de \$100, combinando formas geométricas con diseños que se inspiran en Torres García en Klee y en el arte prehispánico del NOA; otra ceramista egresada de la misma escuela exhibe piezas de alfarería en una línea despojada, sintética y funcional que nos recuerda los diseños del taller de cerámica de la Bauhaus. Un puesto ofrece una multiplicidad de instrumentos originarios de distintas partes del mundo; en otro puesto un artesano músico, toca un charango y ofrece los instrumentos de viento de caña elaborados por el mismo. En otro puesto, monturas, en otros cuchillos hechos por artesanos de Tandil, en otro una telar, acompaña las mantas y ponchos que hablan de las interacciones en este viejo saber de lo prehispánico y lo europeo. Como ya mencioné, de pronto irrumpen las simples antigüedades, pero también los objetos antiguos reciclados, y más allá prendas que renuevan el gusto sesentista por el batik. Los juguetes tienen un lugar muy importante en la Feria, juguetes de madera pintada, que evocan los de antaño, títeres de goma espuma, que evidencian la adopción de materiales más sencillos y baratos que el tradicional papel maché, encarnan a perso-

najes fantásticos surgidos de la reciente proliferación de elfos, troles, duende y magos que acarrió la influencia de los films de *Harry Potter* y *El señor de los anillos*; junto a ellos persisten los animales reales y los dragones de siempre; también hay marionetas, algunas personifican a “la tradición”, el “gaucho”, la “china”, el “coya”. El fileteado está presente, pero esta vez de la mano de dos mujeres, madre e hija que aprendieron en el taller donde dicta clases un maestro fileteador, y ofrecen trabajos sobre cajas, percheros, instrumentos musicales, prendas de vestir, además del nuevo formato incorporado al filete: el cuadro.

Miremos el entorno de la Feria: la gente baila espontáneamente aquellas danzas “tradicionales” que conoce con ropa de calle bajo el sol dominical, estimulados por los primeros bailarines con “trajes típicos”; entre el público que baila hay extranjeros, fascinados con “lo otro”, que han aprendido a bailar diestramente tangos y zambas. A ellos se suman los vecinos del barrio, los turistas de otros barrios (de Barrio Norte a Mataderos hay una distancia simbólica mayor que de Mataderos a Tandil) y de otras provincias. Esto nada tiene que ver con un baile de campo, es tradición viva, reactualizada. En una esquina conviven un pony y una llama, esperando que algún padre monte a su pequeño “para la foto”: este no es un paisaje de campo, ni la apuna, es un *collage* en el asfalto. En una calle lateral en un comedor, unos viejos “parroquianos”, morenos, rubios, ojos claros, ojos oscuros, toman su vinito y conversan, sin apuro, visten una ropa algo anacrónica, que evoca el campo y el arrabal, combinada con prendas de tiendas baratas. En la calle central de la Feria, las parrillas destinadas a los visitantes, no hay gente del barrio, todo responde a la estética de las parrillas porteñas y ostentan, claro, el ineludible televisor. Ninguno de estos lugares es una pulpería. En ambos espacios se come y toma lo mismo: asado, “choripanes”, vino tinto, cerveza, se exhiben banderas argentinas, cueros de vaca, fotos de jinetes.

Éstas no son escenas originarias sino escenas solo posibles en un centro de atracción turística como la Feria de Mataderos de una gran ciudad latinoamericana como Buenos Aires. (14)

Frente a la crisis de las identidades nacionales generada por los procesos de globalización y transnacionalización, el ciudadano actual es más un habitante de la ciudad que de la nación, pero esta cultura de la ciudad es “un lugar de intersección de múltiples tradiciones nacionales (la de los migrantes reunidos en cualquier metrópoli) que a su vez son reorganizadas bajo el flujo transnacional de bienes y mensaje [...] La cultura nacional no se extingue pero se convierte en

una fórmula para designar la continuidad de una memoria histórica inestable, que se va reconstruyendo en interacción con referentes culturales transnacionales”. (15)

La presencia de una producción que remite a lo *folk* en coexistencia con una producción claramente originada, no solo en la ciudad, sino en ámbitos académicos –como escuelas de Bellas Artes, de Cerámica, etc.), sumada a creaciones caracterizadas por la mixtura técnico-formal, iconográfica y simbólica, nos llevan a postular que la Feria de Mataderos se presenta como un paradigma del espacio artesanal urbano como espacio más que de convergencia, de síntesis y reelaboración de tradiciones diversas que termina configurando una tradición específica. La identidad urbana se constituye en estos procesos que implican migraciones, meztizajes y nomadismos de disciplinas y tradiciones y gentes. En este sentido la Feria y su producción artesanal, ineludiblemente urbana, serían por sus condiciones de producción, circulación y consumo, necesariamente heterogéneas e históricas y transhistóricas a la vez y ahí justamente radicaría su verdadera identidad.

Referencias:

- 1 Citado en: Argan, G.C. *El arte moderno*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1970, tomo 1, p.222.
- 2 Oposición que se completa con la de los pares de opuestos “culto vs. popular”, “arte vs. artesanía”, problema del que me he ocupado específicamente en mi libro *Algo más sobre una vieja cuestión: arte vs. artesanía*”, FIAAR, Buenos Aires, 2002.
- 3 De aquí en adelante todos los subrayados son míos.
- 4 Para una análisis exhaustivo de estas definiciones véase el trabajo citado Bovisio, op.cit.
- 5 García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1990, p.193.
- 6 Bourdieu, Pierre: *La Distinción*. Taurus, Madrid, 1988, p.33.
- 7 Martín-Barbero, Jesús: *Procesos de comunicación y matrices culturales. Itinerario para salir de la razón dualista*. Gustavo, Gili, México, 1991, p.174.
- 8 Lauer, Mirko: *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Desco, Lima, 1982, p.19.
- 9 Objetos que fascinarían a cualquier artista dada o surrealista, que no dudaría en considerarlos objetos propios del arte de vanguardia y que negaría cualquier relación con lo artesanal.
- 10 García Canclini, Néstor: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales en la globalización*. Grijalbo, México, 1995, p.16.
- 11 Baudrillard, Jean: *El sistema de los objetos*, siglo XIX, México [1ª edición en

francés 1968], p.83.

12 “Artesanía indígena, a la conquista de la ciudad”. *Revista La Nación* domingo, 15 de junio de 2003.

13 Ex - vedette, actual animadora por TV de un programa infantil.

14 Nótese que el folleto de difusión de la Feria está escrito en castellano e inglés.

15 García Canclini 1995, op.cit, p.31.

*“Ferias y Exposiciones. Dos experiencias:
Plaza Francia y el Patio del Cabildo”*

José María Peña

Si bien la artesanía urbana es una actividad cuyo origen se remonta a largo tiempo atrás, en el presente caso referimos circunscribirla a la que apareció públicamente a raíz de la creación de las Ferias al aire libre.

Esta historia comienza en la “Semana de Buenos Aires”, noviembre de 1970. La Feria de San Pedro Telmo fue creada por el Museo de la Ciudad dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires para la venta de cosas viejas y antigüedades. No obstante esto, considerando que el espacio era muy amplio se permitió la inscripción de algunos artesanos que comenzaron a ingresar en el mes de diciembre. De aquellos años recordamos las cerámicas de Magda Liguori, los collares hechos con clavos de herradura, los cinturones de cuero de los Miranda, etc.

Meses después, en el año 1971, un grupo de artesanos eligió el paredón con esculturas que limitaba, hacia la Plaza, el Asilo de Ancianos Gobernador Viamonte para instalar puestos con artesanías.

Ante inconvenientes internos entre los artesanos, algunos de ellos se acercaron al Museo de la Ciudad, solicitando su intervención. Esto no fue posible ya que la ubicación de la Feria artesanal en una Plaza hacía que la responsabilidad recayese en la Dirección de Paseos. El Museo sugirió que se dirigiesen a la Arq. Marta Montero, responsable del área; intervino la Municipalidad realizando un censo; con posterioridad el Intendente Saturnino Montero Ruiz encomendó al Museo de la Ciudad la organización y manejo de la Feria de Plaza Francia, como se la había denominado, a pesar de estar instalada en la Plaza Intendente Alvear.

Lo curioso es que Plaza Francia se encuentra frente al Museo Nacional de Bellas Artes y hasta hoy nunca hubo allí una Feria Artesanal.

La Feria Artesanal reunía trabajos en metal, madera, cuero, cerámica, textiles y el rubro llamado “varios”. Teniendo en cuenta que el espacio era parte de una plaza pública, se consideró que la actividad, además de ser un hecho comercial debía cumplir, paralelamente con una función didáctica; mostrar al público buena artesanía y en lo posible, como se hacía.

Se puso especial énfasis en la calidad ya que muchos de los artesanos que la integraban eran excelentes y no pocos aportaban diseños propios y acordes con el sentir de ese momento.

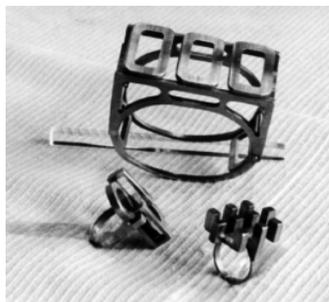
La artesanía urbana es tan vieja como el tiempo, la idea de partir de las dos Ferias mencionadas es por que siempre es preciso acotarse a algún momento. No sería justo dejar de lado obras artesanales que se destacaron como es el caso de los maravillosos vidrios que Lucrecia Moyano diseñaba y realizaba en la fábrica Rigolleau en la década de 1950.

La labor encargada al Museo de la Ciudad fue la de organizar el ordenamiento y funcionamiento de la Feria Artesanal. Teniendo en cuenta que uno de los atractivos destacables de la actividad era su informalidad se ordenaron los puestos de espaldas al paredón del Asilo de Ancianos y una segunda fila frente a estos, camino de por medio. Fueron 114 puestos a los cuales no se les exigió uniformidad, podían o no tener puestos armados con estructuras o simplemente colocar los trabajos sobre el suelo.



Vendedores y visitantes en la Feria de San Pedro Telmo, 1971

Se redactó un reglamento que contemplaba lo ya comentado, los horarios de funcionamiento y muy especialmente todo lo relativo a las artesanías en sí. Se catalogaron los rubros según los materiales utilizados, como por ejemplo: cuero, metal, madera, cerámica, telas, etc.



Pulsera y anillos de bronce,
Feria de Plaza Francia, 1972

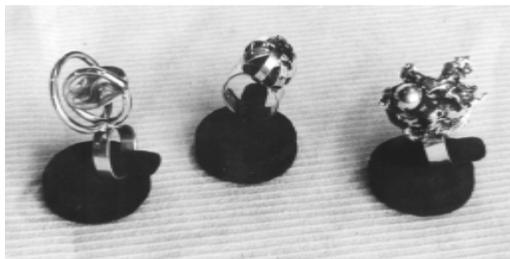


Anillos de plata realizados por Luis Santiago,
Plaza Francia, 1972

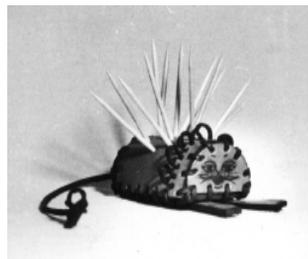
El control de la calidad y el acceso de nuevos artesanos estaba a cargo de una comisión integrada por un miembro de cada uno de los rubros y el Director del Museo. Los postulantes presentaban sus trabajos y la Comisión interna evaluaba los méritos, según los cuales el artesano entraba o no.

Al poco tiempo se pudo tener un panorama general de una actividad que comenzaba a convertirse en “tradicional”. La calidad, dentro de la variedad, mejoraba día a día lo que movió al Museo de la Ciudad a proponer a la Feria una exposición en las salas del Museo; esto fue en principio aceptado por lo que se eligió fecha para la inauguración, estableciendo que cada artesano debía presentar las piezas por él elegidas, diez días antes para poder armar las vitrinas y paneles con el tiempo necesario.

Los artesanos, particularmente volubles, decidieron a último momento, en gran número, no participar. A todo esto las invitaciones habían sido mandadas y la prensa invitada; seis días antes sólo catorce artesanos se habían acercado al Museo con sus obras. Esta actitud llevó al Museo a seleccionar el sábado antes en la Feria, piezas que pudiesen conformar la muestra programada, que por fin se inauguró con gran éxito, en las salas del Museo de la Ciudad en mayo del año 1972.



Anillos de plata realizados por Luis Santiago,
Plaza Francia, 1972



León palillero, obra de
Alberto Brisotti, Feria de
San Pedro Telmo, 1972

Ese año en el diario “La Opinión”, el 27 de agosto se pudo leer: “*Rodolfo Heredia, cuyos objetos se sitúan en el límite de la artesanía y la orfebrería...*”, en el mismo artículo leemos: “*Otilia Franceschini ofrece cerámicas (con fondo blanco) decoradas con guardas en relieve, cuyas características fundamentales son el espesor y el pulido impecables...*”, “*los trabajos de metal más destacables son los de Mario Mazzaro y los de Eduardo García Toledo, que en sus colgantes, anillos y otras fantasías combina el bronce, la alpaca, la plata y las piedras duras*”.

Luis Santiago uno de los buenos artesanos en plata, con diseño propio, propuso concretar algo que distinguiese a la Feria. De conversaciones con quienes integrábamos el Museo y estábamos directamente relacionados con la organización de la Feria, surgió la idea de “La pieza del mes”. Esto consistía en la elección, a propuesta de cada uno de los artesanos, de una pieza especialmente concretada con una dedicación especial, que era exhibida en cada puesto con un cartel que decía: “Pieza del mes, reconocida por el Museo de la Ciudad”. Esta medida no sólo destacaba la pieza sino que era la manera de que los artesanos pudiesen conversar con el público explicándoles la diferencia entre sus piezas habituales y una en la que se había dedicado mayor tiempo en su resolución. No pocas de estas piezas fueron compradas por extranjeros que supieron elegir y valorar algo que para la mayor parte de quienes recorrían la feria, “eran sólo artesanías...”. El Museo de la Ciudad luchó denodadamente para que se valorizara la artesanía urbana como una actividad, no tradicional, que tenía amplias posibilidades de ser valoradas y comercializada en el exterior.

La fuerte presencia y autenticidad de la Feria de Plaza Francia fue rápidamente captada por Amalia Polleri, periodista del periódico “El Diario” de Montevideo, publicado el 7 de mayo de 1972. *“juzgamos también a la Feria por su formidable impacto visual. En el atardecer de un domingo gris, vestidos según la moda “hippie” que no copia el modelo extranjero. Muchachas de trajes largos estampados de colores brillantes y broches de plata recogiendo los cabellos, otras con minifaldas y medias de colores distintos, como pajes del siglo XII. Jóvenes con barbas, patillas y cabellos largos de atuendo romántico, con chalecos rojos o remeras floreadas, sin sombra de afeminamiento, aunque ajenos a los rutinarios cánones de la moda ciudadana. La pintura de la Torre de Babel, del flamenco Brueghel, puede dar la idea del extraordinario conjunto, con el que no desentonaba en colorido el numeroso público de curiosos y compradores que deambulaban por los jardines de la Plaza Francia”.*

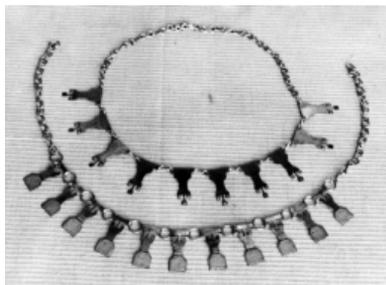
Hoy a la distancia se comprueba fácilmente que aquel movimiento fue coherente en si mismo y llegó a ser una presencia indiscutible en la Ciudad.

Los artesanos, anárquicos por principio, nos decía uno de ellos, se resistían a firmar sus trabajos. Hasta el hartazgo se les sugirió que además de su marca personal pusiesen el año, pocos lo hicieron con lo cual nuestra memoria colectiva ha perdido eslabones documentados de esta actividad.

Uno de los hechos interesantes de destacar está relacionado con los materiales utilizados por los artesanos; estos no solo utilizaron los tradicionales sino que incluyeron, por ejemplo, las resinas y otros materiales que pueden considerarse no habituales.



Cartera y piezas de cuero pirograbado y coloreado, obras de Alberto Brisotti, Feria de San Pedro Telmo, 1972



Collares de plata y esmalte azul,
obra de Julio López y Sra., Plaza
Francia, 1972



Bol y florero de cerámica, obras de
Mariana Abelis, Plaza Francia, 1972

A mediados del año 1972 el Museo organizó en el Centro Cultural Gral. San Martín un encuentro entre artesanos que duró dos días consistiendo en mesas redondas y discusiones sobre el tema. Las mesas estaban integradas por un artesano de Plaza Francia, un artesano independiente, un artista plástico, en ese caso el pintor Carlos Uría y una persona del público, siendo moderador el Director del Museo de la Ciudad.

Fue imposible aunar criterios las discusiones fueron interminables, se cuestionó a Carlos Uría que infructuosamente intentó decir que él valoraba los trabajos artesanales pero que las obras de los artistas plásticos eran el resultado de una propuesta diferente, no obstante lo cual podía llegarse a un trabajo en conjunto, de común acuerdo, teniendo en cuenta la elaboración de un diseño que luego sería materializado por un artesano de oficio reconocido; fue imposible ponerse de acuerdo.

En la Feria fue factible encontrar piezas de diferente importancia, en esto influía notablemente el menor o mayor oficio del artesano; prueba de esto último fueron las impecables piezas de bronce martillado y cincelado que realizaba Elsa Far, hija y nieta de artesanos o las cerámicas de Mariana Abelis con sus formas puras y rotundas con un profundo conocimiento de los esmaltes y su cocción, junto a trabajos en cuero repujado y cincelado, policromado o no. Algunas carteras compradas en la Feria se vendían posteriormente en la sucursal de la casa Hermes.

La palpable anarquía general de los artesanos y algunos exabruptos como el comentado en un artículo aparecido en el Diario “Clarín” el 17 de octubre de

1972, sobre la Feria de Plaza Francia: *“Alejandro Bianco y Lito muestran sus carteras repujadas, ávidamente requeridas por los turistas. Lito exhibe entonces un inesperado, “No nos gusta vender a los extranjeros que nos afrentan con sus divisas como si avanzaran por tierra conquistada”*. Estos comentarios son una prueba mas de la confusión de ideas ya que también puede ser entendido como un hecho positivo: la obra de un artesano porteño trasciende nuestras fronteras y nos representa en el exterior.

La responsabilidad del Museo respecto a la Feria de Plaza Francia caducó con la asunción del Presidente Cámpora y las nuevas autoridades de la Municipalidad que deciden crear otras Ferias artesanales. La tarea llevada adelante desde 1971 hasta 1974 fue una experiencia fascinante basada en un interés particular por la labor artesanal, alentando el oficio y la reconocida calidad, impulsándola como auténtico hecho comercial exportable, no tradicional.

Feria de Diseño y Artesanía Urbana. Patio del Cabildo

En el año 1985, siendo Vice Presidente de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos propuse a los integrantes de la Comisión la creación en el Patio del Cabildo de una Feria de artesanías urbanas hecho que fue aprobado por unanimidad, dándole por denominación: *“Feria de diseño y Artesanía Urbana”*. La propuesta se basó en el hecho de que, ya que la Comisión de Monumentos había asumido la realidad de que los ejemplos y la contemporaneidad debía integrarse a los ejemplos representativos de la memoria nacional, una actividad como la propuesta era un testimonio viviente de lo dicho.

Desde el comienzo quedó establecido un reglamento al cual debían ajustarse los integrantes de la Feria, que hacía especial hincapié en el diseño, el oficio y la transformación del material elegido en por lo menos un 80%. La experiencia de la Feria artesanal de Plaza Francia fue vital. Las Comisiones internas integradas por representantes de cada rubro y un representante de la Comisión Nacional, intercambiaban ideas basándose en la calidad y oficio de los trabajos que competían para ocupar un puesto en el patio del Cabildo.

Uno de los puntos del reglamento establecía que los trabajos presentados no debían enmarcarse en lo que podría denominarse obra artística, así como no tenían cabida las artesanías folclóricas tradicionales. Por algo se estableció como denominación: *“Feria de diseño y artesanía urbana”*.

Desde el primer momento puede decirse que en gran medida existió espí-

ritu de cuerpo entre los integrantes de la Feria. En diversas oportunidades, en el cumpleaños de la Feria se realizaron, entre otras, experiencias de artesanía en cerámica a la vista del público.

La Feria del Patio del Cabildo ha cumplido ya 18 años y continúa dependiendo de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos. Quienes la visitan tienen la posibilidad de descubrir lo que ya no se discute, la calidad y oficio de un grupo de artesanos urbanos dedicados con entusiasmo a una tarea a escala humana que permite tener acceso a piezas que no se realizan de manera seriada y que hablan de una realidad nacional, que merece ser apoyada.

*Capítulo 2:
La voz de los artesanos:
legislación y nuevos espacios*

¿Qué es una artesanía?

Hilda Fernandez Tito

Así dice Octavio Paz, Premio Nobel de Literatura 1990. Fragmentos del ensayo “*El uso y la contemplación*”:

“Hecho por las manos, el objeto artesanal está hecho para las manos, no solo lo podemos ver sino que lo podemos palpar. A la obra de arte la vemos pero no la tocamos. El tabú religioso que nos prohíbe tocar a los santos se aplica también a los cuadros y a las esculturas. Nuestra relación con el objeto industrial es funcional, con la obra de arte semi-religiosa; con la artesanía corporal. En verdad no es una relación sino un contacto.

El objeto industrial no tolera lo superfluo, la artesanía se complace en los adornos. Su predilección por la decoración es una transgresión de la utilidad.

El objeto artesanal satisface una necesidad de recrearnos con las cosas que vemos y tocamos cualesquiera que sean sus usos diarios. Esa necesidad no es reducible al ideal matemático que norma al diseño industrial ni tampoco al rigor de la religión artística.

En general la evolución del objeto industrial de uso diario ha seguido la de los estilos artísticos. Casi siempre ha sido una desviación, (a veces caricatura otras copia feliz) de la tendencia artística en boga.

La artesanía es un presencia física que nos entra por los sentidos y en la que se quebranta continuamente el principio de la utilidad en beneficio de la tradición, la fantasía y aún el capricho. La belleza del diseño industrial es de orden conceptual: Si algo expresa, es la justeza de una fórmula. Es el signo de una función. Su racionalidad lo encierra en una alternativa. Sirve o no sirve. En el segundo caso hay que echarlo al basurero.

La artesanía no nos conquista únicamente por su utilidad. Vive en complicidad con nuestros sentidos y de ahí que sea tan difícil desprendernos de ella. Es como echar un amigo a la calle.

El artesano no se define por su nacionalidad ni por su religión. No es leal a una idea ni a una imagen, sino a una práctica: su oficio. Su jornada no está dividida por un horario rígido sino por un ritmo que tiene más que ver con el del cuerpo y la sensibilidad que con las necesidades abstractas de la producción. El trabajo del artesano en su taller, rara vez es solitario.

Mientras trabaja puede conversar y a veces cantar. Por sus dimensiones y por el número de personas que lo componen, su organización es democrática. Es jerárquica pero no autoritaria y su jerarquía no está fundada en el poder, sino en el saber hacer: maestros, aprendices; en fin, el trabajo artesanal es un quehacer que participa también del juego y de la creación.”

Así dice Néstor García Canclini. Fragmentos de su obra *“Las culturas populares en el capitalismo”*.

“Los artesanos van a ferias de otras regiones pero no es fácil para ellos trasladarse varios días a una ciudad por los gastos y sacrificios que implica. En las grandes ciudades, el alojamiento y las comidas rápidamente desbordan las ganancias que obtienen con la venta de sus productos. Además la mayoría siente desorientación e inseguridad – ¿A quién voy a venderle? – ¿Compensará el dinero que le paguen los días que deja de trabajar, las piezas que se rompen por su fragilidad, los gastos superiores a los que tiene en casa.?”

Por todo eso, muchos artesanos venden a intermediarios privados locales y comerciantes foráneos.

Esta ampliación del mercado es uno de los factores principales que han transformado la estructura productiva, el lugar social y la significación de las artesanías. En la producción clausuró la época en que la mayoría de los objetos eran hechos para autosubsistencia, modificó el proceso de trabajo, los materiales, el diseño y volumen de las piezas para adecuarlas al uso externo.

En casos como la alfarería, se pasa del taller familiar a la pequeña industria o unidad de producción basada en el trabajo de asalariados, si se trata de tejidos o muebles, la tendencia es a aumentar el tamaño de las empresas y disminuir su cantidad, reemplazar las técnicas manuales por mecánicas conservando solo signos formales de las artesanías originarias. Gran parte del poder de decisión sobre lo que deben ser las artesanías es transferido de la producción a la

circulación.

Las artesanías que en su mayor parte nacieron en las culturas indígenas por su función, son incorporadas a la vida moderna por su significado. – ¿Qué significan? Precisamente el tiempo, el origen. A diferencia de los objetos funcionales, que solo existen en el presente y se agotan en su uso (el vaso para beber, el coche para viajar) los objetos antiguos o artesanales nos hablan del transcurso, de la procedencia. El gusto por lo antiguo y lo artesanal suele ir junto con la pasión por coleccionar: poseer para resistir al tiempo y la muerte.

En una época en que los objetos se deterioran velozmente y, se convierten en desechos, la presencia de las artesanías testimonia un triunfo contra el desgaste, ostenta la belleza de lo que sobrevive.”

Mi opinión como artesana: ¿Qué es una artesanía?

Madera, arcilla, metal, cuero, papel, hilo o cualquier otro material al que sea posible tallarlo, modelarlo, etc. es decir transformarlo. Extraerle todas las posibilidades que este material nos ofrece hasta obtener un oficio.

El artesano urbano absorbe el bagaje cultural complejo y diverso de todo el país. Muchos de ellos han emigrado de otras provincias y se radican en Buenos Aires, y otros viajan periódicamente.

Trabajan en su taller alrededor de 10 horas diarias de lunes a viernes, y 16 horas los fines de semana en la feria artesanal.

Existe una diferencia sustancial entre el artesano indígena y el urbano. El primero utiliza la artesanía como medio de subsistencia y por tradición y para el segundo la necesidad primaria es la autoexpresión.

Confinado en su taller le es difícil organizarse. Para insertarse en el ritmo de la Gran Ciudad requiere el apoyo institucional.

Fue arduo el trabajo para conseguir la Ordenanza 46.075 del 13 de agosto de 1992, que agrupa a las ferias del sistema, la cual declara de interés municipal la actividad artesanal en la Ciudad de Buenos Aires. Integré la Comisión Organizadora del Primer Encuentro de Artesanos de la Ciudad de Buenos Aires y Conurbano. Una de las conclusiones fue formar una Pro-Federación.

En el año 1995, el Honorable Concejo Deliberante crea el Parlamento de la Cultura. El objetivo era la presentación de proyectos y el asesoramiento a los Concejales. La Comisión de Artesanos presentó los siguientes proyectos los cuales fueron aprobados:

- Casa del Artesano
 - Centro de Referencia y Exposición permanente.
 - Video sobre artesanía de la Ciudad y su distribución.
 - Promover un Congreso Artesanal con el objetivo de estudiar los Proyectos de Ley.
 - Institucionalizar la semana de la expresión cultural de la Ciudad de Buenos Aires. (feria con invitación a otras Comisiones)
 - Primer Encuentro Nacional Artesano
- Mucho tiempo ha transcurrido sin que en la actualidad se hayan concretado ninguna de las aspiraciones propuestas.

Así dicen mis compañeros artesanos:

Usando este material (cualquiera) tengo la posibilidad de poder crear. Encontré un espacio para expresarme más directo que un artista plástico.

Me gusta el trabajo de creación. Luego vi la posibilidad de hacer de esto un medio de vida. Primero jugué con el material, después vino la necesidad del conocimiento.

Uno cuando quiere ser artesano busca escuelas, si no las hay busca a otros compañeros con experiencia. El que sabe más enseña al que sabe menos. Hay respeto por el conocimiento. Más tarde ves que puedes ser independiente y manejar tus tiempos.

La feria artesanal es indispensable para el artesano, permite desarrollarse y encontrás un grupo de gente que está en la misma que vos, además con el contacto directo con el público podés explicar lo que hacés. Es la vidriera del artesano y la base para consolidarse.

Proyectos futuros:

Seguir desarrollando mi trabajo creativo en el taller. Continuar con la feria. Experimentar con otros materiales. Viajar con mis productos por donde se pueda.

Me gustaría exponer lo que hago, sin la venta de por medio, una exposición conjunta con mis compañeros. Formar una cooperativa con artesanos urbanos e indígenas. Abrir una escuela de artesanía. Revalorizar el oficio, el taller y la creación sin la presión del marketing. Lograr un consenso para consolidar la institución artesanal, ya que desconfío del Estado. No nos escuchan, sería bueno que nos apoyaran con respeto mutuo.

Mantener el nivel de mi artesanía. En este momento estamos acorralados porque surgen en las plazas gente que vende de todo, es decir cualquier cosa. Nos confunden.

Hace 30 años que existen las ferias. Parece mágico que a través del tiempo se mantenga nuestra organización, que no es simplemente por la venta. La mantiene la creatividad, hacemos la feria porque tenemos internalizada nuestra forma de trabajo. Hacemos plenarios para perfeccionar las pautas de artesanía. Vienen muchos invitados a los cuales se los fiscaliza con nuestras pautas.

La opinión de mis compañeros fue en respuesta a las siguientes preguntas:

¿Por qué sos artesano?; ¿Quién te enseñó tu oficio?; ¿Por qué estás en la feria?; ¿Cuáles son tus proyectos futuros?

El método utilizado fue informal. Pocos fueron los encuestados. Probablemente habría que hacer una estadística más exhaustiva en el futuro sobre su opinión.

En conclusión:

El sentimiento poético de Octavio Paz y la dureza de García Canclini revaloriza y desmitifica respectivamente a la artesanía.

La sinceridad del pensamiento de los artesanos concientiza.

Por lo expuesto, los artesanos “¿somos parte del patrimonio cultural de la Ciudad de Buenos Aires?”

*El esterillado. Artesanía urbana, “patrimonio familiar”
y patrimonio de todos.*

*María Rosa Catullo **

A mi padre, Atilio Armando Catullo (In Memoriam)

Introducción

En el presente trabajo pretendo transmitir la experiencia de mi propia familia paterna: el esterillado . Esta artesanía es un “patrimonio familiar” desde que mi abuelo, lo aprendió en su Italia natal y lo trabajó toda su vida, transfiriéndolo a sus hijos. En un principio, los “hombres” de la familia, esterillaban para ayudar económicamente al sustento familiar. Pero, con el paso del tiempo, esta artesanía urbana fue transformándose en un “patrimonio familiar”, orgullo de ser la única familia – con cuatro generaciones – de esterilladores de la Ciudad de La Plata y gran parte del Gran Buenos Aires.

En este trabajo nuestro nivel de análisis se en un nivel específico, lo que no significa que pueda extenderse a otros estudios de casos. Para el mismo nos basamos en la experiencia de vida junto a la esterilla de mi único tío varón de mi familia paterna, Enrique Catullo, de 86 años, quien después de haber vivido siempre en la ciudad de La Plata, en el invierno del año 2002, se mudó a un pequeño pueblo cercano a la misma, el cual presenta pocas posibilidades de educación y trabajo: Punta del Indio.

Es en última instancia, un ejercicio de memoria familiar, la cual, como decía Miguel de Unamuno “es la base de la personalidad individual, así como la tradición es la base de la personalidad colectiva de un pueblo. Vivimos ‘en’ y ‘por’ el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es en el fondo sino el esfuerzo que

hacemos para que nuestros recuerdos se perpetúen y se vuelvan esperanza, para que nuestro pasado se vuelva futuro”. La memoria es, entonces, un elemento esencial de lo que hoy se suele denominar **identidad** individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy. (Le Goff; 1991:181)

“Si buscas es, lo que fue uno durante los 86 años, que ya cumplí, es una cosa y si miras la esterilla tiene cientos de años. Viene arrastrando de generaciones en generaciones” (*Enrique Catullo, entrevista personal, 7 de Octubre de 2003*).

Artesanías urbanas y esterillado.

De acuerdo a Lauer (1984) las artesanías urbanas son artículos “elaborados en forma predominantemente manual, que aúnan diseño y funcionalidad, donde el productor ‘domina’ su oficio, controla, y ejerce generalmente todo el proceso productivo. En ellos prima la tradición urbana, constituida mayoritariamente por elementos de origen europeo, y en la cual los factores étnicos e indígenas no resultan significativos” (citado en Rotman; 1996: 62). Y son diferenciados por la legislación municipal de la Ciudad de Buenos Aires, respecto a aquellos que se agrupan en las Ferias de Manualidades y Varios, rubro que agrupa “fundamentalmente a revendedores de producción de facturación industrial y ‘armadores’ (trabajadores que se limitan a unir los elementos de las piezas, no existiendo en dicho proceso ninguno de los criterios que definen la actividad artesanal)” (citado en Rotman; 1996: 64).

Cuando hablamos del esterillado, nos referimos a un tejido de fibras naturales de bambú –palabra de origen malayo – que se ha utilizado y utiliza en mobiliario, ya era conocido en la Grecia antigua. En 1862, Michael Thonet presentó sus “bienes de consumo baratos” donde aplicaba esta artesanía o, como se denominaba en aquella época “arte menor”, en los asientos. También es utilizada en estilo de muebles Queen Anne, Luis XV, Luis XVI, Chippendale, Sheraton, y se continúa aplicando a los muebles modernos.

“La esterilla la inventaron los cañeros de la India y la empezaron a trafilar, no se que fecha, pero se que es en Hong Kong cuando se empezó a hacer en esa zona cosas múltiples para las exportaciones. En ese entonces acá se traía de acuerdo a lo que se vendía en sillas de esterillas. Si las compañías europeas, y no digamos americanas porque no había en América, vendían sillas de tal marca...

esterilladas, los que fabricaban esterillas se ocupaban de hacer llegar esterilla para la reposición o compostura de esos asientos, entonces es ahí cuando se genera la importación por buques y ahora lo trae los aviones (...)"(E. Catullo; entrevista personal, 7 de Octubre de 2003).

El diseño mas popularizado es el tejido francés, el cual tiene dos formas de trabajo, artesanal hecho a mano sobre el mueble y el de telar que se corta y se embute con cola de carpintero en el mueble. Se pueden lograr otros diseños, como por ejemplo el tejido "Araña" donde la esterilla sostiene un centro de madera; el tejido "Abanico" inferior o superior, o el ojo de "Perdiz". Consideramos interesante, la diferenciación presentada por el *Collins Concise Spanish Dictionary* (2002) en el cual se la define como un tejido (*rush matting*), pero con un significado diferente para Sudamérica, donde se lo considera un mimbre (*wicker*), si bien nosotros, y para los artesanos son dos tipos de (fibras) con usos y procesos diferentes.

Respecto al proceso, siendo la esterilla originaria de Asia, para obtener su fibra, la caña del rattan es seccionada en forma longitudinal en varias tiras que luego son trafiladas hasta tomar un espesor de aproximadamente 0,5mm y un ancho que varía de 1mm a 4 mm, la medida más utilizada es 2,25 mm. Con respecto a la longitud, es muy variado, el largo puede llegar hasta los 6mts. Siendo su color va del amarillo manteca al ocre claro. Al ser importada, actualmente es muy cara.

" La gloria de esta artesanía se vivió antes de la Segunda Guerra Mundial, porque después, cuando hubo que pagar 70 pesos los 100 kilos de esterilla, dependimos siempre de un importador. Si bien la esterilla proviene de la India, es en Hong Kong donde se trafila y con el centro de la caña se fabrica el rattán. La virtud de esta fibra es que por resistencia, flexibilidad y maleabilidad es magnífica para tejer malla que tanto sirve para armar un asiento, un biombo o forrar un objeto." (E. Catullo; Diario EL DIA, 24 de julio de 2001)

La esterilla, la familia...

Enrique Catullo nos cuenta que el oficio de su padre, italiano de nacimiento, que con dieciocho años migró a la Argentina, era totalmente diferente en su ciudad natal ya que trabajaba en su molino propio. Al llegar a la ciudad de La Plata, en una oportunidad, le llamó la atención la esterilla, y poco a poco, fue

aprendiendo esta artesanía. con la cual sustentó su familia hasta su muerte.

“(Papá) trabajó en varias cosas y un día apareció haciendo sillas (...) Hacia sillas de junco, compraba carradas de junco (...) El una vez agarró una silla y le empezó a sacar hilo por hilo, así, iba viendo, observando y anotando qué eso hecho al revés era como se hacia el esterillado (...) Así creo que aprendió o se le ingenio para aprender eso, porque nunca fue a una academia, como no fuimos ninguno (de) todos los hermanos”.(E. Catullo, *entrevista personal*, 7 de octubre de 2003).

De esta manera, en una antigua casa que compró su padre en la ciudad de La Plata, comenzó Cesar Catullo a trabajar la esterilla en su propio taller y ese era su oficio con el que enfrentaba los gastos de su familia..

“...el sustento de mi casa era eso, trabajaban mis hermanos que eran ocho, mis padres, el novio de mi hermana y un vecino, en total éramos 12, 13, hacíamos sillas de junco, los asientos en mimbre también, **pero lo principal eran los trabajos en esterilla.**” (E. Catullo; *Semanario VOCES*, 30 de Mayo de 2003:8, *negritas nuestras*)

Paralelamente, la familia iba creciendo, y los hijos mayores iban aprendiendo, jugando, a trabajar el junco y la esterilla. Como nos expone Enrique Catullo:

“Empezaba cuando teníamos 3, 4 años. Cuando dejábamos el juguete o sino como joda, porque a veces si María (Catullo) estaba haciendo una silla y la dejaba un rato, por ahí se la agarraba yo para hacerle lío, pero de los líos sale el aprendizaje. Otro día a Elvira (Catullo) (...) Después los varones. Fui yo el primero, y después Alberto (Catullo), Armando (Catullo) y Mario (Catullo) que aprendió bien porque después de grande vivió también de eso como vive hoy ‘Ceci’ (Catullo), el hijo (de Mario Catullo), que es uno de los pocos que hace esterillado. Así que nosotros fuimos aprendiendo...”(Entrevista personal, 7 de octubre de 2003).

Toda la familia, excepto la madre, María Concepción Mastropietro – también oriunda de la región de Molise, en Italia – ocupada en los quehaceres domésticos y la responsabilidad de criar y educar a ocho hijos, trabajaba el en Taller. Principalmente realizaban sillas y respaldos de camas. Les llegaba trabajo principalmente de los dueños de cafés y confiterías de la ciudad; de la Unión Telefónica-Tacuarí; de Paz y Rocha; del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, con sede en la ciudad de La Plata y del Departamento de

Policía. Producían nuevas piezas, como restauraban los asientos de sillas usadas. Todo era trabajo y ayuda al sustento familiar.

“Empezaron a venir trabajos de mucho monto. (...) cuando viene por ejemplo, Policía y te trae un camión de sillas, la Unión Telefónica en ese entonces... te traían unos asientitos (...) ese cachito de esterilla cuando se rompían (...) Venían de a 50 o 100... era tanto la exigencia que tenían que un día el viejo ‘le paro el carro’ (...) Y ahí trabajaban (todos), menos mamá, que (risas) nunca se metió en una esterilla, no tenía tiempo, éramos ocho nosotros, llegamos a ser quince en la mesa de todos los días...” (E. Catullo, entrevista personal, 7 de octubre de 2003).

Trabajaron muchos años, expandiendo el trabajo con esterilla por toda la ciudad de La plata y sus alrededores. Pero en los finales de la década del cincuenta, el padre se enfermó, y poco a poco tuvo que dejar de trabajar. Los hijos varones, ya estaban haciendo carrera en diferentes rubros, algunos casados y entonces se debió cerrar el taller de los Catullo, el “Taller de la Calle 8”, como fue conocido por sus nietos y por todos los clientes.

“La última etapa de él (Cesar Catullo) fue con Mario. Murió, y el galpón quedó ahí en manos de Mario (...) Siempre que caía una silla lo hacían ellos... y compraban esterilla en una ferretería”. (E. Catullo, entrevista personal, 7 de octubre de 2003)

Pero la artesanía aprendida desde muy pequeños, en el seno de la familia, nunca se perdió. Actualmente, no solamente Enrique Catullo realiza trabajos, sino también su sobrino, Mario Cesar Catullo, y ha comenzado a prender Alberto Miguel Catullo, el nieto de Alberto, la cuarta generación de estarilladores.

“Nosotros, los grandes que mas o menos seguimos manejando esterilla, después de otra actividad ya lo hacíamos como un deporte, como lo hago ahora, hobby. Yo no vivo de eso.” (E. Catullo, entrevista personal, 7 de octubre de 2003)

La mudanza y el patrimonio familiar

Enrique, como ya señalamos, se mudó en el 2002 a Punta de Indio. La razón principal fue la búsqueda de tranquilidad – dada la inseguridad que existe en la ciudad de La Plata – donde lee el diario los domingos, no tiene televisión, y se entretiene asistiendo películas en su video, junto a su esposa. Pero, Enrique no pudo “quedarse quieto”. Siempre ha iniciado diferentes emprendimientos. Y

en esta etapa de su vida, volvió al patrimonio familiar: la esterilla.

“Trabajar con esterilla es mi favorita, con el único inconveniente que ya es muy difícil conseguirla, entonces he buscado alternativas como para reemplazarla con lo mejor que he visto y lo mas práctico que es el hilo..”. (E.Catullo, Semanario VOCES, 30 de Mayo de 2003:8).

Vale la pena, dar algunos datos de Punta del Indio, conocida como “Punta Indio”. Es un pequeño balneario, ya que está en las costas del Río de la Plata, donde se ubica el Parque Costero del Sur (reserva ecológica), y forma parte del Partido de Verónica. Este partido tuvo su mayor expansión a principios del siglo XX con la llegada del ferrocarril; la instalación de la base Aeronaval de Punta Indio y de una fábrica de cemento que dieron trabajo a sus pobladores. Actualmente, es uno de los pueblos que va perdiendo especialmente a los jóvenes, que migran en busca de nuevas ofertas de trabajo. (www.vivalaspampas.com).

Y esa comunidad, no sólo lo aceptó, sino que forma parte de la “identidad local”, tal como la concibe Safa (2003:173), donde el nuevo vecino y artesano fue categorizado en forma positiva. ¿Por qué?. Enrique no solo reinauguró allí el “Taller Don Enrique”, donde se dedica a trabajar con esterilla, y sus trabajos han sido expuestos en el centro tecnológico Comunitario; sino que desde mediados del año 2002, enseña su patrimonio familiar para formar jóvenes artesanos locales, que de esta manera, encuentran en su propia comunidad la oportunidad de trabajo. Todas las mañanas de los sábados, se dedica a perpetuar esta artesanía urbana que fue y es parte de su vida y que es sinónimo de su familia.

“porque nosotros, ese oficio, lo tomamos o yo lo tomo, no como un oficio mío o de mi hermana, o de quien... **sino un oficio de que la familia que se hizo con ese oficio.** (E. Catullo, entrevista personal, 7 de octubre de 2003, *negritas nuestras*).

Bibliografía

LE GOFF, Jacques (1991): **El orden de la memoria**. Ed. Paidós. Barcelona.

ROTMAN, Mónica (1996): “Política cultural, gestión municipal, y prácticas artesanales”, en: **PUBLICAR**, Revista del Colegio de Graduados en Antropología, Año V, No 6, Diciembre, Buenos Aires.

SAFA, Patricia (2003): “De las historias locales al estudio de la diversidad en las grandes ciudades. Una propuesta metodológica”, en: BAYARDO, Rubens y Mónica LACARRIEU (Comp.) **Globalización e Identidad Cultural**, Editorial CICCUS, Buenos Aires, p. 183-200.

Semanario VOCES (2003): “Historias de Vida” Año 1, No 29, p.7-9, 30 de Mayo, Verónica.

Semanario VOCES (2003): “Cuando la teconología y la artesanía van de la mano” Año 1, No 33, p.13, 27 de Junio, Verónica.

INTERNET

Sitio de la Dirección General de Patrimonio de la ciudad Autónoma de Buenos Aires

www.ambientando.com

www.laguiabonaerense.com.ar

www.vivalaspampas.com

La promoción de Artesanías Urbanas como generadora de riqueza

Juan Carlos Biglia

Tradicionalmente se ha prestado escasa atención a las ferias artesanales desde los ámbitos oficiales, argumentando que por su carácter informal, carecen de importancia económica y social. Sin embargo, se trata de expresiones populares con las que el ciudadano de la metrópolis convive cada fin de semana.

Desde el punto de vista de los ingresos tributarios directos, los artesanos se encuentran exentos del Impuesto sobre los Ingresos Brutos (en el ámbito del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) y son usualmente monotributistas (a nivel nacional) razón por la cual su aporte no supone una atractiva fuente de recursos fiscales.

Pero por otro lado, en las ferias artesanales de Plaza Francia y Parque Lezama existe una “feria paralela”, integrada por comerciantes no autorizados por el municipio en su mayoría desempleados que han encontrado un medio de vida empujados por el proceso de marginación y pauperización.

Algunos de los inconvenientes derivados de la existencia de este espacio paralelo, son desde el punto de vista de los artesanos, la sobreexplotación del espacio, desde el punto de vista de los comerciantes del lugar, la competencia desleal y, desde el punto de vista del público en general, a la invasión de los espacios verdes.

Entre algunos artesanos circula una opinión: que se permite la existencia de la paralela porque generando caos y desorden, es factible pensar en un futuro próximo en una disposición del gobierno de la ciudad que derogue todos los permisos, “limpie” la plaza, argumentando por ejemplo que “esto es un desorden”,

“que así no se puede continuar” o cosas similares, con el sólo fin de entregar nuevos permisos, que ya no serían para artesanos sino para los “amigos del poder”.

La artesanía se encuentra definida en el Art. 4º de la Ordenanza 46.075 de la siguiente manera: “todo objeto utilitario o decorativo para la vida cotidiana del hombre, producido en forma independiente, utilizando materiales en su estado natural y/o procesados industrialmente, utilizando instrumentos y máquinas en las que la destreza manual del hombre sea imprescindible y fundamental para imprimir al objeto una característica artística que refleje la personalidad del artesano.”

Dicho en lenguaje coloquial, lo que caracteriza a la artesanía es la transformación del material. Si las partes del collar las produce el propio artesano, es artesanía, pero si compra la cuentas y sólo las enhebra, no se trata de artesanía.

Cabe considerar que todo dispendio, ineficiencia o falta de productividad atenta contra la función que el mismo gobierno se auto-impone; pero un estado eficiente que invierte en promoción de cultura no es improductivo. Primariamente porque sirve para que la población eleve su nivel de vida. Y evitando discursos propios de comité político resulta válido señalar que la felicidad no pasa por el teléfono celular o por la pileta de natación: si fuese así habría pocas personas felices en el mundo. En realidad la gente es feliz a través de las cosas no materiales, entre ellas, el disfrute de una identidad, de un patrimonio histórico, del orgullo de su trabajo ..., etc.

La maximización de la eficiencia en el gasto en cultura debe verse en posibilitar que los ciudadanos participen activamente en eventos culturales, evitando la dispersión de esfuerzos que significa que existan muchos organismos que realizan tareas parecidas con presupuestos escasos. Por lo que debería racionalizarse el gasto público concentrando en unidades ejecutoras poderosas la gestión de gobierno.

Si se contabiliza el total de ventas de productos y servicios que provoca una feria artesanal como la de Recoleta en un fin de semana, incluyendo pasajes de colectivo para llegar y volver de la feria, ventas de la feria, de la feria “paralela”, de los bares, confiterías, heladerías y kioscos de la zona, estacionamiento, entradas y compras en el Centro Cultural Recoleta y estacionamiento, superaremos los \$ 200.000.- La mayor parte de estos ingresos son para cuentapropistas o actividades con empleo intensivo de mano de obra lo que favorece la reducción

del desempleo. Pero adicionalmente, el 80% tiene alta o media propensión al consumo, lo que resulta saludable en una situación de depresión económica como la que atraviesa nuestro país.

Hablando de ingresos anuales y teniendo en cuenta que no todos los fines de semana invitan a pasear al aire libre el conjunto de ferias artesanales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires son el motor generador de un negocio de \$ 100.000.000.- anuales en una estimación conservadora. Esto representa para el gobierno de la ciudad una recaudación importante en concepto de Impuesto sobre los Ingresos Brutos. Parte de estos ingresos pueden destinarse a jerarquizar y potenciar la actividad artesanas para que genere aún mayores recursos.

Acciones a encarar:

- Adoptar una actitud de colaboración para con las sugerencias del grupo de artesanos
- Evitar la politización de las comisiones
- Subvencionar talleres de artesanías
- Impulsar la realización de eventos en los espacios feriales
- Promover concursos de artesanos con premios otorgados por jurados idóneos

Es respecto a este último punto que se propone la realización de concursos que permitan traer lo popular rural al ámbito urbano, revisar producciones artesanales del campo y la ciudad, mostrar interacciones, vínculos y también dar cuenta de una mirada desprejuiciada del artesano urbano no como una clase particular de desempleado, sino como productor activo de cultura.

Se ha de propender a valorar las técnicas de trabajo transmitidas oralmente, el proceso de materias primas con técnicas no comerciales y la aplicación de elementos estéticos que forman parte de una herencia cultural que se pierde en el tiempo, pero que también se renueva y recrea constantemente.

Los objetivos de un concurso artesanal deben ser:

- Valoración de los artesanos y sus productos.
- Facilitar el intercambio de ideas e informaciones.
- Difusión de música de tradición oral.
- Instalación de temáticas académicas en torno al fenómeno artesanal.
- Creación de trabajo.
- Disminución del éxodo del campo a las ciudades.
- Fomentar la exportación no tradicional de bienes tradicionales.

- Atracción del turismo.
- Ampliación de los canales de comercialización.
- Promoción de espectáculos musicales y de danza en vivo.

Proyecto de Ley de Promoción Artística

En los países denominados emergentes, entre los que nuestro país se encuentra, las situaciones de extrema pobreza no pueden ser resueltas por el Estado quien tampoco acierta en hacerse cargo de la educación, la salud, la seguridad y la justicia. Por otro lado la cultura es percibida, tanto en los propios países como en los entes financieros internacionales, como una zona de divertimento poco serio o como el lugar del boato para las altas clases económicas.

Para un aumento en el nivel de vida, la forma de percibir la realidad adquiere gran importancia, pues no depende tanto de la capacidad perceptual ni de la agudeza de los sentidos, sino de la construcción mental y social que se realice de ese mundo, donde el estado juega un papel trascendente mediante el control directo o indirecto de resortes muy poderosos en el enmarañado “campo intelectual” (BOURDIEU, 1966).

Lo que se propone con una ley de promoción artística es que el estado aporte dinero, pero de manera indirecta, esto es a través de una menor recaudación impositiva. El estado podrá organizar aquellos eventos que considere absolutamente necesarios, y que sin su intervención no se realizarían. Pero muchos eventos culturales deben ser promovidos en el ámbito privado. La ley de promoción artística debe servir para promover, no ya desde el estado sino desde los particulares, distintos hechos que garanticen bienestar económico y mejores condiciones de vida.

Esta mejora de condiciones de vida implica también a la educación, quien tiene un importante papel que desempeñar. Porque el objetivo no debe ser formar artistas... “ni enseñar a los miembros del público cómo se pueden convertir en artistas, sino aumentar su sensibilidad y su capacidad de discriminación, fomentar en ellos una mirada y una escucha activas, inducir en ellos la experiencia de percibir las obras y el mundo de un modo nuevo y diferente...” (GOODMAN, s/d). Se debe incluir entre las actividades promovidas a la educación en general, y más específicamente a la formación artística, tanto si se refiere al público como a futuros artistas.

Tareas que deben encararse para la redacción de un proyecto de ley.

Se deben realizar estudios tendientes a tratar de determinar cómo y dónde conviene invertir fondos para maximizar resultados tanto económicos como culturales. Para ello, en primer lugar, se analizará el efecto multiplicador en la economía de los diferentes actividades culturales, para lograr un manejo eficiente de los recursos.

Paralelamente y respondiendo a la pregunta ¿qué hacen en otros países? se debe realizar un análisis de legislación comparada tanto en naciones, provincias como en municipios que se estimen representativos, tales los casos de Francia, Italia, España, Grecia, EE.UU., Brasil, México y Perú países que poseen un importante acervo artístico, se preocupan por su conservación y promoción y poseen numerosos lazos culturales con Argentina.

También se debe realizar un estudio de los efectos en la economía argentina de las desgravaciones en el impuesto a las ganancias vigentes en el pasado, así como indagar qué razones se esgrimieron para su derogación y qué estudios se realizaron para evaluar la conveniencia de la medida.

Por último, pero no por ello menos importante, se debe analizar en cada una de las áreas culturales, cuál es el tipo de apoyo que se requiere y qué medidas resultan necesarias para asegurar su continuidad y el mantenimiento de la diversidad.

Cómo se debe realizar la promoción

Los contribuyentes podrán deducir de la base imponible del Impuesto Sobre los Ingresos Brutos, con un máximo a determinarse, los importes de donaciones destinados a:

- 1) El Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- 2) Organizaciones No Gubernamentales inscriptas en un registro especial.

Definición de Organización No Gubernamental

Para ser considerada Organización No Gubernamental (ONG), se requiere la inscripción en un registro especial de las entidades que tengan como objeto principal la promoción de actividades culturales, o educativas organizadas legalmente como:

- 1) Asociaciones civiles y fundaciones inscriptas por ante la Inspección

General de Justicia y que hayan obtenido la exención provisoria o definitiva en el impuesto a las ganancias y se encuentren al día en el pago de sus obligaciones previsionales, impositivas y de presentación de estados contables a los organismos de control.

2) Otras entidades sin fines de lucro tales como asociaciones barriales, cooperadoras escolares, etc. Quedan excluidas las cooperativas y mutuales. El primer tipo de entidades ha de recibir, al menos el 75% de los importes donados.

Han de definirse qué actividades se considerarán “culturales” para la ley, incluyéndose el otorgamiento de premios vinculados a estas actividades así como el mantenimiento y conservación de bienes declarados de interés histórico por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Asimismo ha de legislarse deducciones adicionales para casos especiales tales como:

a) El caso de donación al Gobierno de Bienes del patrimonio histórico, con el justiprecio del Banco de la Ciudad de Buenos Aires.

b) La producción de primera película de director nacional rodada en la Ciudad, la edición de libros de escasa circulación o de autores noveles nacionales, la edición de partituras musicales, y las ediciones de CD de hasta 1.000 ejemplares de compositores y/o intérpretes nacionales.

Por otra parte han de establecerse normas claras acerca de donaciones de productos de propia producción y penalidades especialmente gravosas para quienes aprovechando estas liberalidades las utilicen para donar bienes obsoletos o en desuso, o alimentos o medicamentos vencidos, casos en los que se deberá sancionar a los responsables de la ONG que aceptó la donación.

En las concesiones de servicios públicos deberá destinarse un porcentaje de sus ingresos atribuibles a la jurisdicción de la Ciudad de Buenos Aires, a donaciones al Gobierno o a las ONG autorizadas.

Disposiciones contables

Las personas jurídicas que usufructúen los beneficios de la desgravación propuesta deberán incluir en las Notas al Balance, la discriminación de las donaciones efectuadas agrupadas por beneficiario y por finalidad. El Contador Público certificante deberá expresar su opinión profesional sobre estas notas.

Las ONG deberán indicar en sus balances la discriminación de las

donaciones recibidas que otorgan derechos a los beneficios de esta ley agrupados por donante y finalidad, indicando qué importes restan imputar a ejercicios futuros por no haberse efectuado aún la disposición de los fondos. El Contador Público deberá expresar opinión profesional sobre estas notas. Si la ONG no presentara sus balances dentro de los cinco meses siguientes de cerrado el ejercicio ante la Inspección General de Justicia, quedará automáticamente suspendida e inhabilitada para recibir donaciones en el marco de la presente ley hasta tanto regularice la situación.

Para finalizar, sólo me resta recalcar que es absolutamente necesario que desde el gobierno se apoyen los procesos culturales para beneficio de la comunidad. No hacerlo implicaría que "...los legisladores actúan contrariamente al fin para el que fueron constituidos, [y por tanto] quienes resulten culpables serán culpables de rebelión..." (LOCKE; 1690, XIX,227).

Acción legislativa con diálogo de escucha

Luis Vives

Buenas tardes a todos; quiero agradecer a los organizadores por esta oportunidad y por el espacio que brindan. Con la delegada de la Feria Artesanal “Manuel Belgrano”, Stella Dotro, hemos pensado en dividir la ponencia en dos partes; primero intentaré hacer una síntesis con una visión retrospectiva sobre lo sucedido en materia de acción legislativa hasta la actualidad y luego Stella Maris les hablará en términos de proyección a futuro.

La ponencia nos obliga a definir, aunque más no sea a grandes rasgos, algunos conceptos básicos para mejor comprender cuestiones que hacen al tema que nos ocupa. Si hablamos de acción legislativa, necesariamente hablamos también de texto y contenido de normas. El texto sería el resultado de la expresión escrita, el contenido es el conjunto de ideas; la forma de organizar ese conjunto de ideas será la estructura, y el modo de expresión será el estilo. El estilo del texto normativo debe responder a tres características fundamentales: 1) Concisión, esto es, economía de palabras; 2) Precisión, se debe usar la palabra exacta, teniendo en cuenta el significado de cada término, 3) Claridad, mediante el uso correcto de las reglas gramaticales. Estas tres características serán las que darán certeza, evitando dobles interpretaciones.

Ahora bien, el título de la ponencia presentada en estas Primeras Jornadas sobre Artesanía Urbana es “Acción Legislativa con Diálogo de Escucha”, y sobre este tema puntual pensamos que, cuando el Gobierno presenta un proyecto articulado, sin haber sido previamente consensuados los propósitos y el marco general, con los artesanos, ese proyecto fracasa o se convierte en una norma que, mientras esté vigente, hará crecer un conflicto resintiendo las relaciones

entre ambas partes.

Todo texto legal tiene algún grado de complejidad y cualquier modificación, por pequeña que sea, puede alterar otras disposiciones propias de la misma norma legal o de otras vinculadas. Resulta conveniente fijar primero los objetivos y las bases, de común acuerdo, con los actores involucrados – como enseña Clavel Borrás – pues esto que parecería ser en principio una pérdida de tiempo, implica en la práctica un demorarse justificado, porque en definitiva el debate previo acelera el proceso legislativo y evita marchas, contramarchas y mayores complicaciones. Sobre la base de este esquema y tomando la idea de Mariflor Aguilar Rivero, doctora en Filosofía de la Universidad de México, vamos a clasificar los tipos de diálogos que el Gobierno habría mantenido con los artesanos durante los últimos diez años. Un diálogo argumental estaría dado por el solo hecho de pretender ser, los funcionarios, los únicos dueños de la razón y la verdad, sin importarles, en absoluto, la opinión de los artesanos que es fruto de su experiencia. Un diálogo instrumental implicaría el pretender, los funcionarios, usar a los artesanos y a ese diálogo, como instrumentos para lograr determinados objetivos políticos; esta concepción instrumentalizada también podría dar lugar a un diálogo utilizado, eventualmente, para conseguir otros objetivos particulares que trascenderían, posiblemente, los propósitos del Gobierno. Tanto el diálogo argumental como el instrumentalizado, son diálogos falsos, son monólogos disfrazados, equivalentes a una falta de diálogo. El único diálogo verdadero es el diálogo de escucha, mediante el cual ambas partes estarían dispuestas a hacer un aporte para que lo que el otro diga resulte ser revelador, esto es, reforzar el discurso del otro.

La idea es ahora determinar, según este criterio, cuándo hubo diálogo de escucha o verdadero, cuándo no hubo diálogo alguno y cuándo el supuesto diálogo fue argumental o instrumentalizado y por lo tanto falso.

La visión retrospectiva que ensayamos con Stella Dotro al ordenar la ponencia se remitía, en principio, al año 1992 tomando como punto de partida la ordenanza N° 46075, pero después entendimos que resultaba más ilustrativo, para entender la problemática general del Sistema, remontarnos a la década del '70, y partimos entonces desde 1973; son 30 años de acción legislativa en sentido amplio, teniendo en cuenta las principales ordenanzas, decretos y disposiciones que han ido formando un marco legal para las ferias que integran este Sistema en la ciudad de Buenos Aires.

No vamos a hacer, por razones de tiempo, un análisis exhaustivo de todos los antecedentes legales; simplemente vamos a ver dónde pueden haber estado los errores, con la única finalidad de comprenderlos para no repetirlos.

En diciembre de 1973 la Sala de Representantes sancionó la ordenanza N° 28.702, publicada en Boletín Municipal del 7 de febrero de 1974. Esta ordenanza que antecede a la 46.075, si bien es aparentemente similar, desde el punto de vista de la técnica legislativa, y considerando lo hablado al principio de la ponencia sobre texto, contenido, estructura y estilo, importa señalar sustanciales diferencias, por ejemplo, en materia de autoridad de aplicación, de funcionamiento de Asambleas Generales y también en lo que hace y se refiere al espíritu de camaradería y a la obligación de observar y hacer observar una actitud honesta con relación a los compañeros; en la ordenanza 28.702 el hecho concreto de copiar los diseños de otros artesanos era considerado un hecho grave y por lo tanto era causal de expulsión. Se destacaba con mayor fuerza y presencia la figura de la Asamblea General. La Autoridad de Aplicación dependía directamente de la Secretaría de Cultura; se creó la División de Artesanía, la que durante el horario de funcionamiento de las ferias y dentro de sus límites, asumía la responsabilidad de fiscalización inclusive sobre el uso de los espacios verdes, desplazando así a la Dirección de Paseos. La División Artesanía debía estar integrada por personas de reconocida experiencia en el área, debiendo su autoridad máxima ser un artesano.

Este conjunto de ideas que se ven en el contenido de la 28.702 y que, en lo que hace a la Autoridad de Aplicación, responde a las características de concisión, precisión y claridad que señalábamos antes, se diferencia notablemente del criterio adoptado por la 46.075 que habría servido, años más tarde, de cuna del decreto 831/97 de creación de un organismo plurijurisdiccional. Yo no estoy en condiciones de asegurar que la ordenanza N° 46.075 sea el fruto de un verdadero diálogo de escucha, tampoco estoy en condiciones de afirmar lo contrario. El decreto 831/97 de creación de la Unidad de Proyectos Especiales, fue dictado sin previo diálogo, y como consecuencia directa de ello, en el año 2001 se dictó otro decreto, el 871, también sin diálogo previo; este último imponía el requisito de la firma de un Acuerdo de Permiso de Uso sobre el espacio público, que desvirtuaba la letra y el espíritu de la ordenanza; fue resistido y rechazado porque implicaba una violación al Sistema y por su contenido operaba como una especie de convenio de desocupación en potencia y significaba, de alguna mane-

ra, una desjerarquización y una suerte de *capitio diminutio* inadmisibles, toda vez que se equiparaba al artesano con otros feriantes.

Pero retomando el tema de la Autoridad de Aplicación debemos destacar que, si bien la ordenanza 46.075 habilitaba al Ejecutivo a crear un organismo plurijurisdiccional, siendo suficiente con solo designar un representante del área de cultura para que lo integrase, más allá de algunos defectos de técnica legislativa, más allá de la falta de claridad, se determinó este requisito de la presencia de un representante de Cultura pero, sin precisar la misión y funciones y por lo tanto sin determinar el rol a cumplir y su peso en la toma de decisiones. Lo cierto es que, en la práctica, Cultura estuvo ausente y delegó sus funciones en la Secretaría de Espacios Públicos, sin ocuparse debidamente del Sistema de Ferias Artesanales, limitándose a operar como una mesa de entradas organizada para hacer un trámite eventual, mediante la Dirección de Promoción Cultural.

Debemos señalar también que entre la ordenanza de 1992 publicada en 1993 y el decreto 831 de 1997, se encuentra nada más ni nada menos que el Estatuto Organizativo de la Ciudad de Buenos Aires; la Constitución sancionada en octubre de 1996, mediante su art. 32, no deja lugar a dudas sobre el carácter cultural de las artesanías y sobre la calidad de agentes culturales de los artesanos reconocidos oficialmente y por lo tanto, si el único artículo de la Constitución que versa sobre Cultura hace un reconocimiento expreso, el Ejecutivo estaba obligado, según creemos, a respetar la voluntad del estatuyente compatibilizándola con la del legislador, y esto no fue así en 1997; no se respetó entonces la lógica que merece todo sistema normativo.

El decreto N° 435/02 es una norma compleja que reglamenta por una parte la ordenanza 46.075 y en otro anexo figura nuevamente un Acuerdo de Permiso de Uso, distinto al del 871/01 en cuanto a su contenido y distinto también en su origen; no fue el resultado de una violación, fue por vía de seducción y por la falta de un diálogo de escucha entre los artesanos y producto de un diálogo argumental y tal vez instrumentalizado, entre los funcionarios y los delegados de cada feria. En noviembre y diciembre de 2001 el cuerpo de Delegados hizo caso omiso a las recomendaciones de este asesor legal; en mayo de 2002 se publicó el decreto y hubo que desandar un camino mal transitado.

En abril de este año la Feria de Belgrano inició gestiones para prescindir de la suscripción del Acuerdo de Permiso de Uso; en tal sentido se argumentó que el Gobierno se había excedido en sus facultades de reglamentación de la

ordenanza. Por primera vez, desde la Subsecretaría de Cultura, se reconoció expresamente que la petición de la Feria Manuel Belgrano resultaba ser razonable y se señaló que, debido a la importante conflictividad que se había generado y que había motivado la movilización de los artesanos de Belgrano, era procedente atender la petición realizada; se llegó a concluir que por razones de mérito, oportunidad y conveniencia, era deseable proceder a otorgar las credenciales sin mediar la previa firma del acuerdo. Todo esto fue el antecedente inmediato del dictado del decreto N° 662/03 del mes de junio, mediante el cual se dejó sin efecto el anexo II del decreto 435/02 y así se entregaron las credenciales sin condicionamientos a los permisionarios, sin necesidad de firmar ningún contrato no querido por los artesanos.

Desde entonces comenzó a tener lugar una relación distinta, basada en diálogo de escucha sostenido de modo permanente y tanto la Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales como así también la Unidad de Proyectos Especiales, comenzaron a encarar los problemas planteados con otra inteligencia, escuchando a los artesanos, presentando proyectos y dictando disposiciones consensuadas con los Delegados.

Mediante las disposiciones Nros. 23 y 37 de U.P.E./03, de septiembre y octubre respectivamente, se ampliaron los cupos de varias ferias, se hicieron pases dentro del Sistema como nunca antes y están fiscalizando hoy, en el Centro Cultural del Sur, aspirantes a ingresar a las ferias. El Sistema se está fortaleciendo cuantitativa y cualitativamente. Esperamos que de ahora en más se siga trabajando por nuevos objetivos sobre los cuales va a hablar ahora la Delegada de Belgrano Stella Maris Dotro, pero antes de cederle la palabra quiero destacar la presencia en esta sala de la Sra. Dora Esteves, Directora de la Escuela Municipal de Artesanías de Berazategui, y de Graciela Juárez, una compañera de encuentros en el interior del país que, además es Coordinadora del Area Artesanías de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario.

La necesidad de ampliación de los espacios feriales reconocidos

Stella Maris Dotro

Durante estas Jornadas, en paneles anteriores, se habló fundamentalmente de los artesanos de Mataderos, del Cabildo y de Plaza Francia; yo me voy a referir a las ocho ferias del Sistema, comprendidas en la ordenanza 46.075 y voy a completar la ponencia que comenzó a desarrollar el Dr. Luis Vives. Quiero destacar que Plaza Francia no es la única feria que soporta el fenómeno de una paralela, otras ferias también se encuentran afectadas por el mismo hecho, así por ejemplo, Parque Centenario padece el mismo problema y no son las únicas. Pero siguiendo el esquema que inició nuestro asesor legal, me voy a referir al estado de situación actual y a los objetivos que esperamos alcanzar; en tal sentido considero oportuno remitirme a la nota de fecha 21 de octubre de este año que se le entregó en mano al Sr. Jefe de Gobierno Dr. Aníbal Ibarra, en ella le decimos, entre otras cosas, que:

Consideramos que, para proteger, promover e impulsar la actividad artesanal, resulta indispensable escuchar a los artesanos. Los funcionarios que creen que es factible transportar ideas de afuera hacia adentro, vaciando un molde en algún espacio público, pretendiendo que ese lugar se transforme mágicamente en un “Paseo turístico y cultural”, no hacen otra cosa más que generar frustración, decepción y desgaste.

Paseo El Retiro es un ejemplo evidente de improvisación y fracaso; los artesanos que creyeron en ese proyecto hoy engrosan las paralelas. Ese emprendimiento, cuyo objetivo principal habría sido el de ordenar el espacio público y al mismo tiempo generar fuentes de trabajo para artesanos y feriantes,

hoy muestra un panorama desolador que resulta ser directamente proporcional al aumento de los paralelos en varios de los emplazamientos en que se encuentran ubicadas las ferias artesanales reconocidas oficialmente. Cuánto más lógico hubiera sido crear nuevas ferias que sumadas a las protegidas por la Ordenanza 46075, generasen un crecimiento del Sistema, procurando la calidad y jerarquía de la producción artesanal, incentivando asimismo a los agentes culturales, sin someterlos al cambalache. Propuestas como las del Paseo El Retiro, donde se mezcla la paja con el trigo, no son más que un manoseo que termina, inexorablemente, en éxodo y deserción.

La carencia de fuentes de trabajo y las consecuencias de esa deserción, acompañada del descreimiento en la propuesta oficial, hacen que, la emigración de ese grupo de gente, se dirija a ocupar espacios bajo el amparo de organizaciones que proponen una modalidad distinta, la que coincide con los viejos vicios característicos de la burocracia administrativa que opera como casta; la impersonalidad, la irresponsabilidad y la promesa de perpetuidad, representan una oferta más atractiva que cualquier convocatoria oficial sin incentivos.

Esto explicaría, en parte, el desaliento de los 4.200 artesanos inscriptos en el Registro de Aspirantes, que no han respondido al llamado del Gobierno, porque muchos de ellos fueron previamente derivados en grandes tandas al Paseo El Retiro, el que finalmente operó como un marginador de los artesanos.

El único incentivo para ingresar al único sistema probado y eficaz, que es el Sistema de Ferias Artesanales (Ordenanza 46.075), estaría dado por la creación de nuevos emplazamientos, estratégicamente ubicados, para que los artesanos que ingresen tengan la plena seguridad de pertenecer a un sistema dinámico que permita ir en ascenso hacia las mejores ferias.

La actividad artesanal es mucho más que la mera ocupación de los espacios públicos. La artesanía es cultura y el artesano un agente cultural que se presenta desde su lugar en el mundo y su principal carta de presentación es el paño que exhibe ante el público en general y ante el turismo internacional que lo visita, lo reconoce y valora el esfuerzo que implica resistir y conservar la identidad cultural más allá de la globalización que masifica las tendencias.

La Ciudad de Buenos Aires, siendo el centro cultural más importante del país, debería organizar anualmente un Encuentro Nacional, tal como ocurre en varias provincias que promueven la actividad artesanal.

Nuestra artesanía, con apoyo oficial, debería tener también presencia y

cobrar prestigio en el Mercosur, el que operaría seguramente como un trampolín hacia todo el mundo. El Gobierno debería propiciar la superación de las barreras comunicacionales y promover, a la brevedad, el intercambio con otros países de Latinoamérica. Podríamos ya establecer contacto con Brasil, con Cuba, con Venezuela, etc.

La Casa del Artesano en Buenos Aires sería una clara señal del Gobierno y el mejor punto de partida para encarar el intercambio cultural que pretendemos sostener con todos los artesanos del país y con los del extranjero.

Estamos dispuestos a sumar esfuerzos en una acción conjunta, orientada a corregir errores y a proyectar un plan estratégico cultural que nos incluya como artesanos, que sea para los artesanos y para toda la Ciudad de Buenos Aires.

Nosotros contamos con una historia de más de tres décadas ocupando espacios públicos; podríamos distinguir en diferentes momentos nuestra relación con lo institucional: a) Cuando no nos han tenido en cuenta, b) Cuando nos han tenido en cuenta para hacernos desaparecer, c) Cuando por una concepción instrumentalizada, han intentado la manipulación, queriendo usarnos como un medio para alcanzar determinados objetivos políticos, d) Cuando se nos ha propuesto un diálogo falso, destinado a eliminar toda posibilidad de acción conjunta, imponiendo una relación de fuerza desde lo argumental buscando, los funcionarios, ser dueños de la razón y la verdad, e) Han sido pocos los gobernantes capaces de reforzar el punto de vista del artesano para que lo que el artesano diga sea revelador.

Consideramos que, si unimos nuestra experiencia a la capacidad de gestión de un Gobierno con ideas claras y con unidad de criterio, el éxito vendrá por añadidura; pero si funcionarios de diferentes áreas mantienen el ánimo de buscar la suerte mediante el sistema de “prueba-error” de manera sistemática, seguirán proliferando paralelas en desmedro del Sistema de Ferias Artesanales legalmente establecido, en detrimento de los espacios públicos y en perjuicio de los vecinos.

Yo quiero aprovechar esta oportunidad para decirles a los compañeros artesanos que, la sanción de una Ley de Comunas, sobre la que se encuentra trabajando en estos momentos la Legislatura, merece nuestra atención por todo lo que puede implicar con relación a nuestro Sistema y a nuestra organización; no quiero ser alarmista pero tampoco ingenua. Debemos seguir trabajando fuer-

te en defensa de nuestra fuente de trabajo.

Muchas gracias; perdón, antes de pasar a los talleres quiero decir que, celebro la presencia de la representante de Parque Centenario, Nelva Galván, de María Cristina Cornejo Tapia, Delegada de Plaza Houssay, del Delegado de Parque Lezama, Juan Narváez, quienes han debido retirarse para regresar al Centro Cultural del Sur, donde en estos momentos se está fiscalizando a los aspirantes. Durante estas jornadas participaron también las compañeras Eleonora Carrara y Alejandra Godoy, delegadas de Vuelta de Rocha (jueves y viernes) y Plaza Italia, respectivamente. Nuevamente gracias a todos.

Tango Feroz

Carlos Benevet

*“... el fenómeno de las ferias artesanales
estuvieron siempre firmemente solidario con otras
manifestaciones del quehacer cultural del momento”*

El genio de Italo Calvino, imaginó o más bien descubrió en sus esplendorosos escritos, que una ciudad es a la vez muchas ciudades.

Unas apoyándose en otras, unas negando a otras, unas desquiciando a otras, unas reflejándose en otras, unas anteponiéndose a otras, unas atrasándose, otras adelantándose, unas reptando, otras andando, volando, mirando, unas recordando, otras olvidando.

Las ciudades... las gentes, los lugares donde algunos creen que van, cuando otros piensan que vuelven.

Las ciudades, las gentes, los lugares y los eventos de los que unos se creen dueños mientras otros parecen sumergidos.

Pero hay corrientes que abarcando espacios completos en la geografía del país (y sus ciudades) difícilmente lo ocupan en el imaginario de los representantes del pueblo y sus funcionarios.

Historias y objetos, gentes y sus producciones, que pasándoles por delante de sus narices, están sin embargo, condenadas a pasar desapercibidas.

Y esto de “desapercibidas” cobra sentido si desglosamos y analizamos la palabra:

des: No – prep. inseparable negativa de lo que sigue en la misma voz – oposición, privación.

apercibir: Prevenir – disponer – preparar – advertir – observar – notar

alguna cosa.

Podríamos diferenciar entonces, entre *percibir*, que significaría la mera llegada de un estímulo por la vía de algún sentido y *apercibir*, que significaría el viaje devuelta desde la conciencia hacia el origen del estímulo. Esto es: que a partir de un hecho dado que percibo con mis sentidos, vuelvo sobre él (el hecho) una mirada atenta. Me dirijo a él (al fenómeno) esta vez no por imposición de los sentidos, sino en búsqueda y reconocimiento de alguna cosa. Bien, metiéndonos en el terreno que nos convoca, y con las dudas y reparos del caso, podríamos decir que “el hecho artesanal” en todas sus formas y matices, latitudes y variantes, estilos y épocas, dimensiones y producciones, es uno de los que invariablemente pasa “desapercibido” para los organizadores de turno.

¿Cuál es la causa de este no reconocimiento?

¿Será algún tipo de rechazo a reconocer cierta actividad dentro del ámbito de una mayor, que podríamos llamar cultura?

¿Tal vez una afán discriminatorio de raíz elitista, que se considera capacitada para clasificar qué sí y qué no es cultura?

También podríamos decir que el artesano tipo “tan solitario y encerrado en su taller” dificulta su acceso a eventos masivos.

“Que los artesanos en su conjunto no dan señales de vida en lo institucional, por carecer de organizaciones que los representen auténticamente”.

Sin embargo, inclinándonos por cualquiera de estas variantes o por todas en su conjunto, nadie puede ignorar, desde la vereda en que se sitúe, que el movimiento artesanal, siempre estuvo ligado a la movida cultural del momento; sea por formar parte de ella, sea por provenir de ella, o incluso por ser el origen o el ámbito propicio desde donde se gestan eventos multifacéticos, que de por sí solos, hacen cultura.

Y esto es tan así, que miles de vecinos y turistas de la Ciudad de Buenos Aires, y también de otras localidades de país, se apoderan semana tras semana, de las plazas y parques, para participar de ese hecho único que es el espectáculo de los artistas callejeros en el seno de las ferias artesanales.

Sin ánimo de establecer prioridades, ni asegurar que el valor de la antigüedad prevalece sobre algún otro; lo que se podríamos decir es que el fenómeno de las ferias artesanales estuvo siempre firmemente solidario con otras manifestaciones del quehacer cultural del momento; dando cabida a expresiones marginadas del circuito comercial u oficial, a eventos vanguardistas y muchas veces a

grupos y personajes que luego trascendieron estos lugares para ser parte del reconocimiento de público y crítica, tanto en el país como en el extranjero.

No es la intención de este artículo cerrar el campo de la interpretación a este tema, que si bien no devalúa funcionarios, estudiosos y/o responsables, forma parte de ese agujero negro de olvidos que los argentinos alguna vez deberemos afrontar.

Si es esto una invitación a estudiosos, como funcionarios, artesanos y hacedores de cultura en general, a pensar seriamente sobre el lugar que ocupa el artesano, que si bien aparece como marginal, no goza de los mismos beneficios que otras manifestaciones marginales, y sí muchas veces de sus amarguras, como el no reconocimiento: el más amargo de los tragos, la más hiriente herida.

*Capítulo 3:
Relatoría de los talleres*

I Jornadas de Artesanías urbanas como patrimonio cultural de la ciudad.

TALLER:

REGISTRO PATRIMONIAL DE ARTESANOS URBANOS DE BUENOS AIRES

Reuniones: Martes 4 de noviembre en el Centro Cultural San Martín, 18 de noviembre y 16 de diciembre de 2003 en la CPPHCBA con la asistencia de la Lic. Leticia Maronese

Se trabajó en red con el correo electrónico.

Coordinación a cargo de: Ana Cousillas y Mirta Bialogorski

Participaron activamente:

Verónica Perera de Sarasola, artesana de Parque Centenario

Beba Tito, artesana de la Feria de Plaza Francia

Fernando Guaimas, artesano;

Hector Leiva, artesano de la Feria Parque Centenario;

Vicente Viola, artesano

Fidel Guigui, artesano Feria de Plaza Francia

Alberto Sujodoles, artesano de la Feria Lomas de Zamora;

Ricardo Álvarez, artesano de la Feria de Belgrano

Lucía Fernández, artesana de la Feria de Vuelta de Rocha (jueves y viernes)

Propuesta General:

Desde la Comisión de Patrimonio se quiere apoyar los procesos de patrimonialización de las artesanías urbanas de Buenos Aires ya iniciados décadas atrás por otros organismos como el Museo de la Ciudad y más recientemente el Museo de Arte Popular José Hernández. Para ello se propone realizar un registro de los mejores artesanos y sus productos, así como a establecer de manera consensuada cuáles son los parámetros para jerarquizar la artesanía urbana de Buenos Aires como patrimonio cultural.

La idea central a tener en cuenta es que *todo proceso de patrimonialización cultural implica necesariamente una selección. No hay jerarquización patrimonial sin selección.*

Desde el punto de vista técnico, los catálogos y registros tienen un formato que aportan los especialistas en patrimonio cultural.

Las preguntas que guían la reflexión del taller son:

¿Qué datos deben figurar en un registro patrimonial de Artesanos Urbanos de Buenos Aires?

¿Cuáles son los criterios que se consideran pertinentes para considerar representativos de la ciudad de Buenos Aires a los artesanos y sus productos?

¿Mediante que mecanismos se accedería a figurar en el registro patrimonial?

Los ejes PRINCIPALES tratados en la reflexión del taller fueron:

Definición de artesanía

Entre los artesanos presentes se manifestó la preocupación por definir previamente qué era una artesanía urbana.

Se hizo referencia a los criterios para fiscalizar en el Sistema de Ferias del Gobierno de la Ciudad (Ordenanza 46.075):

“Todo objeto utilitario o decorativo para la vida cotidiana del hombre, producido en forma independiente, utilizando materiales en su estado natural y/o procesados industrialmente, utilizando instrumentos y máquinas en que la destreza manual del hombre sea imprescindible y fundamental para imprimir al objeto una característica artística que refleje la personalidad del artesano”.

Pero se la consideró insuficiente y se aportó desde la experiencia y la experticia de cada uno de los participantes del taller realizando precisiones conceptuales.

Una artesana de la feria de Parque Centenario afirmó: “*tu aval es el paño, no te conocen a vos pero conocen el paño*”, es decir que lo representativo de la producción de un artesano es lo que muestra al público en la feria y no sólo las piezas que lleva a fiscalizar.

También se acordó que hay debates entre los mismos artesanos en cuanto a los criterios para diferenciar la producción artesanal de la que no lo es. No se considera artesanías el mero agregado de adornos o la realización de manualidades con moldes.

La emergencia de nuevos materiales y la inventiva de los artesanos hacen necesario revisar periódicamente las definiciones y los rubros.

Se recomienda que los criterios generales de selección sean establecidos con relación al **grado de excelencia o maestría** observable en por lo menos las siguientes variables:

El tipo de materiales y técnicas: uso de materiales y técnicas propios de la ciudad

Transformación de la materia prima: el material no puede ser un mero soporte de una expresión estética.

Oficio o dominio de la materia prima

Modo de producción no seriada, la pieza es siempre única aunque haya reiteración de diseño.

Originalidad personal en el diseño, los formatos y la decoración.

Funcionalidad del producto (“artesanía es todo objeto utilitario decorativo para la vida cotidiana del hombre”).

A estos criterios generales se le agregarían los específicos para c/u de los rubros:

Cerámica

Cuero

Madera

Metal

Tela - Telar

Calidoscopios

Asta

Resina

Pastas y Masa modeladas

Pintura decorativa y utilitaria

Vidrio - Vitraux

Títeres y Marionetas

Instrumentos Musicales

Sahumerios

Otros

EL REGISTRO PODRÁ CONTEMPLAR ESTOS U OTROS RUBROS SI LO CONSIDERA NECESARIO A LOS FINES DE PATRIMONIALIZAR LAS ARTESANIAS URBANAS.

EL REGISTRO DEBE DEJAR AFUERA AQUELLO QUE NO ES ARTESANIA PERO DEBE SER FLEXIBLE EN LOS CRITERIOS GENERALES Y POR RUBRO PORQUE ESTOS CAMBIAN CON EL TIEMPO.

Se dejó en claro que los productos manuales que sólo reflejen en forma estereotipada a Buenos Aires, por ejemplo con motivos como el Obelisco, la fachada del Teatro Colón, los conventillos de la Boca, una pareja bailando el tango, no serán considerados por ello “representativos” de Buenos Aires.

EL REGISTRO NO CONTEMPLARA TODAS LAS ARTESANIAS QUE SE PRODUCEN EN EL TERRITORIO DE LA CIUDAD SINO LAS QUE SE CONSIDERAN “URBANAS” DE “BUENOS AIRES”.

El público:

La comercialización condiciona lo creativo (“hay que producir para gente que gana 400\$ mensuales”).

Cuando algo es válido es aceptado por todos los públicos.

Hay que tener en cuenta la calidad del producto final.

No obstante los problemas que puedan presentarse se considera que en la selección debe tenerse en cuenta la opinión del público además de otras opiniones como la de los museos y la gente del campo del arte.

Los procesos de jerarquización:

Los procesos de jerarquización tienen que tener la participación de los propios artesanos.

Es necesario crear referentes y establecer premios de maestros artesanos.

El reconocimiento inter pares parece que es difícil pero posible en el ámbito individual, por rubro.

Un ejemplo valorado fue la experiencia de la “La pieza del mes” de la primera feria de artesanías urbanas ideada por el Museo de la Ciudad. Crear o recrear la “pieza del mes”, o algo similar, entre los artesanos que aspiran a figurar en el Registro, con concursos, exposiciones, jornadas, etc. llevaría a una clara jerarquización.

Se les propuso generar una marca de las artesanías porteñas como indicador de calidad que fue considerada interesante porque facilitaría la llegada al exterior. También los artesanos propusieron y acordaron la realización de una exposición

anual o bianual con selección previa de participantes, entrega de premios adquisición y menciones. Esto permitiría acceder al registro, justificar su publicación en forma anual o bianual y la adquisición de las obras premiadas para la conformación de una colección representativa en el Museo de Arte Popular José Hernández.

Otras demandas de los artesanos:

Tener algo similar al Centro Metropolitano de Diseño pero para artesanos.

Qué haya un trabajo de campo realizado por la CPPHCBA.

Qué haya transparencia en los criterios de selección.

Que se tome en cuenta su experiencia en el campo de la artesanía como expresión cultural en la Ciudad.

Preocupaciones de los artesanos:

El avance de los diseñadores por un lado y la competencia de las ferias de manualidades que distorsionan el concepto de artesanías ante el público.

La presión de la comercialización que afecta la creatividad y da lugar a artesanías muy semejantes unas a otras, algunas con poca elaboración.

Los problemas entre los mismos artesanos (falta de comunicación, luchas internas, etc.)

PROPUESTA INICIAL DE FICHA TÉCNICA PARA EL REGISTRO DE ARTESANOS URBANOS DE BUENOS AIRES

Fue realizada luego de finalizada la primera reunión del taller por las coordinadoras y corregida y consensuada en las dos reuniones posteriores.

NÚMERO DE REGISTRO

APELLIDO

NOMBRE

FECHA DE NACIMIENTO

SEXO Y EDAD

FECHA DE LLENADO DE LA FICHA

FECHA DE LA ÚLTIMA ACTUALIZACIÓN DE LA FICHA

DOMICILIO EN LA CIUDAD

DOCUMENTO DE IDENTIDAD

TELÉFONO Y EMAIL DONDE CONTACTARLO O ENVIARLE INFORMACIÓN

ESPECIALIDAD O RUBRO

ANTIGÜEDAD EN EL OFICIO

ESTUDIOS REALIZADOS

¿TIENE TALLER?

¿REALIZA LAS PIEZAS EN CONJUNTO CON OTRO ARTESANO?

EN CASO AFIRMATIVO ESPECIFIQUE LA RELACIÓN

(esposa, hijo, amistad, socio, etc.)

ESCRIBA SU NOMBRE Y APELLIDO

¿COMPARTE CON ELLA LOS DISEÑOS?

¿HA REGISTRADO SUS DISEÑOS EN EL INPI?

¿A NOMBRE DE QUIÉN?

¿TIENE EMPLEADOS O APRENDICES?

FORMAS EN QUE COMERCIALIZA SU PRODUCCIÓN:

¿TIENE ALGUNA ACTIVIDAD DOCENTE?

PARTICIPACIÓN DE FERIAS O EXPOSICIONES

en la ciudad, en el país o en el extranjero.

¿HA RECIBIDO PREMIOS O DISTINCIONES?

¿SUS PIEZAS HAN SIDO PUBLICADAS ALGUNA VEZ?

BREVE HISTORIA DE VIDA COMO ARTESANO

PRESENTACIÓN DE IMÁGENES DIGITALES DE

La pieza que mejor lo representa como artesano

La pieza que más vende

La pieza que le gustaría que fuera recordada como de su autoría dentro de 100 años

Una a elección de la Comisión.

Otras a su elección

(colores de fondo y criterios a establecer)

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE CADA PIEZA HACIENDO EXPRESA REFERENCIA A: transformación del material; diseño; oficio en un material; originalidad, estilo personal. Especifique valor comercial de la pieza o el producto. Indique brevemente por que considera que las piezas artesanales elegidas son artesanía urbana de Buenos Aires.

MENCIONE HASTA TRES PERSONAS A LOS CUALES RECONOCE COMO REFERENTES POR LA EXPERTICIA Y CALIDAD DE SU OBRA O QUE HAYAN INFLUIDO EN SU FORMACIÓN COMO ARTESANO Y/ O A LAS CUALES LE RECONOCERÍA LA CAPACIDAD DE JUZGAR SU OBRA EN CONCURSOS, PREMIOS, EXPOSICIONES, ETC. (mencione su nombre y apellido o sobrenombre, especialidad, si vive y en ese caso dónde ubicarlos)

¿ACEPTA QUE LAS IMÁGENES DE PIEZAS PRESENTADAS SEAN REPRODUCIDAS LIBREMENTE POR EL GCBA CON FINES DE DIFUSIÓN? SI NO

¿ACEPTA QUE ESTOS DATOS ESTÉN EN UN SITIO DE ACCESO PÚBLICO EN INTERNET O EN UNA PUBLICACIÓN ?

OTRAS OBSERVACIONES:



“Yo debo ser la artesana más vieja de Buenos Aires, de artesanía urbana me parece. En el interior hay gente muy mayor que hacen telares pero de artesanía urbana creo que yo, 87 años.”

Entrevista a Inés Far Pou, quien recibió el 19 de marzo de 2004, Día del Artesano, el diploma de honor como artesana representativa de Buenos Aires que entrega todos los años el Museo de Arte Popular José Hernández.

Lugar: Cuenca 2274, Olivos, Pvcia.de Buenos Aires

Fecha: 11 de marzo de 2004

Entrevistador/a: Dra. Mirta Bialogorski

Editada del Banco de la Memoria del Campo Artesanal (BAMCA) del Museo de Arte Popular José Hernández.

MUSEO: ¿Cuál es su especialidad, Inés?

INÉS: En realidad mi oficio es trabajar metal, pero a mí siempre me gustaba aplicar el metal a cerámica, a vidrio, a madera. (Miramos las piezas que eligió Inés para exponer en el Museo). Esta es una cruz de cerámica, el Cristo con recortes de metales, de bronce y alpaca y la coronita es de alambre de alta temperatura.

MUSEO: ¿Cuándo hizo esta pieza?

INÉS: *Esta pieza la hice en año 1976. Ahí el arquitecto Peña¹ me comunicó que se hacía un concurso de cruces antiguas y modernas y me dijo “Inés, ¿tienes alguna cosa?” .Y cuando la vio eligió ésa y otra que tiene mi hermana. Este es un frasco y está pintado con esmalte de alta temperatura, es de vidrio y cobre. Esta otra también está pintada (con florcitas), es de vidrio con bronce y también está a alta temperatura.*

MUSEO: ¿Cómo es a alta temperatura?

INÉS: *Son hornos, por ejemplo el vidrio, el esmalte para vidrio va a 500, 600 grados porque después ya se deforman. Esta es una pieza de cerámica que tiene toda una incrustación con alambre de cobre y estaño. Por eso siempre decían que mis cosas eran diferentes. Yo aprendí sola cerámica. Lo único que aprendí con mi padre fue la parte del metal, lo demás lo hice por mi cuenta y riesgo, no puedo culpar a nadie.*

MUSEO: **¿Estas piezas de qué época son?**

INÉS: *Esto lo hacía cuando daba clases en mi taller, hacía artesanías y siempre tenía un rato libre para hacer un capricho que tenía ganas. Yo estuve dando clases desde el año 1956. Ahora que tengo el oficio, en el taller entré a los 10 años y dejé de trabajar a los 80, pero por fuerza mayor, por una disminución visual. Y todavía tengo ideas y esas cosas. Y ahora lo que me gusta es cuando mis ex alumnos me preguntan cosas. Yo ahora no dispongo de la visión, pero teóricamente todo cuanto quieran saber les digo, porque es tan lindo que la gente quede contenta cuando tienen idea de hacer alguna cosa. El artesano en sí es muy cerrado, muy cerrado y piensa que lo que sabe él no tiene que saberlo nadie más y no es así.*

MUSEO: **Usted ¿cómo aprendió?**

INÉS: *Mi papá era..., a los 9 años, 9 años tenía mi papá y sin que lo supiera mi abuela estaba trabajando en un taller en Mallorca y lo descubrió porque se quemó un pie. Mi abuela veía que venía muy sucio del colegio.*

MUSEO: *¿En vez de ir al colegio iba al taller?*

INÉS: *En vez de ir al colegio. La vida de mi padre es para escribir varios libros. El arquitecto Peña siempre me dice “tenés que escribir estas cosas”. A los 11 años mi papá se escapaba en un barco a La Habana. En la Prefectura, en el puerto de Barcelona lo trajeron de vuelta, es largo de contar...*

MUSEO: *Pero hoy nos vamos a concentrar en su vida. Entonces, él le enseñó.*

INÉS: *Sí, pero él era autodidacta, aprendió solo. Su oficio primitivo era calderero de cobre. En el Arsenal de Marina fue maestro de taller pero siempre hacía cosas artísticas. Tenía un ratito y hacía que una polvera, una cafetera, y todo para regalar, a su familia, a sus amistades y por supuesto para casa. Acá no es “en casa de herrero cuchillo de palo” porque todos esto (platos, vasijas grandes que están de adorno en la casa) las hacía mi papá. Aprendí mucho de mi padre, de sólo verlo trabajar, hacía todo con entusiasmo, ¡con un amor!*

MUSEO: *¿Cuándo vino a la Argentina?*

INÉS: *Papá vino a la Argentina en el año 1912.*

MUSEO: *Y ¿a qué se dedicó acá?*

INÉS: *Entró a trabajar enseguida en el Arsenal de Marina, por concurso. Por concurso, sí. Porque había que hacer una prueba y él en menos tiempo y con menos personal presentó un trabajo. (Se ríe)*

MUSEO: *¿Vivieron siempre acá?*

INÉS: *Vivimos acá hasta el año 1931.*

MUSEO: ¿En Olivos?

INÉS: *En Buenos Aires, pero en diferentes lugares y después nos fuimos a España porque acá con la crisis del 30... Nos fuimos a España.*

MUSEO: ¿En qué año nació Ud?

INÉS: *Yo, en 1916.*

MUSEO: ¿Qué día nació?

INÉS: *El 4 de noviembre, soy de Escorpio, ¿vos de qué sos?*

MUSEO: De Capricornio.

INÉS: *¡Ah, mi marido era de Capricornio! Él no tenía nada que ver con mi trabajo. ¿Sabés qué hacía mi marido? Era referí de fútbol.*

MUSEO: ¿En España hasta cuándo estuvo?

INÉS: *Estuve en España desde 1931 hasta 1948 porque nos agarró la guerra. Un día te va a gustar leer lo que yo escribí. Es un manifiesto, es una síntesis de lo que pasó en la guerra ésa, pero es por parte mía, apolítico, es la guerra, lo que yo vi, nada más que eso. Y volvimos acá en el 48. Mi papá siempre quería venir a morir a la Argentina, adoraba a la Argentina! ¡Nos la hacía querer tanto! Era un enamorado de la Argentina!*

MUSEO: ¿Cómo supo de la Argentina para venir la primera vez?

INÉS: *Era una época, en el año 1912, venía mucha inmigración y él en realidad allá tenía su buen trabajo, pero él era aventurero, le gustaba conocer, ver lo que había más allá del charco. Como él vivía en la Isla de Mallorca y los isleños, son una raza aparte... Aquí mismo, la gente del*

Tigre es distinta. El tuvo mucha suerte, llegó acá un sábado, se presentó en el Arsenal de Marina y ya tuvo trabajo.

MUSEO: ¿Vino solo?

INÉS: *Él llegó soltero y después ya estaba de novio con mi mamá. Como consiguió trabajo le mandó una carta que se podían casar por poder . Y mi madre le contestó que el día del casamiento le quería ver la cara (risas) Y bueno, volvieron casados y al año nació yo. Se casaron en 1915 y yo nació en 1916.*

MUSEO: ¿Su hermana es mayor o menor?

INÉS: *Es menor.*

MUSEO: ¿Ella también es artesana?

INÉS: *Mi hermana, Elsa Far Pou, también es artesana, igual que yo. Por ejemplo hay un pesebre. Ayer lo desarmé, va a quedar para Navidad, porque el pesebre lo hicimos para la Asociación de pesebristas que hizo una vez una exposición en el Museo de Arte Decorativo. Y después me lo pedían siempre. Este pesebre está tan visto que dije “No, ya estuvo en el Fernández Blanco, en Harrods, en muchos lugares”. Entonces dije voy a hacer otra cosa. Hice dos ángeles, el ángel rubio y el ángel morocho, son de alpaca.*

MUSEO: ¿Cuándo los hizo?

INÉS: *En 1985 algo así. Yo di clases hasta que tenía 80 años que fue cuando me jubilé.*

MUSEO: **¿El taller dónde estaba?**

INÉS: *En el fondo, pero ya saqué todo.*

MUSEO: ¿En esta casa?

INÉS: *Sí en este mismo lugar. Y dí clases desde 1956 hasta que me jubilé, que me jubilé en el 84. Yo siempre digo, yo tengo 70 años de trabajo porque a los diez años ya estaba en el taller con mi papá.*

MUSEO: ¿Y qué hacía en el taller? ¿Miraba?

INÉS: *¡Ah, no! ¡Hacía cosas! Mi papá tenía de alumna a la Sra. de Blaquier que inauguró la obra del Patronato de Leprosos. Era una señora que tenía mucho sentido artístico y le pidió a mi papá si le podía dar clases. Y esa señora siempre me decía, yo tenía 10 años y ella me decía “Inesita, aprendé el trabajo de tu papá porque hacer un trabajo manual es una cosa muy linda además es un pasaporte para todo el mundo”. Por eso yo digo ahora que no puedo trabajar, al menos si alguno tiene una idea y yo le puedo explicar para que haga algo. Porque si yo le cuento las cosas que me han pasado! Nosotros antes de vivir en esta casa vivíamos en Av. Maipú y venía un verdulerito, un italianito que hacía poco que había venido de Italia y un día no sé que llevaba yo en la mano que estaba trabajando y miraba y le pregunté: “Te gusta esto?” -Ah! Sí – Y ¿no te gustaría aprender a hacer esto?” Y él con sus ojos celestes hermosos me dijo: “Sí, me gustaría”. Digo, “bueno, pero vas con el carro vendiendo”. “Pero solo por la mañana”, dice, “porque después voy al colegio a una clase intermedia”. “Entonces, puedes venir a la tarde”, le dije. ¡A los 15 días cincelaba unos salvamanteles! Cuando la madre vio lo que yo le pagaba a ese chico, ¡no lo podía creer! ¡Ese chico se lo gana!, le dije. Así yo he tenido chicos. ¡Verdaderas creaciones eran lo que hacían!*

MUSEO: ¿Y siguieron ellos después?

INÉS: *Sí, he tenido muchos alumnos, ahora hay una chica pero que hace orfebrería en plata, Alicia Leal, está acá en Florida. Muchas alumnas.*

Pero la satisfacción más grande la he tenido con los chicos, porque ¡la creación que tienen los chicos! Yo siempre hacía exposiciones con los chicos. Los mayores siempre decían “Inés, a nosotros no nos quiere! Nunca ha hecho exposiciones con nosotros” Porque ustedes, les decía, no son creativos como los chicos porque a veces es la misma historia: “Inés, qué hago?” Piense un poco y después yo la dirijo”. En cambio, el chico viene y me dice “Inés, tengo una idea! Voy a hacer un canguro que me va a servir para poner los lápices y pinceles” Yo tengo fotografías de exposiciones de los chicos y de los trabajos de los chicos que son maravillas.

MUSEO: ¿Cómo aprendió a dibujar?

INÉS: *Sola, la cerámica, la madera, dorado en la hoja y esmalte sobre cobre, eso aprendí sola. Por eso digo que por las equivocaciones no puedo culpar a nadie.*

MUSEO: ¿Estos son los ángeles?

INÉS: *Sí, y se desarman para guardarlos. Éste es el ángel negro.*

MUSEO: ¿Qué técnicas usó?

INÉS: *Esto viene a ser cincelado con punzones y martillado. Se ponen los dos juntitos. Estos angelitos los hice porque estaba cansada de mandar siempre el pesebre. Tengo tantas ideas, ahora mismo tengo esa botella (me muestra) que me gustaría hacerle una pieza de plata y una falda y ponerle todas las monedas de plata que tengo y ponerle un lindo tapón. Pero, ¿sabes qué hice? Se me ocurrió vender las herramientas. (Seguimos viendo las piezas). ¿Le parece que las piezas van a entrar en las vitrinas? (del museo)*

MUSEO: Sí, hay dos

INÉS: *Hay una cosa que yo siempre tengo que reconocer. Si hay personas que han estimulado y estimulan la artesanía es el arquitecto Peña. Cuando él dirigió la feria de Plaza Francia, porque yo fui de las primeras que inauguró la feria de la Recoleta y la Feria de San Telmo. Como somos dos hermanas, una estaba en San Telmo y la otra en Recoleta. Yo estaba en San Telmo porque a mí me gustan las cosas viejas y a mi hermana no, entonces ella estaba en Recoleta. Entonces, el arquitecto nos estimulaba y nos decía, en cada puesto, cada mes, hay que hacer una pieza especial. Yo le dije a mi hermana, “¿Sabés Elsa? pensé en hacer una cantimplora”. Un día que me bañaba se me ocurrió. Bueno, (al arquitecto Peña) le encantó la cantimplora.*

MUSEO: ¿Me la puede describir?

INÉS: *Se marca con los cinceles y sobre una superficie que puede ser plomo o una pasta que se usa en orfebrería es para darle relieve con los punzones. Y todo esto es lo que llamamos martelé, con martillo. Y tiene la soldadura. Después justamente, era una época en que en diario La Prensa, la parte de Arte y Decoración la hacía aquella periodista amorosa, Isabel Molinero de Prieto. Y vino y había una feria y entonces cuando salían páginas de la prensa, salió ésta (la cantimplora). Yo tengo el recorte.*

MUSEO: Sí, después vamos a ver todo. La cadena ¿la hizo usted también?

INÉS: *Sí, está hecha con alambre de alpaca y chapa de alpaca.*

MUSEO: ¿Cuánto tiempo le llevó hacerla?

INÉS: *Y, como yo todo eso lo hacía después que se iban los alumnos, lo hacía de a ratitos. No sé, a lo mejor un día trabajaba tres horas, otro día trabajaba dos, a ratitos. El pesebre y los ángeles también, con mi hermana yo era la que tenía la idea y hacía los moldes para cortar la pieza y ella iba cincelandó. Después yo armaba.*

MUSEO: ¿Estas piezas (que va a exponer al museo) están hechas por las dos?

INÉS: *Alguna no. Ésta sí, ésta (una jarra de cobre y bronce) tiene una historia muy linda. Este jarrón, mi papá era tan exigente en la enseñanza pero enseñaba y al mismo tiempo te estimulaba. ¿Papá, podemos hacer un cacharrito? –No, todavía no estás preparada, todavía no. – Bueno, papá, bueno. Seguíamos trabajando. Una vez, se fueron de vacaciones mi papá y mi mamá. Con mi hermana dijimos ¿Y si hacemos una pieza para cuando venga papá y la vea? ¿Y qué hacemos? Mirá, entre las dos vamos a hacer un cacharro con gajos. Pero yo siempre hacía facetados. Vamos a hacer una cosa que sea bien diferente, que sea una creación para que vea papá que a veces también pensamos (risas) Bueno, se nos ocurrió hacer algo diferente. Ya teníamos el cacharro.*

MUSEO: ¿Tenían el material ahí?

INÉS: *Sí, todas las chapas de cobre y bronce y vamos a hacerlo, dijimos, combinando dos materiales para que vea también que soldamos y sabemos calcular porque el cobre es blando, muy dúctil, muy blando y el bronce es más duro, para que vea que sabemos calcular bien. ¡Cuando tuvimos que ponerle el fondo! Aquí vino el asunto. Pensábamos, porque ¿ves que tiene un borde? Ese borde adentro lleva un alambre. ¡Ahora sí, dijimos, para ajustar el fondo.! Y mi hermana que es más... yo estoy más en el aire, pero ella es muy segura dice “vas a ver cuando pongamos el fondo va hacer el “clic” como hace cuando papá ajusta un fondo”. Ay, por suerte, sí, hizo el clic. Por fin, dijimos, está bien ajustado porque si no está bien ajustado cuando se suelda la soldadura, se escapa todo por acá y después si le ponen agua... Bueno, lo terminamos, lo pulimos. Todo está pulido a mano, todos estos cacharros. La que se ocupaba de pulir todas estas cosas cuando trabajábamos en el taller allá en España era mi mamá. Todo a mano pulía mi mamá, todo a mano.*

MUSEO: ¿Con qué pulía?

INÉS: *Todo a mano con una lana de acero y mucho líquido para metales,*

Brazo, ahora hay otros que son muy buenos. Bueno, todo bien pulido. El día que regresaban papá y mamá pusimos este jarrón sobre la mesa con un ramo de rosas. ¡Ah qué tal, ¿cómo fue el viaje!? Pasaron al comedor y ahí estaba. –Papá, hemos hecho esto. Mi papá, dice, están las rosas y yo tengo que revisarlo. Sacamos las flores. Empezó a mirarlo. Y hasta le hicimos el detalle de terminación en la base. Porque papá siempre decía que las cosas tienen que estar siempre prolijas, bien terminadas. Y otra cosa, que en el oficio, si uno se fija bien este martelé está hecho en espiral y esto no es fácil hacerlo en espiral porque cada golpe si no lo hacés donde corresponde, se queda todo marcado de una manera muy mal. Entonces, miró esto, lo volvió a mirar, por acá, por allá, adentro, afuera, los bordes, le pasaba la mano para ver si estaba bien limado, que no tuviera rebarbas. Nos miró a las dos y nos dijo “Puede pasar”.

MUSEO: ¡Qué exigente!

INÉS: *Después a mi madre le dijo “la verdad, ¡10 puntos!”*

(Entra Elsa, la hermana de Inés).

MUSEO: ¿Qué edad tenía cuando lo hicieron?

INÉS: *Y, cerca de 30 años. Ella (la hermana) empezó a los 14.*

MUSEO: O sea, que ya tenían mucha práctica cuando lo hicieron.

INÉS: *¡Claro! Ella (Elsa) tuvo más suerte, porque con ella (papá) no fue tan exigente porque ella entró al taller un día y le dijo “Papá, yo quiero trabajar contigo y con Inés en el taller” Mi papá le dijo : “¿lo pensaste bien? –Sí . –Bueno, el lunes a las ocho acá en el taller. Claro, y mi papá le dio un pedacito de plomo para que hiciera unas rayitas con un cincel y ella dijo –No, yo quiero hacer una pieza. Hizo un cenicerito. En cambio, yo tuve que hacer rayitas, cositas. Bueno, además ella es taurina. Entonces ella hizo una pieza, en cambio yo tuve que esperar bastante, hice un plato pero tuve que esperar.*

MUSEO: Bueno, usted le abrió el camino.

INÉS: *Ese jarro fue como si hubiese sido un examen. El otro, lo hice por mi cuenta. Me parecía que quedaba lindo combinar dos metales.*

MUSEO: ¿Es muy difícil?

INÉS: *No, no. Porque esto se rellena con una pasta y con un cincel primero se hace el borde y después con la misma herramienta se hunde y esto queda abajo.*

MUSEO: ¿Las herramientas las hacía Ud.?

INÉS: *No. Las herramientas que teníamos allá en España, se podían comprar en negocios y después teníamos un matricero. Por suerte me encontré un matricero que me hacía cualquier herramienta que yo tenía idea. Me gustaba hacer detallecitos de cincelado en las piezas. Aquellos platos (que están colgados en una pared), estando en Barcelona, uno lo terminé el día que murió el torero Manolete. Nosotros ya nos estábamos preparando para regresar a la Argentina. A veces, yo me distraía con los trabajos y mi papá me decía “si no terminás el plato no vamos a la Argentina”. Pero él tenía más ganas de venir, yo tenía ganas, pero él tenía más ganas de venir a la Argentina que yo.*

MUSEO: Y su mamá, ¿qué hacía?

INÉS: *¡Ah! ¡Mi mamá, mi mamá! Mi mamá era la columna de la casa, la columna. Ella por ejemplo, sabía todo el trabajo que se hacía y ella pulía todas las cosas, las pulía como te dije. Mi papá, cuando yo era chica y dejó el arsenal de Marina por problemas de salud también, le decía “Pablo, tú estás muy delicado de salud y eso de madrugar para ir al arsenal de Marina te hace muy mal. Tú, que haces cosas artísticas tan lindas tendrías que poner un taller” Y así lo hizo. Y se le ocurrió poner un taller para enseñar a chicos huérfanos, huérfanos de padre. Porque decía, hay muchos chicos acá que tienen 13, 14, 15 años que casi no*

van al colegio, no aprenden un oficio, si yo les enseño esto, que yo tengo tanto trabajo, van a poder llevar una ayuda a su madre. Y así fue. Puso un taller que llegó a tener 24 chicos trabajando. Chicos que eran verdaderos operarios. El que más edad tenía, tenía 17 años. Mi papá les permitía ir mediodía al colegio y después venían al taller. Les pagaba un semanal cada sábado y había chicos que ganaban más que hombres adultos de 40 años.

MUSEO: ¿Dónde vendía las piezas?

INÉS: *El taller estaba en Valentín Alsina, en Avellaneda. Ahí nació mi hermana. Yo le tengo mucho cariño a Valentín Alsina, mucho cariño. Y a raíz de ese taller que tuvo mi papá hubo dos o tres talleres de orfebrería que habían sido de aprendices de mi papá.*

MUSEO: ¿A quién le vendía las piezas?

INÉS: *Las piezas que hacíamos nosotros eran una reproducción de lo que es la platería sudamericana, soperas, que el libro de Taullard. Bueno, soperas, bandejas, lámparas de cobre como aquella que está ahí (me muestra una) que mi papá ha hecho también en plata. Trabajaba para unos famosos anticuarios, las principales casas acá antes eran Rapalini, el Buda, después un famoso anticuario que se llamaba Rey que estaba en la calle Florida, después El Colonial, Los Incas. Y después mi papá, no sé por quién fue, si fue por la señora de Blaquier que al ser alumna de mi papá, después se hizo todo un círculo de clientela particular. Y cuando llegaba la Navidad le encargaban muchos trabajos para Navidad. Mi papá trabajaba mucho sobre plata, sobre plata trabajaba mucho. Las familias más conocidas de acá, de la Argentina todas eran clientas de mi papá porque mi papá era la honestidad en persona. La honestidad en persona. Siempre nos inculcaba a nosotras que fuéramos iguales. Siempre decía “Por Dios que yo no me entere que ustedes hagan algo que no es correcto porque yo me moriría de pena”. Cómo será que en la casa donde compraba los materiales mi papá mandaban la mercadería sin factura sin nada, después mi papá iba a pagar. Como yo*

también, después que falleció mi papá, con el taller, con todos los alumnos que yo tenía, compraba los materiales y me iba a pagar “Y a Ud. quién la llamó para venir a pagar?” Sé que tengo que pagar. Esa honestidad... Si mi papá decía “este jarrón va a estar para el día 24 al mediodía”, el día 24, estaba, por ejemplo una restauración. Mi papá restauraba también piezas muy importantes de platería. Y yo un día también, y no hace tanto, un señor vino por una señora que me conocía. Me trajo un mate de plata como dicen los chicos, que estaba hecho bolsa. Yo no sé si habían jugado a la pelota con él, donde lo miraba había una abolladura. Y bueno, digo, voy a hacer todo lo que pueda pero incluso aquí hay partes que las voy a tener que sacar y ponerle una chapa nueva. Pero yo lo hacía de una manera artística, me acuerdo que ese mate en la parte de abajo tenía un ángel que aguantaba al mate y estaba toda rota, toda abollada y yo dije si le pongo un fondo así nomás va a parecer un remiendo de hojalatería. Entonces se me ocurrió ponerle un fondo todo ondeado, cincelado. Empecé a desarmar este mate y veo que tiene un sello de un platero. Este mate es muy antiguo, dije. Y se me ocurrió mirar en el libro y ahí encontré el punzón de este mate. Cuando yo veo a la persona, este señor restaura cuadros, le digo, ¿Ud. sabe las referencias de este mate? Este mate, me dice, era de un tío mío que por un gran favor que hizo se lo regalaron. Digo, este mate tiene mucho valor. Digo, que el punzón de este señor está en este libro.

MUSEO: *¿Hizo muchas restauraciones?*

INÉS: *Sí, bastantes restauraciones he hecho. Candelabros también, de plata, muy importantes restauré una vez. Y cuando le expliqué todo eso (al señor del mate), no sé si le había pedido 200 pesos, no me acuerdo, por supuesto yo siempre mi trabajo lo cobré tantas horas de trabajo, tanto de material. La cuestión es que cuando se lo entregué me dijo que aguarde un momento, volvió al coche, y en un sobre me puso 500 pesos. Yo dije, tengo que darle cambio. “No, no” me dijo, porque los datos que me ha dado Usted valen mucho. Es decir que, eso te da una satisfacción. Vale más que la gente diga qué generosa que ha sido, qué honesta. Cuando por ejemplo, me pedían direcciones o querían saber de un material, de*

una soldadura, yo jamás, jamás he negado lo que sé, al contrario. A veces yo decía creo que esto es así pero andá a Fulano que en esto es especialista, andá de parte mía que te diga cómo se hace. Yo creo que es mucho mejor eso. Para mí es una riqueza.

MUSEO: Inés, cuénteme, ¿cómo fue su relación con las ferias, con el nacimiento de las ferias?

INÉS: El nacimiento de la feria fue en el año 1970. En esa época se hacía una exposición en el salón del Niño en la Sala de Exposiciones de Figueroa Alcorta. Y yo, como tenía el taller con los chicos dije, me gustaría tener ahí un stand. Lo decoraría como si fuera un taller y los chicos trabajando.

MUSEO: ¿Quién organizaba esa exposición?

INÉS: Eso lo organizaba un pariente de Monseñor de Andrea o algo así. Y fui a pedir informes. Claro, me dieron el precio del stand y yo digo, no, yo pensaba que era una cosa más accesible lo que yo pueda pagar. Ese señor me dice ¿pero ud., qué quiere hacer? Y, yo quería poner acá un taller con demostración de los chicos trabajando. El stand es suyo, me dijo, y no me cobraron nada. ¿Te acuerdas cuando salió el primer noticiosos en colores?

MUSEO: ¿Cuál?

INÉS: ¿Cómo se llamaba? Primero me hicieron con Sucesos Argentinos, después con Lowe.

MUSEO: ¡Ah! ¡Sí!

INÉS: En el primer Lowe salió mi taller. Hasta me acuerdo, intervenía en el Lowe un señor que después estuvo en radio, no me acuerdo el nombre,

mira que tengo memoria pero hay momentos que... Vinieron de Lowe. Después exposiciones. ¿Y sabes quién me hizo una nota en el diario Clarín? Diana Castelar, que todavía está.

MUSEO: Entonces ud. expuso con los chicos en la exposición.

INÉS: *Sí, y salió todo el taller en el Salón del Niño. Y en eso, yo tenía una alumna, también en el diario La Prensa me han sacado notas, y viene y me dice “Inés, se está armando una feria en la Recoleta. Ella había estado en su juventud de ayudanta con el Dr Leloir. Y como le gustaba mucho lo que era arte y aprendió conmigo a esmaltar muy lindo, dice “Se está armando una feria, así que vamos a ir”. Sí, digo, pero yo tengo lo del salón del Niño. Dice, bueno, no importa agarramos un stand. Yo iba y venía cruzando la Av. Figueroa Alcorta, del Salón del Niño a la Feria de Recoleta. Y no vendíamos nada. No se vendía nada.*

MUSEO: ¿Estaban sólo los fines de semana?

INÉS: *Sí, pero al principio no se vendía nada. ¡Cómo sería que cuando uno vendía algo aplaudíamos! ¡Le regalábamos margaritas!*

MUSEO: ¿Cuántos eran?

INÉS: *¿Y qué debíamos ser? Habría diez puestos, si éramos diez puestos. Pero nosotros firmes. Bueno, en eso empezó a venir la gente. Entre los artistas que venían para promocionarse, porque ahí desfilaban todos los artistas, algunos compraban por supuesto. Yo he vendido a Leonardo Favio, a Alfredo Iglesias, a Dora Prince. Y como a mí siempre me ha gustado mucho conversar, hay cosas que son como premoniciones. Siempre, cuando era jovencita y estaba en el taller con mi papá yo siempre pensaba, esto a mí me gustaría hacerlo en una plaza y vender directamente a la gente y conversar con la gente. Cuando después se armó lo de San Telmo, entonces mi hermana me dijo, yo me quedo en Recoleta y vos vas a San Telmo. Yo, en San Telmo me llevaba piezas y cincelaba, hacía unas basecitas de 20 por 20 de aluminio que después con eso*

hacía unos posa fuentes y me veían ahí trabajar. Y bueno, empezó a venir gente y gente y gente. Cómo será que en la feria de la Recoleta hubo que poner puestos unos frente a otros y era tanta la cantidad de gente que yo no veía el puesto de adelante.

MUSEO: ¿Y estaba permitido por la Municipalidad?

INÉS: *Sí. Y después se hizo por la Municipalidad, pero la verdad cuando estuvo bien organizado y bien ordenado fue con el arquitecto Peña. Había algunos artesanos que eran un poco díscolos y les parecía que eso era de una manera forzada. Pero yo decía, si cumplimos con lo que nos ordenan, si la feria está bien organizada, vendemos mucho. ¡Se vendía mucho! Esta casa está comprada con la artesanía. Porque esta casa es muy grande, está dividida en dos, se compró la primer parte y la pagamos en un año y en ese año ya ahorramos para comprar la parte de adelante al contado (dicho con énfasis). Muchos artesanos no lo supieron aprovechar. Otros, sí, se compraron su departamento, su coche y nosotros nos compramos la casa. Yo he tenido una vida muy feliz. La guerra sí fue muy triste pero hemos tenido una vida muy feliz, muy de familia.*

MUSEO: ¿Y a la feria iba los fines de semana?

INÉS: *Sí, íbamos sábado y domingo, todo el día. A San Telmo sólo se iba los domingos. ¡Pero se vendía tanto! Y yo aprovechaba a vender. Como a mi hermana las cosas viejas no le gustan entonces yo me llevaba todo lo que había viejo en casa.*

MUSEO: ¿A San Telmo? ¿Y lo vendía?

INÉS: *Sí (risas) una vez me acuerdo que llevé una réplica de un sable que no sé cómo vino (a casa) y estaba toda con la parte de la empuñadura, le faltaba un remache, no sé qué y al lado mío, en el puesto de al lado me dijo “y ponele un poco de Poxipol” Yo le voy a poner un remache bien, le puse un remache a un sable! ¡Lo que yo he vendido en San Telmo!*

Postales de toreros, tazas que les faltaba un asa pero la taza era linda y compraban mucho.

MUSEO: ¿Qué público compraba?

INES: *La gente de acá, después cuando venían los turistas.*

MUSEO: ¿Cuánto tiempo fue a San Telmo?

INÉS: *Como 20 años, mucho fui. Un día me dijo el arquitecto “Inés, qué está haciendo?” Las cosas que la gente tira, le digo, yo hago cosas, por ejemplo, con los cubiertos viejos. Yo siempre he sido la precursora. Por ej. antes de que saliera todo esto de los dinosaurios y todo eso, con recortes de chapa, que todavía tengo y algún día voy a armar, hacía lo que yo llamaba pichosaurios. Después digo, agarro un pedazo de alambre de bronce, le doy una forma un poquito elegante y después le cuelgo todo con cascabeles y lo hago como un sonajero. “¡Oh, qué bien!” me dice (el arq. Peña). Después agarro un frasquito de perfume, le saco el taponcito, los pinto con esmalte a fuego. ¡Ah!, me dice, “¿me enseña las cosas que hace?” Cuando fui me acuerdo que llevaba una cuchara, pero no era ni una cuchara de servir porque era chica y como cuchara de sopa, únicamente para alguien que tuviera la boca muy grande. Entonces, con eso hice como un pescado. El arquitecto lo miraba y yo miraba qué miraba. Si él te dice que algo está mal, no te lo van a comprar ni aunque lo regales. Él miraba y miraba y yo esperaba a ver qué decía. “¿Sabe una cosa, Inés? Este pescado es piccasiano, es Picasso. Me gusta mucho”. Se lo regalo. “No de ninguna manera” (me dijo). Si no me lo acepta no me voy de acá. Bueno, se lo regalo. “Sabe, Inés, me dice, el domingo por qué no viene y le armamos un stand para usted con todas estas cosas”.*

MUSEO: ¿A dónde?

INÉS: *En San Telmo. Justamente, yo había hecho muchos de esos cascabeles. Viene un contingente de brasileños. Vino la brasilera cuando aga-*

rró todos así y los hizo sonar. ¿Cuánto valen? (preguntó) ¡Ah! ¡Otra cosa! Yo siempre he puesto los precios.

MUSEO: A la vista

INÉS: *Sí, porque muchas veces la gente no compra por no preguntar.*

MUSEO: En general, ¿no se ponen los precios?

INÉS: *No, y eso está muy mal. Habría que exigirles. Esa fue idea de mi hermana. Ella tiene muy bien los pies sobre la tierra. En Recoleta mi hermana dijo: yo voy a poner los precios. Cuando pusimos los precios, se vinieron al humo todos los feriantes, nos querían comer. Porque ellos, no todos ¿no? Pero según la cara del cliente les dan el precio. Nosotras vendíamos todo. Nos íbamos a casa con la cartera llena de plata y el bolso vacío de mercadería. La brasilera agarra el manajo de esos sonajeros y se fue donde estaba el grupo y le preguntaron dónde los compró. “No, no hay más, yo me los compré todos!”. Vendí todo, cucharas. ¡Ah! De los tenedores hice para colgar llaves y también hice uno para rascarse la espalda, le cincelé el manguito todo bien y era para rascarse la espalda.*

MUSEO: ¡Qué buena idea!

INÉS: *Los frasquitos los vendí todos. Una vez se me ocurrió una cosa también. Mi marido, como era referí, en casa había muchos silbatos. Agarré un silbato y lo decoré todo con piedras de colores y después le hice un colgante. Eso era en la feria de la Recoleta. Vino una norteamericana, agarra el silbato, se lo cuelga y se paseaba por la Recoleta de arriba abajo tocando el silbato (risas).*

MUSEO: Y ¿se lo llevó?

INÉS: *Sí, no sé cuánto se lo cobré pero yo siempre ponía el precio.*

MUSEO: ¿Pasó después de San Telmo a Recoleta?

INÉS: *Sí, lo del silbato pasó en Recoleta. Lo de los cascabeles en San Telmo.*

MUSEO: *¿Y en Recoleta cuánto estuvo?*

INÉS: *En Recoleta, porque después nos sacaron de donde estábamos y nos pusieron enfrente de la iglesia del Pilar. Y después ahí yo ya dejé porque me jubilaba y ya dejé.*

MUSEO: ¿Cómo era el clima de la feria?

INÉS: *La feria era muy linda. Y a mí me gustaba mucho porque me gustaba la comunicación con la gente, me encanta la gente.*

MUSEO: Y ¿con los otros artesanos?

INÉS: *También, también. Yo debo ser la artesana más vieja de Buenos Aires, de artesanía urbana, me parece. En el interior hay gente muy mayor que hacen telares pero de artesanía urbana creo que yo, 87 años.*

MUSEO: ¿Se hablaba de artesanía urbana en ese momento?

INÉS: *Sí, lo que pasó por ejemplo, cuando estábamos en Recoleta con el arq. Peña, había una comisión, creo que durábamos tres meses y teníamos una artesana. Ella organizó un censo de artesanos que se llamaba el CAUBA y hacíamos exposiciones, hicimos por ej. en la Casa de Mendoza, después hicimos otra en la calle Méjico, en un salón muy lindo también. Y a raíz de eso, una vez vinieron del pueblo que está fronterizo a Santa Fe pero pertenece a Córdoba, que se llama Morteros. Resulta que inauguraban una feria rural y al mismo tiempo inauguraban unas obras que habían hecho en el hospital y querían hacer una feria artesanal para recaudar fondos para la sala de maternidad o la sala infantil, no sé cómo era. Y fueron al arq. Peña y le pidieron que*

fuéramos unos cuantos artesanos. Fuimos a Morteros. Y ahí yo recuerdo que llevé varias cosas Y la presidenta de esa Asociación que había ahí me dijo: Inés, ¿Ud. no vendría aquí a dar clases a Morteros? Sí, como no! Estuve dos meses allá. Y sí. Yo llamo a un grupo de alumnos. Eso sí, nunca me gustó poner los niños con los grandes, teníamos un grupo para chicos y otro para mayores. Ay! Las cosas que hicieron! Tanto es así que quedaron dos tallercitos. Y fue un éxito bárbaro ahí en Morteros.

MUSEO: ¿Volvió después a Morteros?

INÉS: *No, no he vuelto pero eso sí, siempre, siempre me llaman por teléfono. Todavía, es el día de hoy que me escriben. Y tengo una alumna que está viviendo en Canadá y siempre me escribe y cuando viene a Buenos Aires pasa y si no tiene tiempo cuanto menos, llama por teléfono.*

MUSEO: Los artesanos, ¿la reconocen como una de las primeras artesanas urbanas?

INÉS: *Sí, sí y me quieren sinceramente, me respetan. Si tienen necesidad de saber alguna cosa como saben que yo no me voy a negar y yo lo hago con mucho gusto, con mucho gusto... Sí, me quieren.*

(Se levanta y me muestra una pieza de la artesana que murió en un accidente)

Esto es de Magdalena Liguori, ella era una gran ceramista. Era una gran pintora y era la secretaria del primer embajador que hubo en Indonesia. Ella se fue a vivir a Indonesia y fue la primera pintora argentina que expuso en Indonesia. Una mujer maravillosa. Teníamos nuestras reuniones, también discusiones.

MUSEO: ¿Dónde?

INÉS: *En la feria de la Recoleta*

MUSEO: ¿Y qué discutían?

INÉS: *Discutíamos a veces, a ver cómo se podían organizar cosas y sobre todo la enseñanza. Porque el artesano es un poco díscolo, cómo decirlo, es un poco introvertido. Después, como yo les decía “Organícense, esto no va durar siempre” ¡Cómo se vendía!*

MUSEO: *¿Y hasta cuándo fue ese auge?*

INÉS: *No sé, fue como un boom. Hubo quien lo supo aprovechar porque hubo quien se compró dos departamentos ¿No? Hubo quien por ejemplo, salían de la feria y se iban a cenar a ese famoso restaurante de la calle Charcas, se compraban zapatos de Gatopardo.*

MUSEO: *¿Y esa imagen de los artesanos hippies, que nos les interesaba todo eso? ¿Se iban a comprar zapatos en Gatopardo?*

INÉS: *Sí, y a lo mejor llevaban unos jeans todos rasposos, todos desflecados y zapatos de Gatopardo, tenían veleidades. ¡Ah! Esa fue una época en que salieron los famosos collares. ¡Se ponían cualquier cosa! Había un puesto, ¡el dinero que ha ganado ese hombre! Hacía collares con clavos de herradura. ¿Sabes lo que pesaba un collar con clavos de herradura? Después otro que era como unos arneses.*

MUSEO: *¿Y la gente compraba?*

INÉS: *Y la gente compraba, ¡la gente compraba cualquier cosa! Claro, después se vestían un poco estrafalarios. Yo siempre iba más o menos como una persona a mi edad, nunca, a mí no me gustaba sobresalir. Yo con ellos me llevaba muy muy bien con todos, ¡con todos! Y un día venía un señor mayor con su nietita. La nietita me mira, yo estaba ahí sentada (en el puesto). La nietita me mira, me mira y le dice al abuelo: “Abuelo, ¿y ésta también es una hippiona?” (se ríe) ¡El abuelo no sabía dónde ponerse, si lo hubiese podido tragar la tierra! (se ríe) “¿esa también es una hippiona?” ¡Las ocurrencias de los chicos! Yo habiendo tenido taller con chicos, ¡las cosas que yo tendría para escribir! No se pueden creer.*

MUSEO: ¿En qué contribuyó la gestión de la Municipalidad a que las artesanías urbanas tuvieran un lugar?

INÉS: *Ah! estábamos todos (los artesanos) censados. El arquitecto Peña es un hombre tan ordenado, tan correcto, tan sabio, yo me quedo embobada porque siempre aprendo cosas con él. Estábamos todos censados. Después no sé por qué volvió a cambiar esto de las ferias.*

MUSEO: ¿Y hoy en día cómo ve la producción de la gente?

INÉS: *Es que la artesanía argentina urbana es muy buena, hay muy buenos artesanos.*

MUSEO: ¿Cómo se da cuenta que un artesano urbano es bueno?

INÉS: *Enseguida, por el trabajo, por la terminación, la creación.*

MUSEO: ¿Qué es la creación?

INÉS: *Por ejemplo, yo hace poco estuve en Mallorca y en Mallorca hacen todos los años la feria del barro, que es la feria de la cerámica ¿no? Y por supuesto fui con mi familia, y yo mirando las cerámicas y esas cosas, me paro delante de un puesto, me quedé embobada de ver esa cerámica tan linda.*

MUSEO: ¿Allá los artesanos urbanos son como aquí?

INÉS: *Allá son muy tradicionales.*

MUSEO: ¿Aún con la artesanía urbana que es más innovadora?

INÉS: *El que hace abanicos va a hacer abanicos toda la vida. Yo no sé qué será, si el argentino improvisa y le sale bien. Aquí un artesano ve una cosa y enseguida le pone su creación, que eso es lo más lindo. Copia, pero siempre le pone su toque. Es un don que tenemos los argentinos.*

MUSEO: Usted dio clases a chicos con síndrome de Dawn, ¿cómo se le ocurrió?

INÉS: *Mirá, no sé cómo fue que vino uno y después vinieron más, tenía como 8. ¡Y las ocurrencias de los chicos mogólicos! Porque también depende del grado de mogolismo. Yo llegué a tener 117 alumnos en 4, 5 turnos por día. Me volvía loca. Para los chicos diferenciales tenía una aparte. Yo les enseñaba pero lo hacían ellos. Hay chicos que me han hecho bandejitas de plata, candeleros, cucharitas para café de plata. Ellos tienen su mundo aparte.*

MUSEO: Bueno, Inés, muchísimas gracias.

¹ Arq. José María Peña, Director del Museo de la Ciudad y precursor en la promoción de los artesanos y la patrimonialización de las artesanías urbanas de Buenos Aires



Imagen 1: tres jarras de metal que reflejan el diseño del taller de Inés Far y su padre.



Imagen 2: cantimplora de metal de Inés elegida como “pieza del mes” en los inicios de la feria de la Recoleta y a la que se refiere la artesana en la entrevista.



Imagen 3: detalle de una pieza de la artesana.



Imagen 4: pesebre de metal realizado para la Asociación Argentina de Pesebristas.



Imagen 5: Inés Far en una de sus clases para niños en su taller de su domicilio en Olivos (1968-1980).



Imagen 6: Pablo Far Garau e Isabel Pou Oliver, los padres de Inés y Elsa, de quienes aprendieron el oficio.

LEY N° 1.348

INSTITÚYESE LA MUESTRA «BIENAL DE ARTESANÍAS DE BUENOS AIRES». ESTABLÉCESE LA ENTREGA DE PREMIOS.

C. E. N° 34.900/2004.

Buenos Aires, 27 de mayo de 2004.

La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sanciona con fuerza de Ley:

Artículo 1° - Institución de la muestra. Se instituye una muestra de artesanía urbana, que se realizará cada dos (2) años en nuestra ciudad, con la denominación de «Bienal de Artesanías de Buenos Aires», con el objeto de jerarquizar la artesanía urbana como Patrimonio Cultural de la Ciudad.

Artículo 2° - Premios adquisición. Durante el desarrollo de la Bienal de Artesanías, se entregarán siete (7) Primeros Premios Adquisición, a las mejores piezas de artesanía presentadas al Concurso, con los cuales se conformará la «Colección de Artesanías de Buenos Aires», la que se integrará al patrimonio del Museo de Arte Popular José Hernández.

Artículo 3° - Especialidades. Los Premios Adquisición se adjudicarán en las siguientes especialidades:

- a) Alfarería.
- b) Cueros.

- c) Madera.
- d) Metal.
- e) Textiles.
- f) Vidrio.
- g) Otros materiales.

Artículo 4º - Intervención necesaria. La Dirección General de Museos del Gobierno de la Ciudad a través del Museo de Arte Popular José Hernández y la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, tendrán intervención necesaria en la realización y en la curaduría de la Bienal.

Artículo 5º - Realización. Reglamento. Los organismos encargados de la organización de la Bienal tendrán a su cargo:

- a) Su realización integral.
- b) La realización de actividades vinculadas con la temática destinadas a actualizar conocimientos y tendencias.
- c) La conformación del Jurado que seleccione las obras a exhibir y establezca los premios correspondientes.
- d) Elaborar el Reglamento Interno de la Bienal de Artesanías de Buenos Aires.

Artículo 6º - Jurado. El Jurado estará conformado por cinco personas designadas: cuatro (4) por el Museo de Arte Popular José Hernández y uno (1) por la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Artículo 7º - Gastos. Los gastos que demande el cumplimiento de la presente serán imputados a la Jurisdicción 50, Secretaría de Cultura; Unidad Ejecutora 526, Comisión de Preservación del Patrimonio Cultural; Programa 5190, Concientizar sobre la Preservación del Patrimonio Cultural, correspondientes al Presupuesto General de Gastos y Cálculo de Recursos del año 2004.

Artículo 8º - Comuníquese, etc. **de Estrada – Alemany**



Temas de Patrimonio Cultural

10

gobBsAs

SECRETARIA DE CULTURA