

**“EL ARTE COMO DERECHO”. SOBRE LAS TENSIONES ENTRE ARTE -ARTE  
POPULAR Y EL ACCESO A SU DECODIFICACIÓN**

*(“ART AS A RIGHT” ABOUT THE TENSIONS BETWEEN POPULAR ART AND  
THE ACCESS TO ITS DECODIFICATION)*

Patricia HERRERO

**RESUMEN**

La intención de este trabajo es dar cuenta de: - los discursos alrededor del cuál se construyo la categoría arte, y poder caracterizar hoy desde distintos enfoques el estado de cuestión de esta temática, - encontrar pistas que puedan dar cuenta de ciertos conceptos dados por la imposición cultural europea y objetivar la falta de actualización teórica alrededor del campo del arte de enfoques críticos que actualicen el uso discriminatorios de cientos términos acuñados por la ilustración y que hasta hoy no han sido resignificados a la luz de rupturas epistemológicas de distintos enfoques teóricos, antropológicos, sociológicos, lingüísticos, semióticos, estéticos etc. en un contexto Latinoamericano, - poner en evidencia la ausencia de educación artística desde temprana edad lo cuál legitima estos signos de distinción al tener acceso solo “algunos” a “leer” códigos artísticos en decir a decodificar “Arte”.

Son los códigos del Arte Popular los que circular en la calle, para lo cuál abordo el concepto de Folklore como discurso social no institucional desde un marco semiótico, para poder dar cuanta de la visibilidad-invisibilidad de ciertas prácticas artísticas populares no consideradas como “Arte” y que tienen una producción estética particular ni menor ni mayor que otra.

**Palabras Clave:** arte, arte menor, artesanías. arte popular, educación artística, derecho al arte.

**ABSTRACT**

*The intention of this piece of work is to show that: -The art category was built around different speeches to be able to characterize today from different points of view the state of this matter, -Finding clues to talk about certain concepts imposed by European imposition and be objective about the lack of theoretical actualization around the field of critical approaches that update the discriminatory use of hundreds of different terms coined by the illustration and that up to now hasn't been denoted in front of epistemological breakages of different theoretical approaches, anthropological, sociological, linguistic, semiotic, aesthetic, etc in a Latin American context, -Recognize the popular art as a theoretical-practical construction that show*

---

\* Escuela de Arte - Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba.  
**Correo Electrónico:** patriciab.herrero@gmail.com

*popular Latin American productions, -To put in evidence the absence of an artistic education that starts earlier (for children) that legitimate this distinction signs because only "a few" have access "to read" the artistic codes instead of encoding "art".*

*The popular art codes are the ones that go round in the streets. For this reason, I tackle the concept of "Folklore" as a non social discourse from a semiotic frame to show the visibility-invisibility of certain popular artistic activities which are not considered as "Art". Apart from that this activities have a particular aesthetic production neither less nor more important than others.*

**Key Words:** Art, minor Art, handicrafts, popular Art, artistic education, to have a right to Art.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo propone una aproximación al estado de cuestión en las configuraciones de las categorías Arte- Artesanías (Arte Popular) como discursos antagónicos o excluyentes. La tradición occidental configuró ciertas caracterizaciones sobre la categoría "Arte", como campo autónomo a partir de la Modernidad en oposición a la artesanía o Arte Menor como producción inferior por ser utilitaria. Es mi objetivo poner en evidencia el carácter discriminatorio y la falsa dicotomía que implica la estratificación de superior (mayor) o Inferior (menor) en la producción artístico-artesanal y reconocer al Arte Popular, como una producción popular estética diferente ni mayor ni menor que otra, dado que circular otros códigos, otras significaciones y desmitificar las categorías impuestas por el campo del Arte como la producción de objetos inefables realizados por sujetos dotados por naturaleza de innata inefabilidad.

La imposibilidad de dimensionar esta problemática es la falta de abordajes interdisciplinarios, es decir, al campo del Arte lo analiza o lo estudia, la estética, la crítica, la historia; a la artesanía la antropológica, la sociología o actualmente la economía como recurso turístico, proyectos productivos etc. Por tal motivo intento una mirada multidisciplinar que problematice esta dicotomía excluyente no solo desde paradigmas teóricos sino desde la recuperación de distintos trabajos de campo, analizando las producciones artísticas populares desde perspectivas como la socio- semiótica y dando cuenta de la configuración de los distintos campos y subcampos que aportan a esta discusión en el marco del Proyecto de Universidad de la Calle.

## ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

Un análisis en términos de campo implica tres momentos necesarios e interrelacionados. Primero, hay que analizar la posición del campo, en relación con el campo del poder. En este caso el espacio de poder no solo económico (lo que en el lógica del campo se denomina mercado); sino y fundamentalmente simbólico que es el que circula en el campo del Arte y de la Artesanía. Luego establecer su estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes

e instituciones que compiten dentro del campo en cuestión, en nuestro caso instituciones oficiales y no oficiales, artesanos, diseñadores, artistas plásticos etc. Donde circulan códigos y capitales (culturales, sociales y simbólicos) específicos: “formas de mostrar”, (vernissage para los plásticos, el piso para los artesanos), forma de “leer” las Obras, espacios de legitimación; concursos internacionales privados para el arte, premios en Ferias en las artesanías, etc. Es decir las instituciones que legitiman las prácticas y los agentes que juegan las reglas del campo. En el tercer momento se debe analizar los hábitos de los agentes, los diferentes sistemas de disposiciones que éstos adquieren mediante la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y económicas y que encuentran, en una trayectoria definida dentro del campo considerado, una oportunidad más o menos favorable de actualizarse. Por tal motivo las representaciones y prácticas de los agentes es de vital importancia, dado que configuran una dialéctica (objetivismo-subjetivismo) con las relaciones objetivas: espacios de legitimación e instituciones que integran los campos y subcampos, por tal motivo metodológicamente, campo, hábitos y capital no pueden analizarse si no es en función de las posiciones y disposiciones de este espacio sincrónico y de los agentes.

### **LA REPRODUCCIÓN DEL CAMPO DE LO INEFABLE. ANÁLISIS DESDE EL CAMPO DEL ARTE**

La estética en su devenir histórico se configuró desde diferentes enfoques: Idealista, cuyo referente fueron Platón, Plotino, Hegel, la belleza se funda en la mayor o menor participación en las esencias por parte de los objetos considerados como bellos. La Idea absoluta de Hegel, según Schelling, lo bello es la representación de lo infinito en lo finito, y muestra en sensible encarnación la unidad de lo ideal y lo real, lo teórico y lo práctico, lo subjetivo y lo objetivo; Realista; Social-objetivista (G. Lukács, realismo crítico soviético), Racionalista (desde Descartes a Leibniz, Empirista, Escéptica, Criticista (de Schiller a los neokantianos) entre otras.

Pero es la estética Kantiana la que sigue instalada en el campo del Arte como dispositivo estético (en términos de Foucault). La categoría de Arte se configura como un discurso inaugurado por la ilustración a partir de concebirlo como contemplativo, sublimado, inútil (Kant, 1790) y ha llevado a la sociología a sostener que la teoría estética de aquel notable pensador alemán es la expresión más acabadamente posible en que se puede testimoniar el punto de vista de la burguesía. Para P. Bourdieu, se trata del enfoque estético dominante el que hegemoniza el pensamiento y la acción política de la burguesía.

*Al respecto, sostiene que “..la negación del goce inferior, grosero, vulgar, venal, sensible, en una palabra natural, que constituye lo sagrado cultural como tal, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse con los placeres sublimados, desinteresados, gratuitos, distinguidos, para siempre prohibidos a los simples profanos”. (Pierre Bourdieu, 2003)*

La estética de la clase dominante se define por oposición a lo fácil, vulgar y popular, funcionando como una verdadera distinción social que no llega a decir su nombre en voz alta, el mismo se mantiene reservado solamente para los "iniciados". Kant se esfuerza por distinguir lo que gusta de lo que produce placer, el gusto puro confrontando al placer popular de los sentidos para llegar a las famosas definiciones kantianas de los conceptos emparentados con la estética: a) Gusto es la facultad de juzgar un objeto, o una representación, mediante una satisfacción o una demostración de insatisfacción, con independencia de interés alguno; b) Bello es lo que, sin concepto, place universalmente, y c) Belleza es la forma de la finalidad de un objeto, independientemente de su fin.

Es interesante destacar la frecuencia con que se hace la distinción entre el placer estético desinteresado de los "exquisitos" miembros de la clase dominante y el placer meramente sensual con que gozan los miembros de las clases dominadas, diferenciación que se encuentra tanto en los discursos llamados "cultos", como en los discursos espontáneos de expresión de la actualidad -cualquiera esta sea- como dos formas -antinómicas entre sí- de interpretar la experiencia estética

Por lo que la estética en Latinoamérica hizo y hace referencia precisamente a una estética occidental europea en todas sus expresiones lo que significa por otra parte una mirada lineal y universal.

Actualmente la estética de la performance, el arte conceptual o la instalación son los códigos a los que hay que someterse si se quiere ser "artista contemporáneo".

En Córdoba, la trayectoria en la carrera opero como lente para mirar y dar cuenta de estos discursos; consignas de cátedra, correcciones, sugerencias, muestras etc. Mi ingreso a la escuela de Arte tuvo la intención de entender porque lo artesanal era denominado Arte Menor o Artesanía, por lo que básicamente este largo recorrido tuvo varias dificultades.

Por youtube recorre hoy una de las grandes rupturas posmodernas del Arte contemporáneo invitado a la próxima bienal. Esta instalación consiste en dejar morir un perro de hambre a la mirada indiferente del público con escrituras sobre la pared con comida de perro. Luego de haber transitado toda la carrera no puedo entender ni desde el sentido común, ni desde un análisis de obra, ni desde un análisis semiótico donde esta la ruptura, hasta cuando los artistas pretenderán romper con las estructuras ahora éticas? Pero hay infinitos ejemplos de cómo los "artistas contemporáneos" intentan transgredir los códigos instituidos por el Arte.

En relación a esto es importante analizar los interrogantes que plantea al respecto Pierre Bourdieu cuando se pregunta, *porque a tantos críticos, a tantos escritores, a tantos filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, por que tanto empeño en conferir a la obra de arte ese estatuto de excepción. Por qué tanto ensañamiento contra quienes tratan de hacer progresar el conocimiento de la obra de arte y de la experiencia estética, si no es porque el propósito mismo de elaborar un análisis científico de ese individuum ineffabile y del individuum ineffabile que lo ha elaborado representa una amenaza mortal para la pretensión tan común, y no obstante tan "distinguida", de creerse a sí mismo individuo inefable, y capaz de vivir experiencias inefables de ese inefable. Porque tal resistencia al análisis, si no es porque asesta a los "creadores", y a*

*aquellos que pretenden identificarse con ellos mediante una lectura "creativa", tal vez la peor de las heridas inflingidas, según Freud, al narcisismo, después de las que marcaron los nombres de Copernico, Darwin y el propio Freud?* (Pierre Bourdieu 1995)

Es interesante objetivar como este autor, pone en evidencia desde diversos análisis educativos, antropológicos, estéticos y socio semióticos como el Arte se constituye en un signo de distinción de clase social dado por el recorrido educativo y económico. Es esto lo que posibilita la decodificación de los códigos artísticos y no una inspiración o don natural.

Este recorrido educativo provee estructuras estructurantes que configuran posiciones y disposiciones en las prácticas y que P. Bourdieu denomina "habitus". El Capital cultural y simbólico desigualmente distribuido es lo que permite no solo la decodificación de los códigos artísticos sino que retroalimenta a su vez la creencia de inefabilidad del Arte. A su vez en este marco el creador ya no es el genio innato con una libertad de creación por ende un inefable que produce obras inefables, sino un privilegiado por su posición y disposición de capital (cultural, social y simbólico) acumulado históricamente.

Es desde esta lógica burguesa como se impuso un discurso de elite que al haberse constituido en un dispositivo artístico; (Foucault ) esto es, incorporado históricamente pero que no se objetiva dado su invisibilidad por haberse naturalizado como discurso, es que se opone el concepto de Arte Popular o artesanía. Por otra parte en los programas de estudio de las carreras de Arte no se incorporan materias teóricas como epistemología, antropología sociología, filosofía, o estética y cuando ésta existe es precisamente la estética kantiana.

Asimismo, los juicios estéticos llevan, según Bourdieu de manera explícita en los sectores populares de la vida social, una carga ética, ya que los sistemas axiológicos en función de los que se juzga son precisamente morales: "Todo ocurre en efecto como si la estética popular se apoyase en la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función. En el polo opuesto al desprendimiento, al desinterés que la teoría estética tiene como única forma de reconocer la obra de arte en lo que es, es decir, autónoma; la 'estética' popular ignora o aleja el rechazo de la adhesión 'fácil' y de los sentimientos vulgares" (P. Bourdieu 1979). En síntesis, para Bourdieu, la estética popular se constituye como tal en la medida en que también se articula con un sistema de valores, de ideas y de creencias.

## **DESDE EL FOLKLORE MATERIAL AL ARTE POPULAR. ANÁLISIS DESDE EL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA**

La artesanía históricamente se estudia e investiga desde perspectivas antropológicas, y fue el Folklore quien la clasificó como folklore material. El Folklore se ubica dentro de una rama de la Antropología Social, dado que confluyen en él componentes de la cultura y del individuo portador del discurso folklórico.

El nacimiento de la antropología científica, en la segunda mitad del Siglo XIX, se da en un clima intelectual marcado por las ideas evolucionistas (Darwin. 1859) en

las ciencias humanas y sociales. Los principales teóricos del evolucionismo, considerados los padres de la Antropología moderna como sabemos fueron Lewis Morgan (1818) en Estados Unidos y Edward Tylor (1834-1917) en Inglaterra.

Este evolucionismo unilineal marco la expansión europea, caracterizada por la dominación, explotación y violencia.

Sus teorías y métodos pueden resumirse en: 1) *“La sucesión unilineal de las instituciones, prácticas, creencias y técnicas, y las semejanzas actuales, en la historia de la humanidad, reflejan el principio de la unidad psíquica del hombre.* 2) *La presencia de supervivencias de costumbres en las sociedades consideradas más avanzadas es la prueba de que estas sociedades han pasado por etapas más primitivas, persistiendo sus costumbres en forma de vestigios”,* 3) *El método comparativo observa en los pueblos atrasados que existen en el presente manifestaciones culturales que suponen exponentes actuales de etapas anteriores* El postulado de la unidad psíquica del hombre esta basado en la unidad de género humano y éste está fundado en la Razón, en la razón Occidental.....El criterio del pasaje de un estadio a otro (del salvajismo a la barbarie y de éste a la civilización) es el del progreso y desarrollo tecnológico.” B.Ocampo: 1987, en *Antropología*. (Mirta Lischetti)

En este marco Taylor definirá:

*“La cultura o civilización, en sentido amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad”* (Taylor, 1871)

Esta corriente tiene vital importancia para la temática que nos ocupa, porque como veremos es en este marco que se constituye la disciplina: Folklore y se reproduce en Latinoamérica.

En Argentina Augusto Cortazar fue uno de los más importantes teóricos en nuestro medio, en un “Bosquejo de una introducción al Folklore”, en 1941 señala *“Los núcleos o estratos sociales inferiores que integran la civilización media general, conviviendo con los medios instruídos, de tipo de cultura, digamos así libresco y oficial; aquellas gentes que ocupan el plano intermedio entre los salvajes o primitivos a quienes estudia la Etnografía y la sociedad intelectualmente refinada y culta”.*

*Lo folklórico debe ser entonces popular, es decir, propio de los estratos sociales así delimitados”. A. Cortazar. 1941. Universidad Nacional de Tucumán.*

y cita a Taylor

*“La escuela que con tanto brillo y eficacia formaron en Inglaterra las magnas figuras de Taylor, Lang, Frezar, se llama precisamente antropológica, por haber adoptado el método de esa ciencia”. A. Cortazar. 1941 Univ. Nacional de Tucumán*

Como vemos el marco teórico al que Cortazar adhiere reproduce esta estratificación, y ubica al Folklore en el estrato medio:

Estrato social superior: Clase intelectual, refinada y culta

Estrato social medio: Clase donde ubica “al pueblo”, el saber popular o Folklore y Estrato social inferior: donde se ubican los salvajes o primitivos. (Incivilizada)

Por otra parte las caracterizaciones propuestas podemos resumirlas en las siguientes.

El Folklore es **Popular**: refiriéndose a lo no oficial, **Colectivo** “excluyendo las particularidades puramente individuales”, **Oral, Tradicional**: pasa de generación en generación, **Anónimo** se pierde en el tiempo su autor. **Funcional**: ya que el Folklore integra el complejo organismo de la sociedad, No sistemático: “al margen por lo tanto de la escuela y del libro”...No escrito, localizado y transferente.

Fue en este marco que a la artesanía al no llegar a ser “Cultura” se le dio el estatus de FOLKLORE MATERIAL.

<b>Estrato Superior : Cultura o Civilización</b>	<b>Arte</b>
<b>Estrato Medio : Folklore</b>	<b>Folklore Material : Artesanía</b>
<b>Estrato inferior: incivilizado</b>	<b>aborigen</b>

Lamentablemente es este marco teórico el que sigue circulando todavía en todos los espacios donde se habla de artesanía y/o Folklore

La implicancia que este concepto tiene en el área artística, es importante por un lado por su implicancia ideológica, racista y elitista, considerando la artesanía como arte menor, o folklore pero por otra parte pone en evidencia que esto también lo legitiman políticas publicas que dan cuenta de este supuesto discriminatorio, ya que el espacio material y simbólico reproduce esta estratificación, como por ejemplo en la Secretaria de Cultura de la Nación o en distintas Políticas Provinciales.

Las artesanías en ámbitos internacionales se encuentra dentro de Artes Visuales en Argentina y en general en Latinoamérica tiene un espacio asociado a la producción o a políticas de desarrollo social, precisamente asociado a la pobreza como si este sector no pudieran producir obras estéticamente de valor cultural.

Superando este concepto Cortazariano de Folklore propongo pensar los nuevos aportes de Folklore como discurso social propuestos por el Dr. Magariños de Morentin y la Dra. Marta Blache.

En estas nuevas perspectivas el Folklore se configura como un **fenómeno (discurso) social** que presupone una **participación grupal**, por lo que debe responder a creencias y hábitos compartidos entre los miembros de un grupo.

Este puede manifestarse a través de una expresión verbal, una actitud, y un objeto en forma indistinta, consecuencia o simultánea.

La manifestación se percibe a través de los sentidos y se constituye en un **mensaje** regido por un **código no institucional**, (tiene sus propias reglas) que se trasmite por sucesión y sustitución de los trasmisores que antecedieron en las actividades.

Los comportamientos folklóricos producen efectos identificatorios que dan pertenencia a un grupo (y se dan en todo grupo humano) prescindiendo del estrato social y el espacio geográfico, así participan quienes viven en áreas rurales como urbanas, sean profesionales, obreros, campesinos, empresarios, minorías étnicas etc.

La identificación puede ser inconsciente o consciente por afirmación o negación.

Los comportamientos folklóricos tienen la característica de ser vigentes con

arraigo en el pasado del grupo con lo que se establece la tradicionalidad del hecho, como forma y contenido.

El comportamiento folklórico está inmerso en un contexto constituido por un marco de referencia histórico, social y cultural que incide sobre el fenómeno dándole un sentido específico y se exterioriza en un momento concreto, lugar, ocasión y circunstancia.

Las caracterizaciones aquí mencionadas ubican al Folklore dentro de una rama de la Antropología Social, ya que enfoca la realidad social, donde confluyen en él componentes de la cultura y del individuo portador del fenómeno (discurso) folklórico.

<p><b>Augusto Cortazar</b></p> <p>Perspectiva Evolucionista</p> <p>Estrato Superior (Civilización)....Cultura Estrato Medio.....Folklore Estrato inferior (Incivilizado).....Aborígen</p> <p>§ <b>Popular</b> § <b>Colectivo</b> § <b>No Oficial</b> § <b>Oral</b> § <b>Tradicional</b> § <b>Funcional</b> § <b>Anónimo</b></p>	<p><b>Magariños de Morentin.</b> <b>M. Blache</b></p> <p>Perspectiva Semiótica</p> <p>Folklore se da en todo grupo Humano y en todo espacio geográfico</p> <p>§ <b>Fenómeno (Discurso) Social</b> § <b>Participación Social</b> § <b>Identificación Grupal</b> § <b>Código no Institucional</b> § <b>No solo Oralmente</b> § <b>Tradicional (Sucesión y sustitución)</b></p>
---	--

A estos antecedentes de marco antropológico con que históricamente se asocio la artesanía, presento otro enfoque precisamente desde las artes visuales que es la que analiza, produce y circula objetos, y obras de valor estético.

Este campo de cruces y tensiones que pretendo profundizar ha sido ya investigado por Maria Alba Bovisio con trabajos de campo que comprueban que la producción y circulación de arte y artesanía no se presentan desde dicotomías excluyentes. Para esto desmorona empíricamente estas dicotomías expuestas por autores como Mirco Lauer quien explicita 8 ítems diferenciando las categorías de Arte y Artesanía y que desde su investigación deconstruye.

<p><b>El sistema artístico</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1- Tendencia a la total especialización del creador.</li> <li>2- Tendencia a la identificación con lo nacional</li> <li>3- Carácter predominantemente laico</li> <li>4- Productor de elite</li> <li>5- Evolución rápida y discontinua</li> <li>6- Auto justificación de la obra,</li> <li>7- Alta estratificación meritocrática</li> <li>8- Predominio de producción de piezas individuales</li> </ol>	<p><b>El sistema artesanal</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1- Tendencia a la baja especialización</li> <li>2- Tendencia a la identificación con lo regional</li> <li>3- Carácter predominantemente religioso-ritual</li> <li>4- Productor popular</li> <li>5- Evolución lenta</li> <li>6- Tendencia a la asociación con funciones utilitarias</li> <li>7- Baja estratificación meritocrática</li> <li>8- Predominio de producción en serie.</li> </ol>
--	---

A diferencia de estas dicotomías excluyentes Maria Alba Bovisio propone... "indagar la tensión entre las definiciones generadas desde los espacios

*de difusión y distribución y las contaminaciones, contactos, identificaciones y exclusiones recíprocas que se verifican en el ámbito de la producción.”*

En este trabajo claramente objetiva no solo la falacia de estas posiciones antagónicas como la de Lauer, sino que cita varios autores que reproducen este lógica, inclusive desde posiciones marxistas ortodoxas, como la de Colombres, el cuál proyecta en el campo plástico subalterno la distinción, proveniente de la cultura hegemónica, esto es, lo inútil destinado a la pura contemplación como superior frente al objeto utilitario. Hace referencia también a otros autores latinoamericanos que legitiman esta estratificación reproduciendo la estética kantiana y como el Estado es el que más naturaliza esta dicotomía a pesar de discursos progresistas.

El aporte de su investigación, esta dada por la superación de dicotomías claramente positivistas y mediante su trabajo de campo da cuenta de las condiciones objetivas y subjetivas que configuran una problemática no lineal y en cuya conclusión sostiene... *he intentado volver sobre la cuestión Arte vs. Artesanía para reconstruir la visión antagónica, ficción sostenida por los agentes de distribución, a la vez que reconocer la existencia social e históricamente determinada de dos campos de producción plástica diferenciados, que interactúan, se cruzan y contaminan. Cierro mis reflexiones proponiendo pensar a las “artesanías” como objetos estéticos construidos, lo que permite abrir una nueva perspectiva de valoración y comprensión y encontrarles un lugar en una historia mas antigua que la del nacimiento de la categoría arte, en la de la generación de significados a través de “obras”, cuya “belleza” habita en la “secreta relación entre hechura y sentido” (María Alba Bovisio. 2001)*

Otro aporte de vital importancia es el de Ticio Escobar el que pone en evidencia que los términos Arte Popular es un concepto no viable para los modernos en cuanto no tiene los patrones de validez universal, por lo que desde esta lógica ubican a la artesanía dentro del Folklore o de producciones pre-modernas. Propone ante esto el derecho de alteridad, es decir la existencia de otros registros estéticos sin adherir a posturas posmodernas donde todo se cruza, se fragmenta o se globaliza y ratificando una idea lineal ilustrada de un recorrido superador a la etapa anterior.

Desde un análisis filosófico refuerza lo propuesto por P. Bourdieu al proponer deconstruir los fundamentos esencialistas del arte y para esto toma cuatro ejes conceptuales.

1. *“La lectura de los lenguajes artísticos como momentos de un despliegue lógico.”* Es decir una evolución lineal de estilos hacia una finalidad necesaria.
2. *“La explicación del movimiento histórico a partir de oposiciones binarias definitivas”.* Haciendo referencia a las dicotomías dominado-dominante, latinoamericano-internacional, erudito-popular etc. Esto supone un evolucionismo que estratifica categorías desde discursos europeos.
3. La idea de Vanguardia, con lo cuál el arte resolvería conflictos a través de la acción de frentes ilustrados. *“La síntesis de las contradicciones exige una tarea de continuas innovaciones y rupturas: el arte va, avanza cerrando y abriendo etapas a través de negaciones y renovaciones tajantes”.*
4. *La construcción de ideas omnicomprensivas (como Nación o pueblo) que*

*fundamenten la latinoamericanidad y le asignan un origen. (Ticio Escobar en Ravera 1998)*

La deconstrucción que propone seguramente desestabiliza los grandes conceptos y complejiza las contradicciones, encarándolos no desde una perspectiva dualista reductible a síntesis definitivas. Propone en cambio recurrir a análisis menos provisionales, los que ayudan a desestabilizar conceptos esencialistas y totalizadores abriendo la interpretación a cruces multidisciplinares.

Las ideas de progreso y desarrollo como grandes utopías totalizadoras constituyeron las bases programáticas de la modernidad, con lo cual las “*vanguardias tuvieron la misión de iluminar el camino correcto y transgredir constantemente el límite de los códigos del arte para apurar el advenimiento de la redención histórica*” (Ticio Escobar)

Luego de análisis desde distintos enfoques, propongo la categoría de Arte Popular adheriendo a la propuesta de T. Escobar cuando sostiene: ... “*Pero a su vez llamar artesanías a todas estas manifestaciones sería referirse solo al aspecto manual de su producción y anclar en la mera materialidad del soporte, desconociendo los aspectos creativos y simbólicos y cayendo en la trampa de una actitud discriminatoria que segrega las manifestaciones populares erradicándolas del reino de las formas privilegiadas. Ante esto, preferimos usar el vocablo **arte popular** para referirnos al conjunto de formas estéticas que producen ciertas comunidades subalternas para expresar y recrear sus mundos*”. (Ticio Escobar)

La referencia propuesta para la artesanía debe extenderse a la música y a la Danza, y es importante resaltar que a diferencia de la categoría Arte, para el Arte Popular se configuran dos campos; en términos de Bourdieu, el campo antropológico (Folklore) y el campo Artístico con dos lógicas distintas, y es en esa interacción o intersección donde confluirá una expresión artística a partir de un fenómeno folklórico, es decir no institucional y popular: **EL Arte Popular**

En un escenario entonces, no hacemos Folklore, sino una representación artística de: ...Danza o música u objetos de diseño, en el caso de la danza y música hay un escenario preparado a tal fin, sonido, iluminación, vestuario, se paga una entrada etc., es decir se realizan desde un lenguaje artístico y donde la intelectualización (o formación de academia) y el gusto de elite ve como menor muchas expresiones populares como por ejemplo los músicos de peñas.

En espacios cotidianos circulan diferentes expresiones artísticas populares donde no se reúnen (necesariamente) las “reglas del arte” oficial o institucional por el contrario los códigos que circulan en la calle se oponen a esta serie de códigos artísticos instituidos. Los artistas toman la calle como espacio propio: en la peatonal cantando con amplificación limitada, para la cual piden enchufar un cable en algún negocio, o solo es una guitarra criolla, esculturas vivientes, malabaristas en los semáforos, robots etc, en bailes comunitarios, peñas etc. sin ningún canon establecido, ni de tiempo ni de edad, dado que se encuentran niños en los semáforos con malabares hasta personas mayores cantando tango o cientos de chicos bailando en una peña. Son a estos espacios los que intentare recuperar y profundizar en su lógica de funcionamiento en trabajos de campo.

Por otra parte no todos los espacios están "permitidos", para los artistas populares, la venta de artesanías esta prohibida en la peatonal y solo después de las 19 hs. los artesanos "tiran" los paños dado que los inspectores ya no están controlando, de lo contrario pierden toda su producción. Si bien esta particular forma de expresión artística popular no reúne las características "formales" de presentación o venta no significa que no tengan sus propios códigos y reglas de producción y circulación, donde circulan mensajes no institucionales que dan pertenencia al grupo, lo cual es la intención del trabajo de investigación.

Otros de los aspectos a trabajar es la visibilidad/invisibilidad del Arte Popular en las políticas públicas, como dato de relevancia el representante de Folklore del Fondo Nacional de las Artes es Juan Falu, si bien nadie discute su nivel artístico lejos está de representar a los sectores populares. (Solo basta con asistir a uno de sus conciertos), y por supuesto los interpretes de formación académica lo tienen como referente de la música popular, es decir es lo mas popular que puede aceptar una elite.

Otro espacio donde se expresa más profundamente esta discriminación respecto a la artesanía es en la Secretaria de Cultura de la Nación; el lugar de la artesanía es el MATRA (mercado de artesanías tradicionales argentinas), ya el nombre tiene una connotación conservadora, pero lo mas lamentable es el lugar que ocupa material y simbólicamente dentro del organigrama: Depende de la Dirección de Industrias Culturales y no de Arte, pero no solo eso además la persona a cargo es un antropólogo, dato por demás claro para poder dar cuenta que esta lejos de considerarlo Arte Popular y mucho menos Arte, pero lo más notable en incorporarlo dentro de Industrias culturales; Dado que como característica sustancial de lo artesanal se contrapone a lo industrial. Pero es no todo, la Dirección de Artes Visuales (donde realmente deberían las artesanías) tampoco depende de Arte (?) sino de Patrimonio y Museos. Esto solo para dejar solo enunciado la falta de actualización de esta temática y la ausencia de Arte Popular en políticas públicas que es oportuno aclarar no es sinónimo de arte para pobres como si se expresa en algunos programas de la Nación.

También es oportuno poner en evidencia dentro de esto, la ausencia de leyes o apoyo oficial al Arte Popular pero es interesante ver como en la ley LEY 24.633 que regula las **Obras de Arte**, aparece la Cerámica, el Arte Textil junto con el grabado, la escultura y la pintura, es decir aquí si es considerado Arte las Artesanías?

En esto el campo intelectual tiene mucho que decir y hacer para objetivar estas diferencias, sobre todo cuando desde un discurso intelectual se hace racismo de la inteligencia, es decir creerse superior por la condición de tener acceso a un conocimiento elaborado o científico, los cuales en su mayoría detentan gustos distinguidos.

## CONCLUSIÓN

Fue mi intención interpelar categorías dualistas como oposiciones excluyentes (Arte – Arte Popular); profundizar esta problemática y dar cuenta del estado de cuestión de esta temática para abordar el Arte Popular como campo de

tensiones y cruces, resignificado como una alteridad estética, realizada en ámbitos no oficiales, desde códigos no institucionales que es precisamente el que circula en la Universidad de la Calle.

Por otra parte poner en evidencia el dispositivo estético que subyace en conceptos naturalizados como la creencia del artista inefable que produce desde la libertad de la creación y por lo tanto desde un lugar “superior” en oposición al artesano como reproductor mecánico de una tradición cristalizada, expresado también desde políticas públicas.

Por último objetivar que el acceso a decodificar estos códigos “artísticos” esta condicionado por el acceso o no a la educación. Paradójicamente en el sistema educativo se le da un lugar menor a la formación artística. Tanto material como simbólicamente reproduce precisamente esta discriminación, es decir solo algunos podrán acceder tempranamente a una educación integral y familiar para educar el gusto y la mirada desde códigos estéticos, recorriendo teatros, museos, galerías, accediendo a la lectura de obras artísticas (plásticas, musicales, escénicas etc.) mientras que para las clases populares este recorrido esta negado dado que en el sistema educativo no se les brinda la posibilidad de su formación. Y es por esto que reclamo una formación en Arte como un DERECHO, dentro del sistema educativo, tema que requiere toda una investigación en Educación- Educación Popular, otra dicotomía que se presenta como excluyente y su aplicación a la educación formal y particularmente en el currículum.

La intensión de este trabajo fue abordar el estado de cuestión de esta problemática y dar cuenta de los fundamentos que tomo para la utilización del concepto ARTE POPULAR para la investigación en espacios no formales, no institucionales o al margen de circuitos oficiales.

He podido ver y por eso el interés en esta temática, como los Artistas Populares que circulan en la Calle son invisibilizados por las políticas públicas, negándoles espacios, corriéndolos con inspectores, adjudicándole lugares que comercialmente no son óptimos, dado que en lugares céntricos “molestan” o dan una imagen a la ciudad no deseada. Como artesana esta problemática la he vivido personalmente por lo cual poder plasmarla en una investigación es de suma importancia, además anhelar que autoridades con decisión en políticas públicas puedan dimensionar la posibilidad de jerarquizar las producciones latinoamericanas populares como artísticas de jerarquía y no como algo menor.

Cuando coexisten dos o más sistemas de valores en un espacio social, habrá uno de ellos que, necesariamente, ha de ser el que representa los intereses de aquel sector que hegemoniza los discursos en relación a su poderío económico, el que se imponga como el representante del “buen gusto”, en tanto que el, o los otros sistemas de valores, no solamente constituyen un gusto distinto, sino que lo habitual es que se los denomine como de “mal gusto”. De esta forma, la sensibilidad artística que se atribuye el sector dominante termina por producir lo que se conoce como el proceso de dominación social y cultural de las minorías poderosas que detentan los símbolos de tal poder, no solo económico sino simbólico (el mas importante en el tema que hoy tratamos), sobre las mayorías impotentes que se

CUADERNOS FHyCS-UNJu, Nro. 39:141-154, Año 2010 \_\_\_\_\_  
conforman y someten a tal presión; discriminación paradójica en un Estado democrático y que hoy se expresa como progresista.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ACHA, J; COLUMBRES, AT (1991) *Hacia una Teoría Latinoamericana del Arte*. Editorial Del Sol.

BLACHE, M y J MAGARIÑOS DE MORENTIN (1993) El contexto de la actuación en la narrativa folklórica. *Revista de Investigaciones Folklóricas*. No. 8 Buenos Aires, Sección Folklore, UBA.

BLACHE, M y MAGARIÑOS DE MORENTIN, J (1992) "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore 12 años después" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 7, Buenos Aires, Sección Folklore, UBA.

BLACHE M y MAGARIÑOS DE MORENTIN, J (1991) "Lineamientos metodológicos para el estudio de la narrativa folklórica" *Revista de Investigaciones Folklóricas*, No.6, Buenos Aires, Sección Folklore, UBA.

BOURDIEU, P (1967) *Los estudiantes y la Cultura*. Bs. As.; Labor.

BOURDIEU, P (1996) *La reproducción: Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Fontamano.

BOURDIEU, P (1997) *Las reglas del Arte*. Barcelona. Editorial Anagrama.

BOURDIEU, P (1988) *Sociología y Cultura*. Editorial México.

BOURDIEU, P (2003) *Creencias Artísticas y Bienes Simbólicos*. Editorial Aurelia Rivera

BOURDIEU, P (1998) *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Editorial Tarurs.

BOURDIEU, P (1992) *Las reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona.

BOVISIO, MA (2002) *Arte ¿vs? artesanía*, Editorial FIAAR, Buenos Aires.

CORTAZAR A (1975) *Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. Teorías de Folklore en América Latina* Editorial Caracas INIDEF.

CORTAZAR, A (1959) *Esquema del Folklore: conceptos y Métodos*. Bs. As. Columba.

ESCOBAR, T (1987) *El mito del arte, el mito del pueblo*, Editorial Asunción Peroni.

FOUCAULT, M. (1975) *Vigilar y Castigar*. Editorial SXXI

FOUCAULT, M *Discurso, Poder y Subjetividad*. Editorial El Cielo por Asalto.

GUTIÉRREZ, A. (1997) *Las prácticas Sociales*. Editorial U. N. Misiones.

GIROUX, H (1995) *Teoría y resistencia en educación*. Editorial SXXI.

GEERTZ, C (1987) *La interpretación de las culturas*, Editorial GEDISA, México.

GEERTZ, C *Conocimiento Local*. Editorial GEDISA, México.

GRAMSCI, A (1967) *Observaciones sobre Folklore. Literatura y vida nacional* Madrid, Península,

LOMBARDI, S (1975) *Antropología cultural. Análisis de la cultura subalternas* Editorial Galerna, Buenos Aires,

LAUER, M (1982) *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Editorial DESCO, Lima.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J (1993) *El contexto de interpretación* «Revista de Investigaciones Folklóricas, No. 8, Buenos Aires. Sección Folklore, UBA.