



La construcción de la hegemonía en la definición del valor en el arte popular¹

José Luis Mariscal Orozco

*Estudiante del Doctorado en Antropología Social
El Colegio de Michoacán A.C.*

¹ Artículo cedido por el autor al Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su publicación en el Boletín GC: Gestión Cultural N° 12: Mercado del Arte Contemporáneo, junio de 2005. ISSN: 1697-073X.

Resumen

La forma en que se ha definido la valoración del arte popular desde la academia, ha estado atravesada por una serie de supuestos de índole hegemónico centrándose en la mayoría de las veces en el objeto artístico como unidad de análisis que explica por sí solo su valoración estética, económica y cultural. En este texto, se hace una reflexión sobre dichos supuestos teniendo en cuenta que la definición y valoración de los objetos artísticos (originarios de una institución popular o académica) se construye social e históricamente, por lo que será necesario no sólo centrarse en los objetos, sino también en la organización social donde se producen, circulan y se consumen.

Desde inicios del siglo XX, ha habido una serie de estudios sobre el arte mexicano. Entre ellos hay un debate por la diferenciación entre lo que han llamado "arte popular" y "arte culto" (lo que aquí llamaremos arte académico).

Muchas de las teorías que se han creado sobre la apreciación de los objetos artísticos, se han ligado a visiones esencialistas, esto es, en darle un gran peso a la estética del objeto como determinante del valor. Para este enfoque, el arte se distingue de otros objetos por el hecho de que tiene un propósito creativo y estético, y además produce mayores efectos en el contemplador, suscita el fenómeno estético y produce una conmoción que eleva al contemplador a "otros planos del espíritu humano" (Ramírez, 2003:179).

Sin embargo esta posición, se centra en las representaciones del arte y no considera las relaciones materiales y el contexto social e histórico en el que se desarrollan, viéndolo como un producto y no como un proceso de producción. Así pues la valoración de los objetos artísticos no se debe analizar como una propiedad intrínseca de los objetos, sino como una construcción social e histórica y por lo



tanto política, ya que a partir de un discurso hegemónico se construyen diferencias sociales que sirven para jerarquizar y establecer relaciones de poder dentro del campo artístico.

Para poder desarrollar esta idea, el presente ensayo se divide en tres partes, la primera es una breve revisión sobre el concepto de hegemonía, la segunda es una reseña sobre las diferentes concepciones que se han hecho sobre arte popular y las dificultades a las que se han enfrentado y por último, un esbozo sobre una alternativa para el estudio de los objetos artísticos (ligada a mi proyecto de investigación). Sin más preámbulos, comencemos.

La construcción de la hegemonía

Una cuestión importante en los estudios culturales con enfoque marxista, es el análisis de la relación entre la base y superestructura, esto en gran parte por el peso que se le da la modo de producción de la vida material como condicionante en el proceso de vida social, político e intelectual. Bajo esta lógica, no es la conciencia de los hombres la que determina su existencia, sino es su existencia social la que determina su conciencia.

Sin embargo, ¿cómo se determina la conciencia socialmente? Quizás una primera explicación se podría hacer desde el concepto de hegemonía acuñado por Gramsci.

Para Gramsci la hegemonía, en términos generales, es la capacidad que tiene un determinado grupo social de dirección política, espiritual y moral. Pero esta idea, no debe verse sólo en términos políticos formales, sino más bien como una cuestión cultural, ya que implica la imposición de una concepción del mundo.

El grupo social que su concepción del mundo, lo nombra como clase hegemónica la cual desarrolla una acción política, ideológica y cultural para logra mantener junto a sí un grupo de fuerzas heterogéneas (Gruppi,1978:95).



A partir del dominio de la clase hegemónica sobre las relaciones de producción material, su hegemonía va construyendo social e históricamente un bloque histórico, dentro del cual la un grupo de intelectuales de esta clase (intelligentsia) logra conformar un discurso más o menos organizado y sistematizado sobre una concepción del mundo acorde a sus intereses de clase, y al ponerse en práctica legitima y convierte "su particular proyecto de sociedad y sus sistemas de valores, en punto de referencia y valoración común a todos los demás grupos que dirigen (Sánchez,1980:11), manteniendo así, más o menos unidas a las diversas fuerzas sociales y políticas. Así pues, "una clase determinada económicamente y por ello políticamente dominante, difunde² una determinada concepción del mundo, hegemoniza así toda la sociedad, consolida un bloque histórico de fuerzas sociales y de superestructuras políticas por medio de la ideología" (Gruppi,1978:122).

Por su parte las culturas de los grupos subordinados, comenta Gramsci, no es homogénea, ni tiene una conciencia de clase, por el contrario, son heterogéneas y en ella se encuentran elementos de la clase dominante y "residuos culturales de civilizaciones precedentes, y sugerencias que provienen de la condición de la clase oprimida" (*Ibid.*:124), ya que "...el pueblo por definición no puede tener concepciones elaboradas, sistemáticas y políticamente organizadas y centralizadas en su desarrollo..." (Gramnski,2000:203).

Scott en su libro *los dominados y el arte de la resistencia*, hace una crítica a la concepción gramsciana de hegemonía argumentando que los dominados están conscientes del dominio al que están sujetos por lo que éstos no buscan una confrontación directa con la clase dominante, y por el contrario, "...los dominantes buscan mantener apariencias adecuadas en su dominación y los dominados contribuyen a preservar esas apariencias (Scott,2000:97). Por lo que los dominados prefieren ocultar su resistencia en pequeñas acciones en la vida cotidiana, como por

² La difusión de la hegemonía se da por diferentes canales entre ellos está la escuela, la religión, el servicio militar, los periódicos y las manifestaciones de folclor.



ejemplo robar granos o descomponer una máquina, y de esta manera reducir trabajo y humillaciones posibles al entrar en confrontación abierta (Ibid.:113).

Además Scott comenta "...el discurso oficial de las relaciones de poder es una esfera en la cual el poder parece naturalizado, porque las élites ejercen su influencia para conseguir precisamente eso y por que normalmente es útil a los intereses inmediatos de los subordinados evitar el desenmascaramiento de estas apariencias (Ibid.:112)

Sin embargo el autor llama resistencia en la vida cotidiana, en realidad son las luchas que tienen las heterogéneas culturas subalternas para combatir la hegemonía, por lo que no todas los actores reaccionan con una resistencia silenciosa ya que se caería en una lucha por el mantenimiento de las apariencias.

Cuando Scott critica la teoría de la hegemonía gramsciana, no considera que la hegemonía es un proceso (Roseberry,2002; Gledhill,2000) social e histórico y que la imposición de la ideología debe de verse a partir del establecimiento de ciertas determinaciones³, en este sentido, los grupos hegemónicos imponen su ideología pero a partir de ciertos límites y es en estos límites donde el subordinado actúa de manera heterogénea.

La crítica de Roseberry al argumento de Scott, es que la hegemonía no nos ayuda a conocer el consenso, sino más bien, para entender las luchas entre las clases hegemónicas y los dominados. Así la hegemonía "no construye una ideología compartida, sino un marco común material y significativo para vivir a través de los

³ Determinaciones en el sentido que comenta Raymond Williams, para él una de las críticas que le hacen la marxismo es una teoría reductiva y determinista, ya que toda actividad es reducida a una expresión directa o indirecta de un contenido económico o político. Sin embargo, Williams hace hincapié en que el término "determinar" debe ser visto como fijación de términos o de límites y cómo un ejercicio de presiones. En este sentido "...las determinaciones pueden ser experimentadas como individuales, sin embargo son actos sociales y formaciones sociales específicas. Así pues, la sociedad es un proceso constitutivo con presiones muy poderosas que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas y que, para asumir la verdadera dimensión de lo constitutivo son internalizadas y convertidas en voluntades individuales. Así pues, el proceso social es una experiencia histórica activa y consciente así como una experiencia histórica pasiva y objetivada..." (Williams,2002:107)

órdenes sociales caracterizados por la dominación, hablar de ellos y actuar sobre ellos" (Roseberry,2002:220).

En este sentido la hegemonía no puede ser vista como estática, ya que está en constante construcción, reproducción e innovación, por lo tanto la hegemonía debe verse como un proceso: "... la hegemonía es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes y no se da de modo pasivo como una forma de dominación" (Williams,1980:134). Así pues la hegemonía es un sistema de significados y valores que en la medida en que son experimentados como cuerpo de prácticas concretas en la vida cotidiana, parecen confirmarse recíprocamente (Ibid.:131).

Este proceso de construcción de la hegemonía "moldea las palabras, las imágenes, los símbolos, las formas, las organizaciones, las instituciones y los movimientos utilizados por las poblaciones subalternas para hablar de la dominación, confrontarla, entenderla, acomodarse o resistir a ella" (Roseberry,2002:220)

Pero ¿Cómo se da ese proceso? Según Gramsci, las clases dominantes toman elementos de la cultura subalterna para "...reelaborarlos, conectarlos de otro modo, hasta hacerlos asumir un significado distinto y aún opuesto, pero permaneciendo en general, en el terreno indicado por la cultura hegemónica. No una producción autónoma, una creación de temas nuevos y de nuevas formas de cultura, sino una reelaboración heterogénea, acrítica, inconsciente de los temas y materiales ofrecidos por la clase dominante" (Gruppi,1978:124-125).

Para poder estudiar esta hegemonía en el arte (tema principal de este ensayo) como un "marco común material y significativo" (Roseberry dixit) será necesario contar con un concepto que pueda explicar, en palabras de Wolf, tanto el poder de organización como el poder de significación, y es aquí donde los conceptos de campo social y hábitus juegan un papel importante, los cuales desarrollaré en los siguientes apartados.



El arte popular y la problemática de sus definiciones

Se han realizado una gran cantidad de estudios sobre artesanía en México desde la tercera década del siglo XX, a partir de diferentes ciencias y disciplinas como la estética, la antropología, sociología, historia, economía, entre otros.

A pesar de la diversidad de metodologías, teorías y objetos en que se ha estudiado la artesanía, podríamos clasificar, a grandes rasgos, los enfoques de estudio de la siguiente manera⁴:

- a) *Visión Nacionalista*: Este tipo de enfoque se comenzó a dar en los primeros estudios del arte popular en México después de la revolución. En el, “se destaca el valor estético y tradicional de la artesanía, a la cual se considera como un símbolo de identidad nacional” (*Ibíd.*: 15), por lo que todo cambio o elemento *extraño a la tradición* se convierte en una amenaza o contaminación de lo puro. Por ello “se intenta, mediante el rescate de los “modelos originales”, revivir técnicas y diseños perdidos, lo que significa concebir a las artesanías como manifestaciones estáticas e inmutables. Situadas fuera de su contexto histórico y de su realidad actual, reducidas a símbolos románticos y mistificados que sirven para exaltar lo pintoresco, lo folklórico, lo que nos une a todos los mexicanos” (*Ídem*). A este se pueden adscribir los estudios de Gerardo Murillo (1921), Frances Toor (1939) y José Guadalupe Zuno (1969). Tanto Murillo, Toor y Zuno, hacen estudios meramente descriptivos y establecen clasificaciones extensas pero poco precisas, ya que en algunos se basa de acuerdo a la función (juguetes por ejemplo) y otros en las materias primas que lo constituyen (objetos de madera, mimbre, etc.). Por otro lado, su estrategia se basa en el análisis del objeto artesanal sin considerar a quien lo produce, quien lo comercializa y quien lo consume.

⁴ Para la clasificación que aquí se presenta, se retomaron algunas ideas del texto introductorio de un estudio sobre las artesanías en Guerrero de Morett y Mariache (1997), en el que hicieron una breve revisión sobre los principales enfoques en el abordaje de las artesanías.



- b) *Clasificación*: Otro enfoque responde a la necesidad de clasificar y especificar las artesanías para “darle un orden”. Así pues, tenemos clasificaciones que toman como criterio diversos factores como son la función que desempeñan, los materiales, si son urbanas o rurales, por procesos de producción, por lugar de origen y una gran multitud de criterios. Otra cuestión importante en este enfoque, es la necesidad de caracterizar a los objetos otorgando “principios universales” como pueden ser el estilo general, los medios de expresión, la línea, colorido, forma, textura, etc. (Rubín de la Borbolla, 1974: 16- 17). A ellos corresponderían los trabajos de Isabel Marín (1976), Porfirio Martínez (1975, 1981, 1988) y Flora Klapan (1980). Estos estudios basados en la clasificación de los productos artesanales, se basan, al igual que la visión anterior, meramente en los objetos aunque ya se contempla el factor valoración, esto es, ya se comienza a tomar en cuenta al consumidor y al estado como actor importante en la valoración del objeto. Sin embargo, el análisis de la construcción de la valoración no es crítico y da por hecho que el valor estético lo tiene por naturaleza ya sea por que forma parte de una cultura local, por el proceso técnico de elaboración y/o por la persona que lo elaboró.
- c) *Análisis de la producción*: En la década de los setentas, aún continúa la visión nacionalista pero dándole mayor énfasis a los procesos de producción (y sus respectivas técnicas de elaboración) y la coexistencia del capitalismo en formas de producción no capitalistas. Además “se analiza con amplitud los factores económicos que intervienen en la producción artesanal y las razones de su manejo ideológico, político y económico por parte del Estado” (*Ibíd.*: 17). A este tipo estaría el estudio de Victoria Novelo (1976) y de Abel Morán (1987). Este tipo de estudios logran un gran avance al considerar la producción material dentro del estudio de la artesanía, sin embargo, la construcción de la valoración de los objetos es vista a partir del estado y del mercado. Además, el análisis histórico de la reproducción artesanal están ausentes o bien, son

abordados de manera general, utilizando a la historia como un “contexto” en el que surgen y se desarrolla y no como un proceso de formación.

- d) *Historia del objeto*: Este tipo de acercamiento, tienen un enfoque histórico y pretende dar seguimiento de cómo se ha desarrollado históricamente un determinado objeto artesanal. En este tipo se encuentran el trabajo de Bernardo Carlos (1997) y el de Gutierre Aceves (1997). Ambos estudios consideran los cambios y continuidades a través de la historia del objeto artesanal, pero pierden de vista a quien los produce y los cambios que hay, no sólo en las representaciones como ellos lo muestran, sino también en los procesos de producción material y en la construcción de la valoración como objeto artístico.
- e) *Culturas subalternas*: En este tipo de análisis que se realizan a partir de los ochenta y noventa, se observa la interacción entre cultura dominante y culturas subalternas. Así pues tenemos estudios como el de García Canclini en el que se analiza “...cómo el capitalismo refuncionaliza y ofrece nuevos significados a las artesanías y a otras manifestaciones de las culturas subalternas” (Morett, 1997: 28). La propuesta metodológica de este enfoque es “el análisis de las artesanías desde una perspectiva múltiple que considera los distintos niveles y significados de su realidad” (*Ídem*).

En esta diversidad de definiciones de las expresiones culturales populares encontramos, en la mayoría de ellas, una gran confusión en la forma de clasificarlas y definir las. Tal vez lo que está en el fondo de estos estudios que se desarrollaron entre la década de los treinta y los inicios de los ochenta, es la existencia de dos debates:

- a) Las bellas artes vs. las feas artes.
- b) Arte igual a academia y artesanía igual a tradición.



Las bellas artes vs. las feas artes⁵

El trabajo de Zuno afirma la existencia de una oposición entre las bellas artes y las artes populares, o bien como lo identifica García Canclini entre lo moderno y lo tradicional, lo culto y lo popular, así como lo hegemónico y lo subalterno. Bajo esta visión encontramos trabajos como la memoria del Coloquio Internacional de Zacatecas, en el que hay expresiones la minusvalía del productor de arte popular "...el artista sólo existe como ejecutor de arte erudito, quien hace arte popular no es un artista, dudosamente un creador, apenas un artesano" (Pedrosa, 1979:91), o bien sobre su torpeza "... si el artista popular, obligado a producir cierto tipo de productos artísticos menores, no gasta toda su creatividad natural en dicha producción ¿qué hace con ella? Las posibilidades de dicha creatividad sin uso son dos: o se atrofia, reconvirtiéndose en habilidad manual y en la malicia para que el uso y desgaste del modelo no sea perceptible al consumidor o bien queda latente, y se expresa a través de otras situaciones creativas..." (Traba, 1979:70).

Con ayuda de la antropología y la sociología, esta brecha impuesta entre las artes populares y las artes académicas es cada vez más corta para algunos sectores.

La denominación, caracterización y determinación de las bellas artes, responde a una decisión política, utilizada por los grupos hegemónicos para establecer una relación de poder y dominación sobre los grupos marginales. Así las bellas artes conllevan la tradición europea, que responde a ciertos grupos en determinados momentos históricos y muchas veces tienen poco o nada que ver con la tradición local, en la que se expresan, de igual manera, una serie de símbolos y sentidos creados desde la historia y cultura local. Bajo esta visión las artes son en sí mismas la cultura, esto es, que si conocen si es partícipe de dichas manifestaciones, se es una persona "cultura".

⁵ Si se habla que existe una oposición a las bellas artes seguramente serán las feas artes (José Antonio MacGregor dixit) o cuando mucho semi artes.



Incluso, esta relación de “arte culto” y grupos elites es utilizado en ciertos espacios como una forma de marcar la diferencia y la jerarquía con otros grupos sociales o en otras palabras, la formación de campos específicos del gusto y del saber, donde ciertos bienes son valorados por su escasez y limitados a consumos exclusivos, sirve para construir y renovar la distinción de las élites (Bourdieu, 2002).

Con esta discusión no quiero decir que las “bellas artes” deben desaparecer y anteponer al “arte popular”. Más bien deberíamos de hacer un lado esos prejuicios que nos fueron heredados. El que provenga de una escuela de artes plásticas no significa que la obra tenga más calidad frente a las que se produce en un taller artesanal o viceversa.

Arte igual a academia y artesanía igual a tradición.

Algunos de los que sustentan la brecha entre la artesanía y el arte, lo hacen a partir de la explicación de que el arte se aprende en las academias, espacios donde se encuentran maestros que enseñan a sus alumnos diversas técnicas, conceptos y metodologías, para que junto con la inspiración y la destreza del educando, puedan realizar de mejor manera su trabajo.

Sin embargo, tanto la academia como la familia artesana, son instituciones que transmiten información conceptual, técnica, metodológica y ética, aunque de diferente manera, ambas instituciones manejan símbolos que les son heredados a los aprendices.

Otra cuestión importante, es que se dice que los diseños de las artes populares apelan a la tradición, sin embargo ¿a caso no hay tradiciones, escuelas o corrientes también en las artes académicas? Así las cosas, el argumento de la supremacía del arte académico sobre el arte popular deja de tener sustento.



La reproducción del discurso hegemónico en la definición y valoración de los objetos artesanales.

La palabra artesanía, viene de la raíz latina *ars* o *arts* que indica una disposición por hacer alguna cosa por imitación o por naturaleza (Montenajo, 1997:13). Sin embargo, tanto su uso popular como por parte de la mayoría de los académicos, se utiliza para designar objetos hechos a mano cuyas formas y representaciones están vinculados con un grupo social y/o cultural. Así pues a principios del siglo XX, en México se comienza hablar de artes e industrias populares, en el que los objetos que tenían una "función estética" eran considerados "arte popular" y las que tenían una función "utilitaria" eran designadas como "artesanías utilitarias".

Así pues, desde entonces se comenzó a utilizar el término artesanía vinculada con objetos artesanales utilitarios. Después, vinieron otros autores que comenzaron a discutir que los objetos artesanales tenían una valoración en desventaja con el "Arte" (entiéndase como arte académico) y así se dieron una serie de estudios o bien con una visión culturalista (en el sentido de que cada elemento de la cultura debe ser valorada a partir de su propia cultura) o con una visión Gramsciana (en el sentido de la existencia de una lucha por la legitimidad cultural pro parte de las clases hegemónicas y dominadas) que comenzaron a hacer explícito la idea de que el valor de los objetos artesanales está en relación con la organización social donde se produce. Sin embargo, todos estos estudiosos, aún siguen utilizando el término de artesanía cargado de un otorgamiento de valor. Esto es, los investigadores siguen reproduciendo el discurso hegemónico que sustenta la poca validez (económica, estética, cultural, etc.) de los objetos artísticos creados desde una institución popular en relación con los creados en la academia.

Y aquí se agrega otro elemento importante: la forma de producción. Se dice que es artesanía, aquel producto realizado en un proceso de producción artesanal (diferenciándolo de otros procesos de producción como lo es la manufactura y la industrialización). Sin embargo, bajo esta premisa, los objetos artísticos creados desde la academia, también son productos artesanales, sin embargo, los mismos



autores no los designan como artesanías. Por ello, considero que el término de artesanía en la literatura de las ciencias sociales, viene cargado de una valoración hegemónica que prejuzga el objeto, esencializando su valor.

Por ello, es importante entender la cuestión del valor en términos de un proceso de construcción social, ya que desde este enfoque, el valor de los objetos va a estar determinado por las relaciones sociales que se den dentro de un campo social, de tal manera que un objeto artesanal (popular o académico) va a ser bello, feo, artístico, utilitario, bueno, malo, etc. (póngale los adjetivos que quiera) dependiendo de los acuerdos e imposiciones que se den en la lucha por los capitales en el campo social.

Hacia una definición reflexiva

A partir de todo lo que se ha dicho hasta ahora, tal vez la pregunta obligada sería ¿Cómo podemos definir y distinguir entonces el arte popular?

Como ya comentaba hay una gran problemática al tratar de crear una definición ya que hay una gran confusión de características que se toman indiscriminadamente, se mezcla cuestiones de tipos de producción, adscripciones, formas de transmisión, diseños, materiales, etc.

En la mayoría de los estudios revisados o bien se centran en el estudio del objeto, o en la organización para la producción material del objeto o bien en el desarrollo histórico del producto. Sin embargo, habrá que ir más allá de estos estudios y centrarse en el sujeto antropológico que hace estos objetos artesanales, esto es, analizar la formación histórica del artesanado y las condiciones sociales de la producción, reproducción e innovación de la práctica artesanal, así como la construcción social e histórica de la valoración de los productos artesanales como objetos artísticos.



Para poder estudiar cómo el artesanado crea y reproduce una cultura e identidad artesanal, es necesario analizar tres elementos que la constituyen: el proceso de producción material, los procesos de transmisión y el sentido.

El proceso de producción material

Como ya comentaba en la sección anterior, uno de los errores principales del estudio de las artesanías que se basaban en la clasificación, es el no considerar el proceso de producción material

“Puesto que el arte no es sólo representación, idealidad, puesto que incluye una organización material propia, ésta debe de ser examinada en su funcionamiento específico. Tienen poco valor explicativo afirmaciones tales como que el arte es mercancía o está sometido a las leyes del sistema capitalista mientras no precisemos las formas de que esas leyes adoptan para producir las obras artísticas con medios y relaciones de producción singulares” (García, 2001:72).

La producción material abordada como un continuo, identifica la organización artesanal, tiene un referente material y da cuenta de la organización del trabajo para su producción, esto es, va desde la producción individual hasta la producción semindustrial.

A ella también le corresponden las relaciones sociales de producción entre los diversos actores (dueños de talleres, artesanos, comerciantes, proveedor de materias primas, etc.). Otra cuestión importante es su íntima relación que tiene con el comercio y el consumo, ya que estos van a determinar en gran parte el tipo de producción y los diseños de los objetos artísticos que se produzcan.

El proceso de transmisión

El proceso de transmisión identifica la forma en que se van transmitiendo los conocimientos para la creación artística a partir de la práctica artesanal. Esta práctica artesanal no se reduce solamente en formas de producción material, sino a



la interiorización de una cultura artesanal o en términos de Bourdieu una “cultura de clase”, entendida esta como “la interiorización por el individuo de las condiciones objetivas –a la vez sociales y culturales– de su existencia en forma de esquemas inconscientes de percepción, de concepción y de acción que son comunes a todos los miembros de una misma clase social” (González, 1981:11).

Al proceso de transmisión le constituyen tres elementos importantes que son la enseñanza, la institución y la tradición. La enseñanza da cuenta de las estrategias y metodologías utilizadas para el aprendizaje de los conocimientos y habilidades necesarias para la creación artesanal. Por otra parte es necesario identificar el tipo de institución en que se desarrolla dicho aprendizaje (taller familiar, taller semindustrial, instituciones de capacitación artesanal, etc.), como se identifica socialmente y cómo se reproduce. Y por último la tradición⁶ nos dará cuenta de las diversas corrientes en que se ha ido desarrollando la creación artesanal y la forma en cómo ciertos elementos son característicos de ella, la forma en que se reproduce, se innova y se mantiene a lo largo de generaciones.

El sentido

Algunos autores tienen la necesidad de hacer una definición y distinción entre arte, artesanía y arte popular, por lo tanto la artesanía es vista como utensilio o con más fortuna como adorno (algo así como semi arte).

Sin embargo cabe mencionar que no todas las expresiones plásticas de la cultura popular podrían considerarse como arte, ya que caeríamos en un relativismo extremo. Habría que distinguir entre aquellos objetos que fueron creados con el fin de tener un uso meramente utilitario y aquellos que fueron pensados como objetos decorativos.

⁶ Para Williams, lo que yo llamo tradición, él lo denomina formación las cuales “...son más reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos) que normalmente pueden ser distinguidos de sus producciones formativas” (1980: 141).



Entonces, la esencia del objeto es la intención que el creador le da al producirlo y el sentido y uso que le dé quien lo consume. Tienen que coincidir estas dos cuestiones para denominarla. Esto es, que el creador la pensó como arte y el consumidor la reconoce como tal.

Por lo tanto la definición de un objeto como arte, se construye socialmente, ya que no es una propiedad natural del objeto en sí. Por ejemplo, un jarro puede ser de barro, quemado con cierta técnica y adornado con ciertos esmaltes, esa cualidad es fácil de determinar, el que sea considerado arte no, no depende de los materiales y la forma en que se correlacionan ellos, sino más bien de la carga simbólica que le es puesta al producirla y consumirla.

El sentido entonces, está relacionado con la valoración y apreciación del producto artesanal que le dan los actores social e históricamente. Dado que el sentido se construye social e históricamente, se encuentra, desde la perspectiva de Bourdieu, en constante negociación dentro de un campo. Este campo es una red de relaciones entre posiciones objetivas que hay en él y los ocupantes de las posiciones pueden ser individuos, grupos o instituciones que están en constante lucha por imponer un principio de jerarquización que sea más favorable para sus propios productos, esto es, hay una lucha por un capital cultural y simbólico. "... cada campo cultural se halla regido por leyes propias. Lo que el artista hace está condicionado, más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras" (García, 1989:26).

El sentido es legitimado por una instancia, que bien la podríamos llamar instituto en el sentido weberiano, entendiendo éste como una asociación social cuyas ordenaciones estatuidas han sido otorgadas y rigen con respecto a toda acción en el poder. Y se entiende por asociación, la relación social con regulación limitadora hacia fuera cuando el mantenimiento de su orden está garantizado por la conducta de determinados hombres, entre los que están un dirigente y un cuadro



administrativo que tienen el poder de la representación y la imposición coactiva. (Weber: 1989)

Este instituto y su respectivo cuadro administrativo son un actor importante en el campo cultural ya que juega el papel de dominante y busca defender su monopolio y excluir a la competencia (Bourdieu, 1990: 135).

Esta lucha por el capital cultural pone en acción el monopolio de la violencia legítima que es característico del campo que implica la conservación o subversión de la estructura de distribución del capital en disputa (*Ibíd.*:136), e ahí que encontramos las descalificaciones de algunos cuadros administrativos de las “artes académicas” hacia las “artes populares” como una forma de conservación del monopolio del capital y así reiterar la jerarquía (*Ibíd.*:137). Así pues, dentro de este campo se construye socialmente las diferencias que a la vez establecen jerarquías y relaciones de poder⁷.

¿Cómo nombrar, entonces, a dichos objetos que tanto el productor como el consumidor los ubica como arte?. Podríamos llamarle simplemente arte, dejando a un lado esa “dicotomía” entre arte “popular” y “culto”, o entre “artesanías”, “arte popular”, “mexican curios” y quien sabe que tantos inventos más.

Sin embargo el arte puede ser clasificado en categorías descriptivas a partir de las necesidades que se tengan, ya sea a partir de su producción, de su transmisión, de sus materias primas, de su ubicación geográfica o su adscripción del autor y un largo etcétera.

En lo que respecta a su abordaje, se debe contemplar entonces los continuos de transmisión y producción y la cuestión del sentido identificando como se construye y

⁷ Al considerar la organización del campo artístico y como a partir de ahí se hace la construcción de la valoración de los objetos artesanales, se está considerando el poder de organización y el poder de significación a través del tiempo, cuestión que no consideran los estudios citados arriba.



los actores que se disputan el capital y las estrategias que utilizan para ello a través del tiempo histórico y el espacio social.

Fuentes consultadas

Aceves, Gutierre. *Arte en Barro, tipos mexicanos, escenas costumbristas*. BANCENTRO. México, 1997.

Álvarez, José.

_____ *San Pedro Tlaquepaque*. Enciclopedia de México. México, 1979.

_____ *Vidrio Soplado de Guadalajara*. Planeación y promoción S.A. Guadalajara, 1960.

Bourdieu, Pierre.

_____ *Sociología y Cultura*. Grijalbo/CONACULTA. México, 1990.

_____ *La distinción*. Taurus. Buenos Aires, 2002.

Carlos Casas, Bernardo. *Los nacimientos*. H. Ayuntamiento de Tlaquepaque, Jalisco. Tlaquepaque, 1997.

Caso, Alfonso. "Prologo" en *Bibliografía de las artes populares plásticas de México*. INI. México, 1950.

Cordero, Karen. "Jerarquía socio-cultural y la historia del arte popular" en *Arte y coerción. Primer coloquio del comité mexicano de historia del arte*. UNAM. México, 1992.

De la borbolla, Daniel. *Arte popular mexicano*. FCE. México, 1974.

Dr. Atl. *Las Artes Populares en México*. Librería México. México, 1921.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas*. Grijalbo/CONACULTA. México, 1989.

Gledhill, Jhon. *El poder y sus disfraces*. Edicions bellaterra. Barcelona, 2000

González Sánchez, Jorge.

_____ *Sociología de las culturas subalternas*. Cuadernos del TICOM, No. 1. UAM-X. México, 1981.

_____ *Dominación cultural, expresión artística, promoción cultural*. Cuadernos de estudio 5. Centro de Estudios Ecuménicos. 1980.

_____ *Mas (+) cultura (s). Ensayos sobre realidades plurales*. CONACULTA. México, 1994.



Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 6. Era/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México, 2000.

Gruppi, Luciano. *El concepto de hegemonía en Gramsci*. Ediciones de cultura popular. México, 1978.

Klapan, Flora. *La tradición alfarera*. INI. México, 1980.

Marín Paleen, Isabel. *Etno-artesanías y arte popular*. Ed. Hermes. México, 1976.

Martínez Peñaloza, Porfirio.

_____ *Arte popular mexicano*. Editorial Herrero. México, 1975.

_____ *Arte popular de México*. Panorama Editorial S.A. México, 1981.

_____ *El arte popular y artesanías artísticas en México*. SEP. México, 1988.

Montejano y Aquñaga, Rafael. *Las propias manos: artesanía y artesanos de San Luis Potosí*. Instituto de Cultura de San Luis Potosí. San Luis Potosí, 1997.

Morán Baños, Abel. *Tlaquepaque, tierra de artesanos: el caso de los moneros*. Tesis para obtener el título de Maestro en Antropología Social. Universidad Iberoamericana. México, 1987.

Morett, Nore Elia. "Principales enfoques en el estudio de las artesanías" en *Entre dos mundos: artesanos y artesanías en Guerrero*. INAH. México, 1997.

Novelo, Victoria. *Artesanías y capitalismo en México*. SEP. México, 1976.

Ramírez Godoy, Guillermo. *Ramas de identidad. Historia y conceptos de la cultura y el arte popular*. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 2003.

Roseberry, William. "Hegemonía y lenguaje contencioso" en Gilbert Joseph y Daniel Nugent (compiladores) *Aspectos cotidianos de la formación del estado*. Ediciones Era. México, 2002.

Scott, James. *Los dominados y el arte de La resistencia*. Era. México, 2000

Toor, Frances. *Mexican popular arts*. Frances Toor Studios. México, 1939.

Williams, Raymond.

_____ *Marxismo y literatura*. Ediciones península. Barcelona, 1980.

_____ *Sociología y Cultura*. Paidós. Barcelona, 1994.

Zuno, José Guadalupe. *Las Artes Populares en Jalisco*. México, 1969.

Sobre el autor: **José Luis Mariscal Orozco** es estudiante del Doctorado en Antropología Social de El Colegio de Michoacán A.C. Actualmente tiene un proyecto de investigación llamado "Modelando la tradición: Cambio social y cultura en el artesanado de Tlaquepaque, Jalisco".

