

Producción e intercambio del arte indígena y procesos de patrimonialismo en el sur de México.

Jorge Hernández Díaz.

Cita:

Jorge Hernández Díaz (2019). *Producción e intercambio del arte indígena y procesos de patrimonialismo en el sur de México*. XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Lima.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-030/1263>



Producción e intercambio del arte indígena y procesos de patrimonialismo en el sur de México.

Jorge Hernández Díaz

Resumen

En el sur de México, en el estado de Oaxaca, un sector importante de la población se involucra en la producción de objetos artísticos; se trata de artefactos manufacturados, generalmente, por mujeres y hombres indígenas que crean objetos estéticos con materias primas locales y el auxilio de algunas herramientas, pero con técnicas manuales complejas, a la que comúnmente se le clasifica como artesanías y en ocasiones objetos del de arte popular. En esta ponencia se presenta parte del resultado de una investigación de más de dos años en los que se obtuvo información para describir y analizar relaciones sociales, políticas y los procesos de patrimonialización que contribuyen en la creación, manutención e intercambio de esta producción estética. En decir, interesa atender al conjunto de relaciones a través de la cual un conglomerado social determinado de artistas o artesanos se inserta en el mercado en el que sus productos son mercantilizados en función de los valores culturales de quienes los producen. Con datos provenientes de múltiples entrevistas y una encuesta aplicada a más de novecientos productores se documentan y analizan las manifestaciones de una compleja red de relaciones sociales en las que se ven envueltos quienes se involucran en la producción de objetos artísticos y/o artesanales en comunidades indígenas.

Palabras clave

Arte indígena; Patrimonialismo; Valores culturales.

Introducción

En el estado de Oaxaca se producen una gran cantidad de artefactos manufacturados con materias primas locales y el auxilio de algunas herramientas modestas, pero con técnicas manuales complejas, a una parte a esta creación es a la que se ha dado el nombre de artesanía y en ocasiones el de arte popular (Ortiz Angulo, 1990; Monsiváis, 1996)¹

La producción artesanal se ha analizado desde diferentes puntos de vista, abundan los folletos o ediciones destinadas a promocionar los objetos artesanales de origen oaxaqueño, también existen estudios puntuales que documentan la producción de objetos y locales de producción particulares (Novelo, 1976; Cook y Binford, 1990; Chibnick, 1996. Aquí nos interesa enfatizar el aspecto propiamente cultural y política de las relaciones que



hacen posible la existencia de objetos que son reconocidos como artesanía. En decir, nos interesa atender al conjunto de relaciones a través de la cual un conglomerado social determinado, en este caso los artesanos, manifiesta a sí mismo sus rasgos distintivos, esto es las manifestaciones que constituyen una interpretación completa de las relaciones sociales en las que se ven envueltos los agentes sociales, la cultura es aquí pensada como la expresión simbólica de la sociedad (Geertz, 1973) en la que se expresan identidades tanto individuales como grupales (Erickson, 1968; Goffman, 1980) en cuyas interacciones los agentes involucrados escogen uno o más rasgos culturales para identificarse y relacionarse con otros individuos y grupos. Esto es, una conciencia social entendida como el sentimiento compartido por un grupo de gente que especifica sus fronteras sociales en términos culturales y también actúan políticamente en función de ellas. Son representaciones sociales en las que se expresan maneras de pensar y de interpretar la realidad cotidiana, formas de conocimiento social y correlativamente, la actividad mental desplegada por individuos y grupos a fin de fijar su posición con relación a situaciones, objetos y comunicaciones que les conciernen.

Con este punto de partida se puede entender, en parte al menos, porque es posible afirmar que cuando un artesano está ofreciendo sus productos en el mercado, "de hecho está vendiendo parte de su propia cultura; porque este producto de arte popular está totalmente vinculado con la sociedad (actual) de la que proviene, expresando sus valores culturales y experiencias" (Kandt, s/f: 29). Aquí lo que importa es comprender a través de qué mecanismos se está dando esta relación y como es percibida por los sujetos sociales en ella involucrados, en este caso por los artesanos, los consumidores de productos artesanales y todos aquellos que intervienen en las relaciones que hacen posible dicha transacción. Se trata de entender las distintas relaciones en las que se producen significados de la artesanía que dependen de las relaciones específicas en las que se encuentran inmersos los productores.

La producción de artesanía en Oaxaca

Los testimonios materiales indican que los objetos que hoy reconocemos como parte de la producción artesanal han tenido a lo largo del tiempo un uso utilitario, ornamental y/o ceremonial, o ambos, así lo atestiguan las distintas piezas de orfebrería, alfarería y joyería de los hallazgos arqueológicos que fueron confeccionadas con elaboradas técnicas manuales, aunque con el auxilio de herramientas poco sofisticadas. Así, los distintos tipos de artesanía pueden ser clasificados por el tipo de uso al que están destinados; uno es el de aquella producción que siempre ha sido ornamental como la joyería, o la que



recientemente se ha comenzado a producir con este propósito como es el caso de los alebrijes de Arrazola y Tilcajete, tallado de madera con el que se consiguen crear una variedad de animales fantásticos (Chibnik, 1996; 1997); un segundo grupo lo constituyen los artefactos que han sufrido una transformación, pasando de productos que anteriormente tenían un uso utilitario y ahora tienen básicamente un carácter ornamental, como son los zarapes (tapetes) de Teotitlán de Valle (Stephen, 1991), igualmente ha sucedido con parte de la vestimenta y los textiles indígenas; en una tercer categoría se puede incluir a los objetos artesanales que han mantenido su calidad utilitaria, como es el caso de los petates de palma, que tienen diversos usos asociados a la producción agrícola (secado de semillas, envoltura de flores, recipientes de la cosecha, etc.), o bien son útiles como tálamos de las familias con escasos recursos.

La producción artesanal también incluye elementos de carácter étnico. En el caso de Oaxaca, popularmente se asocia la producción artesanal con la condición de indígena, se considera así que la riqueza en las expresiones culturales se debe fundamentalmente a la presencia en el estado de los distintos grupos indígenas que habitan en este territorio, concepción que también ha sido promovida por el Estado que, después de la Revolución de 1910, buscaba darle contenidos culturales originales a su política de unidad nacional (Novelo, 1976:32; Monsiváis, 1996). Hoy en día, aunque tal percepción tiene claros referentes empíricos, existen en Oaxaca, sin embargo, ejemplos que no coinciden con esta representación convencional, tal es el caso de los artesanos que se dedican a la talla de madera en Arrazola, o el de los tejedores del barrio de Xochimilco en la Ciudad de Oaxaca, o de figuras de totomoxtle en varias localidades del Valle de Etla.

Otro elemento para considerar es el destino que tienen los productos artesanales. Una parte de los objetos del arte popular está destinada al mercado regional, principalmente la de carácter utilitario; la artesanía elaborada con fines ornamentales está destinada mayoritariamente al mercado nacional e internacional.

En la creación de estos productos están involucrados las concepciones de los artesanos, mismas que dependen de varias circunstancias relacionadas con los elementos antes enumerados, las concepciones pueden tener o no relevancia estética dependiendo del destino de la producción. En el caso de los petates puede ser muy importante la resistencia del material usado, pero no su apariencia; en el caso de un zarape teotiteco o un alebrije de Arrazola lo más importante es su calidad o valor estético. En este sentido la afiliación étnica es también un elemento que imprimirá al producto una calidad distintiva, pues es



elaborado desde una perspectiva cultural particular, tal es el caso del uso de las grecas de los edificios de Mitla que son reproducidas en los tapetes de Teotitlán por los tejedores zapotecas quienes se reclaman herederos directos de los artífices que plasmaron sus diseños en los centros ceremoniales.

El destino de la producción y las relaciones que se establecen con el mercado juegan un papel muy importante en la formación de las ideas y los valores vinculados a la producción artesanal, por ejemplo, para algunos investigadores la calidad y el diseño de los productos que tienen demanda internacional depende en muchos casos de los gustos impuestos por el mercado, del que forma parte el turismo, y no de la imaginación de los artesanos (Wood, 1991; Chibnik, 1997).

Actualmente, la situación de la producción artesanal mantiene varias de las características señaladas por Victoria Novelo (1976) en los primeros años de la década de los setentas, pero también ha sufrido varias modificaciones. En Oaxaca, han surgido nuevas artesanías, como la de los alebrijes que comenzaron a tener presencia a partir de 1980 y actualmente ha conseguido una buena posición en el mercado de las artesanías y del arte popular; los zarapes de Teotitlán han pasado diversas etapas de transformación todas asociadas con la influencia del turismo (Popelka y Littrell, 1991). Así varios productos que anteriormente se producían para su uso local y regional de carácter utilitario, hoy en día están destinados a un mercado más amplio, en algunas ramas con una presencia internacional muy significativa para una función decorativa. Esto ha traído consigo varias transformaciones: por un lado, la modificación de los diseños de acuerdo con la demanda, y por el otro el aumento de los ingresos de algunos productores y la diferenciación social interna junto con la promoción de nuevos arreglos regionales. Por ejemplo, en Teotitlán han surgido talleres que emplean a varios tejedores, promoviendo una diferenciación interna que se ha reproducido en otras localidades, tal es el caso de Santa Ana de Valle donde ahora la mayoría de los tejedores se han convertido en un tipo de empleados asalariados de algunos artesanos prósperos de Teotitlán. Lo mismo está sucediendo en La Unión Tejalapa con respecto a Arrazola (Chibnik, 1996) o en San Pedro Taviche donde realizan las labores más rudimentarias de figuras que más adelante se pulen y decoran en Arrazola o Tilcajete, igualmente ocurre con los productos tejidos a mano por las mujeres de San Juan del Río que son insumos que utilizan los artesanos de Mitla para la elaboración de ropa así llamada típica.



A estas modificaciones se asocian cambios en las concepciones del mundo, en la organización social y en la cultura en general, por ejemplo, en el caso de una cooperativa de mujeres chatinas tejedoras que tuvieron que modificar sus medidas acostumbradas y adaptarlas a las tallas comerciales, sin modificar los diseños tradicionales del bordado, para poder acceder a mejores mercados (Camacho, s/f:56); o bien el aprendizaje del inglés por parte de los artesanos de Teotitlán, Santa Ana, Arrazola y Tilcajete para poder vender sus tapetes o alebrijes, son todas estas manifestaciones que nos indican cambios en las concepciones del mundo de quienes se ven envueltos en estas relaciones, que bien podrían estar dando lugar a nuevas hibridaciones (García Canclini, 1990) que en el futuro constituirán otras tantas tradiciones (Hobsbawm y Ranger, 1988).

Por otra parte la producción de artesanías se mantienen como una actividad jerárquicamente subordinada, aunque varios autores y creadores recurren a la herencia y abundancia de la artesanía local para explicar la fuente de inspiración de la creatividad e imaginación desplegadas en el arte oaxaqueño contemporáneo (Valerio, 1988-1999: 16; 1999: 193-208), y aunque actualmente el arte y la artesanía ocasionalmente comparten los mismos espacios urbanos, en galerías y exposiciones, sin embargo, se mantienen como disciplinas separadas. Esta influencia también ha promovido una diferenciación entre los artesanos, entre aquellos que producen muchas piezas semejantes cuyas particularidades residen en el hecho de lo que por su propia naturaleza le imprime la elaboración manual y aquellos productores que se dedican a la elaboración de piezas únicas y que por lo tanto se reconocen así mismos como artistas y reclaman tal reconocimiento de otros creadores, mostrando así la formación de una cultura estética o bien mayor conciencia artística entre algunos creadores. Así, algunos artistas oaxaqueños entre los que se cuentan a Arnulfo Mendoza, Carlomagno Pedro o Luis Valencia se reclaman artistas, pero a la vez son también artesanos (Valerio, 1999: 200).

Razones económicas aparte, el trabajo del artesano es un trabajo calificado, que tiene una intención artística, "en la medida en que produce un goce estético para un sector de consumidores que valora las creaciones individuales" (Novelo, 1976: 239). Estas circunstancias se han dado sin duda por las relaciones que el artesano o artista establece con un mercado en donde se valora la obra individual y a la originalidad. Sin duda este es un proceso en el que las relaciones entre productores y consumidores crea un vaso comunicante que permite a unos y a otros construir gustos estéticos, negociar y compartir significados sobre los objetos creados por el artista o artesano.



Pero, aunque el mercado valora la individualidad, es necesario decir que el conocimiento local es sin duda substancial para poder desarrollar esta producción que de otra manera seguramente sería inexistente. Por ello es importante resaltar que los conocimientos locales son adaptados a las exigencias de un mercado globalizado. Es necesario considerar que, aunque existen creaciones individuales (Monsiváis, 1996: 26), la mayoría de los artesanos son parte de una comunidad en la que aprenden no sólo a elaborar sus productos sino además ésta les sirve como un espacio de referencia, como una biblioteca viviente en donde realizan observaciones, prácticas y experimentos. En su gran mayoría, la producción de estos objetos es, por lo general, de carácter familiar, en la que participan activamente los miembros del grupo doméstico, cada uno con tareas específicas (Novelo, 1976; Cook y Binford, 1990). Si consideramos, sobre todo, el carácter campesino y comunitario de una gran parte estos artesanos podemos decir, parafraseando a James Scott, que ningún individuo por sí solo podría almacenar el cuerpo de conocimientos necesarios para elaborar este tipo de creaciones (Scott, 1998). La enseñanza técnica del artesano ha sido hasta ahora parte de la educación familiar que se transmite por generaciones de padres a hijos o mediante otras relaciones de parentesco. Sin embargo, algunas ramas obtienen algunas de las técnicas de los intermediarios o de los consumidores, como bien lo documenta la relación entre artesanos teotitecos y los administradores de algunas galerías de Nuevo México (Wood, 1991). Es conveniente por lo tanto comprender el uso local y/o las concepciones locales de esta producción y las relaciones contemporáneas que a partir de ella se establecen con el exterior y que están moldeando y redefiniendo, la cosmovisión de las personas y grupos involucrados en dicha relación.

Además del mercado, el papel del Estado en la promoción de las artesanías es fundamental para entender su manutención, difusión, promoción, comercialización (García Canclini, 1982; Novelo, 1976). Actualmente, en Oaxaca operan tanto las instituciones federales como las estatales, destacan entre otras: Artesanías e Industrias Populares del Estado de Oaxaca, el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, la Dirección de Culturas Populares, y el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.²

En décadas recientes, el Estado ha incidido ampliamente en la organización de los productores artesanales. Muchas de estas organizaciones nacieron durante la administración del presidente Salinas, a través de los Fondos Regionales de Solidaridad. Generalmente estas agrupaciones estaban desvinculadas unas de otras, tuvieron una vida



corta y sus funciones y objetivos son muy restringidos, generalmente se forman con el único propósito de tener acceso a los recursos de los programas públicos.

Si bien la gran mayoría de las agrupaciones de artesanos tienen las características antes señaladas, lo anterior no ha sido impedimento para que las agrupaciones e individuos que consiguieron sobrevivir elaboraran un discurso específico que da sustento y perspectiva a los proyectos que hoy están desarrollando, tal es el caso de aquellos que se agrupan en *La Casa del Artesano* establecidos en una tienda en la que no sólo se dedican a la venta sino también a actividades de revaloración y difusión de las culturas de cada uno de los artesanos ahí reunidos.

A lo anterior se suma la visión de sectores de artesanos y de algunos estudiosos del tema (Musalem, 1993) que asocian la producción artesanal con la condición de indígena, una condición vinculada a la organización de la producción campesina, es decir al tipo de organización económica en la que la unidad doméstica es una unidad de producción y de consumo; sin embargo, hoy en día ni todos los indígenas son campesinos, ni todos los campesinos son indígenas. Algunos indígenas son artesanos o artesanos-campesinos, pero también existen artesanos y artesanos-campesinos no-indígenas. En el caso de la producción artesanal algunos asocian su producción con su afiliación étnica, local o lingüística como en el caso de los productores de zarapes de Teotitlán quienes aseguran que esta tarea es una herencia de sus antepasados; otros como los productores de alebrijes que en sus inicios obviaban esta afiliación, hoy recurren a ellas como estrategias para resaltar el valor y la especificidad de los productos que elaboran.

Reflexiones en torno de la producción de artesanías

Los testimonios recopilados a lo largo de la investigación indican que los objetos que hoy reconocemos como parte de la producción artesanal han tenido un uso utilitario o ceremonial, o ambos a la vez, pero no habían sufrido esta diferenciación por la que hoy están atravesando. Es decir, siempre hubo mercancías con valor de uso, mercantil o simbólico, lo que ha cambiado considerablemente es el destino de estos productos, así una parte de los productos manufacturados de manera artesanal se destinan hoy en día al turismo nacional e internacional del que depende una buena parte de la economía oaxaqueña. Así, también esta surgiendo una nueva forma de expender los productos, una nueva cultura de la comercialización de algunos productos artesanales se esta construyendo diariamente a la par que aumentan las tiendas de artesanías, los mercados de artesanías, las galerías, y las ferias y exposiciones que han surgido como una nueva



opción para ofrecer estos productos, no todos ellos sino sólo aquellos que han ganado un espacio como artesanías o productos de “arte popular” es decir como objetos que satisfacen los gustos estéticos de aquellos de una u otra forma visitan la entidad.

Obviamente todas estas manifestaciones tienen ahora nuevos significados que por ahora dejaremos de lado sólo para concentrarnos en los problemas que, como los del anterior ejemplo, muestra el dilema al que se enfrentan los productores de artesanías al enfrentarse a un mercado más amplio.

Aunque mucho se ha dicho al respecto, en este caso lo que quiero plantear como una parte de ese trabajo desarrollado a lo largo de varios años es una reflexión teórica con respecto a los problemas que aquejan a los productores de artesanías. Para ello es necesario señalar que no sólo se trata de dos lógicas de producción diferentes, que se trata de artículos con naturaleza propia. Artículos que provienen de un sistema de valores y concepción de la vida diferentes y que por lo tanto requiere de un tratamiento también distinto.

Esta situación señala los dilemas que se encuentran en una producción que desea mantener la originalidad, la calidad técnica y estética y al mismo tiempo poder producir en grandes cantidades para un mercado masivo. Esa visión es una propuesta a la que han insistido en darle vida instituciones, particulares, académicos, comerciantes, e intermediarios, quienes han intentado, a través de muchos proyectos, vincular dos lógicas de producción y de mercado y han enfrentado, junto con los productores, de tal arreglo pueda traer satisfactores a ambos lados de la relación, enfrentando así los dilemas que tal situación encierra.

Una parte de la producción artesanal se destina a un mercado regional en una relación de la que Scott Cook y varios otros se han encargado de ilustrar y en la que priva una situación a la que Sol Tax denominó capitalismo de a centavo (Penny capitalismo). Existe ahí una relación comercial de intercambio de mercancías, de intercambio de valor, pero con una lógica distinta a la predominante en el mercado capitalista. No se trata de reminiscencias del pasado se trata de productores que han tomado una decisión de producir mercancías bajo condiciones diferentes a las imperantes en lo que queda del mercado interno cobijado, arropado, por los estados nacionales. Una parte de esos productos, manufacturados de manera artesanal son producidos con la lógica comunitaria que se involucra en un sistema de intercambio en el que su producción se ajusta a la demanda regional y no tiene como principal objetivo más que la reproducción simple del capital invertido en los objetos que



produce relacionándose con otros productores que producen en las mismas o similares condiciones. Pero a la par de la elaboración de estos productos que son para un uso inmediato, tenemos también que una parte de esta producción ha dejado de tener un uso utilitario y aunque continúa usando las mismas materias y técnicas, se ha diferenciado del resto de los productos anteriormente mencionados.

Para seguir elaborando, cualquier mercancía, entre ellas las que elaboran los artesanos, tienen tres dimensiones del valor: de uso, de cambio y simbólico (Cook, 2004). Y en las relaciones mercantiles alguno de ellos adquiere preeminencia a la hora de su realización es decir cuando el consumidor final adquiere el objeto por un monto X de dinero. Por ejemplo, puede ser que lo que defina el precio sea la importancia del valor de uso. El precio de un cántaro de Coyotepec ha perdido todo el valor asociado a su uso como recipiente para acarrear agua, pero en ciertas condiciones puede tener un valor superior si a él están asociados otros atributos, los estéticos, por ejemplo. Y entonces algunos cantaros antiguos adquieren ahora mayor precio porque a ellos se asocian valores de otra naturaleza, valores simbólicos, por ejemplo. Adquirir una pieza para decorar una casa estilo mexicano, o colocar el cántaro en cualquier lugar sólo porque era un recipiente antiguamente utilizado por los campesinos para transportar agua o mescal o aguamiel adquiere un valor en este caso asociado a su dimensión simbólica.

Es así como los precios de los productos artesanales van a estar definidos por el tipo de uso al que están destinados. Tenemos aquellos de uso utilitario y cuyos precios son ínfimos y están asociados a un mercado y a una lógica diferente a la capitalista, pero por otro lado tenemos una serie de productos que estaban dedicados a un mercado que se distingue del anterior por varias razones, esta orientado hacia un tipo de mercado más amplio, nacional e internacional, a un tipo de consumidor distinto, de clase media para arriba, a ser distribuidos en establecimientos que tienen un carácter distinto, por eso mismo para llegar al consumidor final se puede claramente identificar una gran red de intermediarios hasta llegar al consumidor final que puede estar ubicado en cualquier parte del mundo.

La descontextualización puede jugar aquí un papel muy importante para la valoración y valorización de estas mercancías y también para modificar el uso, un yugo usado en la esquina de un departamento de Nueva York es claramente distinto al yugo en la esquina de un campesino de Santa Ana del Valle, la manera en la que los objetos artesanales se descontextualizan y entonces adquieren este nuevo uso les da también un nuevo precio



que es definido, no por los artesanos sino por los merchants, dealers, curators, etc., hombres de galerías y museos que intervienen en esta nueva transacción.

Este sin duda es un dilema falso, no se trata de producir en serie, no se pueden fabricar mascarás en serie, no se pueden hacer huipiles en serie, no se pueden hacer en serie lo que fue soñado pensado, para ser único. ¿Cómo superar el dilema? Debe haber varios caminos.

La discusión sobre la producción de artesanías debe considerar aquella parte de la cultura necesaria para la producción de objetos únicos. En otro he insistido que el conocimiento local es sin duda substancial para poder desarrollar esta producción que de otra manera es casi seguro tendría dificultades para existir. Por ello ha sido necesario considerar de qué manera los conocimientos locales son adaptados a las exigencias de un mercado globalizado y conocer cuál es el resultado de dicha interacción. Estas circunstancias obligan a plantearse propuestas para que las políticas públicas consideren que en el intercambio, en el precio de estas mercancías se debe considerar que el valor de uso y simbólico que se da a estas mercancías tiene que prevalecer sobre el valor de cambio, no es sólo el trabajo socialmente necesario incorporado en la elaboración de estos objetos lo que debe considerarse para definir su precio, pues a diferencia de otros productos lo que aquí se consume es precisamente que su fabricación se lleve a cabo utilizando técnicas distintas a las prevalecientes en el mundo industrializado y cuya manutención ha tomado tiempo, esfuerzo a quienes se han dedicado a preservar este bagaje histórico, técnico, vivencial necesario para producir estas prendas únicas las que así consideradas podrán entonces encontrar nichos de mercado, a la idea de los mercados justos, en donde los artesanos sean retribuidos de mejor manera por un trabajo en el que se incorpora parte de su cultura.

Es importante considerar que, aunque existen creaciones individuales (Monsiváis, 1996: 26), la mayoría de los artesanos son parte de una comunidad en la que aprenden no sólo a elaborar sus productos sino, además, les sirve de espacio de referencia, como una biblioteca viviente en donde realizan observaciones, prácticas y experimentos. Si consideramos, sobre todo, el carácter campesino y comunitario de una gran parte estos artesanos podemos decir, parafraseando a James Scott, que ningún individuo por sí solo podría almacenar el cuerpo de conocimientos necesarios para elaborar este tipo de creaciones (Scott, 1998). La enseñanza técnica del artesano ha sido hasta nuestros días parte de la educación familiar que se transmite por generaciones de padres a hijos o



mediante otras relaciones de parentesco. Aunque también es cierto que en algunas ramas obtienen conocimientos de las técnicas de los intermediarios o de los consumidores, como bien lo documenta la relación entre artesanos teotitecos y los administradores de algunas galerías de Nuevo México (Wood, 1991). Es importante, por lo tanto, comprender el uso local y/o las concepciones locales de esta producción y las relaciones contemporáneas que a partir de ella se establecen con el exterior y que están moldeando y redefiniendo la cosmovisión de las personas y grupos involucrados en dicha transacción.

Es pertinente aclarar que no se estoy tratando de insinuar de ninguna manera que se trate de la manutención de técnicas atrasadas o bien de que estos productores se inserten en formas de producción precapitalistas o cosa por el estilo, recurro aquí a la idea de Lévi-Strauss (2001) para reforzar el carácter contemporáneo de estos sectores, se trata de formas alternas de producción y conjuntos de valores que por una u otra razón tienen que interactuar, precisamente interactúan porque se los permite su carácter contemporáneo. Esta idea de contemporaneidad de las culturas diversas debería también ayudarnos a establecer una vinculación equitativa, en la que los valores que se intercambien tengan un equivalente considerando los patrones de cada una de las lógicas que en ella se encuentran. Por ejemplo, para los consumidores se trata de obras de arte y por lo tanto si ocupan como valor de uso un espacio en el que tales objetos son altamente valorados debería por lo tanto dar este trato a quienes los producen. Lo importante aquí es preguntarse cómo se construyen estos gustos estéticos, cómo se negocian los significados entre los artesanos y quiénes consumen los objetos de su creación, para poder dirigirse hacia ellos y tratar de modificar la relación en el mercado en términos que pueda beneficiar a los productores.

Conclusión

Las bases teóricas para explicar esta nueva relación también tienen que comenzar a crearse, parte de ellas están dadas ahora en la lucha de muchas comunidades de productores, como las de los productos orgánicos, o la lucha de muchas comunidades vernáculas que reclaman precios justos y el reconocimiento de sus derechos autorales como parte de la retribución que deben recibir por los productos que fabrican en base a los años de experiencia y al trabajo que han invertido en conservar, mejorar y poner en práctica estas técnicas que de otra suerte serían sólo recuerdos. Esta es sin duda una manera de eliminar este dilema, el de mantener y fomentar esta diversidad técnica y cultural y a la vez dotar de condiciones para una vida digna para quienes se encargan de llevar a cabo tan fenomenal tarea.



Las anteriores consideraciones indican que la producción de artesanías u objetos de arte popular son resultado de un complejo proceso social que involucra diversas negociaciones del significado de esta actividad y sus frutos. Los contenidos culturales que las hacen posibles no son privativos de las comunidades de los artesanos, sino que son el resultado de la interacción, de las negociaciones de significados, producto de las relaciones que se establecen entre los que producen y los que consumen los objetos artesanales, dando a ellos un nuevo significado que también contribuye a la formación de las identidades de los distintos artesanos y de las comunidades culturales en las que se encuentran insertos.

Notas

¹ Así se ha denominado al conjunto de manifestaciones artísticas de objetos hechos a mano, que proceden de los grupos sociales de economía generalmente débil, cuya forma, uso, función y significado obedecen a criterios de su cultura (Kamdt, s/f:29). Habrá que mencionar que algunos autores hacen una distinción entre artesanía, arte popular e industria artesanal.

² Los estudios sobre la producción artesanal documentan como los apoyos no tienen una magnitud substantiva en términos de la inversión pública, o programas globales que atiendan el desarrollo integral de este sector (Beltrán Casanova, 1993).

Referencias Bibliográficas

- Beltrán Casanova, Emma, "Arte Popular." En Oaxaca: Población y Futuro. Consejo estatal de Población de Oaxaca. Año IV, Número 15, julio-diciembre de 1993.
- Camacho, Pablo, "Fortalecimiento de las Organizaciones para la Producción Artesanal." En Etnias, Número 2, Publicación del Centro de las Culturas Oaxaqueñas. S/f.
- Cook, Scott y Leigh Binford, *Obliging Need: Rural Petty Industry in Mexican Capitalism*. Austin: University of Texas Press. 1990.
- Chibnik, Michael, "Labor Organization in Oaxacan Wood Carving Workshops." Ponencia presentada en la sesión "Artesanos in Latin America: Global Markets and Local Social Relations" de la Asociación Americana de Antropología. San Francisco California, 23 de noviembre de 1996.
- Chibnik, Michael, "Popular Journalism and Artistic Styles in Two Oaxacan Wood Carving Communities." Ponencia presentada en la sesión "Latin american Futures: Local- level Economics and Politics" de la Asociación Americana de Antropología. Washington, D.C., 23 de noviembre de 1997.
- Erickson, Erik, H. *Identity. Youth and Crisis*. Nueva York y Londres, W.W. Norton & Company Inc. 1968.



- García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1990.
- García Canclini, Néstor, *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen. 1982.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. New York, BasicBooks Inc. 1973.
- Goffman, Erving. *Estigma*. Notas Sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada, 3a. ed., Río de Janeiro, Editora Zahar. 1980.
- Kandt, Vera, s/f, "Arte Popular, Artesanías e Industrias populares, Tres Conceptos, Tres dimensiones." En *Etnias*, Número 2, Publicación del Centro de las Culturas Oaxaqueñas.
- Lévi-Strauss, Claude, (2001), En *Antropología Estructural*. Mito, Sociedad, Humanidades. México: Siglo XXI Editores.
- Lombardi Satriani, Luigi María, *Apropiación y Destrucción de la Cultura de las Clases Subalternas*. México, Editorial Nueva Imagen, 1978.
- Monsiváis, Carlos, "Arte Popular: lo Invisible, lo Siempre Redescubierto, lo Perdurable. Una Revisión Histórica." En Carlos Monsiváis, Fernando del Paso y José Emilio Pacheco, *Belleza y Poesía en el Arte Popular Mexicano*. Tiempo Imaginario y CVS Publicaciones. 1996.
- Musalem Merhy, Guadalupe, "Trabajo de Amor." En *Oaxaca: Población y Futuro*. Consejo Estatal de Población de Oaxaca. Año IV, Número 13, enero-marzo de 1993.
- Novelo, Victoria, *Artesanías y Capitalismo en México*. México: Secretaria de Educación Pública e Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1976.
- Ortiz Angulo, Ana, *Definición y Clasificación del Arte Popular*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Colección Científica. 1990.
- Popelka, Cheryl y Marry Ann Littrell, "Influence on Handicraf Evolution." En *Annals of Tourism Research*. Vol. 18, pp392-413. 1991.
- Scott, James C. *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve Human Condition Have Failed*. New Haven y London: Yale University Press. 1998.
- Stephen, Lynn, *Zapotec Women*. Austin: University of Texas press. 1991.
- Tax, Sol, (1963), *Penny Capitalism: A Guatemalan Indian Economy*. Chicago, Ill: University of Chicago Press.
- Valerio, Robert, "Juntos, ¿pero no revueltos? Arte y artesanía en la cultura oaxaqueña contemporánea". En *LunaZeta Revista de Creación y Reflexión*, No 1, noviembre- enero, 1998-1999.
- Valerio, Robert, *Atardecer en la Maquiladora de Utopías. Ensayos Críticos sobre las Artes Plásticas en Oaxaca*. Oaxaca: Ediciones Intempestivas. 1999.



Wood, William, "The Problem of `Context' in a Sociocultural Approach to Mind: The Role of Tourism in Handicraft Production among Zapotec Indians in Teotitlán del Valle." Tesis de maestría presentada en la University of Illinois. 1991.