

Procesos de Patrimonialización. Institucionalidad y dinámicas de poder.

Mónica B. Rotman *

Introducción

El presente trabajo se propone analizar y comparar las características y el desarrollo de procesos patrimoniales en ámbitos de distinta índole, ubicados en la Ciudad de Buenos Aires, a los fines de examinar algunos aspectos de su conformación, especificidades, condición institucional, objetivos, gestiones operativas y trayectorias. Asumimos que tal puesta en relación esclarece y enriquece la comprensión sobre las distintas dinámicas del patrimonio.

Los tópicos a tratar involucran al Museo de la Ciudad y la Feria de San Pedro Telmo, las Ferias Artesanales de la Ciudad de Buenos Aires (que integran el “Sistema de Ferias”)¹ y el Museo de Arte Popular José Hernández.

En los espacios citados se observa (aunque difiriendo su centralidad en cada caso), un entrecruzamiento de las conceptualizaciones de patrimonio y cultura; la diferente relevancia concedida a la historia y la memoria, así como las formas de concebirlas en relación con su representación y aprehensión. Los marcos de institucionalidad y los contextos histórico-político y sociales (siempre operantes), varían su visibilidad, así como los organismos gubernamentales e institucionales exhiben distinto nivel y capacidad de intervención; en tal sentido, su vinculación con los fenómenos que

* FFyL-UBA. CONICET.

¹ El denominado “Sistema de Ferias” de la Ciudad se conformó con espacios artesanales que se fueron habilitando progresivamente, en un período que comienza a fines de los 60’, e implicó aperturas, clausuras, desplazamientos, intentos forzosos de traslado, etc. Se integró con los ámbitos de Plazoleta Santa Fe -Plaza Italia-, Vuelta de Rocha-La Boca-, Plaza intendente Alvear -Plaza Francia-, Parque Centenario, Plaza Manuel Belgrano, Parque Lezama, Plaza Doctor Bernardo Houssay; y se rigió por la Ordenanza N° 28.702/74, (primer instrumento jurídico con que contaron los espacios feriales y su producción), la cual fue derogada en 1976. El “Sistema de Ferias” de la Ciudad dispone de una reglamentación específica, y algunos de sus documentos se debieron directamente al aporte de los artesanos. Con el tiempo, se sucederían nuevas Ordenanzas fijando la normativa para tales espacios. Sobre el tema se puede consultar Rotman (2003).

abordamos, percibida y situada por momentos en un segundo plano, muda a formas explícitas y manifiestas en determinados períodos, configurando además, específicos relacionamientos con el Estado.

Patrimonio, memoria y pasado

La creación del Museo de la Ciudad y de la Feria de San Pedro Telmo guardan relación con la problemática de los Centros Históricos y la preservación patrimonial. Usualmente son mencionados meramente como “antecedentes” (que conjuntamente con otras experiencias), hacia fines de los 60’, en Buenos Aires, en el barrio de San Telmo, contribuirían a la elaboración de la primera normativa de protección de un espacio histórico; la cual se concretaría una década después, en 1979, con la sanción de la Ordenanza de Preservación del área conocida como U24; se trata de un período en el cual se fueron configurando políticas patrimoniales.

Ahora bien, hacia fines de la década del 60’ el patrimonio histórico-cultural no formaba parte de la agenda gubernamental. Pero además las experiencias llevadas a cabo entonces se produjeron en tensión con los procesos políticos de la época, en las circunstancias y condiciones de un país que se hallaba bajo el gobierno de una dictadura militar².

El contexto de debate en esos momentos se inscribía en torno al progreso urbano. Con una crítica a la concepción de que la destrucción de “lo viejo” (el pasado), y la conservación solo de aquellos edificios monumentales, posibilitaba “construir ciudad”, se fomentaba la recuperación de áreas en tanto espacios con valor arquitectónico y simbólico para los ciudadanos (Gómez y Zunino Singh, 2008: 339)³.

A partir de una preocupación por el destino y la preservación de las piezas “rescatadas” de las demoliciones, se crea el 25 de octubre de 1968 el Museo “Edificio”

² Gobierno de facto de J. C. Onganía [1966-1970], seguido de Roberto Marcelo Levingston (a quien se le solicita su renuncia en marzo de 1971); éste es sucedido por Alejandro Agustín Lanusse, quien permanecería en el cargo hasta 1973, cuando se convoca a elecciones, resultando electo presidente Héctor José Cámpora (partido justicialista).

³ A fines de los 60’ con las demoliciones edilicias efectuadas para continuar el ensanche de la Avenida 9 de Julio, se crea una Comisión Técnica Municipal (de la cual participaba el arquitecto J.M. Peña) a los fines de seleccionar todo aquello que fuese “testimonial” de la arquitectura porteña. Las piezas recuperadas se iban depositando en un galpón del Municipio, a medida que se realizaban las demoliciones (Peña, 2003:13).

luego denominado “Arquitectónico”, e inmediatamente “Museo de la Ciudad”, ejerciendo como director el arquitecto J. M. Peña (Peña, 2003: 13).

El interés por la recuperación de aquellos elementos identitarios de los habitantes de la ciudad, no provino de un ente gubernamental, sino de un particular (J. M. Peña⁴), quien a través del encadenamiento de una serie de situaciones aleatorias y relaciones sociales con círculos cercanos al poder político (esencialmente autoridades municipales)⁵ logra la creación de una institución museística⁶. En tal sentido, las estructuras políticas no son monolíticas y admiten de hecho, básicamente en temas estimados “inocuos” por el gobierno de turno, la acción de sujetos operando para la creación, funcionamiento y/o transformación de espacios –en este caso en el campo de la cultura-, en tiempos y lugares específicos, siendo los órganos estatales, permeables en tales ocasiones a la “microfísica del poder” (Arantes, 1997: 278, 286).

De todos modos, si bien el tipo de ámbito creado: un Museo y los objetivos de su director: “traer al presente” y recuperar la “propia” historia, no resultaban revulsivos ni inquietantes respecto de los lineamientos ideológicos del gobierno de facto, en los hechos, la institución expandía y abría su propuesta, incluyendo costumbres, actividades y expresiones cotidianas de sectores populares. Además, no se limitaba a la valorización de los hechos y héroes legitimados por la historia oficial, sino que ampliaba la conceptualización del patrimonio hacia otras heterogéneas categorías de referentes. En este proceso, el director de la institución -si bien no radicalmente-, mantuvo sus

⁴ No resguardamos su identidad bajo un nombre ficticio, tal como procedemos metodológicamente en nuestra disciplina, dado que se trata de un personaje reconocido por su amplia actuación pública (el mismo falleció en 2015).

⁵ Buenos Aires tuvo el carácter de Municipio (MCBA) hasta la Reforma de la Constitución Argentina de 1994, siendo su máxima autoridad el Intendente, quien era nombrado por el poder ejecutivo nacional. Desde entonces la ciudad (C.A.B.A.) cuenta con su propia Constitución y con un gobierno autónomo, cuyo mandatario es elegido mediante votación directa de los ciudadanos

⁶ Si bien las relaciones mantenidas entre J. M. Peña y el poder de facto (básicamente en su nivel municipal), posibilitaron la concreción del Museo, cabe señalar que el interés del estado y su voluntad de inversión en el proyecto, eran extremadamente limitados. Este caso contrasta con la creación de otras agencias culturales en las cuales el maridaje entre las autoridades y los sujetos generadores de las mismas fue sumamente estrecho, la posición política e ideológica coincidente y profusas las facilidades brindadas. Nos referimos v.g. a las características de la conformación y funcionamiento de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos (denominada desde el año 2015 Comisión Nacional de Museos, Lugares y Bienes Históricos). Si bien se trata de instituciones de diferente nivel (municipal- nacional), con distintas funciones y campo de actuación, y originadas además en diferentes períodos históricos, la comparación ilumina aspectos importantes de la dimensión política del patrimonio en el campo institucional. Se puede consultar Rotman (2014.)

diferencias con la perspectiva oficial sobre la historia y la construcción de una identidad local y nacional.

Asimismo entendemos que tanto la creación del Museo, como posteriormente de la Feria de Antigüedades, se habrían conformado a contrapelo de las condiciones que imponía el contexto político del período.

La institución se propuso como objetivo lograr el reconocimiento del patrimonio histórico arquitectónico de Buenos Aires; pero, conjuntamente determinó que su función consistía en

“...documentar, investigar y mostrar la historia y las costumbres de la ciudad a través de los hechos generados, y que generan, día a día, los habitantes de la ciudad. Para que esto fuese posible fue necesario tener en cuenta que nada debía dejarse de lado en la vida de relación. Quedó claro entonces que para el caso es tan valioso un botón como una tarjeta postal, un mueble, una revista o una melodía. Los edificios son valiosos, sin ninguna duda, pero es preciso tener muy en claro que estos son el resultado y la respuesta a necesidades y circunstancias socioculturales, las costumbres y la vida de relación” (Peña, 2003: 13-14)⁷.

La concepción sobre el patrimonio que primaba desde la dirección del Museo, se manifestaba inclusiva de objetos, prácticas y costumbres que dieran cuenta de épocas pasadas -de un pasado que anclaba primariamente en el barrio-, atendiendo a aquellos elementos que formaban parte de la vida corriente de los pobladores y expresaban y reforzaban una identidad barrial, ciudadana, local y constitutiva de aquella nacional. En tal sentido, había diferencias con la posición sostenida desde el ámbito gubernamental, la cual privilegiaba el patrimonio histórico-arquitectónico- monumentalista.

Asimismo se pretendía “posibilitar” al público el conocimiento y reconocimiento de aquellas prácticas propias de los pobladores de antaño, trascendiendo los aspectos arquitectónicos y comprendiendo sus formas de vida y su cotidianeidad, las cuales se consideraba que estaban transitando un acelerado proceso de desaparición y olvido, operando los funcionarios desde una “retórica de la pérdida” (Gonçalves, 2002).

Se trataba no solamente de evitar que se perdieran objetos, bienes y expresiones que remitían a la historia de la ciudad, sino de formalizar su legitimidad

⁷ Al respecto resulta ilustrativo el reportaje que el periodista Sergio Kiernan le realizara a J. M. Peña en octubre de 1999, publicado en *Página/12*; un extracto del cual fueran reproducido por éste periódico, el 15 de octubre de 2015 con motivo del fallecimiento del arquitecto.

patrimonial; y la misma se plasmaba plenamente a partir del reconocimiento que suponía su exhibición en un Museo, ámbito institucional, cultural, creador y reproductor de sentido, sitio en el cual se instituye y refuerza la historia y el pasado oficial y legítimo, espacio donde se construye patrimonio, en tanto representación de la identidad y de la nacionalidad⁸.

Cabe agregar que desde su creación y durante el período al frente de la institución (mediados del año 2006), la gestión del director tuvo un carácter personalista; sus concepciones sobre la urbe, la historia, la memoria, el patrimonio, la identidad, marcaron la orientación que asumiría el Museo y signaron con su impronta las peculiares características del mismo. Se puso en juego el saber experto, el “discurso autorizado” (Smith, 2006), legitimando referentes, instituyendo valores a ser transmitidos a las generaciones futuras, estableciendo vinculaciones con el pasado y reafirmando una identidad común; “saber” que poseen los expertos e institucionaliza el Estado, los organismos internacionales, las agencias culturales y las instituciones académicas.

Desde la dirección del Museo se esgrimió un discurso patrimonial vinculado estrechamente a la historia y a la valoración y recuperación de la memoria; siendo ésta última considerada un tema clave⁹. Y refiriendo a la misma indistintamente como “memoria colectiva” o “memoria histórica”¹⁰.

Por otra parte, cabe tener presente que los debates sobre las relaciones entre memoria e historia han conformado un tema relevante no solo a nivel historiográfico, sino de las ciencias sociales en general¹¹.

⁸ Los debates actuales sobre las instituciones museísticas y su vinculación con el patrimonio resultan sumamente ricos y heterogéneos; no obstante no son parte de nuestro análisis actual, en la medida que exceden los objetivos de este texto.

⁹ Se ha generado una amplia discusión teórica y debates en torno de tal concepto, que remite inicialmente a Maurice Halbwachs, (-original 1950- (2004) *La Memoria Colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza), y al cual en ocasiones se alude como “memoria histórica”, siendo objeto de diferentes definiciones. A posteriori de los planteos iniciales de Halbwachs, se produjeron ricas y productivas propuestas teóricas (ver entre otros: Elder, G. (1981). “History and the Life Course”. En Bertaux, D. (dir), *Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences*. London, Sage; Johnson, R; McLennan, G; Scharz, B.; Sutton, D. eds). (1982). *Popular Memory Group. Making Histories. Studies in History Writing and Politics*. Minneapolis, University of Minnesota Press; Hobsbawm, E; Ranger, T. (eds.). (1989). *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press; Ganguly, K. (1992). “Migrant Identities: Personal Memory and the Construction of the Selfhood”. *Cultural Studies*, v.6, n.1).

¹⁰ Entrevista de la autora a J. M. Peña (8 de marzo de 1990).

¹¹ Pierre Nora comenzó planteando en sus trabajos (1984-1992) que Memoria e Historia funcionan en dos registros totalmente diferentes, aun cuando es evidente que mantienen estrechas vinculaciones (en nota al pie n°13 retomamos planteos centrales de la posición que

Para el director de la institución museística, tal “memoria común” comprendía básicamente aquellos recuerdos, imágenes fracturadas y espontáneas del pasado que se consideraba atesoraban los pobladores y que debían ser recuperadas y preservadas, dado que contribuían a la construcción de una identidad colectiva y compartida. El siguiente planteo de LaCapra contribuye a situar la concepción expuesta.

“Aún con sus falsificaciones, represiones, desplazamientos y negaciones, la memoria puede llegar a ser informativa no en términos de una representación empírica de su objeto sino como la recepción y asimilación (...) de ese objeto tanto por los participantes en el acontecimiento como por quienes nacieron después” (2009: 33)¹².

Por otra parte, la invocación a la historia, por parte del Museo, apelaba a aquella “oficial”, fáctica, “objetiva”; considerada una representación del pasado, una

sostiene este autor). No es nuestro objetivo profundizar aquí en la amplia bibliografía y diversidad de discusiones que se han dado al respecto. Solo señalaremos entre otros, los trabajos de Handler, R; Linnekin J. (1984). “Tradition, Genuine or Spurious”. *Journal of American Folklore*, v. 97, n. 385, pp. 273-290; Todorov, T (2000). *Los Abusos de la Memoria*. Barcelona, Paidós; Candau, J. (2002). *Antropología de La memoria*. Buenos Aires, Nueva Vision; Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica; Candau, J. (2007). Bases anthropologiques et expressions mondaines de la quête patrimoniale : mémoire, tradition et identité. Conferência presentada en el Ier Seminario Internacional en Memoria y Patrimonio, Pelotas, UFPEL,

¹² Desde una postura que entiende que la memoria no es idéntica a la historia, pero tampoco su opuesto, se plantea que esta relación varía a lo largo del tiempo y que la primera es una fuente fundamental para la segunda. El autor plantea que ambas mantienen una relación suplementaria, base para una interacción mutuamente cuestionadora o para un intercambio dialéctico que nunca tenderá a una clausura absoluta. Así como la historia difícilmente pueda captar los componentes emocionales de las experiencias, ésta abarca elementos que no se agotan en la memoria, tales como factores económicos, demográficos, etc. (LaCapra, 2009: 34).

reconstrucción de lo que ya no es (Nora, 1984)¹³, la cual operaba como marco, en parte de sus exposiciones y actividades.

Pero además la apelación a la historia “oficial”, se aunaba sin dificultades con una concepción de memoria (a la cual se le otorgaba centralidad), comprendida como repositorio de recuerdos de tiempos pasados, de reconocimiento de vivencias, emotiva, acreditadora de pertenencia y conformadora de identidades.

Conceptos ambos: historia y memoria, que en una reflexión situada en una agencia institucional se ponían en juego complementariamente, construyendo y expresando una posición específica respecto (de los usos) del pasado.

A comienzos de los 70', desde el Museo de Ciudad se propuso la creación de la Feria de Antigüedades denominada “Feria de San Pedro Telmo”. Desde el Municipio no se puso ningún tipo de reparo a su instalación y fue inaugurada en noviembre de 1970, en la Plaza Dorrego (calles Defensa y Humberto Primo), acentuándose el hecho de que

“...su presencia haría que los habitantes de la ciudad descubrieran o redescubrieran el viejo barrio y su historia, [y destacándose que] todo lo que en ella se vendería formó parte alguna vez de la vida cotidiana de Buenos Aires (...). Su aparición significó un llamado de atención hacia aquellos objetos que habían quedado olvidados en altillos, cajones o sótanos por ser considerados pasados de moda y sin aparente interés (Peña, 2003: 63).

¹³ Cabe retomar puntos centrales de la posición de P. Nora respecto de la relación y diferencia entre memoria e historia, sobre los cuales daba cuenta nuevamente en una entrevista concedida a la periodista Luisa Corradini, del periódico La Nación, publicada el 15 de marzo de 2006 y titulada "No hay que confundir memoria con historia". Pierre Nora expresaba que ambas "... funcionan en dos registros radicalmente diferentes, aun cuando es evidente que ambas tienen relaciones estrechas y que la historia se apoya, nace, de la memoria. La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de éstos, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. La historia reúne; la memoria divide" (Corradini, 2006).

La Feria, dependería del Museo y comenzó su funcionamiento con 30 puestos; dos meses después el número creció a 265, dando cuenta del éxito que tuvo la misma. Paralelamente, el Museo se ocupó de difundir la historia y el anecdotario de los edificios y calles vecinos a la Plaza, llevando a cabo visitas guiadas y apuntando a que el barrio sur fuera recuperando su presencia en el imaginario popular (Peña, 2003: 63). La institución operaba en la Feria manteniendo concepciones semejantes a las que conformaron el espíritu de la propuesta museística, aunque con las especificidades que imponía el hecho de tratarse de un ámbito ferial.

Funcionando los días domingo, se exhibía una variedad de objetos “antiguos” de todo tipo, que proponían “...un inesperado viaje a los recuerdos y al encuentro con la memoria de la ciudad” (Peña, 2003: 67); se realizaban también diversas exposiciones (con temáticas heterogéneas). Por otra parte, paulatina y progresivamente, se fueron instalando en sus alrededores comercios de anticuarios.

Como ya mencionamos, el Municipio no puso objeciones a la conformación de esta Feria (sita en un espacio público de la ciudad)¹⁴. Entendemos que ello obedeció a su estricta dependencia de un Museo (ámbito representativo y significativo en el campo de la cultura). Tampoco se cuestionaron los bienes allí exhibidos, dando por supuesto que éstos remitían a la misma lógica que primaba en la institución; la validez de sus propuestas e iniciativas ineludiblemente no se pondrá en duda. Es dable sugerir además, que la legitimidad cultural y patrimonial (condición atribuida e indiscutible de las entidades culturales), es un atributo que circula, es pasible de ser compartida y transmitida, disponiéndose en cada caso las vías más aptas para consumir tal transferencia.

Por otra parte, la Feria se constituyó en un atractivo relevante a nivel nacional e internacional y conjuntamente con el Museo (y sumado a otros hechos y experiencias que acaecían en el área), contribuyó a visibilizar y tornar atractivo un barrio desvalorizado, considerado precario y en decadencia, apelando al pasado de Buenos Aires, a la recuperación y recreación de la memoria de sus habitantes y a la reconstitución de la historia local y nacional.

Interesa señalar para finalizar este apartado, que a medida que San Telmo modificaba su perfil, se iba manifestando fuertemente la presencia del mercado. En este

¹⁴ Bajo un gobierno de facto, los espacios públicos se pretendían “vacíos”; su ocupación por los habitantes de la ciudad implicaba una concentración humana vista como potencialmente peligrosa, resultando sumamente complicado acceder a una autorización para el uso de tales ámbitos.

caso se produce (entre otros mecanismos) a través de la fuerte operatoria de las inmobiliarias de la zona¹⁵. Distintas declaraciones en periódicos con distribución a nivel nacional dan cuenta de la tensión que se estaba produciendo entre el patrimonio y el mercado. Para concluir este apartado, reproducimos una línea de un artículo, escrito por el dueño de una inmobiliaria, publicado en una revista que se editaba en el barrio de San Telmo y citado humorísticamente por J. M. Peña: “Si en San Telmo votaran los gatos y las ratas, Peña sale Presidente” y el aludido hace un breve comentario al respecto: “Todavía estoy pensando en tener actuación pública” (2011: 130).

“Otros” Patrimonios, tensiones y dinámica de poder

Hacia fines de los 60 se conforman en la Ciudad de Buenos Aires las primeras Ferias de artesanías “urbanas”¹⁶, otorgando visibilidad a estas realizaciones, conformando una propuesta estética-expresiva, con carácter simbólico y viabilidad económica. Su establecimiento instalaría fuertemente a tales ámbitos y a su producción como parte del movimiento cultural de la ciudad¹⁷.

Cristaliza en Buenos Aires el intento de crear ámbitos para la exhibición y la comercialización artesanal, sin intermediación, ubicados en las plazas y parques de la urbe. Tal concreción resultó compleja y conflictiva en relación con los poderes públicos. Frente a la fragilidad “legal” de la situación, se obtuvo inicialmente un permiso concedido por la Dirección de Parques y Paseos de la entonces M.C.B.A. el cual posibilitó que un grupo de artesanos se instalara en el predio de la plaza Int. Alvear

¹⁵ Un hecho relevante, y que no se puede omitir en este proceso, es la sanción de la Ordenanza de Preservación del área conocida como U24, en 1979; de suma pertinencia en la problemática urbana y en el tema de los Centros Históricos.

¹⁶ Tal denominación conforma una categoría nativa, pero la cual ha sido progresivamente utilizada como término clasificatorio por parte de los investigadores; aquí mantendremos el vocablo precisándolo. Las características “novedosas” que presentaban estos bienes (en relación con otras realizaciones artesanales) consistía en la intencionalidad de los productores de aunar en la elaboración de las piezas una preocupación por el diseño, con una clara idea de lo plástico, el dominio y conocimiento exhaustivo del material y de la técnica a partir de una tecnología predominantemente manual, mostrando habilidad creativa y originalidad. El espacio artesanal sobre el cual focalizamos nuestra atención es aquel constituido, en términos de Mirko Lauer, por “... la tradición urbana de origen europeo, donde, a diferencia [de otros ámbitos] no es fundamental el elemento étnico (...) ni lo es el carácter comunitario de la producción” (1984:61).

¹⁷ Sobre antecedentes significativos respecto del emplazamiento del primer espacio ferial, consultar Rotman (2003).

(conocida como Plaza Francia), frente al paredón del entonces Asilo de Ancianos¹⁸. El documento "habilitante" consistía según testimonios de artesanos¹⁹ en un permiso (de contenido difuso), que, otorgado de manera "personal" a quienes lo habían tramitado, tornaba a sus titulares "responsables" del espacio ferial. De ninguna manera se trató de una habilitación general para la Feria o para el conjunto de los artesanos. La forma en que se concreta esta autorización, su carácter irregular en los planos legal y administrativo, se enmarcan en el contexto político del período, de los poderes de facto que gobernaban el país. En la búsqueda de una organización más estable se realizaron entonces contactos con las autoridades del Museo de la Ciudad, ya que había una relación previa con su director²⁰. A partir de la misma, se elevó entonces la problemática al Intendente de la ciudad (Saturnino Montero Ruiz), quien decidió que el Museo reorganizara la Feria y en adelante se hiciera cargo de ella. Esta gestión se inició hacia mediados de setiembre de 1971. En un corto tiempo se estableció un cuerpo de disposiciones que ordenó y reglamentó el espacio ferial, en un proceso que se constituyó en fundacional de este fenómeno (le dio un comienzo institucional y orgánico), a la vez que sentó bases de funcionamiento que habrían de mantenerse a lo largo de su historia.

El evento fue adquiriendo notoriedad y cobrando relevancia como ámbito innovador dentro del paisaje cultural de la ciudad²¹.

Los medios periodísticos construyeron una imagen del ámbito apelando a la asignación de unos pocos, pero impactantes atributos. Esta pasó a ser la Feria "hippie", un espacio exótico dentro de la urbe, cuya propuesta incorporaba incluso, una forma de "pasear la ciudad". Asimismo el énfasis fue puesto tanto en los objetos, como en el

¹⁸ la Feria fue conocida bajo dicho nombre. De aquí en adelante nos referiremos a ella con tal la denominación. El Asilo de Ancianos, que se ubicaba en la parte elevada del predio ya no existe.

¹⁹ Entrevistas de la autora en los años 1989-90, a productores que participaron y vivieron esos primeros tiempos.

²⁰ Existía un conocimiento anterior, que databa de noviembre de 1970, cuando esa institución organizó la Feria de Antigüedades de San Telmo. En aquella oportunidad algunos artesanos se acercaron para solicitar su inclusión en dicho evento. La propuesta fue aceptada pero limitando firmemente su número para no desvirtuar la idea original que consistía en la exposición y venta de objetos antiguos. Cuando se "armó" Plaza Francia, algunos de los artesanos de Plaza Dorrego decidieron su mudanza a ese sitio, dado que se trataba de un ámbito exclusivamente artesanal.

²¹ En poco tiempo la Feria se convirtió en una experiencia exitosa, con profusión de público y amplia cobertura de los medios. De este hecho dieron cuenta los periódicos de la época (v.g. "La Opinión" (27/8/72); "Clarín" (17/10/72); y también "El Diario" (7/5/72), éste último de Montevideo), e incluso un programa televisivo de amplia audiencia en la época ("Sábados Circulares", conducido por N. Mancera) transmitió toda una tarde desde la Plaza realizando entrevistas a artesanos y público.

espacio ferial y sus productores, a los cuales se atribuyeron características peculiares de originalidad y extravagancia. Ahora bien, tal imagen, extremadamente intensa, exagerada, no se correspondía con la realidad del ámbito -si bien éste exhibía sus rasgos peculiares- pero de alguna manera daba lugar a conjeturar una Feria abierta, depositaria de toda serie de fantasías²².

Por otra parte los estudios sobre el tema, habilitan a reconocer más bien la "heterogeneidad" de los feriantes; provenientes de diversos ámbitos, con distinta formación, nivel educativo y diferentes experiencias y expectativas de vida; con un común denominador a todos ellos fijado por un mismo tipo de tarea y un compromiso con la actividad artesanal compartido colectivamente²³.

Ahora bien, distintos elementos contribuyeron a la dificultad de los organismos gubernamentales para considerar a los espacios feriales como ámbitos culturales²⁴. Señalamos: las peculiaridades atribuidas a los mismos, el perfil de los productores y las características de los bienes, su funcionamiento además, en sitios públicos, abiertos, en plazas y parques de la ciudad, de difícil control y con un elevado nivel de concentración humana; tal tipo de emplazamiento no habilitaba su consideración como espacios de la cultura.

Los artesanos urbanos de las Ferias se construían en el imaginario del ente estatal a partir de un perfil desdibujado, contestatario y de dudosa clasificación; en definitiva conformaban un "otro" diferente, desconocido en parte, y al cual se le atribuía un grado incierto de "peligrosidad"²⁵; cabe especificar que estamos refiriendo a productores identificados como sectores subalternos.

²² Circulaba en ello, no obstante, algo del espíritu de la época, lo cual contribuía tanto a dar forma a las características feriales, como a la habilitación de imaginarios figurados en el público y los habitantes de la ciudad.

²³ Para un tratamiento en detalle de este tema ver Rotman (1997).

²⁴ Los mismos dejan de estar sujetos al Museo de la Ciudad a comienzos del 74' (ya con un gobierno democrático desde el 73'), cuando se crea la "División de Artesanía" (en el marco de la sanción de la Ordenanza n° 28702), inserta en la Secretaría de Cultura de la MCBA. Es relevante tal normativa, la cual constituye el primer instrumento jurídico que poseen las Ferias y acredita su existencia legal. Además, ciertas precisiones que allí figuran acerca de los trabajadores y de las características que debían reunir los objetos para poder ingresar en los espacios feriales, constituyen las primeras definiciones formales acerca de estos ámbitos, de los artesanos y de su producción.

²⁵ Esta característica, exacerbada durante toda la última dictadura, si bien se fue diluyendo con el tiempo, mutó en ciertos períodos democráticos a la categoría de "conflictividad".

Respecto de los bienes producidos, éstos no se ajustaban plenamente a aquellos considerados artísticos, históricos, culturales²⁶; y hasta resultaba difícilmente pensable su clasificación como objetos innovadores, “de diseño”, dignos de ser valorados en su originalidad y creatividad²⁷, predominando una concepción restringida y elitista de la cultura. Agreguemos que los poderes públicos se han mostrado incapaces de tratar con manifestaciones que no encuadraban en sus categorías clasificatorias.

Asimismo, si la inserción de las producciones artesanales urbanas en el ámbito de la cultura se presentaba problemática, resultaba poco menos que impensable su valoración como patrimonio, en tanto no contaban con agencias políticas proclives a su activación (sin poder no hay patrimonio) y divergían en cuanto a las condiciones y criterios vigentes y estimados válidos para la habilitación de referentes patrimoniales.

Ahora bien, creados en el mismo período, son contrastantes los procesos seguidos por Las Ferias de Artesanías y el Museo de la Ciudad y la Feria de Antigüedades de San Telmo. Muestra la distinta valoración de los espacios, de las diferentes condiciones, situaciones y características de los sujetos intervinientes, así como la heterogénea apreciación de eventos y bienes y expresa las concepciones que sobre la cultura mantenía el gobierno de facto.

La Feria de Antigüedades, pese a conformarse en un espacio público, funcionaba bajo el control del Museo -institución cultural y patrimonial por excelencia-, siendo considerada en definitiva un complemento, una extensión no conflictiva del mismo. Es más, algunos vendedores se vestían y caracterizaban como sujetos de épocas pasadas (y lo continúan haciendo en la actualidad), pero ello se consideraba “vistoso”, atractivo; lejos de desentonar, estaba en línea con las propuestas del Museo. Además, los objetos exhibidos referenciaban a aquel pasado que se valorizaba y cuya memoria se pretendía fuera recuperada y apropiada por los vecinos de la Ciudad; la concepción patrimonial de la institución museística permeaba la Feria y era retomada ajustadamente por ésta. La propuesta no resultaba revulsiva ni contestataria para los poderes públicos.

La estrecha vinculación con el Museo en definitiva, habilitaba plenamente a la Feria y garantizaba su reconocimiento y resguardo; operaba simbólicamente como

²⁶ Para una caracterización detallada de las particularidades de las producciones artesanales, consultar Rotman (1999).

²⁷ Cabe aclarar que en ese período se producían muestras con visos sumamente innovadores en el ámbito del “arte”. Las mismas eran legitimadas en tanto se ubicaban en dicho campo y se exhibían en espacios estimados culturales, o bien eran producidas por artistas ya reconocidos o por aquellos que formulaban propuestas “transgresoras” en el medio artístico, pero que eran habilitadas por la misma lógica del campo.

barrera protectora para ésta, respecto de iniciativas, procedimientos y medidas de fuerza que pudieran provenir del estado.

En tal sentido, las Ferias artesanales urbanas no contaron con un organismo “mediador” -considerado culturalmente “legítimo”- entre ellas y las agencias gubernamentales. Por otra parte, tales ámbitos, desde sus orígenes, estuvieron supeditados a distintas reparticiones de la M.C.B.A., y aun habiendo circulado por distintas dependencias, las mismas mayoritariamente estaban subordinadas al área de Cultura. Ahora bien, dicha dependencia/pertenencia de las Ferias, fungió como una vinculación formal, una manifestación con carácter retórico, vacía de contenido y lo que es más grave, sin convicción ninguna por parte del estado. Desde los artesanos, esta situación fue históricamente percibida, siendo una constante la apelación a tal reconocimiento (cabe tener presente además la complejidad y conflictividad que han caracterizado sistemáticamente el vínculo feriantes-estado local)²⁸.

Las concepciones de cultura sostenidas por el estado, resultaban incompatibles con una validación de las artesanías urbanas, de su reconocimiento como referentes patrimoniales, así como de la formulación de políticas para el sector²⁹. Se dotó de carácter negativo una producción cultural considerada ilegítima, y que resultaba excluida en consecuencia de toda participación en la conformación de un patrimonio nacional. Y tal omisión se manifestó a través de los años, comprendiendo parte del período democrático posterior a la última dictadura.

En este caso, se pone en evidencia además, un tópico a nuestro entender crítico respecto de los criterios vigentes de legitimación patrimonial, sobre todo cuando se trata de dar “reconocimiento” a manifestaciones de los sectores subalternos, el cual refiere al espesor histórico que se requiere de las expresiones culturales para que éstas adquieran carácter de patrimonializables. Hay una tendencia a privilegiar concepciones que

²⁸ El hecho más trágico se vivió durante la última dictadura militar, cuando –sumado a la atrocidad de sus prácticas-, a nivel de las Ferias se produjo el desmantelamiento directo de algunas de ellas y los permanentes traslados forzosos.

²⁹ Se ha señalado ya suficientemente la dificultad de reconocimiento y legitimación que afrontan las producciones culturales de los sectores subalternos, así como se comenzaron a analizar ciertas modificaciones que se producen al respecto. Ver entre otros García Canclini, N. (1993). “Los usos sociales del patrimonio”. En Florescano, E. (comp.), *El patrimonio cultural en México*, México, F.C.E.; Novelo, V. (2005).

priorizan una temporalidad extensa, como rasgo relevante de los fenómenos culturales plausibles de patrimonialización³⁰.

En el mismo sentido, algunos autores señalan que el poco interés en documentar el pasado “supuestamente” reciente (sobre todo cuando refiere a grupos subalternos) se relaciona con las dificultades en la definición de lo que significan las herencias culturales, pero también se vincula con una visión limitada y parcial que se tiene desde las instancias decisionales, de los conceptos de historia y de patrimonio (Novelo, 2005).

Ahora bien, si el patrimonio no existe, como sostiene Prats (1997), más que cuando es “activado”, es decir cuando se promueve una versión específica de una determinada identidad, seleccionando, interpretando y representando un conjunto de referentes ad hoc, y si los poderes políticos constituyen en primer lugar las instancias “activadoras” de repertorios patrimoniales, se tornan visibles las dificultades del estado para legitimar como patrimonio, bienes y eventos que ha desvalorizado sistemáticamente (Rotman, 1999). Pero además, gran parte de la dificultad que tiene el mismo para extender su competencia y reconocimiento a las artesanías urbanas proviene de la complejidad de su clasificación, ya que las mismas se resisten a un encasillamiento rígido³¹.

Toda sociedad fija (a través de los sectores dominantes) una jerarquía respecto de los referentes patrimoniales, en la cual las producciones de los grupos subalternos tienen un lugar subordinado en las instituciones y los dispositivos hegemónicos. El caso de los artesanos urbanos y sus permanentes demandas para lograr el reconocimiento de su producción, no hace más que visibilizar como las cuestiones de poder son constitutivas en la conformación (y apropiación) del patrimonio, entendiendo que éste es un espacio de confrontación, a ser pensado en términos de construcción social y como acción política (Pereiro Pérez y Sierra Rodríguez, 2005; Cruces, 1998).

En un contexto de situaciones heterogéneas, conflictivas y cambiantes, los artesanos fueron partícipes de un complejo proceso en el cual se superpusieron demandas laborales con proclamas valorizadoras de la producción artesanal. En un

³⁰ Tal requerimiento guarda estrecha relación con las implicaciones que conlleva toda puesta en valor de un bien seleccionado como patrimonio, entendiendo que ésta, , no refiere solamente a una cuestión clasificatoria, sino que conlleva siempre un fuerte contenido ideológico (Rotman, 2005)

³¹ Para un análisis más detallado de este tópico ver Rotman, M. (1992) “La producción artesanal urbana: reproducción social y acumulación de capital”. En *Cuadernos de Antropología Social* n° 6, pp: 81-96 y Rotman, M., (1997). “Política cultural, gestión municipal y prácticas artesanales”. En *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales* año V- n°.6, pp.47-68.

mismo movimiento se asimilaba la petición a los poderes públicos por la continuidad de los espacios de trabajo y la sanción de un instrumento jurídico, con la solicitud de reconocimiento de su condición de “productores culturales” y de sus piezas y las Ferias como elementos “representativos” de la ciudad y “testimonios referenciales” de su pasado “reciente”. La concepción por parte de los artesanos de sus prácticas como culturales, dignas de ser, recuperadas en su historia, valorizadas en su significación, protegidas y fomentadas en su especificidad y legitimadas como referentes patrimoniales se fue fortaleciendo con el paso del tiempo³²; pero además la apelación al patrimonio, viabiliza la posibilidad de movilizar recursos y articular reivindicaciones.

Institucionalidad y procesos de patrimonialización

A modo de breve introducción a este acápite, cabe señalar que a inicios de los 90’, comienzan investigaciones pioneras en nuestro país en el marco de instituciones académicas, centradas en el estudio de Ferias y Artesanías urbanas (concentradas en la Ciudad de Buenos Aires y pertenecientes al Sistema de Ferias de la MCBA). Tales trabajos, retoman cruciales aportes latinoamericanos, producidos desde la década del 70’, reelaborándolos y construyendo una perspectiva teórico-metodológica fecunda para el análisis de la problemática. Hacia mediados de 1990, dichos estudios se articularán con la temática del patrimonio, a partir de decisivas contribuciones formuladas –aunque no exclusivamente- por parte de investigadores latinoamericanos³³.

Las precedentes aperturas de líneas de investigación que se desarrollaban en el marco de UBA/CONICET, contribuyeron a otorgar visibilidad al tema, ampliaron la mirada y propusieron enfoques novedosos para su tratamiento³⁴. Realizamos esta breve

³² Y convirtiendo en un argumento de peso a la hora de proteger los ámbitos artesanales en sus disputas periódicas con el estado. El patrimonio cultural operaría aquí como “estrategia”; como recurso de un sector que se siente amenazado, como forma de garantizar su continuidad, presionar por su valorización y posibilitar su reproducción. Para una exposición más amplia sobre el tema ver Rotman (1999).

³³ En tanto referimos a producciones básicamente de sectores subalternos y a sus manifestaciones creativas, tales estudios proporcionarían lineamientos que darían lugar, a posteriori, a investigaciones orientadas a otras formas expresivas, así como a su dimensión patrimonial.

³⁴ Hemos aludido a la renovación desarrollada en la producción científica/académica, dado que la misma conforma a nuestro entender, conjuntamente con las piezas declaratorias emanadas de los organismos internacionales, insumos para las agencias estatales, tanto en la renovación de conceptualizaciones, criterios y desarrollos sobre el tema, como en la generación e implementación de políticas culturales/ patrimoniales.

introducción, dado que entendemos aporta al estado del conocimiento sobre el tema, en el período en que tiene lugar el caso que analizamos en el presente acápite.

Nos interesa referir a un proceso que se lleva a cabo en una entidad museística de la Ciudad de Buenos Aires: el denominado -desde la década del 2000- “Museo de Arte Popular José Hernández”³⁵. Ya finalizando el siglo XX, la institución se interesa por las artesanías que denominamos “urbanas”; comienza a enfocarse en ellas e inicia un proceso de legitimación patrimonial.

Daremos cuenta brevemente de la historia del Museo. Nos remontamos a 1938, cuando Félix Bunge dona una casa a la Municipalidad de Buenos Aires (Ordenanza N° 8166/37), destinada a la conformación de un “Museo de Motivos Argentinos”. Hasta 1948 la sede fue administrada por la “Asociación Folklórica Argentina”, cumpliendo con la solicitud del donante de crear una biblioteca de Folklore, a partir de su aporte particular, recibiendo en 1942 la denominación de “José Hernández” (<http://www.buenosaires.gob.ar/bienes/museohernandez>)³⁶.

La institución se localiza en una zona de la Ciudad de alto nivel socioeconómico; se ubica en Palermo Chico, área conocida como Barrio Parque³⁷.

Los años de creación del Museo se inscriben en un contexto político, cultural e intelectual, abarcando el período 1930-1940, que se conocería como la “década infame”.³⁸ Prima en las clases gobernantes una ideología conservadora y hay una preocupación en los sectores hegemónicos por la formación y consolidación de la nacionalidad y la construcción de una identidad común (“argentinidad”), incluyendo la

³⁵ La institución depende de la Dirección General de Museos, la cual tiene a su cargo las once instituciones museísticas del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad (<http://www.buenosaires.gob.ar/museos/ciudad>); referimos a la página web, ya que los organigramas consultados no guardan total coincidencia en sus denominaciones.

³⁶ Es de destacar que en este período se comienzan a crear las primeras instituciones relevantes respecto de la organización, categorización, legislación y gestión sobre patrimonio. Un ejemplo de ello es la conformación de la “Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos” (CNMMLH) creada en 1940 (Ley Nacional 12.665), la cual, pasaría a denominarse en el año 2015 “Comisión Nacional de Museos y Lugares y Bienes Históricos” (Ley Nacional 27.103/15).

³⁷ El valor del suelo allí se ubica entre los más elevados de la Ciudad. Por otra parte, hay profusos espacios verdes, a la vez que cuenta con destacadas instalaciones culturales.

³⁸ Caracterizado por el fraude electoral, un alto grado de corrupción gubernamental, escándalos económicos y financieros, momento además de crisis a nivel internacional que repercutía en el país a nivel económico.

preocupación por intervenir formalmente en la delimitación y preservación de un patrimonio nacional³⁹.

En 1948 la institución museística abre sus puertas al público con la denominación de “Museo de Motivos Populares Argentinos José Hernández”. Asume la dirección del mismo el poeta y folklorista Rafael Jijena Sánchez, quien establecería las bases de la institución, sentando su visión fundacional orientada hacia el arte popular argentino, siendo su misión “... reunir, ordenar y exponer (...) las obras de arte indígena, arte popular de la Colonia, arte popular argentino y todos los motivos que arraiguen en los ambientes populares del país, seleccionados particularmente con criterio estético” (<http://www.buenosaires.gob.ar/bienes/museohernandez>).

El cambio en la denominación explícitamente aludía a la inclusión de los aportes de los sectores populares en la conformación de los referentes representativos de la nación, a la vez que implicaba su legitimación. Se trataba de exhibir tales producciones, trascendiendo el ámbito rural y expresando sus contribuciones a la cultura y el patrimonio nacional.

El contexto político en este período se había modificado sustancialmente y desde 1946 el país contaba con un gobierno democrático (liderado por J. D. Perón). En tales condiciones, la denominación del Museo hace alusión a un actor social que había adquirido protagonismo, relevancia político-social, en esta nueva etapa que transitaba el país.

Respecto de las colecciones de la institución, en 1949 se adquirieron los fondos museológicos del Museo privado de Carlos Daws, consistente básicamente en artesanías elaboradas en cuero, plata y textiles, de carácter básicamente criollista y conformada desde fines del siglo XIX. A posteriori se incorporaron piezas adquiridas en viajes a algunas localidades indígenas y criollas del interior del país. Se suma asimismo una colección de imaginera popular⁴⁰
<http://www.buenosaires.gob.ar/museohernandez/colecciones>.

³⁹ Se puede consultar al respecto Rotman (2011) “Trama de una Institución Estatal vinculada al Patrimonio Argentino: Contexto Histórico e Regulamentación”. En: Ferreira, M.; Rotman, M.; Menezes, L. (orgs.), *Patrimônio cultural no Brasil e Argentina: estudos de caso*. pp. 191-208. São Paulo, Annablume.

⁴⁰ La misma fue constituida en su mayor parte por el traslado de piezas desde el Museo de Arte Colonial y el Museo Municipal de la Ciudad. A posteriori, ya en el año 2000 ingresarían artesanías del Centro de Promoción Artesanal (CEPAR). Entre el 2001 y el 2005 se incorporaron las obras de Hemógenes Cayo, imaginero, tejedor y arquitecto “espontáneo” de Jujuy; en el 2004 se crea en la institución una colección de artesanías ‘contemporáneas’ (las denominadas por nosotros “urbanas”). La colección en la actualidad se compone de

El Museo utilizó alternativa e indistintamente los términos “arte popular” y “artesanías” para referir a su proyecto centrado en las producciones artesanales; y usó una noción de arte entendida en una doble acepción: como industria u oficio popular y también arte en tanto manifestación artística. (http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/historia_del_museo_version_larga_par_a_pdf_1.pdf).

Además y respecto de los criterios sobre las piezas exhibidas, éstos se inscribían en gran medida en categorías antropológicas (tales como “supervivencias culturales”), y concepciones ligadas a corrientes disciplinarias vigentes en la época, enmarcadas en parte en el Folklore. Por lo demás, reconocidos investigadores inscriptos en dicha disciplina participaron en diversas actividades organizadas por el Museo. Asimismo, habrían sido fuente de inspiración para la institución, las propuestas para la protección de las artes populares emanadas de UNESCO y los contenidos del I Congreso Nacional de Folklore de 1949 (http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/historia_del_museo_version_larga_par_a_pdf_1.pdf).

El Museo categorizaba las artesanías como producciones populares, culturales y patrimoniales. La concepción sustentada por la institución sobre el patrimonio iba en línea con las nociones que delimitaban al mismo en esa época (vg. legitimidad que se presentaba como incuestionable y asentada fuertemente en su carácter de herencia excepcional, respaldo de un prestigio histórico y/o simbólico, cierto grado de inmovilidad e invariabilidad, una temporalidad extensa, la omisión de la categoría de conflicto, entre otras). No obstante, con su inclusión de “lo popular”, daba cabida - aunque con limitaciones conceptuales ⁴¹, a sectores sociales y a diferentes producciones no contempladas en las concepciones vigentes.

producciones artesanales de los siglos XIX, XX y XXI. Y según se expresa en la página web del Museo “Estos objetos son de origen tanto urbano como rural, tuvieron usos utilitarios, ceremoniales y simbólicos y fueron realizados, con diferentes materiales y técnicas no necesariamente ni exclusivamente manuales, por artesanos y artesanas tanto indígenas, mestizos y criollos como inmigrantes españoles, italianos y franceses o sus descendientes” (<http://www.buenosaires.gob.ar/museoherandez/colecciones>); (las comillas simples nos pertenecen).

⁴¹ Como ya hemos mencionado, el concepto de patrimonio sería sometido a crítica por estudiosos del tema y se plantearían otros parámetros para su definición un par de décadas más adelante. Formaría parte de estos nuevos planteamientos la “ampliación” de los referentes patrimoniales considerados legítimos, apreciación tendiente a abarcar expresiones más variadas y diversificadas de la cultura, permitiendo el reconocimiento de otros grupos sociales.

Por otra parte, primaba en el discurso de la institución una “retórica de la pérdida”, al igual que en el Museo de la Ciudad (creado en décadas posteriores); pero en este caso remitía específicamente a una categoría diferente de bienes, de ámbitos y de productores.

Se reconoció que las manifestaciones antedichas, se encontraban a mediados del siglo XX en proceso de desaparición o podían sufrir distorsiones por parte del embrionario mercado turístico que las transformaba en motivos típicos y generaba la industria del “recuerdo de viaje” o souvenir. En tal sentido la institución sumaba a las actividades previstas de “recolección, estudio y difusión”, la propuesta de la “eventual revitalización de ciertas producciones artesanales” (http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/historia_del_museo_version_larga_par_a_pdf_1.pdf).

Con la asunción de un nuevo gobierno de facto en 1955, el Museo orientaría su perfil hacia un enfoque de cuño tradicionalista y costumbres criollas. Éste se mantendría en el imaginario de la sociedad a través de los años, casi hasta fines del siglo XX⁴²; Y la institución sería identificada por un amplio público, como ámbito de aquellos referentes representativos de tal concepción de “lo nacional”.

A lo largo de los años el Museo fue sufriendo cambios en su denominación; éstos estarían estrechamente vinculados con las posiciones político-ideológicas asumidas por las autoridades estatales en distintos períodos. Así, han variado criterios, objetivos y características y sentido de las Muestras, acorde a la perspectiva museística asumida por la Dirección de la institución y en relación asimismo con los cambios de gobierno que se produjeron en el país. Con el correr del tiempo, el Museo ha orientado, dotado de significado, resignificado y mutado la temática considerada central, aquella que en definitiva debía ser la representada y transmitida por la institución, y asociada a él, en el imaginario de los habitantes de la Ciudad.

De todos modos, un eje central marcaba la posición del Museo: el énfasis en la construcción y exaltación de una nacionalidad y una identidad común; de esta manera, se asumía que era a través del patrimonio y los procesos de patrimonialización, que se daba forma y contenido a esas dos grandes abstracciones. En tal sentido, ello nos remite

⁴² Aún hoy la institución es reconocida con dicha peculiaridad, por ciertos sectores de la población.

al aspecto ideológico implícito en esta problemática⁴³.

Por lo demás, la institución fue desarrollando con los años diferentes iniciativas. A principios ya de los 80' se crea el Centro Municipal de Promoción Artesanal (CEMPAR) – luego, Centro de Promoción Artesanal (CEPAR)⁴⁴; dedicado al fomento de la producción artesanal del interior del país, a través de su comercialización y exposición

(http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/historia_del_museo_version_larga_para_pdf_1.pdf)⁴⁵.

Comenzado el siglo XXI, se crea en el año 2000 el Programa denominado “de Promoción de los Artesanos”, cuyas actividades comprenden la participación de los productores en exposiciones realizadas en el Museo, la ejecución de distinto tipo de eventos, exhibiciones, talleres, charlas, etc.⁴⁶.

Ahora bien, en el 2000 comienza a “explorarse”⁴⁷ la incorporación de las artesanías que denominamos “urbanas” en las exposiciones temporarias de la institución (http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/historia_del_museo_version_larga_para_pdf_1.pdf), las cuales no habían sido hasta entonces, objeto de interés del Museo. El supuesto era que tales piezas no encuadraban en los criterios que se aplicaban a las producciones artesanales allí exhibidas (expresiones culturales y dignas de ser expuestas en la institución)⁴⁸.

⁴³ Diversos autores han llamado la atención sobre tal cuestión, mencionamos, entre otros relevantes aportes, los efectuados por Arantes (1984); Bonfil Batalla (1989; 1993); Florescano (1993).

⁴⁴ Este reproducía a nivel municipal el “Régimen para el Estímulo de las Artesanías y ayuda a los artesanos” (REDA), creado por Augusto Raúl Cortazar en 1967, en el Fondo Nacional de las Artes (http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/historia_del_museo_version_larga_para_pdf_1.pdf).

⁴⁵ Otras iniciativas llevadas a cabo desde la citada década pueden consultarse en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/historia_del_museo_version_larga_para_pdf_1.pdf.

⁴⁶ La propuesta apunta a difundir las producciones de los artesanos, así como a fomentar desde la institución la “puesta en valor” de su oficio, modalidades de vida y la jerarquización de las obras por parte del público, según consta en su página web: <http://www.buenosaires.gob.ar/museohernandez/artesanos>.

⁴⁷ Interpretamos que la realización de estas primeras “exploraciones” de alguna manera fue afectada por las novedosas investigaciones que se estaban realizando ya desde los 90' sobre el tema (y que mencionamos al inicio de este apartado).

⁴⁸ En esta posición se superponía una concepción limitada de cultura, la adopción de ciertos criterios respecto del patrimonio (algunos de ellos previos a las modificaciones ya producidas sobre el tema, pero aún vigentes en determinados ámbitos estatales) y una cuota de prejuicio sobre tales bienes, sus productores y los ámbitos relacionados históricamente con ellos: las Ferias artesanales urbanas.

Recién en el 2004 se crea el “Programa de Artesanías Urbanas” (con participación de la Comisión de Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires –CPPHCBA-)⁴⁹. La principal actividad del mismo es la organización de la “Bienal de Artesanías de Buenos Aires” –la cual se lleva a cabo cada dos años-, siendo las producciones premiadas, adquiridas por el Museo, el cual las integra a su “colección de artesanías urbanas” (iniciada en esos años). La institución mantiene también una base de datos sobre los artesanos premiados en el portal del Gobierno de la Ciudad. (<http://www.buenosaires.gob.ar/bienes-culturales/museo-de-arte-popular-jose-herandez>)⁵⁰.

Nos interesa detenernos en este reposicionamiento del Museo, respecto de las artesanías “urbanas” y su proceso de patrimonialización.

Se produce una mutación en la valorización de los bienes artesanales urbanos; éstos serán estimados en su carácter cultural, y formará parte de los objetivos de la institución, el proceso de su patrimonialización⁵¹.

Ahora bien, la legitimación de las piezas artesanales será producto de una decisión, de un propósito explícito y contará con una política (consistente en algunos pocos ejes que fungirán como guía), planificada en un ámbito cultural estatal que resuelve operar sobre tales bienes (y con intervención conjunta en algunos casos, de otras agencias gubernamentales).

⁴⁹ La CPPHCBA organizó una Jornada sobre artesanías urbanas, cuyo contenido fue publicado en el año 2004, en la colección “Temas de patrimonio” bajo el título *Artesanía urbana como patrimonio cultural*.

⁵⁰ Organiza asimismo Ciclos de “Visitas a los Artesanos” que ofrecen la posibilidad de conocer los espacios en donde se crean las artesanías de oficio y “calidad”. Otra actividad planificada consiste en la recepción de los estudiantes de las escuelas de la ciudad de Buenos Aires en las salas del Museo, por parte de los productores; ciclo destinado a fortalecer el vínculo de los artesanos con los escolares a través de sus piezas, su trabajo, y su historia (<http://www.buenosaires.gob.ar/bienes-culturales/museo-de-arte-popular-jose-herandez>).

⁵¹ Tal situación y propósito, plantean, entre otros requerimientos contar con una actualización bibliográfica imprescindible sobre el tema. La institución dispone de una Biblioteca que alberga distinto tipo de elementos; cuenta con la base de datos del Banco de la Memoria del Campo Artesanal, dependiente del Programa de promoción de los artesanos; posee una Sección de Imagen y Sonido y un área de Documentación de Colecciones (<http://www.buenosaires.gob.ar/bienes/museoherandez>). Ahora bien, el Museo necesariamente retoma las investigaciones sobre artesanías “urbanas” que se elaboran desde la academia, así como aquellas que plantean y analizan las modificaciones producidas en la conceptualización sobre el patrimonio, además de los textos que proponen nuevos reposicionamientos en la vinculación artesanías- patrimonio, tanto a nivel nacional como internacional. Asimismo profundiza en las Convenciones y la diversa documentación producida por organismos internacionales (básicamente UNESCO, entre otros).

Ahora bien, se trata del mismo tipo de bienes producidos, exhibidos y expendidos en el Sistema de Ferias de la Ciudad (que examinamos en el acápite anterior), pero es su acogida en un Museo -institución cultural y espacio conformador y legitimador de patrimonio por excelencia, ámbito estatal y plenamente identificado con la cultura, la que activa su condición patrimonial. De hecho, ésta difícilmente logra hacerse “extensible”/comprender a las producciones artesanales urbanas como categoría general, garantizando además y por tanto, su valorización (su “puesta en valor”), en tanto hay un “corrimiento” en el marco que precisamente avala tal condición; y cuando, además, las políticas culturales-patrimoniales no trascienden en sus objetivos cometidos precisos, pero de mayor alcance⁵².

Como ya mencionamos, el “Programa de Artesanías Urbanas” realiza conjuntamente con la CPPHCBA, la organización de la “Bienal de Artesanías de Buenos Aires”. Esta otorga reconocimiento a tales producciones, no obstante resulta una medida insuficiente y exigua en tanto evento medular de un Programa que se propone la concreción de un proceso de patrimonialización de dichos bienes.

Además es la institución la que determina como se efectuará la elección de las artesanías; es la agencia estatal, con su poder de imposición, la que decidirá cuales serán las piezas “representativas” que pasarán a poseer condición patrimonial⁵³.

En un contexto en el cual las producciones artesanales “urbanas” continúan bregando por su legitimación y patrimonialización, se torna imprescindible cierta creatividad en las medidas a adoptar y una agenda más enérgica y dinámica que contemple tanto la apelación a los diversos poderes públicos, en sus distintas instancias, como el diálogo y una interacción continua con los artesanos a los fines de consensuar y planificar propuestas, tomando los saberes de estos productores (que trascienden su oficio) y su experiencia en las relaciones con el estado, forjados en su propia historia.

⁵² Sobre todo, cuando se trata de producciones de sectores subalternos, históricamente “devaluadas” por el estado y en las cuales las cuestiones que hacen a la reproducción de las mismas y por ende de sus productores, resultan de vital interés.

⁵³ En circunstancias en las cuales la patrimonialización de las artesanías urbanas “está en proceso”, resultaría de interés la implementación de prácticas que procuraran fomentar tal producción como categoría general y fortalecer a los artesanos en tanto colectivo. La Bienal, si bien apunta a lograr una jerarquización de la actividad, se inclina a generar al mismo tiempo una diferenciación entre los productores, reproduciendo así una lógica que lejos de integrar a quienes conforman el mismo espacio, poniendo en valor sus producciones, tiende a instalar una desigualdad y una valoración diferencial de los mismos.

Consideraciones Finales

Hemos remitido a lo largo de este trabajo al análisis de tres casos que se manifiestan en la Ciudad de Buenos Aires (dos de ellos originados a fines de los 60' y un tercero surgido en la primera mitad del siglo XX). La propuesta ha consistido en el examen de la dinámica que presentan heterogéneos procesos de patrimonialización, comprendiendo algunas de sus características, conceptualizaciones y criterios operantes, los cuales poseen relevancia en el desarrollo de la problemática patrimonial.

Nos propusimos en este trabajo, a través del análisis de tres casos que se presentan en la Ciudad de Buenos Aires (dos de ellos originados a fines de los 60' y un tercero surgido en la primera mitad del siglo XX), examinar desde la heterogeneidad que presentan los procesos de patrimonialización, algunas de sus características, conceptualizaciones y criterios operantes, los cuales poseen relevancia en el desarrollo de la problemática patrimonial.

Los contextos histórico-políticos imponen condicionamientos y también imprimen marcas en la sociedad y en los hechos que acontecen en su seno. No obstante, aún en el marco de regímenes dictatoriales, el estado puede presentar “fisuras” en alguna/s de sus diversas agencias dando lugar a fenómenos que no se alinean totalmente con su postura ideológica. En el caso del Museo de la Ciudad y Feria de Antigüedades de San Telmo, esta situación adquirió visos de posibilidad. Entendemos que en parte ello obedeció al hecho de que involucró un ámbito no visualizado en esos momentos por el poder de facto, como político e ideológico y potencialmente “peligroso”: una institución museística y una temática a primera vista compartida: la historia, la memoria y el pasado, vinculados con la idea de la nacionalidad y la identidad colectiva⁵⁴; sumándose a esto, las relaciones sociales no negativas y ocasionales, mantenidas entre el impulsor del proyecto y las autoridades locales. Asimismo, como ya explicamos, la presencia de la Feria –funcionando en un espacio público⁵⁵- se comprende desde su dependencia vital con el Museo y comprendiendo una lógica, una temática y bienes comunes. Juega aquí una legitimidad que circula y se extiende a la Feria. Ambos - Museo y espacio ferial- “convivieron” sin conflictos con el poder gubernamental estatal; allí no hubo disputa. Y es interesante que incluso hubo lugar en la institución museística

⁵⁴ Concepción insostenible de hecho, y más aún a posteriori de nuestra historia reciente, pero que en ese momento se sostuvo.

⁵⁵ Ámbitos altamente recelados por las autoridades militares y vedados a la realización de todo evento que implicara concentración humana e interacción social.

para una apertura en los contenidos patrimoniales, la cual no fue cuestionada. Por otro lado, fungieron en este caso, como tópicos relevantes, explícitos y redundantes, una apelación constante al pasado, a la memoria y a la historia.

No es el caso de las artesanías “urbanas” del Sistema de Ferias. Allí el reconocimiento y la búsqueda de legitimidad adquirirán permanentemente el carácter de disputa, de conflicto con el estado y sus concepciones sobre la cultura y patrimonio. Hemos explicado en el acápite correspondiente, el rechazo hacia productores y bienes, así como la limitada capacidad de los poderes públicos para ampliar/modificar sus categorías clasificatorias⁵⁶. Pero además, en este caso no se contaba con una institución “mediadora” ante el organismo estatal y asimismo, el sitio de exhibición de las producciones artesanales –una Feria sita en un lugar público (plaza/parque)- no exhibía credenciales legitimadoras de ámbito de la cultura, como si las presentaba un Museo.

Surgidos en el mismo período, ambos espacios culturales dan cuenta de trayectorias dispares.

Por su parte, el Museo de Arte Popular José Hernández, posee una rica historia, (detallada aquí muy brevemente), pero aludida, ya que obviamente ha incidido en el funcionamiento posterior de la institución; nos ha interesado en esta oportunidad, focalizarnos en sus intereses y prácticas a partir del año 2000, cuando comienza su atención y proceso de patrimonialización sobre las artesanías urbanas. Marcamos los principales elementos que dieron forma a su propuesta. Señalamos como una producción cultural “devaluada” adquiere -con las limitaciones advertidas- reconocimiento y legitimación patrimonial al tornarse objeto de interés de una institución cultural estatal. Queda claro como en estos procesos el estado, a través de tales entidades de la cultura, se constituye necesariamente como instancia vital en la planificación y gestión de patrimonio; y resulta certero además como la perspectiva de dichas instituciones se vincula en definitiva con la capacidad de hacer valer como legítimo el punto de vista propio; el tema en tal sentido es de carácter político.

⁵⁶ Es ejemplificadora además (entre otras) p.e., la posición del organismo estatal respecto de criterios de patrimonialización tales como la “temporalidad”. Se planteaba que las artesanías urbanas carecían de profundidad histórica, se les atribuía una temporalidad “corta”, y por ende ya este atributo las excluía de aquellos bienes plausibles de ser patrimonializados. Asimismo también se negaba su condición de referentes representativos de la ciudad, de la cultura ciudadana.

Referencias Bibliográficas

- Arantes, A. (org.) (1984). *Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*. Sao Paulo, Editora Brasiliense.
- Arantes, A. (1997). "Patrimonio cultural e Nacao". En Carneiro Araujo, A. M. (org.), *Trabalho, cultura e cidadania*, pp. 275-290. Sao Paulo, Scritta.
- Bonfil Batalla, G. (1989). "Identidad Nacional y Patrimonio Cultural: los conflictos ocultos y las convergencias". En Ceballos, R. (ed.), *Antropología y Políticas Culturales*, pp.43-52. Buenos Aires.
- Bonfil Batalla, G. (1993) "Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados". En Florescano, E. (comp.), *El patrimonio cultural de México*, pp. 19-39. México, F.C.E.
- Corradini, L. (2006) "No hay que confundir memoria con historia", dijo Pierre Nora". Entrevista a P. Nora. En La Nación, 15 de marzo de 2006. En Línea: <<http://www.lanacion.com.ar/788817-NO-HAY-QUE-CONFUNDIR-MEMORIA-CON-HISTORIA-DIJO-PIERRE-NORA>> (Consulta 5-7-2015).
- Cruces, F. (1998). "Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la Antropología". En *Alteridades*, n° 16, 75-84.
- Florescano, E. (1993). "El patrimonio cultural y la política de la cultura". En Florescano, E. (comp.), *El patrimonio cultural de México*, pp. 9-39. Mexico, F. C. E.
- Gomez, M., Zunino Singh, D. (2008). "La (re) valorización de la zona sur y el patrimonio histórico-cultural como recurso turístico". En Herzer, H. (ed.), *Con el corazón mirando al sur. Transformaciones en el sur de la ciudad de Buenos Aires*, pp.325-367. Buenos Aires, Espacio Editorial.
- Gonçalves, J. R. (2002). *A Retórica da Perda*. Rio de Janeiro, UFRJ - Ministerio de Cultura- IPHAN.
- Kiernan, S. (2015) [1999]. "El patrimonio es para gozarlo, no para sufrirlo". Entrevista a J. M. Peña. En *Página 12*, 4 de octubre de 1999. En Línea: <<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-10/99-10-04/PAG12.HTM>> (Consulta 16-9-2015).
- LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires, Prometeo.
- Lauer, M. (1984). "Notas sobre la modernización de la artesanía en América Latina". En *Allpanchis*, n°20 (23), 57-75.

- Nora, P. (1984). “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”. En Nora, P. (dir.), *Les Lieux de mémoire, 1: La République*, pp. XVII-XLIL. Paris, Gallimard.
- Novelo, V. (2005). El patrimonio cultural mexicano en la disputa clasista”. En Sierra Rodríguez, X y Perez, X. (coord.), *Patrimonio cultural: politizaciones y mercantilizaciones*, Sevilla, Fundación el Monte, FAAEE, AAA.
- Peña, J. M. (2003). *Museo de la Ciudad*. Colección Cuadernos Educativos. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. En línea: <[www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/Museo de la ciudad.pdf](http://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/Museo_de_la_ciudad.pdf)> (Consulta: 15-8-2015).
- Peña J. M. (2011). Ponencia. En *Salvemos Buenos Aires*. Buenos Aires, Fundación Ciudad- Basta de Demoler. En línea: <<http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/comisionpatrimonio>> (Consulta: 27-10-2015).
- Pereiro Pérez, X., Sierra Rodríguez, J. C. (2005).” Introducción”. En Sierra Rodríguez, X. C., Pereiro Pérez, X. (coord.), *Patrimonio cultural: Politizaciones y Mercantilizaciones*. pp. 9- 23. Sevilla, Fundación el Monte, FAAES, Asana.
- Prats, LL. (1997). “*Antropología y Patrimonio*”. Barcelona, Ariel.
- Rotman, M. (1997). “Artesanos y Ferias urbanas: identidad y consumo”. En *CUADERNOS de Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, n° 17, pp. 159-169.
- Rotman, M. (1999). “El reconocimiento de la diversidad en la configuración del patrimonio cultural: cuando las artesanías peticionan legitimidad”. En Paz, E., Torrico, J. (comp.), *Patrimonio cultural y Museología*, pp.151-160. Santiago de Compostela, FAAEE.
- Rotman, M. (2003). “Ferias de Artesanías en la Ciudad de Buenos Aires: memorias de una producción cultural urbana”. En *Revista de patrimonio. Primeras Jornadas “Artesanía Urbana como patrimonio cultural de Buenos Aires*. Comisión para la preservación del patrimonio histórico-cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Rotman, M., Martin, A. (2005). “Introducción”. En Rotman, M., Martin, A. (ed.) *Dossier Cultura y Patrimonio: perspectivas contemporáneas en la investigación y la gestión, Cuadernos de Antropología Social, n° 21*, pp.7-15.
- Rotman, M. (2014). “La “Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos”: proceso de un ámbito institucional de construcción y gestión de patrimonio

y su dimensión política”. En De Campos, Y. (org.), *Patrimônio Cultural Plural*, Belo Horizonte, Arraes Editores.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Londres, Taylor & Francis e-Library.

Fuentes electrónicas. Páginas WEB consultadas

<http://www.buenosaires.gob.ar/museohernandez/artesanos>

<http://www.buenosaires.gob.ar/bienes/museohernandez>

<http://www.buenosaires.gob.ar/museohernandez/colecciones>.

http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/historia_del_museo_version_larga_para_pdf__1_.pdf

<http://www.buenosaires.gob.ar/bienes-culturales/museo-de-arte-popular-jose-hernandez>)

<http://www.buenosaires.gob.ar/museos/ciudad>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-3009-2015-10-21.html>