

Producción y consumo de bienes culturales: reflexiones desde las políticas culturales y las prácticas culturales *

Lorena Córdova Hernández **

Resumen

En las últimas décadas, tanto en México como en Latinoamérica, las investigaciones sobre consumo cultural han tenido un desarrollo significativo. Los cambios en las políticas culturales y la proliferación de las industrias culturales han propiciado la necesidad de conocer quién, cómo y para qué se consume “la cultura”. Estas interrogantes han crecido y, a su vez, los instrumentos metodológicos se han ido especializando.

El presente artículo tiene como objetivo realizar una discusión en torno a cómo los estudios de consumo cultural se han reducido al análisis de la Alta Cultura (Bellas Artes) y al ámbito urbano, dejando de lado la observación y análisis sobre la producción y consumo de bienes culturales de grupos sociales cuyos soportes (tangibles e intangibles) se consideran objeto de estudio de la antropología como las artesanías (arte menor o popular). En específico, la discusión se dirige a repensar cómo se concibe “lo cultural” desde las políticas culturales y los estudios de consumo. Asimismo-

* El presente artículo se deriva del proyecto de investigación: Procesos socioculturales y semióticos en la producción contemporánea de artesanías y arte en dos regiones zapotecas del estado de Oaxaca financiado por el Programa para el Desarrollo Profesional Docente, Tipo Superior (Prodep), Anexo: DSA/103.5/16/10263, septiembre 2016-agosto 2017; Dirección de Superación Académica, Secretaría de Educación Pública (SEP).

** Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca. Licenciada en Antropología Lingüística por la Universidad Veracruzana, con especialidad en Gestión Cultural por la Universidad Autónoma Metropolitana. Es maestra en Antropología Social y doctora en Antropología por CIESAS. lorenacordova64@gmail.com

mo, cómo dichos estudios deben de ampliar su campo de interés a los ámbitos semiurbanos y rurales. Los bienes producidos en estos contextos han comenzado a nutrir a las industrias culturales tanto en el campo artístico como en el patrimonio cultural, desembocando en el consumo cultural como una práctica cultural.

Palabras clave

Consumo de bienes culturales, políticas culturales,
prácticas culturales, arte, artesanía.

Fecha de recepción:

Abril 2017

Fecha de aceptación:

Junio 2017

Abstract:

Over the last several decades, both Mexico and Latin America, Cultural Consumption Researches have developed significantly. Cultural policies changes and cultural industries' proliferation have propitiated the need to know for whom, how and for what "the culture" is consumed. These same questions have been increased. Meanwhile, the methodological tools are specializing.

The present article aims to conduct a discussion about how Cultural Consumption studies have been reduced to the analysis of High Culture (Fine Arts) and the urban contexts, leaving out the observation and analysis of the production and consumption of cultural goods of social groups whose supports (tangibles and intangibles) are considered Anthropology's subject matter (crafts or popular art). Specifically, the discussion is addressed to rethink how the "cultural" is conceived from cultural policies and Studies of Cultural Consumption. Also, how such studies should extend their field of study to the semi-urban and rural areas. The goods produced in these contexts have begun to nourish the cultural industries, both the artistic field and the cultural heritage, culminating in cultural consumption as a cultural practice.

Key words

Cultural goods consumption, cultural policies, cultural practices,
art, handcraft work.

Final submission:

April 2017

Acceptance:

June 2017

Introducción

El consumo cultural¹ como campo de estudio se ha nutrido de la sociología de la cultura, el proyecto de los estudios culturales, así como de los métodos cualitativos para poder desarrollar sus aportaciones en contextos donde, hasta los años ochenta del siglo XX, no se había generado mucha discusión en torno a la construcción de políticas culturales más democráticas. “Posiblemente, la ubicación de la temática del consumo en este contexto se encuentra asociada al reconocimiento de que una política cultural democrática requiere superar las formulaciones dirigistas y vincular orientaciones globales con demandas reales de la población”.²

En la década de los años noventa del siglo pasado, el desarrollo de la investigación sobre el consumo cultural no sólo fue punto de interés para las universidades o los Estados, sino también de las industrias culturales, quienes en su proceso de mercantilización de los bienes culturales buscaron, a su manera, la democratización de la circulación y acceso de los ciudadanos a diferentes bienes.³

No hay duda de que en América Latina se seguirá escribiendo poesía y ficción, pintando lienzos y creando instalaciones, componiendo y tocando música erudita y popular, escribiendo y filmando películas, diseñando coreografías y bailando profesionalmente, y así en lo que respecta a las otras artes y medios culturales. Lo que sí está cambiando (y de hecho ya ha cam-

¹ Por consumo cultural entendemos el proceso de producción, distribución, circulación, consumo y apropiación de bienes culturales; es decir, elementos tangibles e intangibles que pertenecen al campo de las artes y el patrimonio cultural [Nota de la autora].

² Guillermo Sunkel, “Una mirada otra. La cultura desde el consumo”, en *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, coord. Eduardo Mato (Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002), 287.

³ Ana Rosas Mantecón, “Los estudios sobre consumo cultural en México”, en *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, coord. Eduardo Mato (Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002), 255-264.

biado en algunas artes y medios) es la manera como se estructuran y administran estos subsectores de lo que hoy en día se conoce como el sector de artes y cultura.⁴

Incluso, los instrumentos metodológicos se comenzaron a especializar, pues a los estudios de audiencias en los que se utilizan datos cuantitativos se le añadirá la aplicación de metodologías cualitativas que permitan el entendimiento del consumo como práctica social. Sin embargo, quedan pendientes diferentes aspectos por debatir e incluso diferentes objetos culturales y conceptos por analizar.

El presente artículo tiene como objetivo realizar una discusión en torno a cómo los estudios de consumo cultural se han reducido al análisis de la Alta Cultura (Bellas Artes) y al ámbito urbano, dejando de lado la observación y análisis sobre la producción y consumo de bienes culturales de grupos sociales, cuyos soportes tangibles e intangibles se consideran objeto de estudio de la antropología como las artesanías (arte menor o popular). En específico, es de interés repensar lo referente a cómo se concibe “lo cultural” desde las políticas y estudios de consumo y cómo dichos estudios deben de ampliar su campo de interés a los ámbitos semiurbanos y rurales, puesto que los bienes ahí producidos han comenzado a nutrir a las industrias culturales, tanto en el campo artístico como en el del patrimonio cultural, desembocando el consumo cultural en prácticas culturales y no sólo en intercambios económicos.

I. “Lo cultural” desde las políticas culturales

Los estudios sobre producción y consumo de bienes culturales no se encuentran ajenos a cambios en las dinámicas ideológicas e intervención de los Estados y las industrias culturales a través de la

⁴ George Yúdice, “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina”, en *Revista Iberoamericana*, LXVII, no. 197 (2001): 639.

aplicación de diversas políticas culturales; es decir, aquellas políticas interesadas en el desarrollo de las identidades culturales.⁵

El tema de la identidad cultural fue el eje predominante en las Conferencias de Yakarta, Accra y Bogotá, preparatorias de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales —Mondiacult— celebrada en México, entre el 26 de julio y el 6 de agosto de 1982. [...] En los años posteriores a la Declaración de México, la mayoría de documentos sobre política cultural en América Latina reproducían casi textualmente el informe final. La preservación y promoción de la identidad, y la dimensión cultural del desarrollo se convirtieron en el objetivo central de las políticas.⁶

En este sentido, si estas políticas se encuentran dirigidas a promover las identidades culturales, a partir de las cuales “la afirmación de la identidad cultural contribuye, por ello, a la liberación de los pueblos [y] cualquier forma de dominación niega o deteriora dicha identidad”.⁷ Es necesario observar cómo dichas políticas están siendo discursivizadas desde los Estados e incluso desde las industrias culturales —a partir de los cambios de paradigmas de los Estados— y si éstas pueden o no contribuir a la liberación y democracia cultural de los pueblos a partir de la promoción y desarrollo de las identidades.

Es evidente que las políticas culturales están dirigidas al desarrollo de las identidades culturales y, como cualquier política pública, son una construcción ideológica que genera acciones que se caracterizan por ser una forma de gestionar y controlar la producción, circulación, promoción y consumo de los objetos culturales. Por consiguiente, la base ideológica de los paradigmas sobre

⁵ Alejandro Grimson, “Introducción. Políticas para la justicia cultural”, en *Culturas políticas y políticas culturales*, comp. Alejandro Grimson (Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2014), 9-14.

⁶ Juan Luis Mejía, “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”, en *Pensamiento Iberoamericano*, 4, p. 108.

⁷ UNESCO (1982). *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales*. México D.F. 26 de julio a 6 de agosto de 1982. *Informe final*, CLT MD 1, París, noviembre de 1982.

los que se basan las políticas públicas es la que predominará en las acciones que materializan las políticas culturales.

Por ejemplo, en la década de los ochenta del siglo pasado dentro de las políticas culturales latinoamericanas aún permeaba la institucionalidad cultural inspirada en el modelo propuesto por André Marlaux, quien en 1959 reunió los asuntos culturales en un solo Ministerio —siendo el primer Ministerio de Asuntos Culturales del mundo—, con la intención de volver accesible el patrimonio cultural y el arte.⁸

[En Latinoamérica esta] institucionalidad tenía como propósito aglutinar bajo un solo ente la dispersión de instituciones que desde el siglo XIX habían surgido en estos países y que se alojaban en distintas instancias de los organigramas estatales. Las bibliotecas, archivos, teatros, museos y conservatorios fueron recogidos bajo un solo ente generalmente adscrito a los ministerios de educación. Desde el punto de vista funcional la institucionalidad se basaba en la difusión cultural, fomento a las bellas artes y protección al patrimonio cultural.⁹

Si bien esta institucionalidad era más “democrática”, en el sentido de que buscaba que mediante las políticas culturales se tuviera mayor cercanía y acceso al arte y patrimonio, lo que es un hecho es que todavía se tenía una perspectiva relacionada con la Alta Cultura. Es decir, se pensaba en la difusión de las Bellas Artes, haciendo casi inexistente la inclusión de la diversidad cultural y, en su caso, todo lo que no fuera reconocido como Alta Cultura era reconocido como cultura popular.

En esta primera institucionalidad es importante mencionar el caso mexicano y su política cultural, la cual estuvo permeada por políticas de integracionismo hacia la población indígena y por un nacionalismo que permitió que el campo de las artes y el patrimonio se viera fortalecido.

⁸ Véase Xavier Greffe y Sylvie Pflieger, *La politique culturelle en France* (Francia: La Documentation française, 2015).

⁹ Mejía, “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”, 113.

[...] la importancia otorgada por el sistema político mexicano a la cultura durante el siglo XX, no fue pocas veces criticado por su recurso al nacionalismo como eje estructurador de la estética legitimada desde el Estado. No sólo eso, la política cultural sobre lo popular y el mundo indígena, también siguió un modelo integracionista y homogeneizador, acorde al proyecto del PRI [Partido Revolucionario Institucional]. No obstante lo anterior, el uso discrecional de la cultura por parte de los gobiernos del PRI a lo largo del siglo XX, contribuyó a la creación significativa de instituciones o manifestaciones culturales que se volvieron referentes en Latinoamérica: la creación del Fondo de Cultura Económica (de 1934, pero fortalecida a partir de 1954), el Colegio de México (de 1940, cuyo impulso se dio gracias a los refugiados españoles llegados al país), el Festival Internacional Cervantino (de 1972), el Museo Nacional de Culturas Populares (de 1982), el Canal 22 de televisión cultural, el Instituto Mexicano del Cine, entre muchas otras que quedarán bajo la tutela del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).¹⁰

A partir de los años noventa, en Latinoamérica, el cambio hacia un sistema económico neoliberal permitió un giro discursivo en el ámbito cultural. Contradictoriamente, como se observó en la *Conferencia Mundial de Políticas Culturales* (México, 1982), se empieza a hablar de diversidad cultural desde una perspectiva más inclusiva y no integracionista. Sin embargo, a la par del reconocimiento del valor de la diversidad, esto se realiza desde una perspectiva de “políticas culturales para el desarrollo”.

El discurso neoliberal frente a la cultura se sustenta en que la dimensión cultural gira en la órbita de las libertades de pensamiento, creación y expresión y, por tanto, como en la primera generación de Derechos Humanos, la obligación del Estado es de “no hacer”, es decir, abstenerse de actuar, pues su acción, a través

¹⁰ *Los estados de la cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR* (Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012), 56.

del dirigismo estatal o la censura, pone en riesgo las libertades sagradas. Según esta concepción el derecho a la cultura es un derecho individual y no social.¹¹

La tendencia anterior será ratificada en el *Documento de Estocolmo* (1998), “la política cultural, siendo uno de los principales componentes de una política de desarrollo endógena y duradera, debe ser implementada en coordinación con otras áreas de la sociedad en un enfoque integrado. Toda política para el desarrollo debe ser profundamente sensible a la cultura misma”.¹² De esta manera, en dicho documento se hace referencia a que la cultura es el motor del desarrollo, pero debido a que no existe una sola cultura, es necesario que los Estados no intenten regularlas u homogenizarlas. Así, la institucionalidad de corte francesa inspirada en Malraux pasa a la institucionalidad de corte británico:

La política cultural británica es uno de los paradigmas de política cultural en Europa que ha tenido una importante influencia en las iniciativas de diferentes países en América Latina y en Estados Unidos. Uno de los principios básicos vinculados a la política cultural británica es el concepto de diversidad cultural. Invasores romanos, sajones, escandinavos y noruegos, inmigrantes judíos, protestantes y musulmanes, refugiados de diferentes partes del mundo y las comunidades culturales pertenecientes a los países que fueron colonia, todos dejaron sus rastros y, muchos de ellos, forman parte en la actualidad de una población donde la denominación British permite un gran abanico de diferencias.¹³

De esta manera, a la par de que se reconoce la diversidad cultural, los Estados latinoamericanos comienzan a repléjarse, cayendo

¹¹ Mejía, “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”, 113.

¹² UNESCO, *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*, reunida en Estocolmo del 30 de marzo al 2 de abril de 1998.

¹³ *Los estados de la cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR*, 49.

en un discurso contradictorio. Por una parte, se sustenta en una ideología de corte relativista de los derechos humanos “que se basa en una afirmación ética de la libertad y respeto a la diferencia cultural”.¹⁴ Por otra parte, la perspectiva de las políticas públicas como “no-programas”, el hecho de “no hacer” puede ser una “acción simbólica” y no sólo una acción concreta.¹⁵

La perspectiva neoliberal de la cultura, en lugar de motivar proyectos de “democracia cultural” ha promovido más la mercantilización de la misma, pues para que sea motor del desarrollo, la cultura necesita convertirse en mercancía, sobre todo porque ante el repliegue de los Estados las industrias culturales se convierten en pieza clave en el fomento de la cultura y las artes.

Con todo, si las políticas culturales parten de la perspectiva relativista de los derechos humanos y/o mercantilista, no genera justicia cultural, al contrario, siguen promoviendo la desigualdad social. “Un proyecto de democracia cultural para las políticas culturales públicas debe considerar el contexto de interacción cultural, los diferentes actores implicados, las relaciones de poder presentes en la idea misma de las políticas culturales públicas y también debe buscar maximizar la participación del público en los espacios de decisiones políticas”.¹⁶

El repliegue del estado permite que las industrias culturales tengan mayor presencia en el proceso de producción y consumo de los objetos culturales, al igual que en la formación de los públicos. Asimismo, esto permite que la iniciativa privada comience a tener estímulos fiscales, por medio de la creación de fundaciones, patronatos, etc., para promover el arte y el patrimonio cultural. De tal manera que la democracia cultural comienza a ser un ideal por alcanzar, puesto que la mayoría de los Estados latinoamericanos han dejado de participar de manera activa en dicho proceso.

¹⁴ Rita Boco y Gisela Bulanikian, “Derechos humanos: universalismo vs. relativismo cultural”. *Alteridades*, 20(40) (2010), 13.

¹⁵ Edith Kauffer. “Las políticas públicas: algunos apuntes generales”, *Ecofronteras*, [S.l.] (2002), 4.

¹⁶ Marcelo de Souza, “Críticas ao modelo hierarquizado de cultura: por um projeto de democracia cultural para as políticas culturais públicas”, *Revista de Estudos Sociais*, 53(2015):43.

Una excepción a esta regla es el caso brasileño y el desarrollo de los “Puntos de cultura” a partir del programa Cultura Viva (2010), los cuales buscan generar nuevas formas estructurales hacer política entre el Estado y las organizaciones sociales, bajo la idea de autonomía y emancipación social. Los “Puntos de cultura” se han replicado en otras ciudades latinoamericanas, pero no de manera tan extensiva como el caso de Brasil.¹⁷

Por el contrario, en el caso mexicano, en el primer trimestre del 2017, en el ámbito legislativo se discutió el proyecto de la *Ley General de Cultura*. Con dicho proyecto se anhela “una ley que aspire a descentralizar la cultura, a distribuir competencias entre federación, estados y municipios, tomando en cuenta las capacidades de estos niveles de gobierno y señalar sus respectivas responsabilidades”. Sin embargo, dichas responsabilidades se diluyen en el proceso mismo de descentralizarlas.

Si se parte de la idea primigenia de que las políticas culturales se caracterizan por gestión y control de acciones en torno a la cultura, pero esta gestión y control se vuelve cada vez más difusa debido al repliegue e intentos de descentralización de la cultura. Las preguntas que surgen son ¿cómo se concibe desde los estudios de consumo cultural la producción y consumo de objetos culturales? ¿“lo cultural” se encuentra bien delimitado en el ámbito académico? A continuación, se hará referencia a cómo se ha concebido la cultura, los objetos culturales y el propio consumo.

II. Producción y consumo de bienes culturales

En Latinoamérica la generación de las políticas e industrias culturales ha tenido como respuesta el desarrollo de estudios de consumo cultural con influencia francesa e inglesa. En este sentido, pareciera que existe un desarrollo paralelo, tanto conceptual como geográfico, en lo que corresponde a las políticas, industrias y consumo cultural. Por tal motivo, repensar a la investigación cualitativa, sobre todo desde una perspectiva etnográfica, permitirá

¹⁷ Céline Taurino. *Puntos de cultura: cultura viva en movimiento* (Argentina: RGC Libros, 2013).

problematizar el propio desarrollo conceptual de los estudios de consumo y la cultura.

En la década de los setenta del siglo XX, los estudios sobre la producción y consumo cultural comienzan a nutrirse de las aportaciones de Pierre Bourdieu. En específico, dirigió la atención a la transmisión del capital cultural— entendida como la apropiación simbólica de bienes culturales a partir de intercambios originados desde la incorporación, objetivación e institucionalidad de dichos bienes— en contraposición al capital económico y humano.¹⁸ Esto permitió comenzar a preguntarse en qué sentido la posesión de capital económico, considerado por lo general como el factor principal del consumo, permitía desarrollar o no un proceso de consumo cultural. La respuesta es clara, no todo consumo cultural depende del insumo económico, pero tampoco se puede prescindir de él.

La discusión anterior surge a partir de reconocer, como Bourdieu lo hace, que la familia también es un eje importante para dicho consumo, sino es que el principal. De esta manera, se comienza a observar el hecho de que la familia o unidad doméstica motiva y desarrolla distintos procesos de consumo como un elemento para la “reproducción social” y es gracias a la forma en que la familia acerca o no a sus miembros a los bienes culturales que el consumo cultural se ve fortalecido o no. Para Pierre Bourdieu el proceso de acumulación del consumo cultural dentro de la familia tiene eficacia ideológica por lo que los valores de los objetos, tanto simbólicos como históricos, toman un tiempo considerable para ser asimilados por los individuos. Si a edad temprana se expone a un miembro de ella al consumo de bienes culturales, el proceso de asimilación e incorporación será más eficaz. De lo contrario, tomará más tiempo y, si bien el proceso de incorporación se da, éste requerirá más insumos de los requeridos a edad temprana.

¹⁸ Pierre Bourdieu, “The forms of capital”, en *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*, ed. John Richardson (Connecticut: Greenwood Press, 1986), 241-258.

A partir de lo anterior, se puede observar que la incorporación del capital cultural, así como la modificación e incremento por parte de los ciudadanos es un proceso continuo y de largo plazo. En este sentido, en el caso de las políticas culturales y el interés de los Estados Latinoamericanos por el incremento del consumo cultural —a partir de la implementación de diferentes estrategias de circulación de los bienes culturales— no se toma en cuenta que el cambio ideológico o fortalecimiento del mismo no es inmediato.¹⁹

Por ejemplo, la ideología de la existencia de un “Arte mayor” en contraposición a “arte menor” —para diferenciar lo que por más de un siglo se denomina arte clásico/académico del arte popular o del pueblo— sigue siendo vigente.²⁰ Esta ideología no sólo ha servido para tratar de delimitar las bellas artes de los oficios, el arte y las artesanías, sino también para la caracterización de los artistas en contraposición de los artesanos.²¹ Asimismo, el miembro de una familia cuya exposición al campo del arte y del patrimonio tiende a ser más informal y “popular”, tardará más tiempo en incorporar aspectos o parámetros académicos y artísticos, los cuales son determinados por una élite cultural que no necesariamente conoce los procesos de consumo cultural de los ciudadanos.

A partir de lo anterior, se puede afirmar que la perspectiva del capital cultural permite entender la manera en que hablar de consumo cultural no implica la apropiación material de los bienes culturales, sino más bien una apropiación simbólica. El consumo de bienes culturales no depende del poder adquisitivo o de la clase social de los sujetos sociales, así como tampoco es un proceso genético o racial, sino de las delimitaciones institucionales y políticas que se realicen y cómo éstas se van reafirmando de generación en generación a través de la familia.²²

¹⁹ Pierre Bourdieu. “Los tres estados del capital cultural”, *Sociológica* 2(5) (1987):11-17.

²⁰ El uso de las mayúsculas en “Arte mayor” es para enfatizar la diferencia que se hace entre la producción de bienes simbólicos.

²¹ Michel Romieux. “Aproximación antropológica al arte”, *Revista Chilena de Antropología* 13 (1995):155-161.

²² Néstor García Canclini, “El consumo cultural: una propuesta teórica”, en *El consumo cultural en América Latina*, editado por Guillermo Sunkel (Colombia: Convenio Andrés Bello, 2006), 72-95.

Las aportaciones de Pierre Bourdieu sobre el capital cultural que modifica la manera en observar el consumo como medio de incorporación simbólica y no sólo desde una perspectiva económica, son relevantes en el campo de estudio. Sin embargo, su análisis se desarrolla con el interés por la apropiación de las “bellas artes” y deja de lado los estudios de consumo de la cultura popular y las artesanías. Asimismo, la propuesta de Bourdieu sobre el intercambio y asimilación simbólica muestra limitaciones en torno a la manera de interpretar los procesos empíricos a los que un científico social se enfrenta al momento de abordar la producción, representación, consumo, etc., de los bienes simbólicos. En su caso abordó los temas desde investigación de tercera mano y no desarrolló observación directa de los fenómenos culturales a los que hace alusión, por lo que en el caso de una perspectiva de investigación cualitativa con características etnográficas, las aportaciones de este autor pueden ser aceptadas de manera general, pero no necesariamente coincidir con las realidades empíricas latinoamericanas.

De esta manera, para comenzar a analizar de manera más directa y empírica el proceso de producción y consumo de bienes, en la década de los ochenta, el aporte realizado por algunos integrantes de la Escuela de Birmingham y sus estudios culturales puede contribuir a enriquecer la mirada del consumo cultural. El interés por el consumo del arte popular se vio divulgado en el artículo de Stuart Hall titulado “Encoding/Decoding”.²³ En el artículo Hall hace referencia a la manera en que se entabla la producción y recepción (consumo) de los mensajes televisivos. Él propone el análisis de la hegemonía y dominación global que se genera al televidente por medio de dichos mensajes, así como la manera en que dentro de este proceso hegemónico quedan espacios para la negociación de las visiones del mundo que se presentarán como totalizadoras y permearán otros espacios ideológicos.

El aporte de Hall sobre la codificación y decodificación de los mensajes es trascendental para analizar la producción y consu-

²³ Stuart Hall. “Encoding/Decoding”, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79* (Londres: Hutchinson, 1980), 128-138.

mo de los procesos comunicativos que se entablan entre los medios de comunicación y los receptores, el proceso de consumo es totalmente un proceso comunicativo en el que alguien emite un mensaje y el receptor lo convierte en material simbólico que lo irá formando ideológicamente. Esta perspectiva es más procesual y permite analizar el contenido ideológico de lo que se pone a disposición del consumidor para incorporar a su capital cultural. Sin embargo, dicha propuesta está dirigida a una parte crítica de las condiciones que guardan los mensajes creados, incluso una crítica a las políticas culturales, pero no aborda cómo se genera el proceso interno de circulación de dichos mensajes o bienes simbólicos.

A partir de lo anterior, el modelo del “circuito de la cultura” es más útil para poder analizar y dimensionar los procesos socio-culturales y semióticos de los fenómenos que se gestan en espacios semiurbanos y rurales,²⁴ que normalmente han sido punto de interés de la antropología.²⁵ El circuito de la cultura es un modelo interpretativo en el que se interrelacionan cinco procesos²⁶ “implicados en la producción y circulación de significados a través del lenguaje que de esta manera forman un marco útil para considerar la significación de los bienes de manera holística”.²⁷

Dentro del modelo, “los significados son los que nos dan un sentido de nuestra propia identidad, de quiénes somos y a quiénes pertenecemos”.²⁸ De esta manera, la propuesta es partir de los pro-

²⁴ Paul Du Gay et al. *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman* (Londres: Sage publishing, 1997).

²⁵ Es necesario señalar que Richard Johnson fue el primero en desarrollar el protocolo de investigación para la comunicación que posteriormente será perfeccionada por Paul Du Gay y colaboradores (Richard Johnson, “What is cultural studies anyway?”, en *What is Cultural Studies? A Reader*, editado por John Storey (Londres: Arnold, 1999), 75-114).

²⁶ Los cinco procesos interrelacionados son: representación, consumo, producción, regulación e identidad [relaciones sociales].

²⁷ Anabelle Leve. “The circuit of culture as a generative tool of contemporary analysis: Examining the construction of an education commodity”. (Ponencia. Australian Association Research Education Conference, Sidney, 2012).

²⁸ Stuart Hall, “Introduction”, en *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, editado por Stuart Hall (Londres: Sage Publications/The Open University, 1997), 4.

cesos de representación para observar cómo los significados ahí emitidos pasan por puntos que generan diferentes momentos de significación, haciendo que la producción y consumo no sea vista de manera unidireccional sino como un proceso continuo.

La propuesta de Du Gay y colaboradores se retoma desde una perspectiva del consumo cultural “como una economía de bienes culturales, pero que esta economía tiene una lógica específica”.²⁹ Al existir una lógica específica en los procesos de consumo cultural, la propuesta de interrelación entre la representación, consumidor, receptor, etc., que se hace en el circuito de la cultura puede ser productivo para el desarrollo de estudios de consumo de corte más localizado que aquí se propone.

Es importante aclarar que el modelo es una sugerencia para poder observar los procesos socioculturales y semióticos, no es un esquema que se privilegie por encima de las interpretaciones derivadas de la observación empírica. Asimismo, no trata de definir si la economía de bienes que se esté gestando es “cultura legítima” o no, sino tratará de explicar cómo se está generando dicha economía sin sobrevalorar o desvalorar los bienes que entran en juego.

En América Latina, Jesús Martín-Barbero retomó el circuito de la cultura y lo desarrolló para las mediaciones en el contexto de los medios de comunicación.³⁰ Sin embargo, este tipo de “modelos de audiencia” no son seguidos en el presente texto, pues no se busca realizar una “crítica al mediacentrismo”.³¹ Es decir, el circuito cultural más que de comunicación, aquí se observa en consonancia con prácticas de socialización, como lo observa la “antropología del consumo”. Y es en este punto donde el presente artículo quiere incidir, en observar más las prácticas culturales que dan pie al consumo, que el sólo hecho de la manipulación ideológica y económica que éste pueda tener.

²⁹ Pierre Bourdieu, “Consumo cultural”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, editado por Pierre Bourdieu (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2010), 231.

³⁰ Jesús Martín-Barbero, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

³¹ Sunkel, “Una mirada otra. La cultura desde el consumo”, 289.

III. El consumo de bienes culturales como práctica cultural

El consumo, desde la antropología, consiste en la apropiación de cualquier tipo de bienes, pero no desde la perspectiva mercantilista, sino desde la práctica cultural, cuyo “doble papel” de las mercancías, por un lado, son “proporcionadores de subsistencias”. Por el otro, como “establecedores de las líneas de las relaciones sociales”.³² En este sentido, el presente trabajo parte de una concepción

[...] no reproductivista del consumo, la que permite una comprensión de los modos de apropiación cultural y de los usos sociales de la comunicación. A través de la reivindicación de las prácticas de la vida cotidiana de los sectores populares, las que no son consideradas meramente como tareas de reproducción de la fuerza de trabajo sino más bien como actividades con las que “llenen de sentido su vida”.³³

La perspectiva que aquí se desarrolla encuentra sus antecedentes temáticos en lo anteriormente descrito. Sin embargo, es importante señalar que si bien se sigue una perspectiva “antropológica del consumo”, el abordaje antropológico del arte y artesanías no ha sido recurrente en dicha perspectiva.

La circulación simbólica desde la perspectiva del consumo cultural en la interrelación entre ambos tipos de bienes ha sido reducida, por no decir nula. Incluso, como ya se había mencionado antes, el análisis de las artesanías ha sido objeto de estudio de la antropología y el del análisis de las bellas artes por la sociología del arte. En específico, las artesanías han sido abordadas más desde la perspectiva de clase social de los artesanos y su espacio laboral.

Por ejemplo, la antología dirigida por Victoria Novelo *Artesanos, artesanías y arte popular en México, una historia ilustrada*, en 1996, es un libro que reúne información bibliográfica y visual muy importante, no sólo por el valor científico e histórico de lo

³² Marie Douglas y Baron Isherwood, *El Mundo de los Bienes. Hacia una antropología del consumo* (México: Editorial Grijalbo, 1979), 75.

³³ Sunkel, “Una mirada otra. La cultura desde el consumo”, 288.

ahí reunido, sino por la manera en que se organiza la propia antología para poder mostrar los procesos de usos, costumbres, producción, consumo, etc., de las artesanías. Sin embargo, esta antología recopila información general que no deja clara las dinámicas sociales y simbólicas que se crean en cada grupo cultural y, a su vez, la manera en que de una región a otra en donde habita dicho grupo los procesos cambian y pueden resignificarse a partir de contactos con otros grupos culturales o a partir de procesos de migración masiva.

La mayoría de las publicaciones en torno a las artesanías hacen referencia a la situación laboral de artesanos, el contenido simbólico, el marco jurídico y los programas de fomento a las mismas; pero las descripciones de estos bienes producidos son consideradas como “populares” o “no artísticos”. Algunos ejemplos pueden ser la compilación de Francisco Sales en *Las artesanías en México. Situación actual y retos* y el *Diagnóstico de la capacidad de los artesanos en pobreza para generar ingresos sostenibles* desarrollado por la Dirección General de Análisis y Prospectiva del Gobierno Federal.

Otros dos trabajos importantes, referentes más a la antropología económica son, al menos, dos de Victoria Novelo: *Artesanías y capitalismo en México* en el que se contrasta la situación de la producción de artesanías en un contexto capitalista mexicano; así como *Ser indio, artista y artesano en México*, en el cual desarrolla una perspectiva multidimensional de las artesanías a la luz de una reivindicación de las mismas, al ser siempre consideradas como producciones periféricas.

No sólo los antropólogos han hecho la diferenciación entre las artesanías y el arte. Algunos artistas mexicanos y extranjeros han recurrido a la representación de las artesanías como un recurso iconográfico, pero sólo en términos de representación. Piénsese en el cuento de Bruno Traven “Canastitas en serie” en el libro *Canasta de cuentos mexicanos*; o en el uso de la iconografía de las artesanías en el arte.

A partir de lo anterior, se puede observar que el análisis de la producción artística indígena, por lo general, ha sido retomado por la antropología económica. Por su parte, en el campo de las

artes y antropología, hasta hace pocas décadas la antropología del arte sólo se interesaba por el “arte” ornamental y/o religioso de las culturas no occidentales, relacionándolo con el campo de estudio del *folk art*.³⁴ De hecho, la creación de museos de cultura popular surgen como una alternativa al reconocimiento de los objetos producidos por la población indígena pero que no se considera que alcancen el estatus de “arte”.³⁵

De esta manera, el campo del arte se ha visto influido más por los aportes de las ciencias sociales en términos conceptuales que por el desarrollo de un área de especialización en específico. Por ejemplo, en la década de los setentas, dentro del campo de la sociología del arte, se comienza a abordar el análisis de la producción de un arte sociológico y un arte sociologizante. El primer tipo de arte se refiere a aquel que se nutre de los aportes de la sociología para la construcción de un discurso y, el segundo tipo, se refiere al arte producido para generar cierto tipo de cambio social.³⁶ Sin embargo, este tipo de análisis se redujo a la producción artística “urbana”, por lo que la producción de bienes en el ámbito indígena o rural quedaba relegada a la antropología del arte.

A partir de lo anterior, se puede observar que aún hace falta analizar las prácticas culturales que se gestan en la circulación de arte y artesanías y las prácticas culturales. Por lo tanto, no es de interés resolver la antigua discusión sobre qué es o no arte, sino analizar la manera en que tanto el arte como las artesanías genera procesos socioculturales y semióticos diversos. Por un lado, las artesanías están siendo desplazadas de la producción de objetos tradicionales. Por el otro, éstas comienzan a dotar de iconografía y técnicas para la generación propuestas de arte contemporáneo

³⁴ Ragnar Johnson, “The use of photographs in mourning and bereavement and the anthropology of art”, *Anthropology & Medicine* 6(2) (1999): 231-241; Wilfride van Damme, “Siberian ornaments, german scholars, and a transitional moment in the anthropology of art, c. 1900”, *Art History* 38(3) (2015): 512-535.

³⁵ José Fernández de Rota, “Antropología del Arte y arte antropológico”, *Anales de la Fundación Joaquín Costa* 7(1990): 55-62.

³⁶ Néstor García Canclini. *La producción simbólica. Teoría y método de la sociología del arte*. México: Siglo XXI editores, 2006.

que motivan cierto tipo de resignificación cultural y reivindicación técnica. En este sentido, las reflexiones más actuales entre la relación arte contemporáneo con la antropología permiten un análisis menos reduccionista de los bienes artísticos y simbólicos que se generan en comunidades indígenas y/o artistas contemporáneos indígenas.

La colaboración entre arte contemporáneo y antropología se ha desarrollado como un espacio de experimentación y observación etnográfica, y no tanto con el objetivo de desarrollar un área o disciplina específica. En ella se sugiere, al menos, tres momentos para que los etnógrafos creen nuevas formas de representación visual. “(1) la conceptualización de cercanía y distancia del sujeto etnográfico, (2) el posicionamiento múltiple del observador participante, y (3) el desarrollo de nuevas posibilidades formales de representación visual”.³⁷ A partir de este cambio en torno a la forma de posicionar el ojo etnográfico el campo de análisis del consumo cultural puede ampliarse, pues no se reduce a la observación en museos o galerías de arte, sino a todos los contextos donde coexistan diferentes formas de representación visual y nuevas formas de concebir el objeto y universo de estudio del consumo cultural.

La propuesta anterior busca nutrir un diálogo inacabado tanto en la historia del arte como de la antropología. Es decir, se intenta no sólo a generar una nueva forma de hacer representaciones etnográficas, sino repensar el papel del etnógrafo y el ojo del productor visual, en este caso artista o artesano. El planteamiento no es sustituir el método etnográfico por registros experimentales, sino realizar trabajo de campo e interpretación interdisciplinaria que no sea pseudoetnografía sino un ejercicio que busca nuevos soportes para generar interpretación etnográfica.³⁸ A partir de ello, observar las prácticas de consumo de los bienes culturales en los

³⁷ Arnd Schneider, “Three modes of experimentation with art and ethnography”, *Journal Of The Royal Anthropological Institute*, 14(1) (2008): 171.

³⁸ Hall Foster, “El artista como etnógrafo”, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 175-208.

procesos de resignificación cultural abren el espectro de análisis y problematizan el hecho de cuáles son los aportes del consumo cultural para la construcción de políticas públicas, pues el repliegue del estado y la participación de las industrias culturales, están produciendo nuevas formas de producción y emprendimiento cultural, tanto en el campo de las artes como el del patrimonio. Piénsese, por ejemplo, en el turismo cultural o la economía naranja, en donde el Producto Interno Bruto (PIB) de un país comienza a medirse por la producción y consumo de bienes culturales a nivel masivo.

De esta manera, la propuesta sobre estudios de consumo para la construcción de políticas culturales “justas” es generar diálogos interdisciplinarios entre el arte contemporáneo y la antropología, para realizar registros etnográficos visuales, audio y escritos, que permitan problematizar la realidad social y las prácticas culturales en torno al consumo del arte y patrimonio cultural. Es necesario entonces generar análisis de los procesos socioculturales y semióticos de la manera en que los bienes culturales generados están circulando dentro de la dinámica cotidiana de las zonas rurales o semiurbanas, pues éstas inciden dentro del campo del arte y patrimonio de una región o país, resignificando incluso el papel del artista y el artesano en la sociedad y, por ende, motivan a la construcción de políticas culturales distintas a las ya existentes.

Reflexiones finales

De acuerdo a los apartados anteriores, no se puede hacer referencia a los estudios de consumo sin pensar en las políticas culturales que se ponen en práctica en un Estado o región. Mucho menos se puede delimitar cuál es el objeto de estudio por excelencia del consumo cultural. Al contrario, con el surgimiento de nuevas industrias culturales, la oferta y demanda en el ámbito del arte y patrimonio promueve la resignificación del consumo como práctica cultural. Aunado a lo anterior, las maneras en que los ciudadanos se apropian del capital cultural son diversos y no necesariamente tiene una tendencia o circulación definida. En este sentido, hoy

por hoy, los desafíos en torno al análisis sobre la producción y consumo de bienes culturales son más complejos, pues no puede negarse que los contextos ya no sólo pueden ser urbanos, pero tampoco las concepciones sobre lo cultural, artístico y patrimonial pueden desarrollarse en una perspectiva de élites culturales, en las que sólo un grupo decide qué es lo susceptible de análisis.

En el desarrollo del proyecto que sustenta el presente artículo se ha comenzado a observar cómo el límite entre arte y artesanía es cada vez más ambiguo. Por ejemplo, algunos estudiantes de artes plásticas y visuales comienzan a realizar producción “artesanal”, reproducción en serie a partir de una técnica específica, como una forma de subsistencia; otros jóvenes se dedican a otro tipo de mercados como ilustración, animación, intervención de objetos artesanales, mejoramiento de técnicas artesanales, etc., con fines económicos. Por su parte, los artesanos se comienzan a especializar en el manejo de sus técnicas y diseños, por lo que pueden exponer en una galería artística o algún museo que no sea necesariamente de arte popular. En ambos casos, al menos en México, existe un reflejo claro de las políticas culturales que se desarrollan en el país.

Por un lado, el campo del arte ya no puede ser sostenido por el Estado, al menos así se ha manifestado tanto en las declaraciones de funcionarios como en el hecho de diversificar las responsabilidades en otro a ‘lo cultural’, y los artistas comienzan a ser emprendedores culturales o becarios de programas, más por obligación que por convicción. Por otro lado, los artesanos se convierten en la mano de obra del turismo cultural, cuyas derramas económicas pueden ser millonarias y, por eso, se les capacita para mejorar su producción. En ambos casos las industrias culturales juegan un papel importante, pues aunque algunas mantienen el lema de “responsabilidad social”, la finalidad es hacer de la cultura un elemento de intercambio económico.

A partir de lo anterior, reducir el análisis de producción y consumo de bienes culturales al ámbito urbano no permitirá observar estas nuevas confluencias entre las artes y las artesanías. Asimismo, hacer análisis que no observen de manera detallada el consumo como práctica cultural, convierte a las interpretaciones de

dicho proceso en procesos inoperantes y poco funcionales para proponer nuevas políticas culturales. Por tal motivo, el desarrollo de la perspectiva etnográfica en ámbitos urbanos y rurales puede ser una herramienta fundamental para virar la lógica política e industrial coexistente.

Fuentes

- Boco, Rita, y Gisela Bulanikian, "Derechos humanos: universalismo vs. relativismo cultural". *Alteridades*, 20(40) (2010), 9-22.
- Bourdieu, Pierre. "The forms of capital". En *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*, editado por John Richardson, 241-258. Connecticut: Greenwood Press, 1986.
- Bourdieu, Pierre, "Los tres estados del capital cultural", *Sociológica* 2, no. 5 (1987):11-17.
- Bourdieu, Pierre, "Consumo cultural". En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, 231-240, Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2010.
- De Souza, Marcelo, "Críticas ao modelo hierarquizado de cultura: por um projeto de democracia cultural para as políticas culturais públicas", *Revista de Estudos Sociais*, 53(2015): 43-51.
- Du Gay, Paul, Stuart Hall, Linda Janes, Ander K. Madsen, Hugh Mackay y Keith Negus. *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage publishing, 1997.
- Fernández de Rota, José. "Antropología del Arte y arte antropológico", *Anales de la Fundación Joaquín Costa* 7(1990), 55-62.
- García Canclini, Néstor, "El consumo cultural: una propuesta teórica". En *El consumo cultural en América Latina*, editado por Guillermo Sunkel, 72-95. Colombia: Convenio Andrés Bello, 2006.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método de la sociología del arte*. México: Siglo XXI editores, 2006.
- Grefre, Xavier y Sylvie Pflieger, *La politique culturelle en France*. Francia: La Documentation française, 2015.
- Grimson, Alejandro. "Introducción. Políticas para la justicia cultural", en *Culturas políticas y políticas culturales*, comp. Alejan-

- dro Grimson, 9-14. Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2014.
- Hall, Stuart. "Encoding/Decoding", *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79*, 128-138. Londres: Hutchinson, 1980.
- Hall, Stuart. "Introduction", en *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, editado por Stuart Hall, 1-14, Londres: Sage Publications/The Open University, 1997.
- Johnson, Richard. "What is cultural studies anyway?", en *What is Cultural Studies? A Reader*, editado por John Storey, 75-114, Londres: Arnold, 1999.
- Johnson, Ragnar. "The use of photographs in mourning and bereavement and the anthropology of art", *Anthropology & Medicine* 6(1999), no. 2, 231-241.
- Kauffer, Edith. "Las políticas públicas: algunos apuntes generales", *Ecofronteras*, [S.l.] (2002), p. 2-5.
- Los estados de la cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012.
- Leve, Annabelle. "The circuit of culture as a generative tool of contemporary analysis: Examining the construction of an education commodity". (Ponencia. Australian Association Research Education Conference, Sidney 2012).
- Martín-Barbero, Jesús. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Mejía, Juan Luis. "Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009", en *Pensamiento Iberoamericano*, 4 (2009):105-129.
- Michel Romieux. "Aproximación antropológica al arte", *Revista Chilena de Antropología* 13 (1995):155-161.
- Novelo, Victoria. *Artesanías y capitalismo en México*, México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1976.
- Novelo, Victoria (ed.). *Artesanos, Artesanías y Arte Popular de México. Una Historia Ilustrada*, México: Aguilar, DGCP, Universidad de Colima-Instituto Nacional Indigenista, 1996.

- Novelo, Victoria. “Ser indígena, artista y artesano”, *Espiral IX*, no. 12, 165-178.
- Sales, Francisco. *Las artesanías en México. Situación actual y retos*, México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública/ Cámara de Diputados / LXII Legislatura, 2013.
- Schneider, Arnd. “Three modes of experimentation with art and ethnography”, *Journal Of The Royal Anthropological Institute*, 14(2008), no.1, 171.
- Sunkel, Guillermo. “Una mirada otra. La cultura desde el consumo”, en *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, coord. Eduardo Mato, 287-294. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002.
- Taurino, Céline. *Puntos de cultura: cultura viva en movimiento*. Argentina: RGC Libros, 2013.
- UNESCO (1982). *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales*. México D.F. 26 de julio a 6 de agosto de 1982. *Informe final*, CLT MD 1, París, noviembre de 1982.
- UNESCO, *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*, reunida en Estocolmo del 30 de marzo al 2 de abril de 1998.
- Van Damme, Wilfride. “Siberian ornaments, german scholars, and a transitional moment in the anthropology of art, c. 1900”, *Art History* 38 (2015), no. 3, 512-535.
- Yúdice, George. “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina”, en *Revista Iberoamericana*, LXVII, no. 197 (2001): 639-659.