

REVISTA DEL CIDAP

artesanías de américa

No. 36

**CENTRO INTERAMERICANO
DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES, CIDAP
diciembre de 1991**

Contenido

| | |
|--|-----|
| Nota Editorial | 3 |
| Creación cultural y grupos étnicos en América Latina. CLAUDIO MALO GONZALEZ | 5 |
| Algunos aspectos de diseño OMAR ARROYO ARRIAGA | 23 |
| Diseño, artesanía y dependencia DORA GIORDANO BACARELLI | 35 |
| Los artesanos de Buenos Aires: Proyecto creador y reproducción social. MONICA BEATRIZ ROTMAN | 45 |
| Publicaciones del CIDAP | 56 |
| Características generales del bambú y sistemas de cultivo JOSE M. COTO | 57 |
| VIII Curso Interamericano para Artesanos Artífices. | 73 |
| Entrevistas ANA ABAD RODAS | 75 |
| XI Curso Interamericano de Diseño Artesanal - Chile | 85 |
| I salón nacional de cerámica popular MARIO JARAMILLO PAREDES | 93 |
| Información bibliográfica | 105 |
| Salón Nacional de Diseño en Artesanías | 107 |

nota editorial

Si amplio y complejo es el universo de las artesanías, no lo es menos el campo de acción del CIDAP. Los contenidos de la entrega de esta revista reflejan de alguna manera lo expresado. Cuando se trata de esclarecer el alcance conceptual de cultura popular como contrapuesta a elitista, frecuentemente en nuestro medio se tiende a identificar este tipo de cultura con lo indígena, lo que no es un acierto. Las culturas precolombinas que se han resistido al proceso de mestizaje sobreviven insertas en las culturas globales en calidad de etnias, es decir de colectividades que en el seno de una cultura mayor se identifican como entidades distintas, independientes del resto de la cultura que las engloba. Uno de los artículos aborda el tema de las etnias y la cultura popular.

El diseño en la sociedad contemporánea es esencial para la subsistencia y vigorización de las artesanías que necesariamente deben modificarse -sin renunciar a su contenido cultural- de acuerdo con las apetencias de la sociedad siempre cambiante. Dos profesores de diseño de importantes universidades latinoamericanas abordan esta problemática en sendos artículos.

Evaluando los efectos positivos de los cursos interamericanos de Artesanos Artífices y de Diseño Artesanal, el CIDAP, con el financiamiento de la OEA, los repitió este año en Cuenca y en Santiago de Chile, respectivamente. Se informa en este número sobre los mentados eventos mediante los cuales cumple esta institución con uno de sus cometidos: capacitar.

Para promocionar las artesanías es necesario recurrir a sistemas aceptados y difundidos en la sociedad contemporánea como salones, bienales, concursos etc...que hasta hace no mucho tiempo se circunscribían al área elitista. Con sobresaliente éxito se llevó a cabo en este año, organizado por el CIDAP, el primer salón nacional ecuatoriano de cerámica popular con la participación y apoyo de importantes empresas del sector privado. Para 1992 se ha convocado a un concurso nacional de diseño en artesanía con el objeto de recibir propuestas nuevas y creativas de artesanías que conservando su contenido tradicional se adecúen al mundo contemporáneo. Se da amplia información en esta entrega de los mentados eventos.

Para difundir las artesanías y el arte popular ha mantenido desde hace varios años el CIDAP una sostenida política editorial. Hay en esta revista notas bibliográficas de sus últimas publicaciones, especialmente de una escrita en homenaje al Dr. Daniel F. Rubín de la Borbolla cuyas realizaciones académicas y prácticas en pro de lo artesanal y popular han trascendido su patria, México, y el continente americano.

CREACION CULTURAL Y GRUPOS ETNICOS EN AMERICA LATINA

Hombre - cultura- creatividad

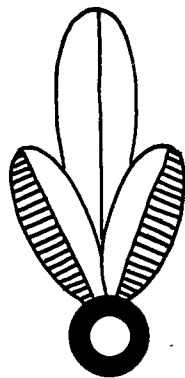
Varias son las diferencias que se han tratado de establecer entre el hombre y los demás integrantes del reino animal. Sin pretender profundizar en el tema ni polemizar acerca de cuál es el criterio más aceptable, es claro que en lo que tiene que ver con la conducta, el hombre es un ser "cultural", es decir capaz de organizar su forma de comportamiento creando una serie de pautas y valores y luego adaptando su conducta a este sistema por él creado.

Partiendo de este principio:

capacidad del ser humano para crear cultura y comportamiento adaptado a este sistema de normas, valores y creencias el comportamiento humano no es uniforme en el tiempo y en el espacio. Los patrones culturales difieren de colectividad a colectividad y dentro de una misma colectividad varían con el decurrir del tiempo pues esos sistemas organizadores de la conducta nacidos de la interacción hombre-medio-físico-entorno-humano no son estáticos sino sujetos a cambios. Lo dicho nos explica un hecho evidente: la existencia de di-

ferentes conglomerados humanos, no solamente en lo relacionado con rasgos físicos, sino fundamentalmente, en lo que tiene que ver con la organización colectiva. Con el desarrollo de las ciencias sociales, especialmente de la Antropología Cultural, hablamos hoy de diferentes culturas, sociedades, pueblos, etnias, etc.

Las variaciones y diversidades son posibles porque el hombre posee una cualidad o complejo de cualidades denominado "creatividad", es decir la capacidad de buscar y encontrar nuevas y diferentes opciones para resolver problemas vinculados con su relación con el ambiente físico, los demás hombres, los seres y fuerzas sobrenaturales en cuya existencia cree y la expresión de sus sentimientos y



vivencias interiores. En sentido estricto puede entenderse el término creación como hacer algo partiendo de la nada, en un sentido más amplio el término análogo creatividad hace referencia a la búsqueda y realización de opciones nuevas partiendo de otras ya existentes.

El etnocentrismo occidental

Fenómeno universal en la humanidad es el etnocentrismo, es decir la creencia dominante en una cultura en el sentido de que las únicas pautas de conducta, valores y creencias correctas son las del grupo o conglomerado al que el individuo pertenece y que opciones diferentes vigentes en otras colectividades son erróneas, primitivas, incorrectas, etc. El etnocentrismo nos lleva a juzgar los contenidos de la cultura de la que formamos parte como superiores y a emitir juicios de valor sobre contenidos diferentes de otra cultura partiendo de los presupuestos de la colectividad de la que formamos parte, lo que necesariamente redundará en un fracaso en la comprensión de culturas diferentes.

En la cultura o culturas denomi-

nadas occidentales de las que formamos parte, pese a serios e importantes esfuerzos realizados en las últimas décadas, se da el fenómeno del etnocentrismo, factor que debe tenerse en cuenta para reflexionar sobre el tema de esta ponencia:

El denominado “Mundo Occidental” ha desarrollado un conjunto de patrones culturales a través de los cuales se proyectan los hombres para interpretar el medio físico y organizar su comportamiento en relación a él, para entender al hombre y la colectividad y establecer las pautas de conducta hacia los demás, para interpretar a los seres y fuerzas sobrenaturales y definir las acciones humanas respecto a este universo, para aceptar como estéticos una serie de contenidos que se dan fundamentalmente en los resultados del quehacer humano y definir la manera cómo se debe proceder para lograr esos contenidos y para captarlos en la contemplación.

Podemos hablar en términos amplios admitiendo la existencia de una serie de variables de una cultura occidental, es decir de un sistema de pautas de comportamiento, actitudes, valores y creencias que conforman la

conducta humana. Los componentes de la cultura occidental no se han mantenido estáticos e inmutables a lo largo de los siglos sino que han experimentado una serie de variaciones con el decurrir del tiempo pues la cultura en todas partes es dinámica. En la relación medio físico, lo que denominamos cultura occidental ha sido exitosa en la medida en que a través de la ciencia y la tecnología se ha logrado una explotación más eficiente del entorno natural y la confección de herramientas y máquinas más idóneas para este fin.

El mayor éxito de la cultura occidental en esta área ha reforzado sustancialmente el etnocentrismo y la tendencia a comprender y valorar todo lo que se da en otras culturas desde la óptica occidental y a considerar lo occidental como superior a lo no occidental debido a la mayor eficacia de la tecnología aplicada al proceso de producción, a los sistemas de comunicación y transporte y de las armas utilizadas en los enfrentamientos bélicos, habiéndose luego extendido esta conciencia de superioridad a las demás áreas del quehacer humano.

La comprensión de otras cul-

turas y los juicios de valor acerca de sus elementos integrantes se han conformado en occidente con una muy alta dosis de etnocentrismo que se ha puesto de manifiesto en una reiterada tendencia a dominar a las culturas no occidentales mediante la fuerza -sometimiento- o mediante la persuasión -misionerismo-.

Existen universales que se dan en todas las culturas como nociones de bien y mal, de bello y feo, de honesto y deshonesto, de práctico e idealista, de sagrado y profano, pero la concretización de estos universales suele diferir de cultura a cultura. Lo que es bueno y bello de acuerdo con las normas de una cultura, puede ser malo y feo si se trata de comprender y valorar a través de normas de captación de la realidad de otra cultura. Todo el aparato científico-filosófico occidental destinado a expandir las fronteras del conocimiento se torna sospechoso cuando se proyecta a otras culturas, pues se trata de interpretar sus rasgos y realizaciones con el sistema conceptual y axiológico occidental que no necesariamente coincide con el de la cultura cuyos contenidos se pretende conceptualizar y valorar. Si utilizamos el término "imperialismo", tan de moda

en nuestros tiempos, no erramos cuando hablamos de un imperialismo cultural occidental que consciente o inconscientemente pretende imponer sus patrones de comprensión y realización a otras culturas.

La cultura latinoamericana

América Latina constituye un caso diferente al de otras regiones del mundo desde el punto de vista cultural. Entendiendo el término cultura con un criterio antropológico. De las muchísimas definiciones de cultura que han dado los antropólogos cito la de Clyde Kluckhohn, con el propósito de aclarar este concepto, sin el afán de considerarla la única o la mejor lograda: "Modelos de vida históricamente creados, explícitos e implícitos, racionales y no racionales que existen en un tiempo determinado como guías potenciales del comportamiento humano". Si hablamos de una cultura latinoamericana es necesario hacerlo con las reservas del caso pues si bien es cierto que podemos encontrar rasgos comunes (religión, idioma, sistema político, estilo político, mestizaje, formas de relaciones raciales, etc.) también podemos encontrar en este universo

una serie de variaciones con incidencias culturales que legitimarían hablar de “varias Américas Latinas”. (Preponderancia de población indígena, africana o europea, medios ecológicos de montaña y trópico, clima ecuatorial y templado, idiomas español y portugués, variaciones en los procesos históricos, etc.).

Utilizaré el término etnia en el sentido en que es definido grupo étnico en la Enciclopedia de Antropología de Hunt y Whitney: “Colectividad que en el seno de una unidad cultural mayor se identifica como entidad cultural distinta independiente del resto de la cultura que las engloba”. Cuando hablamos de cultura no podemos creer que la totalidad de seres humanos que integran esa unidad mayor son absolutamente iguales, hay grupos que coincidiendo en elevado grado con la cultura global, cuentan con otros rasgos específicos que les estructuran como unidad grupal y que les diferencian de otros grupos integrados a la misma cultura. Si es que se da una notable preponderancia de la cultura global, estos grupos serían subculturas (en un país conformado por inmigraciones diferentes, las colectividades integradas a la cultura global que man-

tienen algunos rasgos de la cultura de donde provienen, serían subculturas). Mas si hay un predominio de los contenidos culturales del grupo “incrustado” en la cultura global podemos hablar de Etnias pues ese predominio nos permite hacer referencia, aunque sea en términos relativos, a una independencia con relación a la cultura mayor. Tal sería el caso de colectividades indígenas de la Amazonía englobadas en culturas mayores, las de los países de cuyos territorios forman parte, pero que culturalmente mantienen sustanciales diferencias.

En América Latina existían antes de la llegada de españoles y portugueses culturas indígenas de diferentes niveles de complejidad, desde imperios que dominaban muy amplias extensiones territoriales hasta tribus reducidas. Esta diversidad cultural no se restringía a las áreas de organización social, política, militar y religiosa sino también a los tipos de tecnologías desarrolladas, avances en los códigos de comunicación, contenidos de expresión estética, ingerencia de lo mágico-religioso en el sistema de valores y creencias etc. La presencia ibérica inició un proceso de dominación avalado por la su-

perioridad tecnológica europea, el afán de mejorar las condiciones de vida de los vencedores acuñado en la frase “hacer América”, el fervor misionarial para convertir al catolicismo a los paganos indígenas, entre otros factores. Posteriormente, para solucionar el problema de fuerza de trabajo especialmente en las zonas tropicales, se desarrolló un intenso tráfico de esclavos con lo que la presencia africana fue sustancial en algunas zonas de América Latina.

El mestizaje cultural

La coexistencia dominador europeo -dominado americano y africano impuso la tónica del proceso de mestizaje cultural en el que los sectores dominados estuvieron en condiciones de inferioridad. Lo indio y lo negro fueron considerados como una especie de estigma que se patentizó con la denominación “sociedad de castas”. Sin llegar a lo que José Vasconcelos denominó la “raza cósmica” es evidente que se dio en esta parte del mundo un proceso de mestizaje en dimensiones sin precedentes en la historia, pero la conformación de un nuevo tipo de cultura nacida de la concurrencia de

tres troncos básicos no fue equilibrada sino con predominio europeo. La presencia de rasgos indígenas no es igual en los países del Cono Sur que en los andinos o en Mesoamérica como tampoco la presencia de elementos culturales africanos es igualmente intensa en los países del Caribe y el Noreste Brasileño que en el Sur de América, los Andes y Mesoamérica.

No habiéndose dado el mestizaje la dominación y la transculturación con la misma intensidad e insistencia en la totalidad del universo indígena de América latina, existen grupos raciales culturales que han mantenido en un porcentaje mucho más alto los componentes culturales tradicionales (el caso de los grupos indígenas de la Amazonía es un ejemplo ilustrador).



En síntesis, la presencia indígena en América Latina se da dentro de varios contextos y dimensiones; no es igual en todos los países de esta parte del mundo; se da como un significativo componente del mestizaje racial y cultural; como un sector humano que ha sufrido por largo tiempo y en carne propia los efectos de la explotación y la transculturación; como etnias que al tener limitados contactos con los iberos han logrado mantener con mayor pureza sus peculiaridades culturales y que sobreviven al margen de la cultura global.

El caso de los grupos africanos tiene similitudes y diferencias con relación a los indígenas: condición de dominados y explotados, discriminación social y psicológica, por una parte, y limitaciones en contenidos culturales propios dadas las condiciones en que eran traídos a América latina, persistencia de grupos que por sus limitados contactos con los iberos habían logrado mantener sus componentes culturales con más autenticidad, por otra.

Presencia cultural de las etnias

La problemática que plantea esta

ponencia la entiendo en los siguientes términos:

- 1) Si bien es verdad que el tema de la ponencia se limita a producción literaria, es preferible ampliarlo a creación artística puesto que los valores estéticos juegan un papel preponderante en el arte, y la literatura es una de las formas de arte; sin negar la posibilidad de un estudio más profundo que analice las formas específicas en que la creación cultural estética se manifiesta y opera en las diferentes clases de arte.
- 2) Siendo la creatividad una peculiaridad del ser humano y dándose ésta no sólo en términos individuales sino también colectivos en el proceso de la conformación y evolución de una cultura, al coexistir dentro de un sistema de relaciones dominador-dominado tres grupos étnicos en América Latina y producirse un mestizaje ¿cuáles han sido los aportes de creatividad cultural de los tres grupos y cuáles las condiciones que el orden establecido impuso para incentivar a unos grupos y de-

salentar a otros?

- 3) ¿Cuál es el papel dentro de la cultura global que tienen las etnias sobrevivientes, cuáles sus aportes creativos, cuál es la actitud de la cultura global con respecto a estas étnicas?
- 4) Desde hace algunas décadas se habla de arte y cultura popular como diferentes de arte y cultura elitista; dentro de este contexto ¿cuál es el peso y grado de influencia de los grupos étnicos en el arte popular y en el elitista, en qué medida se dan contenidos elitistas y contenidos populares en los grupos étnicos?
- 5) Una obra de arte parte de un tema, de una fuente de inspiración; incidencia de la cultura de los grupos étnicos en cuanto temática en las obras de arte de la cultura elitista.

Estos puntos de reflexión son tanto más válidos en cuanto que en la concepción elitista y académica de cultura difundida e inventariada en la historia, las expresiones estéticas populares y las de los grupos étnicos fueron sistemáticamente excluidas y

frecuentemente agredidas por quienes controlaban el poder político y económico.

Lo indoamericano y lo africano en el mestizaje

Toda cultura se desarrolla y opera en un ambiente físico, en este entorno se conforma un sistema sociocultural por lo que frecuentemente el término "ambiente" hace referencia no solamente a lo natural sino también a lo humano. Una cultura es un sistema en el que la interrelación físico-natural y humano-social es imprescindible. Dentro de este sistema sociocultural podemos distinguir varios subsistemas: el económico, el político, el de familia y parentesco, el científico o etnocientífico, el mágico-religioso entre otros. Si la expresión estética, el arte, se da en una cultura, su proceso, su expresión, su tema y su finalidad se encuentran necesariamente condicionados por el entorno físico y por los subsistemas socioculturales.

Un estudio y una comprensión coherente del arte solo es posible si es que se toma en consideración el entorno en el que se da así como las

ideas y creencias que sobre lo estético tiene cada cultura. La pobre y frecuentemente distorsionada idea del arte indígena-americano y africano en América Latina se debe, en gran medida, al hecho de pretender entenderlo e interpretarlo con los patrones europeo-occidentales. Lo que en la civilización occidental se considera arte, buen gusto, belleza, fealdad, etc. no necesariamente coincide con lo que en las culturas amerindias y africanas se entiende por lo mismo. Los temas y la finalidad de la expresión estética no son los mismos, los materiales y las técnicas también varían. Intentar apreciar e interpretar realizaciones artísticas de una cultura con patrones de otra, es decir pretendiendo incorporarlas al entorno físico humano de los interpretantes es empobrecerlas, tergiversarlas y deformarlas.

Lo dicho se agrava si es que tomamos en cuenta la estrecha vinculación, sobre todo en el pasado, entre lo estético y lo mágico-religioso. Españoles y portugueses consideraron como una justificación fundamental para la conquista y colonización de América la catequesis para convertir a la religión católica a los paganos usando para ello de la

violencia psicológica, social y a veces física lo que dio lugar, en muchos casos, a un movimiento “iconoclasta”, en el sentido más amplio del término, por parte de los europeos con respecto a los indoamericanos y africanos. Si no se llegó a la destrucción física de las obras artístico-religiosas, se las desalentó fuertemente. La creatividad indígena y africana se controló, disminuyó y frenó sustancialmente: o dejó de expresarse a plenitud o debió expresarse a hurtadillas en la clandestinidad o disfrazada en formas admitidas por el orden establecido. No abundan profundos estudios acerca de la expresión estética-religiosa de indígena y africanos burlando las normas ortodoxas del catolicismo inquisitorial, pero hay ejemplos esclarecedores como el caso de los africanos del norte del Brasil, especialmente en el Estado de Bahía, en donde los santos del catolicismo (el señor de Bomfin, Santa Ana, etc.) fueron identificados por los africanos con deidades suyas, los “orixas” para poder ejercitar sus prácticas religiosas y expresarse mágica y estéticamente evitando las prohibiciones y castigos del orden establecido. Tomando en cuenta esta situación, las culturas indígenas y africanas que estuvieron en contacto

directo e inmediato con españoles y portugueses fueron seriamente coartadas en su expresión estética no solamente porque variaron radicalmente las condiciones sociales y culturales al establecerse casi siempre impositivamente otros subsistemas dominantes en lo económico, familiar, político, y religioso, sino porque el grupo dominante puso en práctica políticas concretas para prohibir cierto tipo de manifestaciones y desalentar otras. Las nuevas estructuras morales, religiosas, científicas, tecnológicas, económicas, etc. no eran propicias para las manifestaciones artísticas indígenas y africanas.

Cuando se da un proceso de mestizaje cultural, el aporte de los grupos depende en buena medida de las condiciones en que se encuentran y del grado de poder político y económico con que cuentan. Los grupos amerindios y africanos estuvieron en condiciones de desventaja ya que el poder político y económico estaba monopolíticamente en manos de los iberos. La contribución amerindia y africana fue en estas condiciones más bien secundaria; en muchos casos, como el de los templos coloniales, las habilidades y destrezas de los indios se utilizaron como de mano de

obra ya que ellos debían ejecutar temas, formas y contenidos conformados por la cultura ibérica contando con espacios mínimos para expresar sus propias vivencias culturales. En el caso del idioma, persistieron las lenguas indígenas en condiciones marginadas, pero la lengua general fue y es el español con reducidos sustratos de lenguas indoamericanas. De todas maneras, es posible hablar en América de una cultura mestiza en la que el porcentaje de aportaciones ibéricas es predominante.

Etnias sobrevivientes y cultura global

El caso de las etnias indígenas americanas es diferente; por una serie de razones lograron sobrevivir sin contacto o con escasos contactos con la cultura ibérica conservando hasta nuestros días sus formas de expresión estética y sus realizaciones artísticas. Una valoración objetiva de las mismas requiere de una aproximación dentro del ambiente natural y sociocultural de la etnia en que la obra se produjo. Mas lo que generalmente ha ocurrido es una aproximación dentro de un contexto cultural occi-

dental que ha provocado reacciones variadas: de rechazo y repulsión, de aprecio exótico, de valoración folclorista. Al calificar a estas etnias unilateralmente de “salvajes” como contrapuestas a civilizadas, se está rechazando sin beneficio de inventario y sin escuchar a la parte recusada todos los contenidos culturales. Nada bueno o valioso puede provenir de los salvajes. Con esta actitud los rasgos culturales de las etnias no son admitidos en la cultura global siendo más bien fuertes las tendencias a destruir estos complejos culturales o bien físicamente o bien cometiendo “culturicidios” so pretexto de “civilizar a los salvajes”.

El arte es esencialmente comunicativo. El artista se expresa para hacer llegar un mensaje a los demás. La posibilidad de comunicación entre los seres humanos es posible gracias a códigos de signos. Cada cultura posee una serie de códigos que posibilita la comunicación, siendo el más importante y conocido por los estudios realizados el lenguaje. La comprensión más acertada de otra cultura es posible si se conoce el idioma de la misma. La comprensión se limita notablemente si es que existe “la barrera del idioma”.

En el terreno del arte, incluida la literatura, tienen también las culturas sus códigos estéticos los mismos que, contando con elementos similares al idioma, tienen también elementos diferentes. José Alcina Franch en su obra *Arte y Antropología* dice al respecto:

“La codificación es un acuerdo entre los usuarios del signo que reconocen la relación entre el significante y el significado y la respetan en el empleo de signo. Este hecho que para los sistemas lógicos y los códigos técnicos es una convención explícita y concreta, sin la cual el sistema no funciona, en el caso de los sistemas y códigos poéticos o artísticos representa una convención más o menos fuerte, más o menos unánime y más o menos constructiva. La relación entre el significante y el significado puede también ser mucho más imprecisa, intuitiva y subjetiva. En consecuencia la significación no responde a un sistema cerrado y muy codificado, sino que, por el contrario, los sistemas estéticos o artísticos son, generalmente, muy abiertos, mereciendo apenas el nombre de códigos, por no ser sino simples sistemas de interpretación de la hermenéutica. Ese es el límite que separa las lógicas

y las poéticas, aunque ciertas poéticas pueden ser muy codificadas.”

Las actitudes de las culturas globales en relación con la expresión estética de las etnias se explican, en buena medida, por estas variaciones semiológicas entre el idioma y el arte. Además de la actitud de rechazo a la que hicimos referencia, puede darse una de “aprecio exótico”, es decir la valoración y aceptación por cuanto sus contenidos tienen “el mérito” de ser diferentes a los cánones artísticos de la cultura global. Esta tendencia se ha reforzado en los últimos tiempos en Occidente por la creciente vinculación entre arte y originalidad. Importante requisito para que un artista occidental se destaque y alcance reconocimientos en su ámbito es que sea original, es decir que rompa con los cánones colectivamente aceptados, que lo individual haga presencia como contrapuesto a lo general. Si ha ganado terreno suficiente esta tendencia a valorar lo diferente, las expresiones estéticas de las etnias sobrevivientes cumplen en buena medida con este requisito de “originalidad” ya que se fundamentan no tanto en la sobrevaloración de lo individual frente a lo comunitario cuanto en ser distintas



porque responden a otros patrones, a otra semiología artística pasando por alto el hecho de que estas obras de arte de las etnias muy frecuentemente están sujetas a aspiraciones, motivaciones y sistemas de valores de la colectividad y no a arranques de inspiración de individuos.

Una tercera actitud en la cultura global con relación a las etnias en ella inmersas es la de valoración “folclorista”. Etimológicamente folclore significa sabiduría popular y en este sentido se podría interpretar esta actitud como un aprecio a la sabiduría en sus diferentes manifestaciones, no elitista. Pero el mentado término ha sufrido una serie de variaciones y ha adquirido connotaciones frecuentemente deformantes en relación con el sentido inicial. Lo folclórico hace referencia a lo extraño, diferente a los cánones aceptados por el orden

establecido, a lo auténtico, a lo tradicional, a lo marginal, a lo que se resiste a incorporarse a la civilización, a lo inculto. Con el crecimiento constante del turismo la valoración folclórica se ha robustecido. El turista, o las agencias de turismo buscan en el tercer mundo experiencias diferentes. En gran medida el turismo es una temporal evasión de la realidad cotidiana y un enfrentamiento a situaciones distintas para vivir experiencias nuevas. Las expresiones estéticas de las etnias sobrevivientes cumplen con estos objetivos y son objeto de aproximación folclórica que, más que una contemplación seria y relativamente profunda como en el caso de aprecio a lo exótico, es un contacto directo y emotivo, frecuentemente manipulado, del extraño que tiene la ilusión de convivir con lo diferente y auténtico.

Siendo predominantes y casi únicos estos tres tipos de contactos entre la cultura global y las expresiones estéticas de las etnias supervivientes, no podríamos hablar de una incorporación ni de un mestizaje ya que en los tres tipos de relación y actitud (rechazo, aprecio exótico y valoración folclorista) es fundamental el elemento "distancia" cuyo debilitamiento

disminuirá el horror o el encanto y en consecuencia la atracción.

Mestizaje, etnias y cultura popular

Si nada fácil es llegar a un consenso con respecto a la definición de cultura, la dificultad se acrecienta al intentar definir "cultura popular". Hay un mayor consenso cuando, acudiendo al esclarecimiento por vía negativa, se habla de una cultura popular como contrapuesta a cultura elitista, académica u oficial; las discrepancias resurgen si tratamos de establecer con alguna precisión hasta dónde llega la cultura popular y desde dónde empieza la cultura elitista.

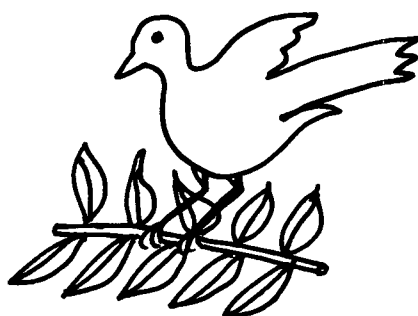
Como hipótesis fundada podemos afirmar que en América Latina la cultura popular es una cultura mestiza cuyos componentes provienen, en distinto grado de intensidad en las diferentes regiones, de los tres troncos básicos: indoamericano, europeo y africano. La cultura elitista es en cambio, debido al fenómeno de la dependencia a que hicimos referencia, fundamentalmente europea o, si se quiere, europeizada. Se podría hablar de alguna forma de presencia de lo indígena y lo africano en la

cultura elitista, si bien es cierto que sus integrantes hacen permanentes esfuerzos para hacer conocer, aunque sea forzosamente, su distancia con lo indígena y lo africano. Es contraposición a esta generalizada actitud recuerdo que luego de una conferencia, Jorge Icaza autor de *Huasipungo*, persona de facciones blancas y rasgos físicos europeos fue preguntado por uno de los asistentes cómo él, siendo blanco, conocía tanto de los indios, a lo que el novelista respondió: "Por el indio cultural que llevo en mi interior".

Más allá de las normas culturales y de las disposiciones de la iglesia católica se dio en el campo de los hechos una permanente convivencia de europeos, indoamericanos y africanos que, además del mestizaje racial, generó un mestizaje cultural cuya formación y fusión tuvo lugar en el universo de la cultura popular.

A diferencia de la elitista en la que el cumplimiento, muchas veces puntilloso de las reglas y normas es esencial, la popular es más libre y amplia siendo el devenir vital y su problemática lo que prima sobre normas formales. La creatividad dispone de un ámbito más amplio y variado en la cultura popular aunque deba hacer frente a la agresividad y hostilidad de la cultura elitista respaldada y sacralizada por el poder político y económico. Contenidos indoamericanos y africanos se incorporan sin restricciones, o con menores restricciones, a la cultura popular.

Frecuentemente se identifica cultura popular con las culturas de las etnias sobrevivientes inmersas en la cultura global. La identificación no es correcta porque en la gran mayoría de los casos los rasgos de las etnias sobrevivientes no se incorporan a la cultura popular sino que son



captados como extraños. El adorno del cuerpo con tatuajes y plumas, frecuente en las etnias de la Amazonía, no forman parte de la cultura popular; la chicha mascada de yuca, el festival de la “tzantza” integrantes de la cultura Shuar (etnia amazónica del sur-oriente del Ecuador) de ninguna manera están integradas a la cultura popular. Si se pretende establecer una distinción entre estas culturas, la popular y la elitista se podría hablar de “culturas vernaculares” como una categoría que engloba a las de las etnias supervivientes.

Muy difícil es establecer los límites entre la cultura popular y la cultura elitista, entre otras razones porque siendo las culturas dinámicas y cambiantes hay un permanente intercambio de rasgos de lo popular y lo elitista lo que legitimaría hacer referencia a un doble proceso: elitización de lo popular y popularización de lo elitista. Lo que era considerado desdeñosamente por la élites por ser parte del “pueblo” puede luego ser aceptado (el caso de las comidas típicas), y a la inversa, elementos privativos de las élites, pueden ser incorporados a lo popular (ciertas modas en el vestido).

En definitiva, la incorporación de elementos culturales indoamericanos y africanos es mucho mayor en la cultura popular que en la elitista. La cultura popular no cuidó de mantener un “purismo europeizante” como la elitista; se conformó mediante la fusión de contenidos europeos, indoamericanos y africanos surgiendo de ellos una nueva cultura diferente de la ibera y de la vernacular. En las expresiones estéticas plásticas, en las artesanías, en la literatura oral es posible detectar la procedencia de los rasgos, que no se mantienen postizamente acoplados sino conformando algo distinto.

Temas de la cultura popular en la elitista

Los asuntos o temas vernaculares o populares, hacen presencia en la cultura elitista en la medida en que poetas y narradores, pintores y escultores de las élites se expresan estéticamente partiendo de esos temas. El caso de la literatura y de las artes plásticas indigenistas es discutible; ciertamente superan el “indianismo” (elaboración romántica de una imagen del indio como de un ser humano bucólico, feliz y puro,

no contaminado por las perversiones de la civilización) para denunciar con cólera y fuerza la explotación inhumana y descarnada de que es víctima el indio por parte de los blancos y del sistema por ellos institucionalizado. Novelas como *Huasipungo*, de Jorge Icaza; poemas como *Boletín* y *Elegía de las Mitas*, de César Dávila Andrade, pinturas como las de los muralistas mejicanos son ejemplos de esta forma de expresión estética. Más que elementos de las culturas vernaculares o populares representan estas obras una situación real -según algunos excesivamente exagerada- nacida de la relación ibero vencedor - indio o negro vencidos; una deformación del ambiente sociocultural y un llamamiento a su rectificación.

La presencia de temas de las culturas vernaculares y populares se da con más claridad y belleza en el realismo mágico que ha puesto a la narrativa latinoamericana a la cabeza del mundo. El mito y la magia son elementos estructuradores de gran peso en la vida de quienes forman parte de la cultura popular; no se trata tan solo de las innumerables leyendas que cuentan los mayores a los jóvenes en torno al fogón, sino de elementos

conformadores de la conducta. Al margen de la existencia de espíritus benignos o malignos, lo que cuenta es que mucha gente actúa como si ellos existieran. Más allá de la justificación científica de las terapias practicadas por curanderos y brujos locales que muchas personas cuando tienen dolencias acuden a ellos y se someten a sus prácticas.

El encanto de *Cien Años de Soledad* (la cito por ser la más exitosa y promocionada de las novelas del realismo mágico latinoamericano) radica en la permanente presencia de elementos vigentes en la cultura popular como conformadores de vidas individuales y procesos colectivos. Las novelas más logradas de Demetrio Aguilera Malta (*Don Goyo*, *Siete Lunas* y *Siete Serpientes*) están íntimamente vinculadas a ambientes físicos y humanos en donde reina la cultura popular.

La nueva novela latinoamericana aceptada con entusiasmo rayando en la aclamación en el mundo occidental ha alcanzado este éxito por nutrirse de la cultura popular eminentemente mestiza en la que los convencionalismos de la cultura elitista desaparecen para presentarnos

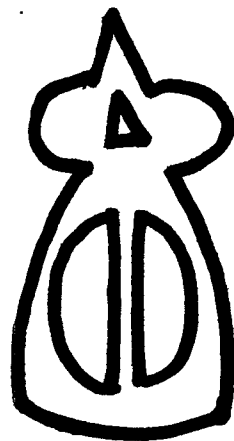
un universo diferente, diáfano y espontáneo.

Conclusiones

A manera de conclusiones invito a reflexionar en los siguientes aspectos comunes a nuestra Patria Grande:

- 1) La creatividad es una de las peculiaridades del ser humano que lo distingue de los demás integrantes del reino animal, la creatividad es universal y se expresa condicionada por el ambiente físico-natural y social-cultural por lo que cada cultura cuenta con sus propios patrones para la expresión estética.
- 2) El denominado mundo occidental ha conformado sus propios patrones para conocer, expresar y contemplar el arte y su aproximación a expresiones estéticas de otras culturas se ha llevado a cabo con patrones occidentales lo que ha empobrecido o distorsionado su comprensión. Podríamos hablar en sentido extenso de un “etnocentrismo occidental”. Este factor debe ser muy tomado en cuenta por quienes de una manera u otra formamos parte de la “cultura occidental”.
- 3) El caso de América Latina es más complejo. La coexistencia de culturas indoamericanas, europeas y africanas a partir de 1492 dio lugar a un proceso de mestizaje racial y cultural en el que los diferentes componentes tuvieron condiciones distintas: los europeos fueron los vencedores, los indoamericanos los vencidos, los africanos los importados en condición de fuerza de trabajo forzado. En la incorporación de los elementos estéticos a la cultura mestiza influyeron de manera importante las condiciones mencionadas.
- 4) Por razones fundamentales ecológicas muchas etnias indoamericanas estuvieron aisladas de los iberos o tuvieron contactos muy limitados con ellos, razones por las cuales preservaron en un grado de pureza mucho mayor su cultura. Estas etnias sobreviven lo que da lugar a tipos de relaciones y actitudes diferentes de la cultura global, especialmente en los rasgos estéticos.

- 5) La relación de los grupos indoamericanos y africanos es diferente en la cultura popular y en la cultura elitista. No estando la cultura popular sujeta a las normas de la elitista con el mismo grado de rigidez, los rasgos indoamericanos y africanos se incorporaron a la cultura popular en un número sustancialmente mayor fundiéndose con los ibéricos para formar la nueva cultura mestiza.
- 6) Los temas de la cultura popular, con importantes elementos indoamericanos y africanos, han servido en las últimas décadas de motivos para obras de la cultura elitista en las artes plásticas y en la literatura. Los casos del indigenismo y del realismo mágico difieren, siendo factor fundamental en el éxito del realismo mágico la presencia de elementos tomados directamente de la cultura popular.
- 7) No se han realizado estudios suficientes con respecto a la interacción de grupos indoamericanos, ibéricos y africanos en el arte latinoamericano, especialmente en el arte popular, pues las actitudes académicas dominantes hasta hacer algunas décadas despreciaban lo indoamericano y lo africano sobrevalorando lo ibérico y rechazando a las etnias supervivientes.
- 8) Para los estudiosos e investigadores de América Latina hay un muy amplio campo para esclarecer el problema relación grupos, etnias y arte; campo apenas explorado, lo que constituye un atractivo reto para conocer nuestra condición y para definir con alguna precisión nuestra real identidad cultural. ■



ALGUNOS ASPECTOS DE DISEÑO

El hombre como individuo, se inclina por principio a ocuparse de los problemas de la vida que le atañen directamente, en los que se halla perceptiblemente envuelto.

Pero con sus problemas particulares, es solamente una porción diminuta dentro del gran contexto, "La Sociedad". Casi todo lo que nos rodea tiene sus orígenes en la sociedad. Por ello toda consideración parcial se vuelve intangible en el conjunto cuando se desarrolla fuera de las relaciones de la sociedad.

Vivimos como hombres en un

complicado sistema social cuyos fundamentos son la suma de los individuos y sus interrelaciones.

El hombre como individuo es un ser que actúa y que a través de su actuación, ejerce una activa influencia en su entorno, es decir, lo modifica.

Esta actuación del hombre se da en la mayoría de los casos atendiendo a propósitos que desarrolla conscientemente. Pero también influenciado por factores inconscientes impulsivos y emocionales.

El hombre como parte de un sistema ha aprendido que solamente es capaz de subsistir cooperando con los de su misma especie. Por lo que busca contactos directos o indirectos con los demás hombres.

En el contexto de esta conducta social, se producen dos formas marcadamente distintas de relaciones humanas:

- relaciones humanas que se desarrollan a través de la conducta, palabra, mímica, gesto, etc.
- relaciones objetualizadoras que se viven con objetos.

Las relaciones directas se investigan en los campos de la antropología, la sociología y la psicología.

Información, comunicación, interacción o percepción social son importantes aspectos parciales que se contemplan en estas disciplinas. Las relaciones a través de los objetos se han estudiado hasta ahora solo parcialmente.

Es de todos conocido que el hombre influye y modifica su entorno mediante una actuación activa.

Todo lo que vive y posee un continuidad tiene necesidades inherentes. Las necesidades son reconocibles mediante los estados de tensión que gobiernan la conducta del ser viviente: Son el resultado de la sensación de una deficiencia que se intenta subsanar.

La conducta del ser humano también está dirigida por necesidades en especial cuando ocasionalmente tienen preferencia otras actividades u otros procesos. Conocemos por ejemplo el desplazamiento de las necesidades hacia una actividad recreativa a causa de un proceso prolongado de trabajo.

Cuando las necesidades se satisfacen el hombre experimenta goce, placer, bienestar, relajación. La satisfacción de las necesidades, puede, por lo tanto considerarse como la motivación primaria de la actuación del hombre.

De igual forma junto a las necesidades, hablamos de deseos, anhelos y afanes de los hombres, que son designados como aspiraciones. En oposición a las necesidades, las aspiraciones no se derivan de estados de molestia o de deficiencias. Las

aspiraciones se presentan espontáneamente como consecuencia del curso de ideas cuyo objetivo respectivo es un objeto que como tal, es deseable.

Con ello se hace claro que un cierto tipo de satisfacciones de necesidades o de realización de aspiraciones se alcanza a través del uso de objetos. El hombre que experimenta una necesidad determinada, puede satisfacer esta necesidad mediante su actividad personal, y a continuación mediante el uso del propio resultado como antes ocurría, por ejemplo: mediante la fabricación propia de herramientas.

Debido a la insuficiencia de órganos especializados, el hombre, para sobrevivir, hubo de modificar con su inteligencia las condiciones naturales con las cuales logró paulatinamente el dominio de su entorno. El hombre objetualiza en el proceso de trabajo sus necesidades y sus aspiraciones en su actuación sobre la naturaleza exterior a él, y en consecuencia intenta crear objetos ideales que satisfagan sus necesidades en forma óptima.

Sobre ello escribe Alfred

Kurella:

“Mediante el trabajo productivo en cuyo transcurso el hombre, no solo se va apropiando y va sometiendo sucesivamente la naturaleza, sino que también la va conduciendo más y más. El ser humano crea lo especial, lo nuevo, lo que lo distingue de la naturaleza y de los demás seres vivientes.”

“Un entorno artificial en el que las facultades esenciales del hombre adquieren una forma objetual.”

La satisfacción de determinadas necesidades parte del supuesto del desarrollo de determinados objetos ya que son muchas las necesidades y muy diferentes, cabe la pregunta de si todas ellas pueden ser satisfechas por objetos correspondientes. La respuesta es de que no todas las necesidades del hombre se satisfacen con objetos.

En correspondencia a las múltiples necesidades del hombre, la objetualización de ideas para la satisfacción de necesidades conduce a diversos objetos. Estos pueden clasificarse en cuatro categorías:

- objetos naturales, que existen en abundancia sin influencia del hombre.
- objetos que comportan una modificación de la naturaleza
- objetos artísticos ó decorativos
- objetos de uso

Objetos naturales

Octavio Paz habla de la naturaleza como de una fábrica cósmica en la que se elaboran masiva e ininterrumpidamente productos sin la intervención del hombre, pájaros, mariposas, árboles, escarabajos, etc.

La naturaleza descansa en el principio de la producción masiva, la materia prima la constituyen los elementos de los cuales surge la multiplicidad sin fin de productos naturales.

El hombre mismo es parte integrante de la naturaleza, y puede adoptar distintas posturas frente a la misma; una de ellas consiste en mantenerse pasivo, sin modificar ni ejercer influencia alguna. Todavía

hoy existen sociedades que se acomodan a su entorno.

La segunda posibilidad de conducta ante la naturaleza la puso el hombre en práctica en la antigüedad: la intervención activa, la modificación de la naturaleza en correspondencia a las necesidades humanas.

Ambas formas de comportamiento ante la naturaleza son sustanciales en el hombre, ya que gracias a ellas puede existir física y psíquicamente. Para su existencia física es importante la transformación de la naturaleza en objetos de uso con cuyo empleo pueden satisfacerse las necesidades correspondientes.

Para su salud psíquica es esencial que pueda sentir intacta la naturaleza en el proceso de percepción.

Objetos que comportan una modificación de la naturaleza

Durante el proceso de transformación de la naturaleza en objetos de uso, o en el uso directo de productos naturales, se encuentran muchos objetos artesanales, los cuales son consecuencia del proceso creador del

hombre y se consideran más o menos como manifestaciones estéticas utilitarias o simbólicas, y por ello son importantes para nuestro equilibrio psíquico.

Objetos artísticos

Los objetos artísticos constituyen una clase especial de portadores de información. Su peculiaridad reside en el hecho de que el objeto artístico transmite una información que se percibe simultáneamente en su totalidad. Mediante la adición de elementos estéticos como forma, color, textura, superficie, materiales, etc. El objeto artístico facilita al observador un contenido representativo, es decir, actual en su conjunto.

En oposición a nuestra expresión oral y escrita, esta es discursiva, es decir progresiva. La información aportada por expresión oral debe asimilarse una tras otra, y solo con posterioridad se llega a un compendio totalizador.

El objeto artístico posee un aspecto sui géneris: su estructura estética puede convertirse en la única fuente de información, entonces el

contenido se convierte en la clase de ordenación de los elementos estéticos que ejercen un efecto determinado en el observador y se perciben por los sentidos.

Tales objetos artísticos tienen la misión de satisfacer las necesidades estéticas humanas mediante la optimización de la información estética correspondiente a la percepción sensorial del hombre, al que posibilitan las vivencias estéticas.

Existe una división sin sentido de los objetos artísticos en “arte útil” y “arte libre”. La irrelevancia de esta división radica en que todo objeto artístico, es al mismo tiempo un objeto de uso. Se usa visualmente por ejemplo, para satisfacer necesidades estéticas. Con frecuencia esta necesidad no se reconoce como tal porque es desplazada por otras “más necesarias para la vida”. En verdad, la satisfacción de las necesidades de la vivencia estética no es necesaria para nuestra existencia física, pero sí lo es para nuestra salud psíquica.

Objetos de uso

Pueden definirse los objetos de

uso, como ideas objetualizadas a fin de eliminar tensiones provocadas por necesidades. La supresión o eliminación de las tensiones se verifica durante el proceso de uso en el que el usuario disfruta de las funciones del objeto. Los productos de uso son también una parte de la estructura económica de una sociedad y esta relación de funciones aparece real e inmediatamente en el proceso de producción. Es por ello que los productos de uso son siempre una imagen de las condiciones sociales. Nuestros actuales productos de uso, se fabrican por medio de procedimientos industriales como productos en masa para las masas.

Productos Artesanales

Se conocen dos clases distintas de realizaciones manuales. Por un lado productos marcados principalmente por su función práctica, constituyendo este conjunto al material y al proceso de fabricación una unidad. Tales productos a menudo reciben el nombre de formas funcionales. Por otra parte productos artesanales cuya importancia es principalmente simbólica.

A la fabricación manual se une el hecho de que los artesanos muchas veces trabajan para un número reducido de clientes y pueden atender a múltiples deseos e ideas. El operario manual fabrica un objeto de principio a fin y lo conserva delante de los ojos durante todo el proceso de fabricación, por esta causa también transfiere un sello personal al producto de su trabajo.

La tendencia a la economía, a la productividad y a la utilidad de los productos se contrapone a la posibilidad de trabajar atendiendo a objetivos y valores tanto del que hace el trabajo, como del que hace el encargo. Por esta causa o razón le queda tiempo libre para la introducción de variantes, de formas nuevas para su configuración emocional.

Esto no es posible en la producción industrial, las personas implicadas en el desarrollo del producto han de estudiarlo racionalmente a fondo en todos sus detalles, todos los resultados han de ser iguales.

Los usuarios de los objetos de manufactura artesanal tienen la mayor parte de las veces una relación personal con el objeto.

La única libertad que le queda al usuario de productos industriales, es la posibilidad de elección entre productos de fabricantes distintos y eventualmente la modificación personal del producto con calcomanías o similares.

La formación de un diseñador

El objetivo fundamental del trabajo del diseñador es la configuración de la forma de los satisfactores que la sociedad demanda. Esta demanda se conforma desde una ubicación concreta, para un propósito determinado y con recursos específicos. La capacidad de respuesta del objeto estará determinada por la adecuación de su forma a los aspectos Funcionales, Constructivos y Expresivos pertinentes. Si falta alguno de estos tres aspectos, entonces no estamos hablando de diseño, por eso, la síntesis de los tres es la que determina la mala o la buena respuesta que la forma da a una necesidad.

Por otro lado, se puede afirmar que estamos ante un problema de diseño, en el momento en que una necesidad más o menos abstracta se puede definir en términos de su

UBICACION (física y sociocultural) su PROPOSITO (qué función o trabajo se espera que desarrolle un diseño) y de RECURSOS (tanto técnicos como humanos y financieros, necesarios para producir un diseño).

La problemática a la que se enfrenta el diseñador solo puede ser resuelta con el concurso de diversas disciplinas y su responsabilidad se incrementa por el carácter iterativo de sus soluciones. Dentro de este modo interdisciplinario de actuar, en todo momento el diseñador considera al proyecto como el eje medular de su actividad.

También requiere de conocimientos que le permitan comprender el contexto social en que se desarrolla el diseño, incluyendo no solo aspectos históricos, por ejemplo, sino también aspectos de costo y mercado. Con estos conocimientos, el diseñador se articula con su realidad y su tradición.

Para poder desarrollar su actividad, el diseñador deberá poseer diferentes CONOCIMIENTOS. Estos conocimientos se concentran en el área de síntesis, considerando que la forma que busca el diseñador

es el resultado de la interacción de factores que definen la capacidad de respuesta del objeto. En todos los casos deberán estar presentes la totalidad de estos factores que son: **FUNCIONAL, CONSTRUCTIVO, Y EXPRESIVO** como ya se mencionó anteriormente.

La Funcionalidad

Deberá ser vista en su eje fundamental, es decir analizar lo que es realmente necesario para resolver la función y evitar el uso de elementos que son superfluos o que solo obedecen a factores externos a la esencia del problema, incluso los aspectos de moda, deben ser observados bajo esta óptica.

Constructividad

Siendo coherentes con lo anterior, el diseñador es responsable por buscar modos de producir sus objetos, que generen un ambiente tecnológico más acorde con su escala y que no genere en el usuario, o en el productor una dependencia innecesaria.

La Expresividad

Se pretende que la expresividad aporte elementos en la definición de una identidad nacional dentro de su propia cultura material, y sin duda de un conocimiento de raíces propias y no de copias de motivos ajenos a su contemporaneidad.

Habilidades

En relación a sus habilidades el diseñador debe comunicar y expresar sus ideas en forma visual, así como oralmente y por escrito. Evidentemente, el medio de expresión por excelencia en un diseñador es el visual, sin embargo, las más de las veces es importante explicar o reseñar ya sea por escrito o verbalmente tanto un proceso, como un resultado de diseño.

Organizar un proceso de trabajo y usar responsablemente los recursos disponibles, sin duda una de las **HABILIDADES** que da mayor eficiencia y alto nivel a la actividad de un profesionalista, es la organización coherente y responsablemente los recursos de que dispone para realizar su labor.

Actitudes

En relación a sus actitudes deberán tomarse en cuenta las siguientes:

- Autodidacta (actitud)

En tanto que permanecer flexible y abierto a los cambios que se plantean durante el desarrollo constante de la sociedad, la actitud autodidacta, desemboca en la actualización cotidiana que es una de las características de los profesionistas actualmente.

- Crítica (actitud)

En tanto que la guía decisiva está en el reflexionar adecuadamente y no en la repetición irreflexiva de contenidos doctrinales determinados.

Una actitud crítica sana, nos lleva a analizar las situaciones que se nos presentan, evitando actuar tan solo por seguir una idea o tradición sin ser conscientes de lo que esto implica.

- Solidaridad (actitud)

Manifiesta en el modo de asumir la participación en la propia cultura, procurando que el legítimo desarrollo individual, sea una participación en el desarrollo de la sociedad en general.

- Emprendedora (actitud)

Entendiendo esta actitud como la que lleva los proyectos tenazmente a una operatividad real en la sociedad y no a la sola contemplación de la obra realizada, pues solo cuando el usuario recibe los beneficios de nuestro proyecto, se han alcanzado los objetivos del diseñador.

- Geocéntrica (actitud)

Entendiendo que si bien el trabajo de diseño se centra en el ser humano, este a su vez forma parte de un organismo ecológico, que también se ve influenciado por el objeto.

Cada día es más importante la participación de la sociedad civil como responsable del deterioro ecológico del planeta en general y de

algunas regiones más críticas; el diseñador no solo tiene esta responsabilidad en el mismo grado que cualquier ciudadano, pues se ve incrementada, por el uso que hace de recursos, y por el resultado final de su proyecto que incide directamente en el medio ambiente. Es por esto que esta actitud de conciencia es importante.

- Ética (actitud)

Como responsable de la calidad funcional, expresiva y constructiva de los objetos satisfactorios de los problemas que la sociedad le plantea, en los que persigue no solo el bien personal, sino el colectivo.

- Erótica (actitud)

Como predisposición a intuir las potencialidades del otro, sea persona u objeto entregándose al servicio de ese otro y a la mística de su trabajo, integrando su conocimiento, motivación y afecto, en el proceso de búsqueda de la verdad.

- Endógena (actitud)

Promover ideas que satisfagan verdaderas necesidades en el ámbito propio, no solo contemplando su solución pragmática, sino contemplando también las características expresivas, buscar elementos que promuevan una auténtica identidad nacional, entendiendo esta como un aporte al desarrollo cultural universal y no como un campo aislado en este proceso.

Y por último....

- Creativa (actitud)

En tanto que esta actitud permite superar condiciones prevaletentes y producir algo nuevo, evitando la reproducción de lo existente. En el diseño se contempla no solo la innovación radical sino también la evolutiva propia de los objetos.

Erich Fromm dice:

“Ser creativo significa considerar todo el proceso de la vida, como un proceso de nacimiento y no aceptar ninguna etapa de la vida como un punto final.”

La mayoría de las personas mueren antes de haber nacido completamente.

La creatividad significa nacer antes de morir.”

“Repito que la creatividad en este sentido no se refiere a una

cuatidad que solo una persona con dotes particulares puede alcanzar.

Quiere decir una actitud que todo ser humano puede y debe alcanzar, la educación para la creatividad es la educación para vivir...”

Bibliografía

Ideología y Utopía del Diseño
G. Selle
Gustavo Gili

El Lenguaje Silencioso
E.T. Hal
Gustavo Gili

El arte de amar
Erich From
Editorial Paidós

Apuntes, Revista Vuelta
Octavio Paz
Revista Vuelta, julio 1982

Plan de Estudios Santa Fe - 1990
Departamento de Diseño de la Universidad Iberoamericana.
D.I. Luis Rodríguez y Arq. Fernando Rovalo. ■



*Gabriel Ospina Restrepo, ex Director de la Oficina de la OEA en el Ecuador, colaboró estrechamente con el CIDAP, durante varios años.
Paz en su tumba. Diciembre de 1991*

DISEÑO, ARTESANIA Y DEPENDENCIA

Es evidente que el tema de esta ponencia concierne específicamente a los países en condición de periferia.

La conciencia generalizada en América Latina sobre la dependencia asume un diagnóstico que señala causas y efectos de la hegemonía ejercida por los países centrales. Los análisis más profundos y esclarecedores sobre la problemática latinoamericana, plantean la imposibilidad de lograr caminos de liberación, si no se modifican las determinantes del contexto global.

Si bien es cierto que nuestra situación de dependencia bloquea la potencialidad de recursos para andar por caminos propios, también es cierto que América ostenta una vocación histórica de ruptura con el poder dominante y un testimonio permanente de reencuentros con su identidad.

La denuncia y el cuestionamiento de los años '70 fueron el desencadenante para una acción directa, desde todas las disciplinas involucradas en el hábitat social. Fue

esa década, el ámbito temporal de la “protesta”, impulsada desde la sociología y ejercida a viva voz en todas las expresiones intelectuales y artísticas de América Latina.

En esta ponencia vamos a referirnos, exclusivamente, al diseño y sus implicancias en el hábitat social.

Sabemos que la historia del diseño está ligada siempre a una ideología que contextualiza la producción concreta. Es una historia tan antigua como el hombre, pero la problemática del diseño como hecho social, se protagoniza a partir de la Revolución Industrial. Allí comienza el conflicto causado por la disolución de una unidad significativa incuestionable hasta ese momento: diseño y producción artesanal. Esa ruptura es consecuencia de una fragmentación ideológica en la cultura: arte y técnica pasan a ser mundos separados en el modernismo del siglo XIX.

La conciencia de modernidad,



estimulada por las expectativas de industrialización, se revelaba contra los significados de la cultura tradicional europea. Eran años de euforia, la historia recomenzaba con una nueva dimensión del tiempo: el presente como expresión del futuro.

Los fundamentos filosóficos y las respuestas desde la ciencia se conjugaban en una perfecta sincronización, poniendo en marcha el fascinante “Proyecto Moderno” y su universalidad en la faz política.

Casi un siglo después se revitalizan principios éticos de la cultura ancestral que se habían ahogado en el afán de progreso. Surge entonces una corriente de pensamiento que rescata y confirma una continuidad histórica que siempre estuvo latente: El pasado es el único símbolo ineludible y auténtico en cuanto a significados culturales.

Desde vertientes políticas, teóricas y estéticas se enfatiza hoy la crisis de la modernidad. Para algunos historiadores post-modernos lo mítico sobrevivió siempre bajo la superficie de la modernidad.

Ubicados en esta circunstancia

ideológica se hace imprescindible deslindar dos contextos diferenciados: por un lado están los países industrializados que se concentran en un rescate de las tradiciones para re-alimentar el proceso tecnológico en plena marcha y una expansión sin renuncia. La crisis de valores expresada en la estética lleva a esa búsqueda de significados en la historia olvidada. El arte y el diseño exigen innovación en sus lenguajes.

El ideario modernista agotó sus significados pero no su proceso tecnológico.

El planteo para América Latina es diferente: los fundamentos éticos son prioritarios y las consecuencias en la estética serán resultado de un cambio en los planteos propios.

El diseño industrial llegó como producto novedoso a nuestro medio, cuando era ya un estereotipo en la estética modernista de los años '50. El trasplante en América no tuvo sentido ético ni estético. La paradoja renacía con dramatismo: nuestro continente vivía su pseudo-modernidad, sin la experiencia de modernización en los sistemas productivos. La oposición histórica entre civi-

lización y cultura acusaba un punto álgido para el pensamiento americanista.

La fuerza subversiva, impetuosa, de los años '70 es un potencial que aún no produce cambios significativos, solo tendencias con las miras puestas en los signos del patrimonio cultural.

Hoy ya no se estimulan sueños de omnipotencia tecnológica para América Latina y la cultura material se concentra en lo propio. Según la interpretación de Eduardo Galeano, la industrialización lograda por algunos países como Brasil, México o Argentina, es solo reflejo y no tiene consistencia propia.

Los períodos de transición se manifiestan en complejidades y contradicciones. Los cambios exigen definiciones claras y operativas, luego de la subversión ante valores ya asimilados socialmente. Las posturas simplistas se quedan en idealizaciones sin trascender en una transformación deseable.

Es evidente que la polémica post-moderna no arroja cabos salvadores y permanece en un plano

filosófico. Si tomamos partido franco por un extremo de la oposición entre cultura autóctona o modernismo, sin ahondar en el conflicto, corremos el riesgo de quedarnos en una “simulación sentimental de lo vernáculo”, citando una frase de K. Frampton.

Desarrollo y Subdesarrollo

Hablar de dependencia implica, necesariamente, un reconocimiento del poder dominante desde la complacencia hasta la resignación fatalista. Esto se explica cuando nuestra realidad se mide en una sola dimensión y en una escala de progreso tecnológico, en el sentido estricto de desarrollo comparativo.

Sin embargo, los extremos de esa escala pueden plantearse como términos no necesariamente dialécticos. Si así fuera, un extremo se justificaría por la existencia del otro, tal como Hegel interpreta la dialéctica del amo y el esclavo.

Sabemos que la realidad es multifacética y el hombre que interpreta la realidad es multi-intencional. Si nos quedáramos en una sola faceta, reduciríamos esa realidad a un esque-

ma inexorable de carrera progresista, sin nada por la dependencia tecnológica. Aparecería entonces un único referente de la cultura material: el que posibilita lo más y determina lo menos.

Las condiciones políticas y económicas de América Latina nos ubican en posición relegada en la escala de progreso, aun en los casos de países con relativo desarrollo industrial.

Desde la óptica del diseño podríamos enfocar otras facetas, relacionadas con el campo comunicacional. Así se podría plantear una primera instancia de complejidad y contradicción positivas, alejando al diseño de los afanes e ilusiones desarrollistas.

Realidad y modelo de realidad

Propusimos entrar desde el campo de la comunicación en la problemática del diseño. Es verdad que el poder comunicacional representa la forma más clara de dominación: controla, induce y condiciona las conductas de una sociedad dependiente hasta absorber,

incluso, las críticas y rebeldías. Los objetos de nuestro hábitat actual son el indicio más elocuente de un modelo impuesto y ya internalizado, a pesar de la concientización.

Hablamos de modelo impuesto y se hace necesario precisar términos: la noción de “modelo” implica una representación posible de la realidad. Al decir esto estamos anticipando que hay otras alternativas. Los modelos culturales se estructuran en base a una escala de valores en el plano ideológico y estableciendo pautas y códigos estéticos hasta abarcar el proceso evolutivo dentro del mismo modelo.

Las sociedades en situación de dependencia van internalizando y asimilando un modelo impuesto con aparente naturalidad.

Aun así, si profundizáramos el análisis, encontraríamos síntomas de sobrevivencia de otro modelo que asoma como marginal.

La idiosincracia local mezcla, valora y superpone significados propios que denotan una contradicción absorbida por el mismo modelo.

La socióloga Alcira Argumedo dice en su libro *Los Laberintos de la Crisis*: “Pueden detectarse signos y códigos que indicarían que la aparente pasividad no es consenso o alienación. Las diversas manifestaciones de la cultura tienen un claro sentido de resistencia y aun de burla frente a lo dominante.”

Lo cierto es que, cuando un modelo se establece y confirma socialmente, pierde su condición de artificio cultural y se manifiesta en aparente naturalidad. Si ese modelo fuera genuino, propio, el artificio se convertiría en identidad, un concepto éticamente válido.

La propuesta es desmitificar el modelo vigente, como única posibilidad real y buscar canales de acción para comunicar signos y señales de un modelo alternativo desde el diseño.



Realidad y Utopía

Ese modelo que cuestionamos, está ligado al desarrollo tecnológico como meta estimulada desde afuera. Nuestro hábitat social va evolucionando según una lógica que responde a esa ideología.

La realidad que vivimos está regida por un sistema que se autorregula y canaliza los intentos aislados de expresiones en rebeldía es decir contrarios a la ética del modelo.

Si aceptamos que hay una lógica predeterminada, comprenderemos que no hay lugar para utopías, es decir, elementos contradictorios en el sistema.

En esa prefiguración ideológica de nuestra realidad no caben alternativas, porque serían utópicas desde ese punto de vista.

Ahora bien, si relativizáramos el concepto de utopía, podríamos definirlo con menos rigor: de un elemento que no tiene lugar en la realidad pasaríamos a un elemento que genera impacto social y, por lo tanto, puede ser germen para una transformación, alterando signifi-

cativamente las reglas del sistema. La calibración sucesiva de una transformación estaría en la presencia permanente de hechos utópicos en nuestro hábitat social.

La psicología contemporánea ha operado sobre la base de estos conceptos, llegando a planteos interesantes en su área de acción.

Desde nuestro campo de acción podemos abordar las utopías. Si por el contrario, nuestros diseños se asimilaran a la ética del modelo en cuestión, su trascendencia social se reduciría a la ilusión de progreso en sentido modernista del término progreso.

Ética y Estética

Ciertamente, lo que pretendemos es el rescate cultural de significados genuinos y su mención en el diseño. Buscamos un cambio cua-



litativo orientado hacia la identificación de un modelo alternativo. Las bases éticas están bien plantadas, la estética aún no se define con claridad.

Si analizáramos los procesos de cambio estético en la historia del diseño, verificaríamos evoluciones y revoluciones. Las evoluciones son etapas estilísticas que no expresan crisis culturales o crisis de significados; las revoluciones son rupturistas con respecto a los principios éticos de una etapa cultural. El concepto de forma y su relación con la función y tecnología ha sido polémica en cada período de cambio.

Una utopía para el modelo vigente es la transgresión de significados culturales y eso involucra plenamente al diseño. Todo objeto diseñado es un hecho comunicacional y, por tanto, expresa una relación, entre los significados del contexto y la operatoria que lo concreta. Esa operatoria abarca tanto a los instrumentos teóricos puestos en juego como a los instrumentos materiales para su producción.

Dijimos que el diseño es una disciplina que se involucra directamente en el plano social. Su pro-

blemática corresponde a concepciones más generales que se materializan finalmente en objetos específicos. La memoria cultural o la razón de quien diseña guía decisiones en cuanto a rasgos estilísticos. La memoria está a menudo distorsionada y no siempre interviene en la faz consciente de decisión. El concepto de tipología es instrumento teórico válido para detectar rasgos de constancia cultural y operar variables.

Lo que estamos proponiendo tal vez se traduzca en términos de "ensimismamiento para una sociedad alterada" citando palabras de Ortega y Gasset. El punto de partida es la auto estima y valoración de lo propio. Los discursos sobre el problema ético de la identidad movilizan la conciencia social, pero las imágenes del hábitat son testimonio permanente.

Si las pautas de contraste no se producen claramente generando una tendencia significativa desde el diseño terminaríamos por reafirmar el orden establecido.

Pasado y Presente

Esa intención reivindicadora

de nuestro modelo cultural no puede quedar en una valoración gozosa del patrimonio heredado. El presente demanda más vitalidad y el diseño no puede reducirse a la réplica con connotaciones de autenticidad. Esa actitud de resistencia pasiva, no va más allá de la evocación. Requerimos que pasado y presente se conjuguen en una dialéctica propia: Requerimos una inflexión en la cultura para ser asumida en el presente.

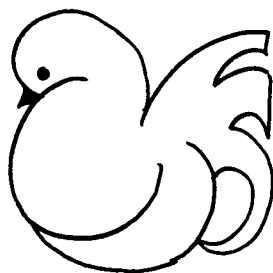
Una de las corrientes de pensamiento post-moderno en América es la de preservación histórica. Esa intención de presencia cultural es un punto de partida válido y necesario pero no suficiente para el diseño. Si no somos capaces de generar nuevas propuestas sobre la base de ese patrimonio no llegaríamos a contradecir el modelo sino a complementarlo con expresiones folclóricas que el mismo modelo puede absorber sin mutaciones.

Los objetivos que planteamos para una tendencia en el diseño, están condicionados por la necesidad de una investigación exhaustiva del patrimonio y su clasificación tipológica en cuanto a rasgos. Así mismo, la investigación sobre el potencial tecnológico alcanzado, proveerá de otro marco de referencia imprescindible.

Los instrumentos teóricos adecuados y el enfoque de la enseñanza en esa dirección, completarán un planteo coherente con la ética sustentada.

Diseño y Artesanía

Dijimos al comienzo que, a partir de la Revolución Industrial el diseño se independiza de la producción. Se rompe la unidad histórica entre diseño y realización, propia de la artesanía tradicional.



Sin embargo la relación diseño-tecnología siguió siendo condición ineludible. El cambio de la producción artesanal en sistemas de producción masiva no modificó esa dialéctica, solo deslindó roles y ubicó al diseño al servicio de la tecnología.

Artesanía e industria son modos productivos diferentes y corresponden a contextos actuales diferentes. La situación de América Latina demanda una revalorización de la artesanía en sentido amplio, es decir, más allá del simbolismo cultural de los productos artesanales.

Uno de los muchos interrogantes que se plantean, con respecto al artesano y su inserción en la sociedad actual está relacionado con el diseño como disciplina.

Vamos a tratar de responder a él diferenciando dos conceptos en el término artesanía: la producción permanente de objetos tradicionales y la destreza manual especializada en materiales de la región. Esta segunda acepción de artesanía es la que atañe directamente al diseño.

Si aludiéramos al potencial comparativo entre producción arte-

sanal y producción industrial estaríamos otra vez en la encrucijada de la dependencia.

La artesanía es un referente tecnológico para el medio local. El diseño tiene que proponer el camino de sus posibilidades desde y hacia la producción artesanal. Sus técnicas sugieren y condicionan, pero, a la vez, pueden responder a requerimientos de diseño. Es un proceso de ida y vuelta.

La producción seriada y el perfeccionamiento tecnológico son temas del ideario moderno y ya los hemos asumido. La artesanía puede afrontar ambas cosas en acción conjunta con el diseño.

Es importante señalar que las teorías del diseño que plantearon una primacía tecnológica, pertenecen a la ideología modernista. Las consignas y normativas también están en crisis, solo permanece la interacción entre forma-función y producción, sin jerarquías tendenciosas: si esa relación fuera asumida como ecuación de una sola variable, sería un límite paralizante para nuestros diseños.

Diseño y Dependencia

Lo que hemos propuesto en estas páginas podría sintetizarse en los siguientes términos: el diseño no reconoce verdades absolutas e incuestionables, sino todo lo contrario. Es una disciplina generadora de nuevos planteos, nuevas posibilidades, nuevas responsabilidades y nuevas inquietudes.

La actitud crítica frente a lo establecido o lo impuesto, impulsa un proceso de conocimiento sobre la realidad con nuevas alternativas de enfoque.

Las formas del diseño deberán expresar un nuevo contenido y generar un nuevo lenguaje, elaborado sobre la base de conceptos éticos de nuestro modelo cultural.

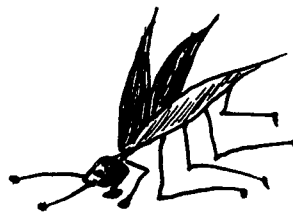
Las utopías del diseño son posibles en la realidad de una sociedad dependiente. La fuerza motriz de los cambios históricos es, sin duda, la transgresión a las reglas de un sistema estructurado.

Apoyamos la nueva conciencia de cultura desde nuestra sensibilidad. Busquemos en el

potencial de nuestros recursos los modos del diseño para eludir el fantasma de la dependencia. Es indudable que existe una valla que corta los caminos trazados. Intentemos otros, mientras no se encuentre el atajo de salida.

Si bien es cierto que los incentivos deberían ser generados desde una política global orientada en esa dirección, aceptemos que la opción es ineludible para el diseñador.

Las convicciones comprometidas y expresadas en la participación nos harán encontrar caminos propios, acercándonos a la identidad y alejándonos del carril de la dependencia, sin negaciones sobre un presente, indudablemente conflictivo. ■



**LOS ARTESANOS DE BUENOS AIRES:
PROYECTO CREADOR Y REPRODUCCION SOCIAL.**

A comienzos de la década del 70 comienzan a aparecer en Buenos Aires las primeras ferias artesanales. Su atractivo radicaba tanto en los objetos que se ofrecían como en quienes atendían los puestos. Las piezas conjugaban el trabajo manual con la novedad en el diseño sobre una gran variedad de materiales y a través de la aplicación de múltiples técnicas. Los feriantes, de características socio-económicas dispares, eran visualizados por el público como la versión vernácula del movimiento hippie; en la medida en que algunos pelos largos y ropas exóticas asomaban en los

puestos, la generalización se volvía automática.

La primera feria surge en la ciudad a partir de la iniciativa de un grupo de amigos, no todos ellos artesanos, quienes vislumbraron a partir tanto de la práctica de la actividad artesanal de muchos de ellos, como de una experiencia previa en el exterior donde se habían contactado con fenómenos de este tipo, la posibilidad de crear un espacio para la comercialización, sin intermediarios, de productos artesanales urbanos; con la particularidad de poder hacerlo en un

espacio abierto, y teniendo contacto directo con otros productores y con el público en general. El intento cristaliza en un hecho: un día, en una plaza, sobre la Av. Figueroa Alcorta, frente a la actual Facultad de Derecho de la U.B.A., un grupo de artesanos coloca sus objetos en el piso, sobre mantas, para su exposición y venta. Tal evento, si bien minúsculo, constituye el hito inicial de un proceso que, no sin conflictos, perdura hasta nuestros días, y cuya vigencia testimonia su enorme riqueza.

Esta experiencia, exitosa en cuanto a nivel de ventas, tuvo efímera vida, ya que al poco tiempo se produjo el desalojo por carecer de autorización oficial. Comienza entonces la búsqueda de “legalidad” por parte de estos trabajadores. Se obtiene un primer permiso concedido por la Dirección de Parques y Paseos de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires que ubica a los artesanos en el predio conocido como Plaza Francia, frente al paredón del entonces Asilo de Ancianos. Este primer ordenamiento no resulta demasiado satisfactorio en la medida en que la escasa normativa existente facilitaba un manejo personalista y discrecional del poder. Se comienza a pensar

entonces en modificar la estructura existente y lograr una organización más estable. Se hace cargo así de la Feria La Dirección del Museo de la Ciudad, que reorganiza a los feriantes y dicta el primer reglamento que normativiza esta actividad. Se sientan bases de funcionamiento, algunas de las cuales se habrían de mantener a lo largo de los años con escasas modificaciones. En poco tiempo la Plaza se convierte en un éxito de público y de prensa; son “los años dorados” del quehacer artesanal. Posteriormente la sujeción a la Municipalidad se hará aun más directa, sin la mediación del Museo de la Ciudad, transitando las ferias con el correr del tiempo por diversas dependencias, y obteniendo incluso la creación, dentro del Municipio, de un ámbito específico.

Sujetas a los avatares político-económicos de nuestra historia reciente, ellas experimentaron retrocesos y conflictos en los tiempos en que fueron erradicadas parcialmente. Con el inicio del proceso democrático se produce su resurgimiento y se constituyen en atractivo central de las plazas de la ciudad. El fenómeno se ha vuelto a popularizar.

Actualmente funcionan en la Capital Federal siete ferias artesanales ubicadas en parques y plazas de la ciudad. Ellas se identifican de acuerdo al espacio físico que ocupan: P. Francia (Int. Alvear), P. Santa Fe (P. Italia), P. Centenario, P.M. Belgrano, P. Vuelta de Rocha, P. Lezama, y P. Houssay.

Las artesanías urbanas son hoy parte de la cultura de la ciudad. Realizadas en distintas materias primas combinan la importancia atribuida al diseño con una clara idea de lo plástico, más un conocimiento acabado de las técnicas de trabajo sobre los materiales. Producidas y consumidas mayoritariamente por población urbana ellas construyen su propia identidad.

Ahora bien, los gestores y actores principales de este fenómeno son trabajadores que aúnan a su carácter de productores de bienes, su condición de vendedores, y cuya tarea conlleva requerimientos de creatividad e innovación que los acerca al campo artístico.

El artículo que aquí exponemos forma parte de una investigación más vasta que comprende la producción,

circulación y consumo de artesanías urbanas, en la creencia de que la especificidad de esta actividad se va conformando no solamente a partir de su origen sino también en su tránsito hacia el consumo.

Nos centraremos ahora en los artesanos urbanos; abordaremos concretamente las características que reviste el acercamiento al oficio, las formas en que se lleva a cabo el aprendizaje del mismo, y los aspectos culturales y simbólicos que se ponen en juego durante el ejercicio de esta profesión. Más allá del interés intrínseco que presenta esta temática, el relevamiento de los ítem señalados contribuye a delinear los elementos que conforman y caracterizan a estos productores culturales.

La ubicación laboral previa desde la cual se produce el acercamiento a esta actividad, varía considerablemente: para algunos la elaboración de artesanías constituye o ha constituido su primera experiencia en el campo del trabajo y se han mantenido a lo largo de los años en esta tarea; otros comienzan en este quehacer habiendo ejercido con anterioridad una ocupación distinta, relacionada ya sea con el quehacer manual, con la

elaboración de bienes o con la prestación de servicios. Han hecho tareas en diferentes ramas de actividad; han sido empleados en relación de dependencia o cuentapropistas. Nos interesa señalar en definitiva que la experiencia laboral anterior de los artesanos no es en ningún sentido uniforme, y que el ingreso al oficio se produce desde una diversidad de ámbitos.

Si modificamos el enfoque y atendemos no ya a la ocupación previa de los feriantes (sus antecedentes laborales), sino a las motivaciones que los llevaron a la elección de este tipo de trabajo, nos es posible entonces hallar ciertas regularidades; hay factores que se revelan importantes y constantes en distintas ocasiones. Podemos marcar básicamente dos tipos de consideraciones que creemos son tenidas en cuenta por los actores sociales al optar por la elaboración de artesanías como medio de vida.

Por una parte hay una valoración del trabajo manual; éste está estrechamente relacionado con aspectos que tienen que ver con lo artístico, pese a que nunca se equiparan totalmente ambos términos, e incluso los discursos de los entrevistados suelen ser algo confusos al

respecto. Hay sin embargo un criterio que consideramos vital y que creemos constituye precisamente el nexo primario de esta relación: el criterio de creatividad. Los informantes (artesanos, autoridades, “entendidos”) mencionaron asiduamente que el artesano debe elaborar obras personales, originales; no debe repetirse. La calidad de lo producido tiene que ver con este factor. No puede hablarse de calidad si no hay creatividad. Se consideran asimismo elementos positivos del oficio el hecho de participar personalmente en todos los pasos de elaboración del objeto, efectuar la mayor parte de este proceso manualmente, y el tener que poner en acción una constante capacidad de renovación que involucra incluso el manejo de criterios del campo artístico.

Por otra parte se valora el hecho de no estar laboralmente en relación de dependencia, bajo las órdenes de un patrón aceptando las convenciones sociales que rigen esta modalidad de trabajo: cumplimiento de horarios fijos, exigencia de determinada cantidad de horas diarias de actividad, aceptación de las órdenes recibidas por los superiores jerárquicos, control riguroso sobre la tarea realizada,

de la vida pública y la vida privada a partir de un valor fundante, en este caso la libertad. Ella se concreta en la práctica, en el ámbito laboral, de diversas maneras: no hay una relación de dependencia con un patrón, no hay horarios rígidos, se estipula personalmente en qué lapsos de tiempo se producirá y qué cantidad de horas se dedicarán a la ocupación, los resortes de todas las decisiones se hallan en las propias manos, y el control de calidad sobre lo elaborado no lo realiza ningún empleador sino el propio trabajador; se tiene la posibilidad de mantener un aspecto exterior acorde estrictamente con el gusto personal. Esta ideología hace un culto de la libertad personal, propugna el “vive como quieras”, y reivindica el hecho de mostrarse a los demás como se es y como se vive, sin falsear la imagen personal; dice “no” al conformismo y trata de establecer cierta distancia del consumismo.

Volvemos ahora sobre un tema que mencionamos al principio de este artículo: la importancia que adquiere la capacidad creativa; y lo hacemos porque es precisamente este aspecto del oficio el que aparece estrechamente ligado con el concepto de libertad,

donde es éste el valor que concretamente se pone en juego y al cual se invoca para hacerla posible. Elaborar un objeto artesanalmente implica, no sólo hacerlo manualmente sino “originalmente”, a partir de una búsqueda estética casi permanente y de una actividad continua donde esfuerzo e inspiración van de la mano. El componente creativo presente en el trabajo artesanal es valorado, y considerado además por los actores sociales un elemento diferenciador importante respecto de otras ocupaciones laborales (consideradas más rutinarias y conformistas) regidas por pautas más convencionales. Si algo prestigia a un artesano entre sus pares, esto es su capacidad creativa, la actitud de no copiar lo producido por otros, y el hecho de renovarse sin perder su identidad. Cabe mencionar que si comparamos las artesanías indígenas con las urbanas desde esta perspectiva, ambas tienen exigencias opuestas: al artesano indígena se le exige tradición, al artesano urbano innovación en su producción; y ambos requerimientos tienen un fuerte peso en estas situaciones.

Por otra parte, la experimentación y la investigación son factores constitutivos de la situación creativa.

Es interesante señalar además como se atribuye a ésta última una función gratificadora, y esto se relaciona con la importancia que se asigna a la búsqueda de situaciones placenteras en el trabajo manual, sin embargo en la práctica el ritmo de la producción muchas veces ocasiona que estos aspectos pasen a un segundo plano y queden relegados por largos períodos de tiempo. Se evidencian ciertas disrupciones entre factores considerados fundantes del trabajo artesanal y las

prácticas concretas que deben ejecutar los actores sociales involucrados; el caso mencionado es un pequeño ejemplo de ello.

Protagonistas de un fenómeno que se niega a desaparecer y multiplica su presencia con el correr de los años, los artesanos urbanos marcan su impronta en la ciudad y se constituyen en verdaderos productores culturales cuyas obras reflejan su carácter ciudadano.

Bibliografía

BAUDRILLARD, Jean.

Crítica de la economía política del signo. México. Siglo XXI. 1983.

BOURDIEU, Pierre.

La distinción. Minuit. París. 1979.

GARCIA CANCLINI, Néstor.

Ideología y Cultura. Entrevistas, Cursos y Conferencias No. 3, Publicación de la Secretaría de Bienestar Estudiantil y Extensión Universitaria. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires. 1984.

Artesanía y Marginalidad. ¿Cuestión rural o cuestión urbana?. En: Runa vol. XIV, Facultad de Filosofía y Letras. UBA. 1984.

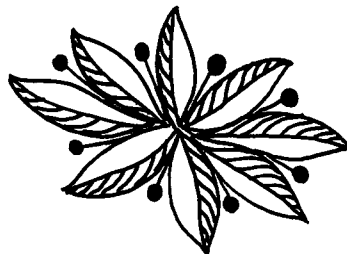
Las culturas populares en el capitalismo. Editorial Nueva Imagen. 1986.

GODELIER, Maurice.
Racionalidad e irracionalidad en economía. México. Siglo XXI. 1966.

HABERMAS, Jürgen.
Ciencia y técnica como ideología. Madrid. Ed. Tecnos. 1986.

LAVER, Mirko.
Crítica de la Artesanía. Plástica y sociedad de los Andes peruanos. Perú. DESCO: Centro de Estudios de Promoción y Desarrollo. 1982.

WILLIAMS, Raymond.
Cultura. Sociología de la comunicación y del arte. Barcelona. Paidós. 1982. ■



PUBLICACIONES DEL CIDAP

Boletines Informativos: Números 1 al 11: 2 US\$ cada uno.

Revista Artesanías de América, números 12 al 36, 3US\$ cada una. (Agotados los números: 13, 14, 16, 20, 21, 22 y 23)

Cuadernos de Cultura Popular: N° 1 La Navidad; N° 2 El Traje Popular Ecuatoriano; N° 3 El Ikat; N° 4 Chordeleg; N° 5 Panes Tradicionales; N° 6 Mi Cuaderno de Cultura Popular; N° 7 ¿Qué es la cultura popular?; N° 8 Nosotros los artesanos; N° 9 Nuestros Cuentos (Chordeleg); N° 10 La caja ronca; N° 11 Dulces de Corpus; N° 12 El juguete popular; N° 13 La piro-tecnia en el Azuay; N° 14 Jatumpamba, tierra de alfareras; N° 15 Cómo hacer una guitarra; N° 16 La pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX. 2 US\$. N° 17 Cerámica de Sarayacu. 2US\$ cada uno. Agotados los números 1,2,4,9,10.

Cuadernos Chicos de Cultura Popular: N° 1 Un encuentro en Gualaceo, 2 US\$

Libros. Colección La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo 1, Azuay; Tomo 2, Cotopaxi; Tomo 3, Bolívar; Tomo IV, Esmeraldas; Tomo V, Imbabura, Tomo VI, Cañar; Tomo VII Tungurahua, (en prensa) Precio 6 US\$ cada uno. Agotado el numero 3.

Otros libros: Bibliografía de las artesanías, 2 US\$; El Pase del Niño*, 5 US\$; El diseño en una sociedad en cambio, 4 US\$; La pintura popular del Carmen, 15 US\$; Expresión Estética Popular de Cuenca, 2 tomos, 20 US\$; Expresión Estética Popular de Popayán*, 20 US\$; Creación: el arte popular en el Museo Comunidad de Chordeleg, 6 US\$; Los Hijos*, 4 US\$; Cerámica de Chordeleg, 1 US\$; Ana de los Ríos, 2 US\$; Tejiendo la Vida, las artesanías de la paja toquilla en el Ecuador, 6 US\$; Textiles y Tintes, 6 US\$; Joyería en el Azuay, 6 US\$; Diseño y Artesanías 10 US\$; El artesano como actor social: una visión histórica socio-económica, 5 US\$. Cerámica popular Azuay y Cañar, 6US\$. Daniel rubín de la borbolla: Presencia y Herencia, 6US\$. (Con asterisco, agotados)

Ediciones bilingües: El folclor que yo viví*, (Castellano-Inglés) 20 US\$; Paños de Gualaceo (Castellano-Inglés) 10 US\$.

Publicaciones conjuntas con la OEA: Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados, Tomos I y III; Tecnologías y Artesanías, Artesanos y Diseñadores.

arreglo personal y vestimenta acorde con los requerimientos del empleador.

La atribución de un valor positivo por parte de los actores sociales a los elementos mencionados anteriormente, les permitiría a éstos experimentar una sensación de libertad en el campo laboral, que progresivamente se haría extensiva a distintos aspectos de la vida personal.

Hemos identificado hasta aquí los factores que consideramos incidentes en la toma de decisiones respecto de la adopción del oficio artesanal. Debemos notar sin embargo, que hay un tercer factor a considerar en la cuestión que estamos tratando; éste tiene que ver con las condiciones externas objetivas que afectan a los sujetos; en nuestro caso con una situación de empobrecimiento general del país (aumento del desempleo, caída del salario, pérdida del poder adquisitivo de los trabajadores, etc.). Desde esta perspectiva, ser artesano se convierte en una posibilidad más entre otras de paliar la falta de fuentes de trabajo, ya que es una actividad que requiere poca inversión de capital, utiliza una tecnología simple, y permite comenzar a utilizar

conocimientos que se poseen, o bien empezar a trabajar con un aprendizaje previo muy breve, capacitándose posteriormente a la par que se elabora la producción. En momentos de crisis económica la posibilidad de hacer una elección consciente así como las inclinaciones vocacionales pueden pasar cómodamente a un segundo plano.

Las formas de acceso al conocimiento del oficio son variadas. Algunos artesanos provienen de las artes plásticas y el bagaje de información que poseen así como la práctica que han desarrollado les permiten manejarse con soltura en la elaboración de su producción, rasgo éste que comparten con aquellas que han cursado estudios de tipo artístico de manera formal o informal.

Por otra parte hay un gran grupo de artesanos que comienzan en la actividad a partir de un interés muy intenso y sin una preparación previa. Esto los lleva o bien a dar los primeros pasos solos, practicando con los elementos, investigando por su cuenta y preguntando cuando tienen ocasión de hacerlo, incluso en los lugares de compra de materiales; o bien en ciertos casos emprendiendo desde un

principio la búsqueda de un maestro, de una persona que domine el tema y pueda transmitir su saber adecuadamente. La asistencia a talleres de gente amiga y la observación del trabajo realizado allí, seguido de cierta práctica, ha constituido también para algunos un primer acercamiento al oficio. En este sentido no podemos olvidar que a fines de la década del 60, cuando se inicia la producción de artesanías urbanas y comienzan a corporizarse en Buenos Aires los primeros y míticos locales dedicados a su expendio, éstos se constituyeron no sólo en lugares de venta sino también en talleres, sitios donde se trabajaba y se aprendía. Conformaron importantes centros informales de enseñanza artesanal; poseedores de una dinámica de aprendizaje sumamente ágil y veloz (el postulante ingresaba al taller, aprendía el oficio, trabajaba allí un tiempo y luego se iba, siendo su lugar rápidamente ocupado por otra persona que repetía el ciclo), posibilitaron que una gran cantidad de gente circulara por allí y adquiriera conocimientos.

Hay consenso en señalar que el artesano puede muy bien aprender solo el oficio, aunque en este caso la dificultad estriba en la lentitud que

adquiere el proceso llevado a cabo en esa manera.

Sea cual fuere la forma en que se adquieren los primeros conocimientos, una vez obtenidos éstos observamos un marcado interés por el perfeccionamiento profesional, el cual se obtiene básicamente por dos vías: una formal, comprende la asistencia a cursos, escuelas especializadas, clases particulares, (diversas instancias que ayudan a lograr una capacitación más calificada); la otra, informal, tiene relación con el intercambio de información que se produce en la Feria; fundamentalmente entre artesanos, y en menor medida entre artesanos y público. En cuanto al carácter de esta información, ella incluye desde conocimientos sobre el oficio hasta datos acerca de lugares de compra de los elementos de producción. Involucra tanto, datos sobre materiales, técnicas y herramientas, como aquellos tendientes al mejoramiento de la funcionalidad de las piezas. Muchas veces, problemas puntuales que se le presentan al artesano en la elaboración de los objetos, son resueltos en la Plaza a través de una charla informal con otros feriantes. La instancia de la Feria (punto privilegiado en la

circulación de artesanías) contribuye a paliar dificultades que se presentan al nivel de la producción. Asimismo circula allí información sobre la organización de eventos especiales (lugares potenciales de expendio de artesanías), y también aquella referida más directamente al consumo y a la posibilidad de reproducción de la estructura productiva (probabilidad de exportar la producción o efectuar una venta grande a negocios).

Producción - circulación - y consumo son instancias que si bien se suceden una a la otra en un primer ordenamiento lógico, no sólo no son compartimentos estancos, sino que se interrelacionan en la forma de múltiples determinaciones e influyen unas sobre otras en un proceso que es dinámico y continuo.

Por otra parte el hecho de que convivan en la feria los artesanos de distintos rubros enriquece y amplía enormemente los contactos.

El intercambio posee un enorme valor. Los entrevistados han asignado suma importancia a la circulación de conocimientos en el perfeccionamiento de su oficio.

El proceso de capacitación es considerado por estos trabajadores como una actividad permanente. Hay un elemento de particular relevancia en esta cuestión; se trata del carácter experimental que asume la tarea manual. En otras palabras, hay una tendencia muy fuerte en los artesanos a la investigación: a trabajar probando distintos materiales, técnicas diferentes y nuevas formas y diseños. Esta actitud fortalece el conocimiento del oficio e incrementa la habilidad y destreza del productor; cualidades estas que se van conformando en un largo proceso de aprendizaje y que constituyen parte de su capital, no tasable en dinero sino entrelazado directamente con el trabajo concreto de su poseedor e inseparable de él.

Nos sorprendió de los artesanos entrevistados el hecho de que evidenciaban conocer cuestiones relativas a la elaboración de artesanías que superaban ampliamente lo atinente a la propia producción. Esto concernía no sólo a otras categorías de objetos que tuvieran la misma materia prima, sino que se extendía directamente a una gran diversidad de rubros. Observamos entonces que una característica común a muchos de los feriantes es el conocimiento del trabajo sobre

distintos materiales. Este hecho se conecta por una parte con lo dicho más arriba acerca de la diversidad de productores que concurren a la feria y el intercambio de información que se realiza en ese ámbito, así como con la tendencia hacia la experimentación que manifiestan estos trabajadores; pero creemos que también se relaciona con otra cuestión: una vez que se comienza en el oficio y que se consideran de alguna manera satisfactorias las condiciones del mismo, hay un interés grande de los actores sociales por permanecer en esta categoría ocupacional y en este tipo de producción; y una de las estrategias que permitirían esta continuidad es precisamente el cambio de rubro a lo largo del tiempo. Esta condición se verificaría en períodos de tiempo prolongados. Por otra parte, alejándonos de la producción y tomando en cuenta la circulación de bienes se evidencia en este nivel otra estrategia (tendiente al mismo fin): la de variar los lugares de expendio, ya sea sucesivamente a través de un lapso amplio de tiempo, o simultáneamente en un momento dado. La condición de feriantes no impide en la práctica a los artesanos la venta a negocios, la exportación o la exhibición de su producción en los

lugares de veraneo. Dentro del circuito de ferias de la ciudad de Buenos Aires asimismo, la movilidad puede llegar a ser elevada; es común el pedido de traslado a plazas que se consideran “más vendedoras” que otras. Algunos productores manejan el calendario de las distintas celebraciones regionales y concurren allí para vender sus piezas.

El interés por mantener continuidad en el oficio artesanal trasciende a menudo las consideraciones meramente económicas y refiere a una amplia y compleja gama de aspectos culturales y simbólicos. En un nivel general la sociedad es visualizada por los artesanos como un medio un tanto hostil o donde, en todo caso, no resulta sencillo desenvolverse. Se cree que ella impone pautas de pensamiento y acción que derivan en una normativa sumamente rígida y una conducta demasiado formalizada. El orden vigente resulta cuestionado, y en muchos casos esto se traduce en la sensación de no formar parte, de estar “al margen” de esa sociedad global, y en última instancia en un rechazo por las convenciones establecidas. En la elección del oficio artesanal, creemos, se estaría optando por unificar los actos

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL BAMBU Y SISTEMAS DE CULTIVO

Introducción

El bambú pertenece a la familia de los pastos, pero se categoriza en la Sub-familia llamada Bambusácea, un grupo de la gran familia de las gramíneas, de la cual también forman parte el maíz, la cebada, el trigo y otras plantas que forman parte de nuestro diario alimento. Por las características de su tallo, se le considera como una de las plantas llamadas leñosas.

El folclor antiguo del oriente se refiere a la suave textura de los módulos, como representación de la

virtud y al vacío interior como símbolo de la modestia y humildad.

Todos los continentes, a excepción de Europa, tienen especies nativas de bambú, sin embargo no se ha logrado establecer con exactitud el número de especies que existen en el mundo aunque se sabe que hay más de 1.000 especies de unos 50 géneros.

Como anota Don Oscar Hidalgo en su libro "El Bambú" en los pueblos orientales el bambú ha sido sinónimo

de riqueza en muchos campos, mientras que por el contrario en América ha sido sinónimo de pobreza, de miseria, debido a su mal uso y desconocimiento de las muy variadas posibilidades de explotación artesanal e industrial, que ofrece esta noble planta.

La planta

Estructuralmente el bambú, está constituido, por un sistema de ejes vegetativos segmentados, rizomas, tallos y ramas. Las tres estructuras forman una serie de nudos y entrenudos alternados; los primeros son sólidos y los entrenudos en la mayoría de los casos son huecos, sin embargo existen algunas especies donde los entrenudos son sólidos o semisólidos. Tanto los nudos como los entrenudos varían también de una especie a otra, particularmente en los tallos.

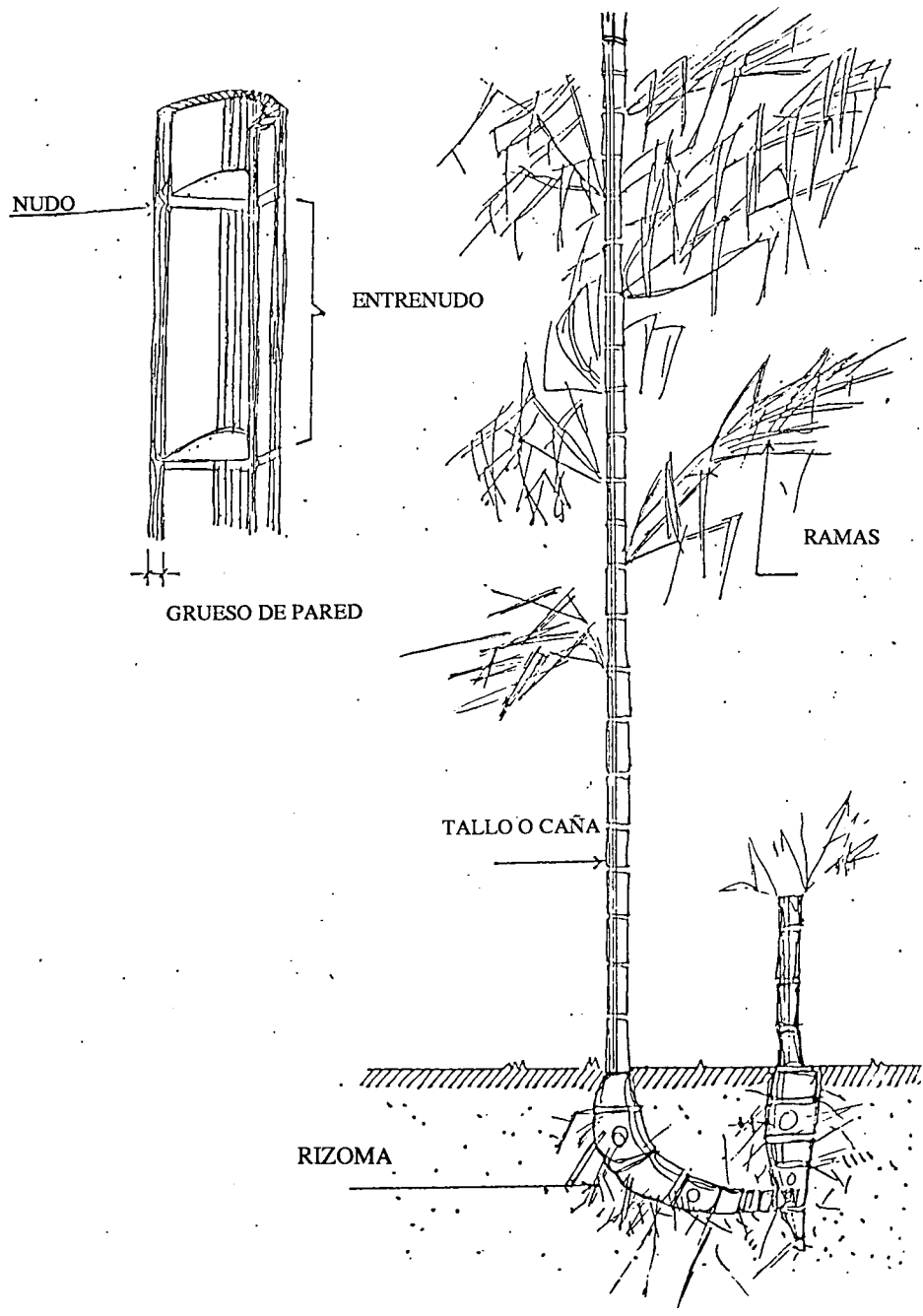
El rizoma

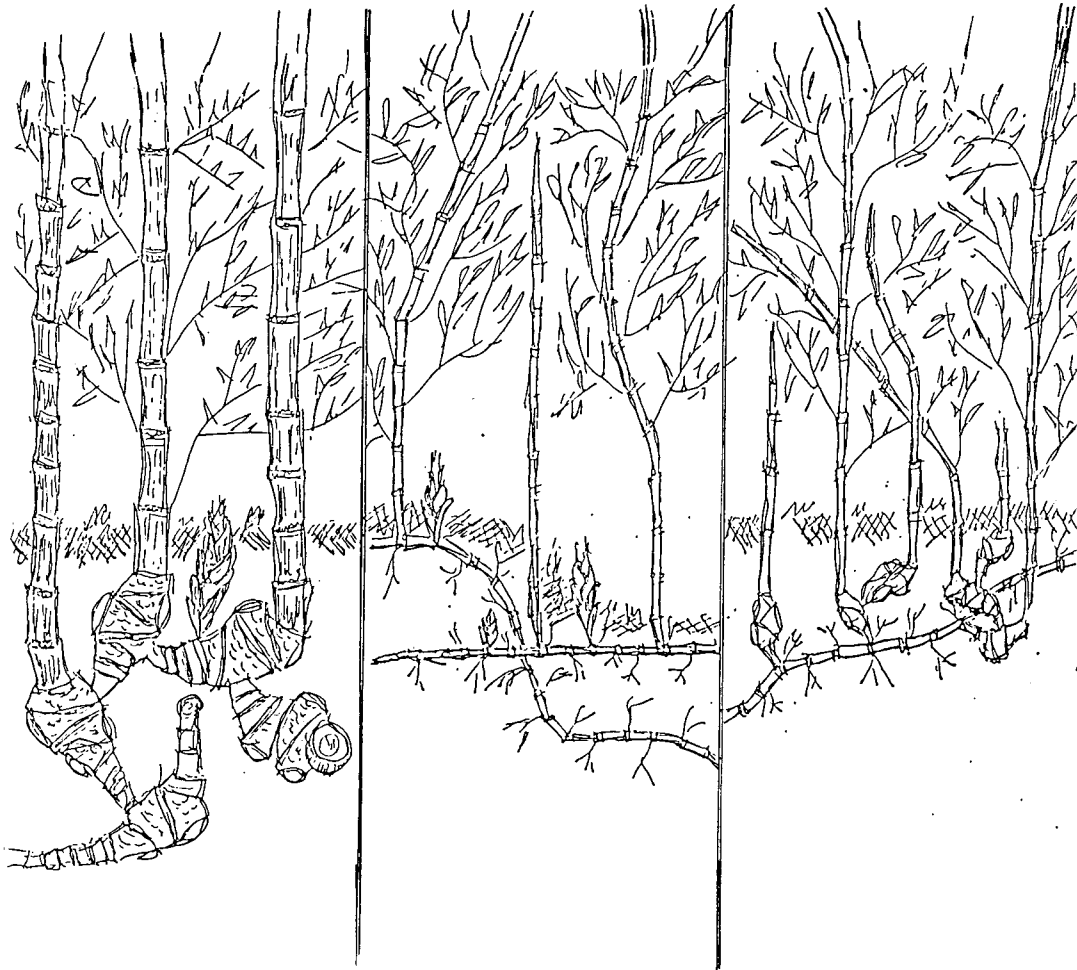
El rizoma tiene una gran importancia, no solo como órgano en el cual se almacenan los nutrientes, que luego distribuye a las diversas partes de la planta, sino como elemento

básico para la propagación del bambú, la cual se efectúa asexualmente por ramificación de las rizomas. Esta ramificación ha dado lugar a una clasificación en dos grandes grupos principales y uno intermedio: paquimorfo o simpodial, leptomorfo o monopodial e intermedio o antipodial.

El paquimorfo o simpodial:

Los bambúes de este grupo en su mayoría son especies tropicales. Sus rizomas se denominan paquimorfos, por ser cortos y gruesos, con internudos asimétricos más anchos que largos, y sólidos con raíces. Los rizomas tienen yemas laterales solitarias en forma de domo o semiesfera, que se desarrollan en nuevos rizomas y subsecuentemente en nuevos tallos, pero la mayor parte permanecen inactivos o dormidos. Estos nuevos rizomas crecen horizontalmente un poco, y luego su ápice voltea hacia arriba, formando un tallo. El año siguiente una de las yemas de este rizoma, se activa formando otro rizoma el cual, a su vez, forma un tallo secundario; este proceso continúa de tal manera que los nuevos tallos van brotando simétricamente hacia afuera en forma circular,





| PAQUIMORFO O SIMPUDIAL | LEPTOMORFO O MONOPODIAL | INTERMEDIO O |
|---|---|--|
| GENEROS TIPICOS 1.- Bambusa Vulgaris 2.- Bambusa Guadua 3.- Dendrocalamus | GENEROS TIPICOS 1.- Phyllostachys 2.- Sasa | GENEROS TIPICOS 1.- Chusquea |

alrededor de la caña madre. Las condiciones de suelos y altura sobre el nivel del mar en que crecen los bambúes de este grupo son muy variados y tienen gran facilidad para adaptarse a muy diversas condiciones, se dice que existe un bambú para cada altura, pero generalmente se ubican casi desde el nivel del mar, aunque la altura ideal es de 200 a 1.000 metros sobre el nivel del mar y no son muy exigentes, con respecto a tipo o condiciones de los suelos, aunque lógicamente se desarrollan mejor en terrenos fértiles y con abundante precipitación pluvial y de maravilla a la orilla de los ríos.

El leptomorfo o monopodial

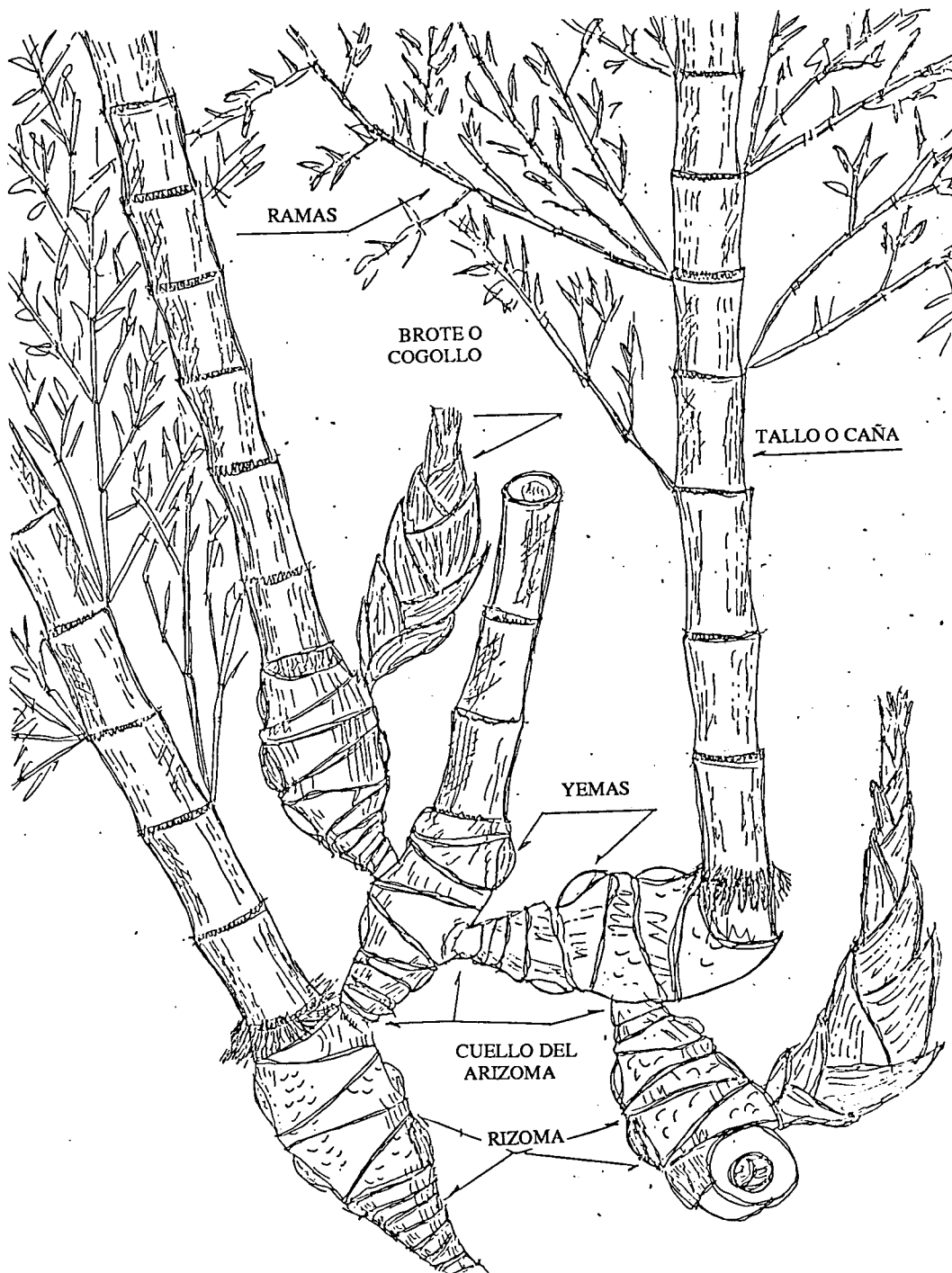
Este tipo de bambú se da mejor en las zonas llamadas templadas o frías. Sus rizomas tienen forma cilíndrica o casi cilíndrica, por lo cual se les denomina leptomorfos. Por lo general tienen diámetros menores que los tallos que forman con internudos sólidos más largos que anchos, simétricos. En cada uno de los nudos del rizoma, existe por lo general, una yema solitaria que permanece temporalmente o permanentemente dormida.

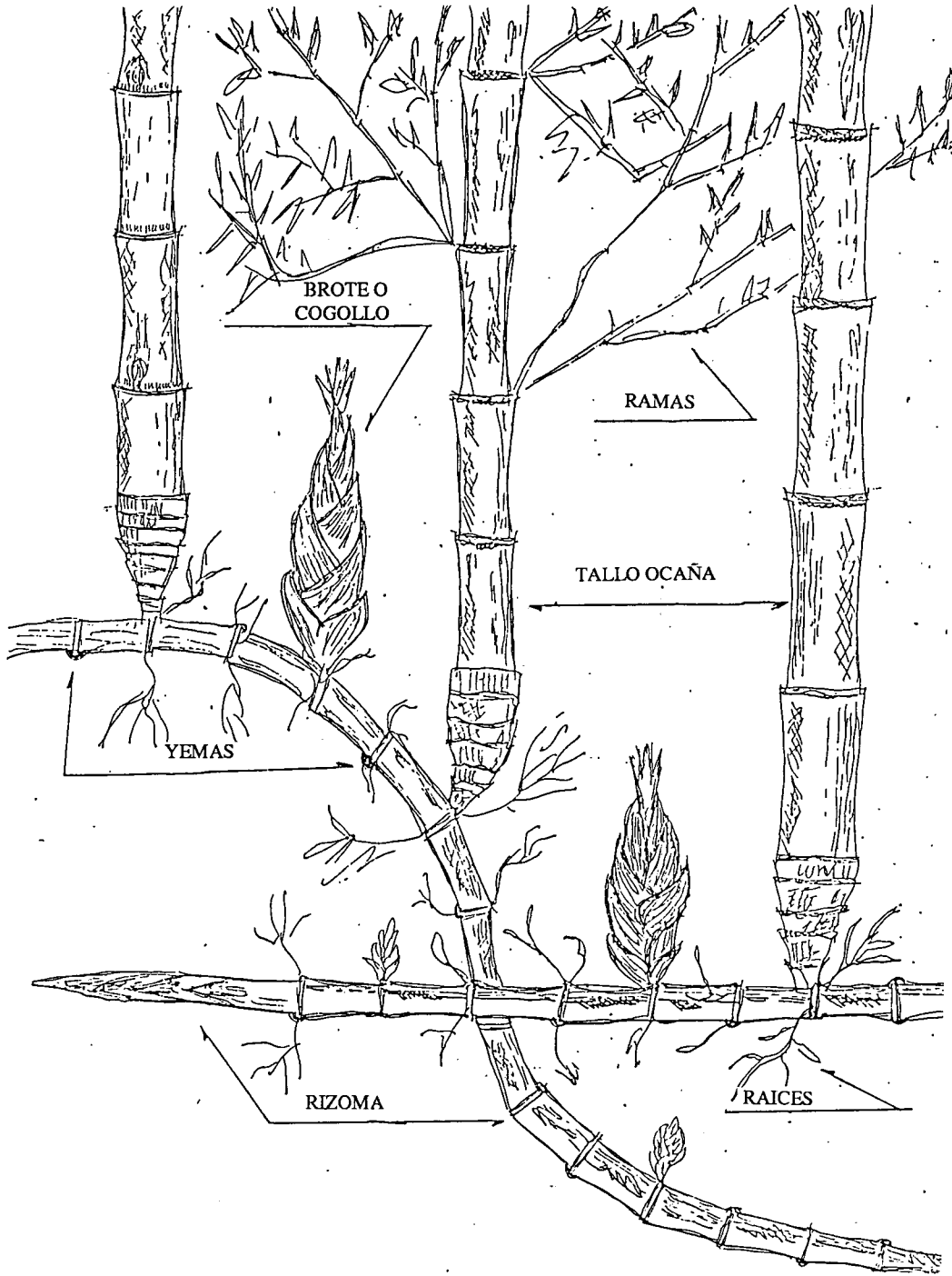
La mayoría de las que se activan germinan produciendo tallos a intervalo y rizomas. Se les llama bambú de altura porque su hábitat ideal se desarrolla de 800 a 2.000 mts. sobre el nivel del mar o bien bambú corredor porque envía sus rizomas, en todas direcciones y consecuentemente sus tallos.

Los rizomas del bambú, principalmente los del grupo leptomorfo, se entretajan formando una gran red subterránea que impide la erosión del suelo y minimizan el daño por inundación y terremotos.

Los bambúes del tipo leptomorfo en particular de la familia *Phyllostachys* se ubican en climas subtropicales y templados y son menos ávidos de agua que los del grupo paquimorfo, no soportan terrenos inundables les gusta las laderas y áreas con fácil evacuación, con suelos arenosos y arcillo arenosos, aunque también se adaptan a gran variedad de suelos.

La época más adecuada para cultivar el bambú en general es cuando se inician las lluvias.





El anfipodial:

Las rizomas y los tallos desarrollan una ramificación combinada de los dos grupos anteriores.

El tallo

Los tallos del bambú se caracterizan por tener forma cilíndrica, entrenudos huecos, separados transversalmente por tabiques o nudos, que les imparten mayor rapidez, flexibilidad y resistencia.

Los tallos difieren según la especie en altura, diámetro y forma de crecimiento. Algunos son tan pequeños que sólo tienen unos centímetros de altura y unos cuantos milímetros de diámetro, otros no pasan de ser simples arbustos, y los más grandes llegan a tener hasta 40 mts. de altura y diámetro de hasta 30 cms. en promedio.

Debido a su tejido delicado, el tallo está protegido por brácteas u hojas de forma triangular que lo recubren, las cuales se forman durante la etapa de crecimiento de los tallos y se originan en cada uno de los nudos que van brotando. Esta brácteas

tienen una gran importancia en la clasificación e identificación de los bambúes.

Una vez que el bambú emerge del suelo, lo hace con el máximo diámetro que tendrá de por vida, o sea este no aumentará y por el contrario disminuirá proporcionalmente, con la altura.

El período de crecimiento de un tallo desde el momento que emerge del suelo, hasta adquirir su altura total es de 80 a 110 días, en especies del grupo paquimorfo y de 30 a 80 días en las del grupo leptomorfo. Una vez alcanzada su altura total, se inicia el desarrollo y crecimiento de sus ramas y hojas; terminada la formación de las hojas se inicia el período de sazónamiento o de maduración que por lo general, alcanza su máximo grado entre los 3 y los 6 años.

Se considera el bambú como la estructura orgánica vegetal quizás más perfecta existente en la naturaleza, la cual tiene gran similitud, con las formas tubulares, producidas artificialmente para obtener ciertas ventajas estructurales.

Las ramas

Salen directamente del tallo, específicamente de yemas que se forman en los nudos, tienen la misma estructura y forma del tallo, solo que con diámetros mucho menores, además que en las ramas están prendidas las hojas, por lo general en gran abundancia.

Propagación

Un rasgo de los más fascinantes y misteriosos del bambú es su ciclo de florecencia que ocurre cada 60 ó 120 años, quizás una sola vez en varias generaciones humanas; después de ello las plantas mueren. Sin embargo existen algunas especies de bambúes delgados, que florecen y las plantas no se secan después de éste hecho.

Se cree que el bambú muere después de la florecencia porque las hojas viejas se caen y en lugar de ser reemplazadas por nuevas hojas, lo son generalmente por flores. Esto impide que el bambú absorba agua y se nutra, quedando sin fuerza y pereciendo. Se comprenderá por lo anteriormente, anotado que es muy difícil

obtener semillas de bambú propiamente dicho, por lo cual lo más recomendable es propagarlo asexualmente o por fracción vegetativa, como se indica en los siguientes sistemas.

Bambúes del grupo paquimorfo

1. Por trasplante directo
2. Por rizomas y parte del tallo
3. Por rizoma solo
4. Por segmento del tallo
5. Por segmento del tallo con perforación
6. Por desgarre

1. Por trasplante directo

Este sistema es muy usado para decoración o con fines ornamentales; consiste en trasplantar uno o varios tallos de bambú, con su respectivo rizoma, además de sus ramas y hojas. El rizoma debe obtenerse de la periferia de la cepa e independizarlo de la mata madre en la parte más delgada del cuello.

2. Por rizoma y parte del tallo

Este sistema es más manejable

que el anterior, por el hecho de que el tallo será cortado hasta cierto tamaño, en un rango que varía desde 60 cms. hasta 1mts. aproximadamente. El rizoma debe tener por lo menos una yema en buen estado, además deben ser mayores al 1 año, pero menores de 3 años. El tallo puede conservar las ramas de los primeros nudos, como se indica en el dibujo.

3. Por rizoma solo

Consiste en extraer uno o varios rizomas, de la periferia de la cepa, procurando no golpearlo y tratando que sus yemas estén en buen estado. Durante el manipuleo se debe evitar la exposición prolongada al sol para que no se deshidrate, o bien mantenerlo húmedo constantemente.

4. Por segmento del tallo

Este sistema es para usarlo en bambúes jóvenes, de uno o dos años de edad, el largo del tallo puede ser variable, que tenga uno, dos, tres o más nudos con yemas o ramas, siendo una buena medida de un metro de longitud, las ramas se pueden cortar a unos 30 cms. y se recomienda sem-

brar el tallo levemente inclinado aunque en algunos casos funcionan de forma vertical u horizontal, es muy importante que las yemas estén en buen estado.

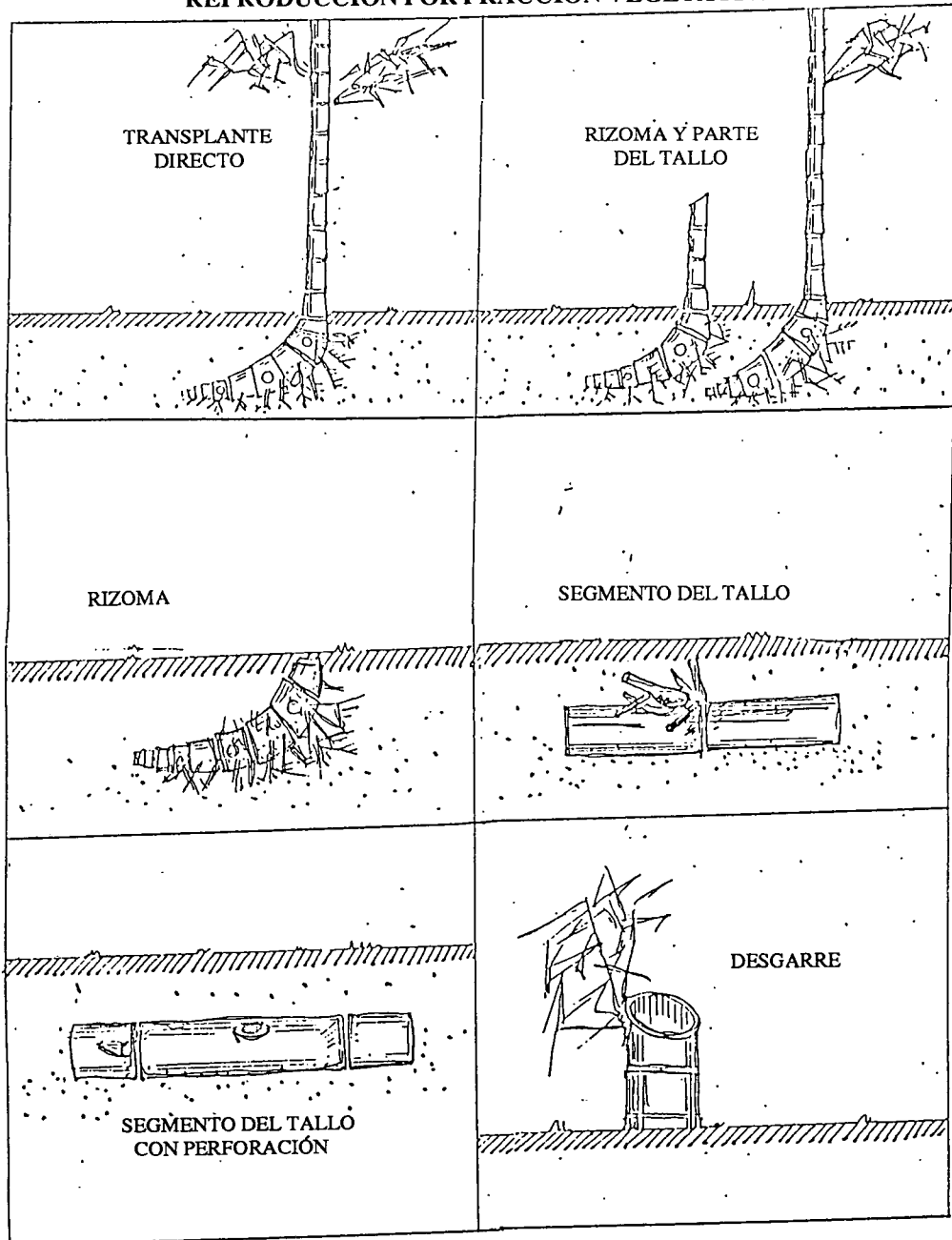
5. Por segmento del tallo con perforación del entrenudo.

Este sistema es muy semejante al anterior con la diferencia que se perforarán uno, dos o tres entrenudos para verter agua en su interior y que se llenará hasta las tres cuartas partes de su capacidad para utilizar en suelos relativamente secos, además que los tallos se sembrarán en forma horizontal.

6. Por desgarre

En muchos casos las cañas no se cortan a nivel del suelo, quedando en la cepa secciones de tallos de diferentes alturas, en ciertos nudos, por lo general al extremo le brotan pequeñas ramas y en algunos casos con raíces aéreas, algunos de estos brotes llegan a constituirse en pequeñas plantas, adheridas a la sección del tallo en pie, muchos de estos pequeños brotes pueden desgarrarse y sembrarse.

**BAMBUES DEL GRUPO PAQUIMORFO
REPRODUCCION POR FRACCION VEGETATIVA**



Bambúes del grupo leptomorfo

Por lo general este grupo de bambúes desarrollan diámetros más delgados que los del grupo paquimorfo y en algunos casos los tallos son de forma ovalada, siendo mucho más sencillo su manipuleo, desde el momento que se extrae la semilla, por fracción vegetativa, el transporte, la siembra y la posterior explotación de lo cultivado. Los sistemas de reproducción son los siguientes:

1. Transplante directo
2. Con rizoma y parte del tallo
3. Por cepa con rizoma
4. Por rizoma

1. Transplante directo

Este tipo de transplante es semejante al del grupo paquimorfo, con la gran diferencia de que es mucho más sencillo: la planta puede ser podada o recortado el tallo y hojas antes o después de la extracción, para simplificar su labor y para disminuir la pérdida de agua a través de las hojas. Se extraen varias cañas juntas adheridas a sus respectivos rizomas, que se deben cortar para poder desligarlos de la cepa madre, a un tamaño que es

variable, de acuerdo al conglomerado existente.

2. Por rizoma y parte del tallo

Se utilizan tallos jóvenes de 1, 2 ó 3 años. Al extraerlos se debe tener mucho cuidado de no golpear o maltratar las yemas de los rizomas, los cuales deben ser jóvenes y vigorosos. Los rizomas deben tener varias yemas en buen estado, con un número mínimo de cinco a un máximo de 10 yemas. El tallo se corta en las ramas superiores dejando unas pocas adheridas.

3. Cepa con rizoma

Al igual que el anterior sistema, se deben utilizar tallos jóvenes y con sus yemas en buen estado; por lo general se notan dos tipos de rizomas, uno es amarillento y completamente subterráneo, el otro es verde en diferentes tonos y el extremo del rizoma o algunas partes de él han salido a la superficie y se han expuesto al sol, estos últimos son los más efectivos para cultivar, sin embargo por lo general son muy escasos y casi siempre se usan los subterráneos.

4. Por rizomas

Este es un sistema muy recomendable para trasladar gran cantidad en poco espacio o a lugares distantes. Para este sistema vale lo anotado en el sistema anterior, además de que los rizomas deben mantenerse húmedos continuamente y funciona muy bien el hecho de envolverlos en papel periódico previamente humedecido. Una sección del rizoma con cinco yemas en buen estado es suficiente y se colocan de tal forma que la dos hileras de yemas puedan ascender verticalmente cuando van creciendo, sin que el rizoma les obstruya su paso.

Distancia de siembra

Se debe sembrar en forma de cuadrado o en hilera, siendo la distancia mínima para los bambúes delgados a cada tres metros y para los bambúes gruesos a una distancia mínima de cuatro metros y medio. Si se siembran a distancias menores; por el rápido crecimiento de los tallos se tienen cepas superpobladas o congestionadas a los pocos años.

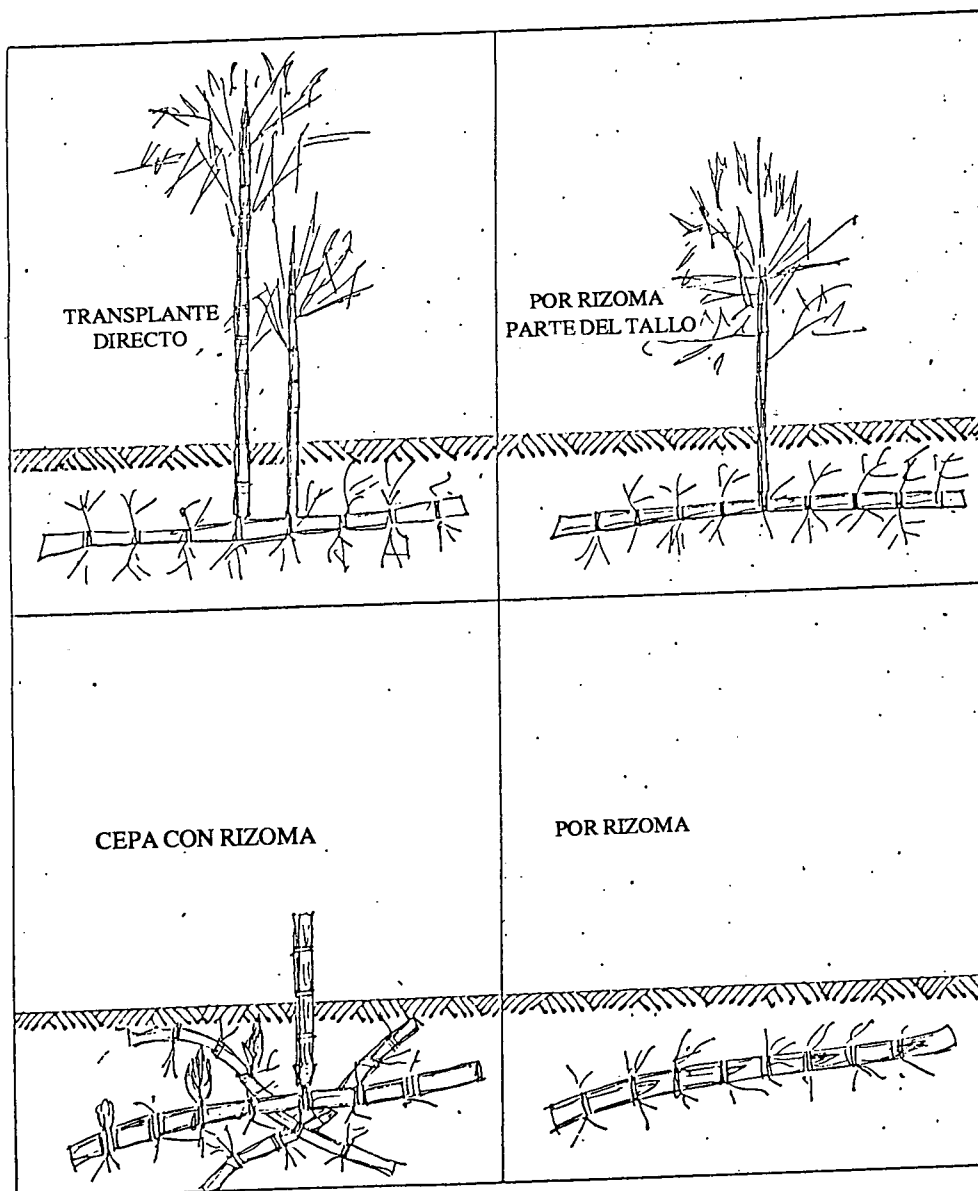
Con respecto a la edad del bambú

No existen datos científicos o pruebas prácticas, para determinar exactamente la edad de los tallos; lo que prevalece es la experiencia del campesino o de quien lo trabaja, que ha determinado el grado de dureza o sazón, por el color que tiene, por el tacto a la hora de trabajarlo y el que lo corta, por la resistencia que le ofrece.

Por el color, se sabe que el material joven tiene cierto color que llaman verde o amarillo tierno y que es más llamativo o intenso comparado con el color de los tallos, además de que el más joven no tiene ramas cubiertas con hojas.

El material adulto tiene un color menos intenso, por lo general lo cubren ciertas manchas blancas y hongos que, varían en intensidad según la humedad, ambiente, tipo y la edad de la caña, entre otros aspectos, cuanto más hongos tenga, indica que tiene más edad. Por experiencia al trabajar con el material se puede determinar en la cepa acertadamente, cuáles tallos tienen una edad adecuada para utilizarlo.

**BAMBUES DEL GRUPO LEPTOMORFO
REPRODUCCION POR FRACCION VEGETATIVA**



La edad adecuada para el corte y utilización será por regla general entre dos o seis años. Los brotes tiernos de pocas semanas sirven como alimento humano. Los tallos mayores de un año y menores de tres años, por ser muy jóvenes se usan en aplicaciones donde no se necesite de gran existencia y a la vez se aprovecha de la mayor flexibilidad del material, por ejemplo en cestería. Mayores de cuatro años podrán usarse en la elaboración de muebles y en construcción, además de gran variedad de usos.

Congestionamiento o superpoblación

Por lo general a las cepas de bambú no se les da mantenimiento y si se llega el momento en que la planta está superpoblada o congestionada se le deben extraer los tallos adultos; también se sabe que después de cierta edad de los tallos o cañas, empiezan a perder su fortaleza por lo que se deben extraer las cañas enfermas así como también las que se han secado, para darles oportunidad de desarrollarse a los nuevos brotes.

Por otro lado al estar la cepa super poblada, hace que sea muy

difícil la extracción del material y las cañas se desarrollan torcidas. Un resultado muy importante de este sistema de entresacar, es el hecho de que se va mejorando la especie, cada vez los tallos nacientes van desarrollándose mejores y las cañas tendrán mayores diámetros. Por el contrario si se cortara toda la cepa lo que sucede es que las cañas se van degenerando y los brotes nuevos desarrollan diámetros y cañas pequeñas.

Siembra

Por lo general al bambú se le considera como mala yerba, quienes por alguna razón tienen en su propiedad alguna cepa de bambú y no conocen sus usos, tratan de exterminarla. Sin embargo ofrecen gran resistencia y es operación difícil el conseguirlo.

Se ha comprobado que ofrece gran aceptabilidad al ser sembrado en diversos tipos de terrenos, aun en áreas no aptas para otros cultivos y sin remover el subsuelo. Se obtendrán mejores especímenes, si el terreno es preparado o arado y removido previamente, además si se usan

abonos, crecen mejor en suelos fértiles mezclados con arena y grava bien drenados. No necesita de mucha agua.

Nota

El presente documento, re-

presenta un extracto de varios temas tomados de libros "Bambú, su cultivo y aplicaciones en fabricación de papel, construcción, arquitectura, ingeniería y artesanías" del arquitecto Don Oscar Hidalgo, más algunos pequeños aportes del autor. ■



**VIII CURSO INTERAMERICANO
PARA ARTESANOS ARTIFICES**

En Cuenca, sede del CIDAP, se realizó entre el 15 de julio y el 10 de agosto el VIII Curso Interamericano de Artesanos Artífices que congregó a artesanos altamente calificados de trece países americanos. A lo largo de este intenso curso se abordaron problemas relativos al universo de las artesanías en las áreas de la cultura popular, la comercialización, las organizaciones artesanales, el arte elitista, las tecnologías y los materiales, el diseño y la expresión etc... culminando el curso con realización formal en la que los alumnos demostraron mediante la realización de obras finales, cómo

ponían en práctica lo aprendido. Los objetos generados en esta etapa final fueron exhibidos en el museo del CIDAP el día de la clausura.

El Dr. Flavio de Almeida Salles, Representante de la OEA en el Ecuador asistió a la inauguración del curso y participó con los estudiantes en actividades extracurriculares.

La coordinación del curso estuvo a cargo de la señora Cumandá Orellana de González.

Además de las clases programadas se realizaron actividades

vinculadas al sector artesanal como visitas a talleres calificados, a comunidades rurales artesanales, a museos de la ciudad, al Museo Comunidad de Chordeleg, a las históricas ruinas de Ingapirca.

Las clases tuvieron lugar en la Universidad del Azuay cuya Facultad de Diseño cuenta con modernos talleres para el trabajo artesanal.

Alumnos participantes en el VIII Curso Interamericano para Artesanos Artífices.

Argentina

Roxana Bertolucci

Colombia

Nancyt Guarín de Suárez

Costa Rica

Leda Astorga Mora

Chile

Washington Castillo Ramos
Delma Cheuquian Rumian

Ecuador

Jaime Chaca Flores
William Xavier Flores
Juan Arturo Chica Gutiérrez

Blanca Concepción Marín
Raúl Gonzalo Pañi Sasaguay
Víctor Quillupangui
Danilo Fernando Rodríguez
María Elena Sojos
Gilda Vásquez
José Gerardo Vega

Guatemala

José Tinoco Castellanos

Honduras

José Aguilar Espinal

México

Lucio Aquino Cruz

Panamá

Martín Edghill

República Dominicana

Juan Román

Uruguay

Carlos Pagani

Venezuela

Luz Oyon Uzcátegui

Argentina

Carlos Cerezo
Josefa Martínez

EE.UU

Julia Mays EE.UU.

Entrevistas realizadas por Ana Abad Rodas

1.- Roxana Bertolucci ceramista de Argentina.

Mi cerámica es neo artesanía

Empujando la tierra con los puños, hasta adentro, hasta el fondo. Hundiendo sus dedos en ese montón informe. Amasando ese trozo de arcilla para suavizarla. Mojando sus manos en agua terrosa para deslizarlas húmedas por los bordes de esa formación aún incierta. Siguiendo sin explicable razón, sin motivo aparente, el movimiento de los sentidos, van apareciendo las cosas y su cuerpo.

“Escogí la cerámica, no tanto por mi habilidad porque puedo trabajar igual en la pintura, dibujo o tal vez con otra artesanía. Trabajo la cerámica, por la arcilla. Porque en mis manos puedo sentir la textura de la arcilla, percibir su temperatura, su suavidad, su dureza. Puedo formarla y deformarla. Puedo cambiarla, ir dándole formas y encontrarle miles de usos. Puedo contemplarla. Es como sacar eso que uno tiene adentro, es como plasmar el interior de uno. La cerámica me da posibilidades más

elevadas, trabajar la cerámica es poder darle utilidad a los objetos, encontrarles una razón”.

Moldea sólo con sus manos, no usa el torno. Desde los dos últimos años de su Bachillerato Básico está estudiando artes. Durante este tiempo recibió formación en dibujo, pintura, cerámica y en diferentes expresiones plásticas. Más tarde, al ingresar en la Escuela Nacional de Bellas Artes empezó también a trabajar en forma simultánea como profesora en Artes Plásticas en una Escuela Primaria.

“No me puedo dedicar tan sólo a eso que a mí me gusta hacer, como es la cerámica. No puedo. Debo trabajar para poder subsistir y para eso doy clases. Esto me lleva mucho tiempo y no puedo dedicarme por entero a la cerámica. Doy clases de plástica, de dibujo, de pintura”.

Roxana Bertolucci, ceramista argentina dedicada desde hace cinco años a trabajar con sus manos en la pintura, el dibujo, la cerámica, con las artesanías, va moldeando entre sus manos jarrones, platos, ollas, floreros, casi todos ellos, objetos rodeados de formas serpentinas, abrazadas por el fuego, incrustados de metal y

de brillo.

“Yo trabajo sólo con arcilla. Pero, he querido desde hace algún tiempo incorporar otros elementos a la arcilla como por ejemplo, el metal. Primero compro y preparo la arcilla. Después hago una especie de chorizos y luego, los coloco de manera vertical uno al lado del otro. Los aplano con un bolillo o con una regla y queda la superficie muy lisa y voy cortando y armando. Antes no hacía ningún tipo de diseño previo, directamente cortaba e iba creando como se me iban ocurriendo las cosas, no planeaba, más

bien me salía así, como quien dice con la inspiración. Así trabajé durante algún tiempo ahora, he cambiado mi forma de trabajar, ahora estoy haciendo diseños, mis trabajos están mucho más elaborados”.

Roxana Bertolucci reparte su día entre los chicos de su clase, sus estudios y su producción como ceramista. No tiene un taller propio, pero por las tardes en los talleres de sus clases de plástica realiza sus trabajos y hace sus primeros bosquejos para sus próximas piezas. Casi toda su cerámica es utilitaria.



Alumnos y profesores del VIII Curso de Artesanos Artífices realizado en Cuenca en los meses de Julio y Agosto

Sin dejar de cumplir con la función artesanal de sus piezas, Roxana deja volar su imaginación creando en la superficie de sus objetos perfiles, bordes, relieves, incorporando metales, formas y figuras, cuerpos y entornos.

“Más bien trabajo para la pieza figuras en relieve. Hago relieves y voy pintando y creando. Son relieves con formas más bien orgánicas, las formas geométricas no me agradan mucho, prefiero las formas orgánicas”.

Después de cocer la pieza, la pinta. No pinta con esmaltes porque son materiales caros, siempre utiliza pintura al frío porque entonces, no es necesario hornear la pieza de nuevo.

“Me gustan mucho los tonos suaves, uso los colores pasteles, pero para darle un poco más de vida al objeto prefiero, los colores fuertes y puros como el negro y el blanco. Así se puede dar mayor expresión a la pieza. En la medida que van formándose las piezas, vas pensando en los colores, cuáles son los más aptos, es así y nada más.”

Con cobre y arcilla, con sus

manos, con su gusto y con su mente Roxana Bertolucci hace Neoartesanía: “Lo mío es Neoartesanía. Mi trabajo no deja nunca de ser artesanal sigue siendo una artesanía porque, tienen funcionalidad pero al mismo tiempo cada pieza está creada y trabajada pensando en el placer de contemplarla”.

2.- Delma Cheuquian, artesana Mapuche

No cambio el telar por nada

“Es un trabajo pesado, pero me gusta mucho tejer en el telar. Me encanta hacer en el telar ponchos y alfombras. Hago también bolsos, fajas, saltos de cama, frazadas. En fin, muchas cosas.

Todos estos tejidos son hechos con nuestros propios diseños y la lana es teñida con colores naturales. Mi trabajo es con la lana, hago todo con lana de la oveja: el hilado, el teñido, el urdido, el tejido.

Para hacer los diseños, se van haciendo con la misma lana utilizando, varios colores al mismo tiempo, cuando se está haciendo el urdido.

con los hilos entre mis manos, voy haciendo el diseño por ejemplo, utilizo la línea quebrada que vaya haciéndose así... de esa forma, ondulándose.

Comencé a trabajar en el telar desde los trece años. Me ha gustado tejer siempre y continué hasta la fecha y seguro, hasta cuando me muera. Yo no cambio el telar por ninguna otra cosa. Por ejemplo tejer a palillos no me gusta, es mucho más difícil para mí, trabajar con en el telar que con con palillos.

Yo soy descendiente de la raza mapuche de la Décima Región de Chile. Me llamo Delma Cheuquian. Mi región es la Décima, mi provincia es Osorno y mi comunidad es la comuna de San Juan de la Costa. Esta, es una comuna que abarca grandes comunidades mapuches, todos somos mapuches en esta región. Somos mapuches guilliche. En mi comunidad y en todo el sur del país están ubicados la mayoría de población mapuche y allí es en donde yo vivo.

Todas las comunidades mapuches en este momento están organizadas y desde hace muchos años se

ha estado luchando por poder organizar a las mujeres mapuches y a la comunidad en general. Hubo un tiempo cuando a los mapuches no nos daban la posibilidad de llegar con facilidad a conversar a las oficinas, nadie tenía acceso a eso. Bueno, fue cambiando un poco y las comunidades se fueron organizando, siendo comunidades más fuertes con una organización bien formada, con representantes, con buenos dirigentes y en base a eso se fueron elaborando documentos bien concretos para llevarlos a las oficinas correspondientes.

El problema más grande de los mapuches es el problema de la tierra. Muchas veces han sido desalojados de sus propias tierras y bueno llegaban extraños a vivir y hacerse dueños de la tierra y , los mapuches si no salían a las buenas, por las Fuerzas Armadas eran desalojados. Todavía en algunas comunidades de allá se producen estos casos y la gente entonces necesita buscar algún apoyo, pero ahora organizados es un poco más fácil defendernos.

Todas las comunidades, todas los pueblos mapuches en este momento y desde hace hartos meses estuvimos discutiendo la llamada Ley

Indígena. Esta es una ley presentada y discutida en conjunto entre todas nuestras comunidades, representantes, dirigentes. Discutimos un borrador de la Ley Indígena donde nosotros como mapuches exigimos la existencia de una ley dentro del país que respalde y respete nuestros derechos como cultura que, no se nos quite la tierra y que los mapuches no seamos desalojados de nuestros territorios. Este Proyecto de Ley fue entregado al Parlamento, a los Diputados, Senadores, ojalá sea aprobado.

Ahora las comunidades se han reorganizado y se está tratando de conservar algunos elementos que han sido característicos de nuestros pueblos. Dentro de cada una de las comunidades tenemos un Cacique nombrado por todos y él es la máxima autoridad de la comunidad. También se está volviendo con fuerza a los rituales religiosos, a las rogativas, a las ceremonias, a las fiestas. Todo esto es muy bonito, es muy respetuoso la gente realmente va con mucha devoción.

Yo me dediqué a las artesanías porque yo siempre veía a mi mamá trabajar con sus manos mientras fui

creciendo. Mi mamá siempre trabajaba en eso, mis hermanas también hacen artesanías, pero no mucho. Yo hago artesanías porque a mí siempre me gustó. Por eso, crecí con esa mentalidad de ir viendo y apreciando el trabajo de mi mamá; todavía ella teje. Desde entonces, fui haciendo todo ese trabajo y cada vez mejoré un poco más en la calidad, en los colores, en el tejido mismo de las prendas.

Para hacer un poncho, primero comienzo con el lavado y si el tejido es en color natural es mucho mejor. Por ejemplo si yo quiero obtener un poncho gris bueno yo necesito elegir un vellón de ese color. Tenemos ganado de ese color, un color gris así plomito, es un color bien suavito medio celestino; hay también ovejas de vellón negro, blanco y café.

Ya lavado el vellón, para un poncho de una medida de un metro setenta de largo por un metro cincuenta de ancho necesito unos cuatro o cinco kilos en vellón de hilar. Después ya con la lana limpia comienzo a hacer el hilado. Primero, hilo a uso, no me gusta hilar a máquina no queda muy bien porque, el hilado queda demasiado duro y retorcido. Yo hilo

de una hebra y después junto el hilado y hago el torcido. Después nuevamente vuelvo a hacer las madejas y vuelvo a lavar otra vez la lana para que el poncho en el liso pase fácilmente porque si uno no lava la lana se pega con la misma grasa de la lana.

Entonces con todo el material, con tres kilos de lana ya hilada, me sale un poncho de esa medida. Después hago el urdido y allí trabajo con las líneas quebradas, si la lana debe ser teñida y es otra cosa. Si es color natural, no es necesario teñir el

vellón pero, si quiero un poncho color gris y no tengo ese color natural debo teñir la lana blanca y para eso utilizo colorantes naturales. Teñir la lana es un proceso largo y medio complicado.

La forma del tejido es igual pero, las figuras cambian. Si quiero un poncho con la línea quebrada la hago, si otro quiere con triángulo hago un poncho con triángulos. Allá desde donde yo vengo, a la gente le gusta este trabajo y me piden de todas las variedades posibles.



El Dr. Claudio Malo González, director del CIDAP entrega el diploma correspondiente en la sesión de clausura a la estudiante Delma Cheuquian de Chile.

Me gusta hacer de todo porque me entretengo más. Siento que, cada vez adelanto un poco más trabajando con diseños que, haciendo un tejido lisito sin figuras. Tanto vendo en mi comunidad, es decir en la misma región, como también en el local que tenemos en Santiago donde hay una organización de artesanos.

Esta organización de artesanos se llama Almacén Campesino y está en Santiago. Esta organización está formada por un grupo de artesanos que se encuentran en los diferentes puntos del país. En el Almacén Campesino no sólo existen grupos mapuches, hay también grupos no mapuches como los Aymarás; estos son grupos muy numerosos, se dedican a la producción de tejidos en telar.

En la zona central del país tenemos varios grupos dedicados a la cerámica. También tenemos un grupo de mujeres yerbateras. Por el sur tenemos los grupos mapuches artesanos de cestería, joyería con réplicas mapuches, talla de madera, tejedores, cestería en boqui una fibra muy linda y muy aceptada por la gente.

Todas las artesanías las exponemos en esa sala de venta. Esta or-

ganización nació con la idea un poco de rescatar las expresiones culturales de los distintas comunidades étnicas. Como artesanos no tenemos un ingreso mayor sino nos dedicamos solamente a la artesanía, nosotros tenemos que vender para poder vivir. Entonces el Almacén Campesino se creó para ayudar a comercializar a los artesanos y también capacitarlos y para mejorar la calidad en su trabajo.

Nunca he pensado trabajar en otra cosa que no sea frente a un telar. Trabajar con la lana, con el telar, con las líneas y en la suavidad del vellón es trabajar con gusto y a mí, eso me agrada muchísimo. No, nunca cambiaría el telar. Ahora durante el tiempo del curso de artesanos aprendí a trabajar con metales, estoy haciendo una manilla mapuche. Nunca he hecho esto antes y está resultando bonito pero nunca dejaría el telar”.

3.- Washington Castillo, ceramista chileno.

Tierra, agua y fuego

Encorvada, gruesa, fogosa, de ensanchadas caderas. Mujer de humo y de tierra; figura prendida entre el

agua y el fuego. Con cabellos largos que la cubren del viento. Con miradas de cejas alzadas, con paciencia cotidiana. Cargando en sus espaldas un cántaro con un bruñido pañolón. Criatura nacida entre las manos y la arcilla, pulida con piedra y con ágata. Mujer de serenidad contenida entre los pliegues de sus párpados y en la medio sonrisa de su boca reseca y vieja. Mujer de tierra, agua y fuego.

“Soy Washington Castillo nacido en la Cuarta Región de Chile, miembro de la Asociación de Ceramistas de la ciudad de la Serena. Trabajar con la arcilla, trabajar con el barro es juntar la tierra con el agua para luego secarla con el fuego. Así, estoy trabajando tal vez con los tres elementos más importantes del ser humano: agua, tierra y fuego.

Juntas el agua con la tierra, empujamos a dar vida y las cosas se van formando. Después cuando colocas una pieza en el horno y la sacas tibia entre tus manos, se siento una enorme satisfacción porque de alguna forma estamos dejando un testimonio de nuestro paso por el mundo.

Mi Taller se llama Gabriel. Este nombre es como una cábala porque

comenzamos a hacer cerámica un mes de abril, cuando nació mi hija Gabriela. Desde entonces, no he dejado de trabajar con la greda y las formas humanas.

Fíjate, cuando salgo acá todos se quedan sorprendidos y maravillados por el paisaje o por las piedras yuxtapuestas de las ruinas incaicas pero a mí, me impresiona mucho más la gente, el rostro de los niños, los ojos, las arrugas de los viejos. Me impresiona cómo andan vestidos, cómo se mueven, cómo son sus formas, cómo sus cuerpos se muestran naturales sin artificios, como somos.

Entre sacarle una foto a las ruinas de Ingapirca yo prefiero una fotografía de la carga sobre la espalda de una mujer. Si no hay figura humana me incomoda mucha el trabajo tal vez porque, la figura humana siempre me ha parecido muy realista. He querido a veces deformarla pero, pienso y digo: mientras no sepa formarla primero muy bien, seguiré trabajando en esta forma pues para deformar la figura es necesario conocerla mucho y a fondo.

Para trabajar, tomo la greda o

arcilla y empiezo a modelar la pieza. Primero con los dedos, poco a poco. Después, comienzo a usar espátulas, miretes. Trabajo con todo los materiales posibles. Pulo a la pieza y la dejo casi acabada. La termino y la miro mucho para ver como me han salido esas ideas de la cabeza.

Si la pieza resulta buena, me agrada y la quiero comercializar, saco un molde. Divido la pieza: tomo una de sus caras, le pongo sobre una superficie y echo yeso arriba. Cuando esto ya ha cuajado, cuando el yeso se ha endurecido, le doy la vuelta, la echo jabón y fabrico la otra parte y ya tengo mi molde. Después saco un molde del molde para luego no repetir la pieza, nosotros trabajamos con dos moldes máximo, no más.

Cuando el molde está listo, preparo las pastas y las coladas. Hacemos el vaciado es decir, echamos esa colada dentro del molde. Se deja reposar la colada y luego se separan las piezas de ese molde para secar la cerámica. Al orearse la pieza, las costuras del borde son pulidas con una goma, un caucho que nos sirve como espátulas. Cuando la pieza ya está bien lisa la pintamos, usando los engobes de las minas de la zona,

preparamos el color y pintamos la pieza.

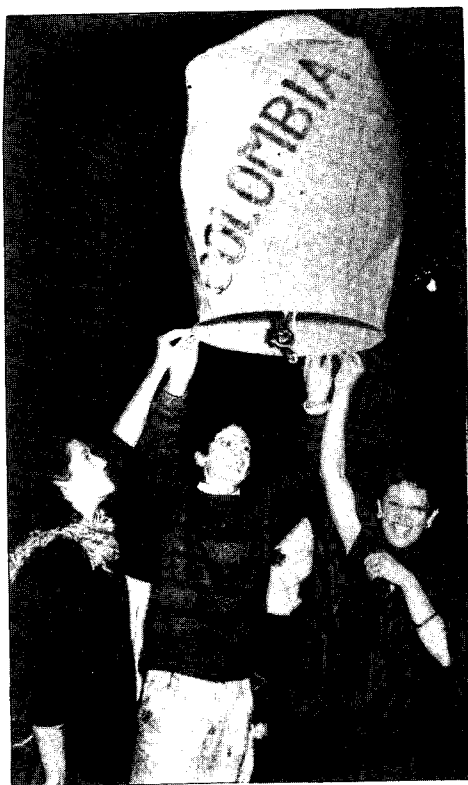
En la ciudad de Serena somos pocos ceramistas y en el reglamento de la Asociación se señala que los ceramistas de la Serena son quienes usan engobes, fabrican sus engobes, quienes fabrican sus pastas, hacen el pulimento con piedras de río o con agatas y quienes logran el decorado final pintado la pieza antes de la quema para obtener un diseño al humo.

Nosotros no aceptamos la cerámica esmaltada. Nosotros hacemos cerámica pero con técnicas precolombinas. A partir de estas técnicas nosotros estamos buscando en el taller poder hacer cerámica con temas y características de nuestra generación, de nuestra época.

Me gusta mucho trabajar una figura a la que la llamo Paternidad. En la mayoría de las culturas se resalta siempre la maternidad y la mujer. Pensé un día y dije: por qué no hacer también una paternidad. Entonces hice una paternidad pero, quería además que sea una pieza funcional y fíjate, ésta es una de las piezas más útiles porque aparte es además, una

botella impermeabilizada con ciertos procesos químicos. Es una de las piezas más vendidas. Me limito en su producción porque nunca una es igual a otra, son todas diferentes.

Si bien la forma es la misma pues siempre es una botella, trato de darle a cada una un rostro distinto, una expresión diferente. El molde no



Estudiantes colombianos del curso sueltan el tradicional globo en el acto de inauguración del mismo

te permite sacar rasgos de un rostro con detalle, entonces, tomo la pieza y le voy entregando relieves. Se pueden hacer rostros con rasgos de gente mayor, joven, rostros con su boca ancha, con los ojos cerrados, abiertos, llorosos, alegres. Todas son diferentes.

Paternidad fue la primera botella y es la figura de un hombre abrazando a un niño, le está como protegiéndole. Con un poncho se abrazan y la parte de la cabeza del hombre termina en un bollete y en la parte superior de la cabeza del niño empieza una asa que termina en el bollete de arriba y al final en la parte de atrás hay una salida como un piquito.

La cerámica me ha dado mucho, ha hecho la historia de mi vida. Tengo una casa para mi familia, he podido mostrar mis trabajos en casi todo el país. La cerámica me ha dado la posibilidad de viajar, como esta oportunidad, la de poder participar en el Octavo Curso para Artesanos Artífices. Estoy convencido, la cerámica me puede dar todavía mayores satisfacciones personales y muchas e inagotables posibilidades creadoras”.

Con espátulas y mirretes sacando virutas de arcilla, ahuecándola con cuidado, con paciencia, con destreza, con finura, aparecen hombres, mujeres, niños, seres bruñidos y cocidos. Washington Castillo levanta entre sus manos los contornos de la expresión humana. Cada vez son diferentes, no existe el más mínimo parecido entre una figura y otra. A

veces aparecen señoras cubriendo su envejecido rostro, otras con las miradas asombradas como si estuvieran buscando entre el inestable parpadeo de las velas de los santos las sombras de la divinidad. Rostros con formas dispersas de seres abandonados o cohibidos. Rostros de soledades y de encuentros. Hombres, mujeres de tierra, de agua y de fuego. ■



cursos interamericanos

XI CURSO INTERAMERICANO DE DISEÑO ARTESANAL

Correspondió esta vez a Chile ser sede del XI Curso Interamericano de Diseño Artesanal al que concurren artesanos de ocho países de América. La temática del curso se circunscribe a las áreas de Cultura Popular, Hombre y Cultura, Expresión, Morfología y Sistemas de Diseño. Estas clases fueron complementadas por conferencias de maestros chilenos sobre temas como Aportes Significativos de las Artes Visuales de Chile, Las Culturas Precolombinas de Chile, Renovación, Cambio y Diseño de las Artesanías de Chile, El Desarrollo Cooperativo

en el Sector Artesanal, Las Artesanías en Chile.

La contraparte chilena para este curso fue el Servicio de Cooperación Técnica, SERCOTEC, que demostró gran eficiencia y alta capacidad organizativa. Contribuyó también al desarrollo de este evento el Instituto Chileno de Educación Cooperativa (ICECOOP).

Como complemento al curso se llevaron a cabo importantes actividades tendientes a proporcionar a los alumnos, especialmente a los extran-

jeros, una visión más directa del trabajo artesanal. Se visitaron las zonas de Temuco y Chillán así como comunidades Mapuche; se realizaron también visitas guiadas a importantes museos de Santiago y a talleres en Pomaire, Valparaíso y Viña del Mar.

El curso tuvo lugar en las instalaciones de Canelo de Nos que cuenta con una infraestructura muy funcional para alojamiento, clases teóricas y actividades prácticas en talleres.

Actuó como coordinadora la Lcda. Sobé Núñez Gallardo cuya eficiencia y entrega al trabajo contribuyeron sustancialmente al exitoso desarrollo y culminación de este evento.

Alumnos participantes en el XI Curso Interamericano de Diseño Artesanal.

Argentina

Griselda Braun

Colombia

María Corradine
Luz Alarcón

Ecuador

Juan Malo
Diego Balarezo
René Ramírez

México

Gloria Cáceres

Paraguay

Enrique Centeno
Sybille Pfannl Popovic

Uruguay

José Stevenazzi
Herta Hartartwich

Venezuela

Jacqueline Mollon

Chile

Benjamín Escalona Muñoz
Ana María Alquinta S.
Isabel González Garrido
Susana González Armijo
Milka Velastin Muñoz
Roberto Moya Urbina
Jose Saveggio Farias
María C. Wett Morrison
Ana M. Swett Morrison
Hector Mora Olivera
Juan C. Ramírez Escobar
Manuel Loyola Oñate
Manuel Carrasco Cáceres
María Ines Bravo Troncoso
Marcela Cosignani Rowe

Ana Rosa Acosta Miranda
Laura Patricia Gunther B.
Lilian Ruth Lobos G.

trasladar el mundo de los sueños a la realidad.

Discurso de inauguración

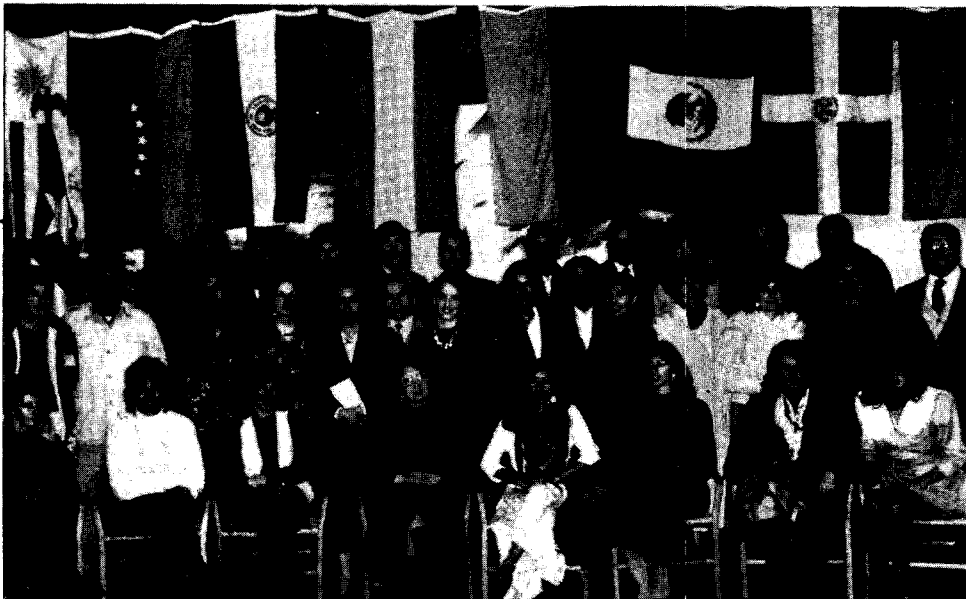
(Pronunciado por el Dr. Claudio Malo González)

Soñar no cuesta nada, afirma un viejo aserto.

Soñar es extremadamente costoso cuando se fracasa en el intento de

Genial como estratega militar, sólido como estadista, férreo para hacer frente a las durezas de la vida, Simón Bolívar fue además un incorregible soñador. Su más dorado sueño fue el de una América unida, integrada para usar un término muy en boga, unión de la cual espontáneamente crecería y fructificaría su grandeza en el concierto universal.

Mas cual un gran espejo que se



Profesores y estudiantes del XI Curso Interamericano de Diseño Artesanal llevado a cabo en Canelo de Nos, Chile en Septiembre y Octubre de 1992

estrella contra el piso, el sueño de Simón Bolívar se desintegró en muchísimos pedazos de diferentes tamaños. Pudo más la miopía de los enloquecidos por el poder, la ambición de quienes quisieron cobrar en países -no importa cuán pequeños- su contribución a la independencia, que el futuro de las ex-colonias españolas.

Vencedor en cien batallas, triunfador de la “guerra a muerte”, liberador de seis países, su tránsito a la eternidad ocurrió en medio de una gran derrota que le llevó a escribir una escalofriante frase: “quien sigue una revolución en América, ara en el mar”.

Somos deudores y morosos de Simón Bolívar y tenemos que pagar esa deuda en moneda de integración. La Unión Panamericana de la que nació la Organización de Estados Americanos tuvo y tiene ese propósito: trasladar a la realidad el sueño de Bolívar, camino nada fácil por cierto puesto que están de por medio mezquinas ambiciones inherentes a la condición humana.

La vía de la política debe hacer frente a obstáculos a veces insuperables como la ambición de poder

que surge en el proceso integracionista. Desde hace poco tiempo los países latinoamericanos -excepto Cuba- cuentan con gobiernos nacidos de la voluntad popular, lo que es un importante paso adelante pues dictaduras y democracias son como el agua y el aceite, pero la ruta de la política sigue siendo ardua.

El camino de la economía es quizás más duro ya que hay que luchar contra el monstruo de la codicia, contra un enfurecido becerro de oro que todo lo sacrifica para acumular egoístamente la mayor cantidad posible de riqueza. Si la integración contradice los designios del becerro de oro, está condenada al fracaso o a hacer una muy larga cola ante los intereses del ídolo.

La vía de la cultura es en cambio la más expedita y gratificante. La cultura no tiene fronteras, une a los hombres y a los pueblos al margen de las diferencias que bien entendidas son más bien enriquecedoras en la interminable lucha del ser humano por acercarse cada vez más a la verdad y a la belleza. A las caleidoscópicas variaciones de Latinoamérica se contraponen elementos configuradores de la identidad como el idioma,

la religión, el mestizaje racial y cultural y el común origen y destino históricos. Consciente de esta realidad, la Organización de Estados Americanos (OEA) ha creído que el aliento al proceso integracionista debía también hacerse por el camino de la cultura. El curso que hoy se inaugura está dentro de este contexto: afianzar, aunque sea con un granito de arena, la integración de América abordando uno de los más ricos filones de la cultura popular: las artesanías con el instrumental del

diseño, tan viejo como el hombre, pero remozado y sistematizado como una consecuencia de la Revolución Industrial.

Los ilusos optimistas que creyeron que la Revolución Industrial era la panacea para los males de la humanidad condenaron a muerte a las artesanías arrolladas por el imparable avance de la industria. Esta profecía no se ha cumplido porque lo artesanal se proyecta hacia una de las dimensiones del ser humano para la



Rueda de Prensa relacionada con el XI Curso Interamericano de Diseño Artesanal. De Izquierda a derecha: Alfonso Soto Soria, profesor; Dr. Claudio Malo González, Director del curso; Lycett Enríquez, directora ejecutiva de CERCOTEC y Oscar Menjivar director de la oficina de la OEA en Chile.

cual la industria carece de instrumentos. Recurro a la autoridad de Octavio Paz para justificar esta afirmación. En su ensayo “El Uso y la Contemplación” escribe el último Premio Nobel de Literatura:

“La belleza del diseño industrial es de orden conceptual: si algo expresa es la justeza de una fórmula. Es el signo de una función. Su racionalidad lo encierra en una alternativa: sirve o no sirve. En el segundo caso hay que echarlo al basurero. La artesanía no nos conquista únicamente por su utilidad. Vive en complicidad con nuestros sentidos y de ahí que sea tan difícil desprendernos de ella. Es como echar un amigo a la calle”.

.....

“La artesanía no quiere durar milenios ni está poseída por la prisa de morir pronto. Transcurre con los días, fluye con nosotros, se gasta poco a poco, no busca a la muerte ni la niega, la acepta. Entre el tiempo sin tiempo del museo (destino de la obra de arte) y el tiempo acelerado de la técnica (destino de la industria), la artesanía es el latido del tiempo humano. Es un objeto útil pero que también es hermoso; es un objeto

que dura pero que se acaba y se resigna a acabarse; un objeto que no es único como la obra de arte y que puede ser reemplazado por otro objeto parecido pero no idéntico. La artesanía nos enseña a morir y así nos enseña a vivir”.

Este curso dedicado fundamentalmente a diseñadores con formación académica aspira a conciliar las discrepancias que podrían existir entre las artesanías avaladas por la sabiduría integral acumulada desde que el hombre existe en la tierra y el diseño profesional gestado y nacido a lo largo de la revolución industrial. Deseamos que las disciplinas teóricas y prácticas que adquirió el diseñador en su carrera se comuniquen con la sabiduría que heredó el artesano de millares de generaciones. No se trata de preparar diseñadores para que, cual “magister dixit” y desde arriba digan al artesano lo que tiene que hacer. Ciertamente es que con el acelerado ritmo de cambios sociales y técnicos puede el artesano aprender del diseñador, pero no es menos cierto que mucho tiene el diseñador que aprender del artesano. Lo deseable es una comunicación horizontal.

Durante cinco semanas alumnos

provenientes de varios países de América Latina trabajarán duramente, enriquecerán sus vidas con el intercambio de experiencias de varios sectores del continente y con ideas más claras acerca de su papel en el universo de las artesanías; regresarán a sus países más conscientes de que la "Patria Grande" es, al borde del tercer milenio, una cercana realidad y no un sueño romántico como el de Simón Bolívar, a quien habrá que decirle, con hechos y no con palabras,

que no aró en el mar.

Chile con su loca geografía, con su poder cultural atestiguado en el mundo por dos Premios Nobel de Literatura, con sus huasos y sus rotos, con sabor a empanada y vino tinto, con la espontánea hospitalidad de sus gentes será testigo de este esfuerzo integracionista de la cultura popular que aquí, en el Canelo de Nos lo estamos ya realizando a ritmo de cueca. ■



Un grupo de estudiantes atiende una clase teórica en las instalaciones de Canelo de Nos.

1 salón nacional de cerámica popular

MARIO JARAMILLO PAREDES

I SALON NACIONAL DE CERAMICA POPULAR

Con la presencia de ceramistas pertenecientes a las distintas comunidades de las diferentes regiones del Ecuador se desarrolló el I Salón Nacional de Cerámica Popular. Organizado por el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, el salón contó con el apoyo, particularmente, de Ferro Ecuatoriana y los auspicios de empresas que laboran en este campo así como de otras que estando en actividades diferentes brindaron su aporte. Merecen destacarse, entre otras, Cerámica Andina S.A.; Italpisos, Edesa, la Fundación Paúl Rivet y el

Banco La Previsora, Sucursal Cuenca.

La organización del Salón se inició en el mes de abril de 1991 y, luego de las conversaciones y planificación de múltiples detalles que implica un evento de esta magnitud se aprobaron las siguientes bases:

Bases

1. El Salón Nacional de Cerámica Popular estará dedicado a la cerámica popular y podrán

- presentarse piezas individuales o conjuntos con el requisito de que su elaboración sea de carácter artesanal y no industrial o semi-industrial.
2. El tema y las técnicas son libres pero se preferirán piezas con carácter predominantemente utilitario así como aquellas con un carácter predominantemente decorativo, pero en todo caso vinculadas con lo tradicional. Las piezas deberán ejecutarse con materiales del país.
 3. Podrán participar de manera individual o colectiva los artesanos nacionales especialmente pertenecientes a comunidades o gremios artesanales, con un máximo de tres piezas o conjuntos y un mínimo de dos piezas.
 4. Las piezas deberán entregarse hasta el 31 de octubre de 1991 en el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), Hermano Miguel 3-23 (La Escalinata) y Avenida 3 de Noviembre, Cuenca. Para el caso de ciudades en donde el CIDAP y Ferroecuatoriana acrediten un coordinador, las piezas podrán ser entregadas hasta el 24 de octubre.
 5. Los auspiciadores nombrarán un jurado de admisión que se encargará de seleccionar las piezas que cumplan con las condiciones señaladas en esta Convocatoria. Igualmente designarán el jurado para discernir los premios y menciones correspondientes.
 6. Las piezas deberán ser identificadas mediante seudónimo. En sobre separado y cerrado, en cuyo exterior estará escrito el seudónimo, irá el nombre del autor o autores y la dirección. En un segundo sobre, en cuya parte externa conste el seudónimo, se incluirá una ficha con datos referentes a materias primas, técnicas y procesos utilizados en la elaboración de las piezas que se presenten.
 7. Las piezas admitidas serán expuestas en el Museo de las artes Populares, del CIDAP, en Cuenca, durante cuatro semanas, aproximadamente. Al término del Salón, se devolverán a sus dueños, excepto las obras premiadas que pasarán a ser

propiedad de las instituciones que otorguen los premios, las cuales han manifestado su voluntad de que luego pasen a formar parte del patrimonio del Museo de la Cerámica.

Los participantes que desearan vender sus obras deberán adjuntar los precios. En todo caso, las obras permanecerán en la exposición hasta la clausura oficial.

Los premios serán otorgados a los tres mejores trabajos. El primer premio estará dotado con S/. 1'000.000; el segundo con S/. 600.000 y el tercero con S/. 400.000. El jurado podrá conceder menciones honoríficas adicionales. Igualmente el jurado podrá otorgar en forma compartida uno o varios de los premios mencionados o, a su criterio, declarar desiertos los mismos.

El CIDAP asumirá la responsabilidad de presentar las piezas con las seguridades normales, pero no responderá por daños causados por factores fuera de su control, como empaque ina-

decuado y riesgo de transporte.

10. Las decisiones del jurado serán inapelables sin que sea necesario explicar sus motivaciones.
11. La inscripción en este Salón implica la aceptación de las presentes Bases.

Cuenca, Mayo de 1991.

La siguiente tarea y, ciertamente una de las más arduas, consistió en difundir este Salón, particularmente entre las comunidades rurales del país que trabajan en cerámica, así como en las urbanas que tienen un mayor grado de organización. Esta etapa estuvo a cargo de la antropóloga sueca Lena Sjöman quien por espacio de cerca de diez años ha venido recorriendo y estudiando la cerámica popular del Ecuador y que es por hoy una de las personas que más conoce sobre este campo. Los artesanos tienen en principio un cierto grado de resistencia a participar en este tipo de concursos por una explicable desconfianza en sus resultados. Piensan ellos que estos Salones tienen ya un triunfador establecido y que éste es generalmente un artista de reconocido

prestigio. Se les manifestó que el Salón estaba destinado, como sus bases lo decían, a artesanos populares -es decir para ellos- y que los organizadores obrarían, obviamente, de acuerdo a esas bases. Pocos meses después se realizó una nueva visita personal a esas comunidades recordando a los artesanos que las piezas deberían estar listas para el 31 de Octubre y que éstas serían recogidas por personal del CIDAP destinado especialmente para el efecto.

Esta fase de confirmar la realización del Salón estuvo a cargo, al igual que la etapa de recolección de las piezas, de Diego Suárez, graduado en la Universidad de Cuenca en el área de historia y egresado del Curso de Post Grado en Antropología de la Universidad del Azuay. En esta segunda oportunidad la respuesta fue mucho más positiva en cuanto los artesanos se dieron cuenta que se trataba de un evento serio y que su presencia en el mismo era importante.



Directivos del CIDAP, Ferroecuatoriana y el Grupo Cerámico de Cuenca en la Sesión Inaugural del Salón de Cerámica Popular. Interviene el doctor Mario Jaramillo Paredes, Coordinador del Salón.

Finalmente, dentro de esta fase, un equipo del CIDAP con la colaboración de Diego Suárez recorrió por tercera oportunidad el país recogiendo de cada comunidad las piezas y conjuntos que habían sido trabajados por los artesanos. El trabajo había sido duro pero la respuesta llegó en forma alentadora. Alrededor de setenta participantes pertenecientes a prácticamente todas las comunidades ceramistas del país estuvieron presentes. La nómina de los artesanos y su lugar de origen, es la siguiente:

Juan Cajamarca, Azuay-Cuenca
Alexandra Morales, Azuay-Cuenca
Flavio Saquicela, Azuay-Chordeleg
Diego Enríquez y Mónica Malo, Azuay-Cuenca
Florencio Cajamarca, Azuay-Cuenca
Jaime Jara, Azuay-Cuenca
Taller Cumbe Alvarado, Azuay-Cuenca
William Sarmiento, Azuay-Cuenca
Manuel Paucar, Azuay-Chordeleg
Carlos Saldaña, Azuay-Cuenca
Mauro Pacheco Alvear, Azuay-Cuenca

María Manuela Morocho, Cañar-Jatumpamba
Carlos Cobos, Azuay-Cuenca
Fortunato Bailón, Manabí-La Pila
Fausto Bravo Castillo, Azuay-Cuenca
Alvaro Morales Delgado, Azuay-Cuenca
César Espinoza, Azuay-Chordeleg
José Alejandro Caiza Tigre, Cotopaxi-Pujilí
Lilia Paredes Sánchez, Azuay-Cuenca
María Guamán, Loja-Cera
Macrina Cartuche, Loja-Cera
Rosalía Guamán, Loja-Cera
Orlando Patiño, Loja-Cera
Miguel Uzho, Loja-Cera
Petronia Olmos, Cotopaxi-La Victoria
Gustavo Ortiz, Cotopaxi-La Victoria
Germán Olmos, Cotopaxi-Pujilí
Martha Olmos, Cotopaxi-La Victoria
Marcelo Acosta, Cotopaxi-El Tejar
Pedro Suárez, Cotopaxi-La Victoria
Benjamín Páez, Cotopaxi-El Tejar
Pedro Olmos, Cotopaxi-La

- Victoria
Humberto Tapia, Cotopaxi-La
Victoria
Luis Sánchez Z., Bolívar-San
José de Chimbo
Emilio Vélez, Loja-Cera
Esperanza Uzho, Loja-Cera
Luz Robalino, Loja-Cera
Ramón Macas, Loja Cera
Lida Uzho, Loja-Cera
Piedad Alvarez Z., Bolívar-San
José de Chimbo
Patricio Tepán, Cotopaxi-Pujilí
Alberto Días, Guayas-
Samborondón
René Bailón G., Manabí-La Pila
Luz Alvarez, Cotopaxi-La
Victoria
Pedro Acosta, Cotopaxi-El
Tejar
Beatriz Guamán, Cotopaxi-La
Victoria
Milton Páez, Cotopaxi-El Tejar
Alfredo Quizhpe, Cotopaxi-El
Tejar
Cléver Herrera, Cotopaxi-El
Tejar
José Vargas, Guayas-Sambo-
rondón
Edison Vera, Guayas-Sambo-
rondón
Victoria Vázquez, Guayas-
Samborondón
Blanca Sira Valencia, Manabí-
Sosote
Hugo Bailón, Manabí-La Pila
Teresa Valencia, Manabí Sosote
Guillermo Quijije G., Manabí-
La Pila
Fernando Vargas L., Guayas-
Samborondón
Santiago Gómez L., Manabí-
La Pila
Julio César Alvear, Azuay-
Cuenca
María Morocho, Cañar-Jatum-
pamba
Hilda Castro de O., Azuay-
Chordeleg
Manuel Ignacio López, Azuay-
Chordeleg
José Orellana, Azuay-Chor-
deleg
María Pérez, Cañar-Jatum-
pamba
Rosa Sigüenza, Cañar-Jatum-
pamba
Luis López, Azuay-Chordeleg
Salvador López, Azuay-
Chordeleg
- El montaje de la exposición
corrió a cargo del personal especiali-
zado del CIDAP, particularmente del
señor Eduardo Tepán coordinador
del Museo. Un jurado de admisión,
previsto en las respectivas bases,
cumplió con su cometido. Estuvo

integrado por el doctor Claudio Malo G. Director del CIDAP, el doctor Secundino Moncayo, especialista en cerámica y profesor de la Facultad de Química de la Universidad de Cuenca y el representante de Ferro Ecuatoriana. Vale en esta oportunidad destacar la labor cumplida por el Ing. Hernán Coellar, quien como funcionario de Ferro Ecuatoriana actuó como Coordinador del Salón en representación del grupo de empresas ceramistas que auspiciaron el evento.

El viernes 15 de Noviembre se reunió el jurado calificador integrado por las siguientes personas: doctor Claudio Malo, Director del CIDAP, Ing. Juan Kelly, Gerente de Ferro Ecuatoriana; Señor Eduardo Vega, Vicealcalde de Cuenca y doctor Leonardo Alvarado, en representación de las empresas ceramistas de la ciudad. El veredicto fue el siguiente:

Quienes suscribimos integrantes del Jurado del Primer Salón Nacional de la Cerámica Popular damos a conocer nuestros puntos de vista y decisiones:

Primero: Hacer pública la satisfacción por la respuesta importante a la Convocatoria que este Salón ha

tenido entre los artesanos ceramistas populares de todo el país.

Segundo: Tomando en consideración que no existen conceptos definidos con precisión para distinguir entre el arte popular y el arte elitista y entre lo utilitario y lo estético debimos los integrantes de este jurado deliberar largamente acerca de los criterios que debían servir de guía para las decisiones.

Tercero: Tomando en cuenta que en la cultura popular lo utilitario y lo estético coexisten vitalmente decide el jurado otorgar los premios a las siguientes piezas o conjuntos:

1. Primer Premio. “Artesanos de Jatumpamba, uno” que corresponde al seudónimo Elementos.

2. Compartir el Segundo Premio entre “Pesebre” del seudónimo Profeta y a “Juego de trampa” del seudónimo El Ocaso.

3. Compartir el Tercer Premio entre “Jarras” del seudónimo Guatuzo y “Jarra Cóndor grande y pequeña” del seudónimo La Contenta.

Abiertos los sobres se constató que los seudónimos corresponden a las siguientes personas:

Elementos, a Fausto Bravo
Castillo, de Cuenca

Profeta, a Fortunato Bailón, de
La Pila, Manabí;

El Ocaso, a Hilda Castro Vda.
de Orellana de Chordeleg, Azuay.

Guatuzo, a Fernando Vargas
León, de Samborondón, Guayas.

La Contenta, a Luz Robalino,
de Cera, Loja.

Cuenca, 15 de noviembre de
1991

El 18 de noviembre con la
presencia de varios de los artesanos,
que se habían trasladado desde lu-
gares remotos, se inauguró el Salón
que contó con la asistencia de un
numeroso público. Intervino, entre
otros el Ing. Juan Kelly, Gerente de
Ferro Ecuatoriana, quien fue uno de
los gestores de este Salón. Manifestó
que esta exposición forma parte de la
decisión que las empresas ceramistas
tienen de apoyar a la cultura y dentro
de ella la cerámica popular. En



El doctor Claudio Malo, Director del CIDAP, hace la entrega del Primer Premio en el I Salón Nacional de Cerámica Popular al señor Fausto Bravo Castillo.

nombre del CIDAP me correspondió declarar oficialmente inaugurado el Salón, con la siguiente intervención:

Hasta hace algunos años hablar de cultura era referirse a la música, la literatura, la filosofía y unos cuantos campos más de lo que se denominaba las altas manifestaciones del espíritu. El trabajo creador que desarrollaban, los artesanos, por ejemplo, se consideraba cuando más como signo de habilidad. Era hábil para modelar figuras, para tallar la madera o para tejer un poncho o un paño. La diferencia entre habilidad y cultura, dentro de este lenguaje, encubría una diferencia marcada entre lo que buena parte del público consideraba con carácter excluyente, como cultura.

Los tiempo, como es normal, han cambiado y con ello se han fortalecido nuevos conceptos de cultura dentro de los cuales se concibe este término como el conjunto de respuestas que el ser humano da a las necesidades y desafíos que diariamente le plantea el medio en el cual se desarrolla. Hoy el quehacer artesanal ya no es más una simple habilidad ni destreza manual, sino la

respuesta cultural que millones de seres humanos dan a lo largo y ancho del mundo a los problemas que les presenta la satisfacción de sus necesidades.

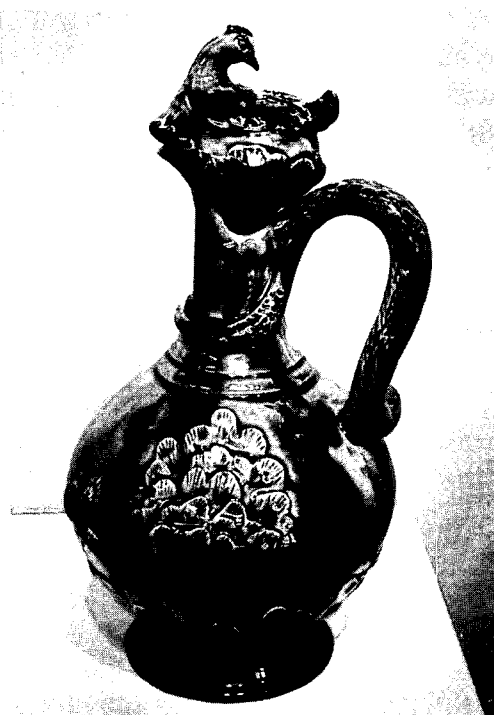
Hoy llamar solamente hábil a un artesano sería tan disparatado como llamar hábil al poeta o al músico. Después de todo cada uno de ellos crea a través de lo que es la materia prima en cada caso. El primero compone sus obras a partir de la combinación de palabras, el segundo de sonidos musicales y, el tercero, en el caso que nos ocupa, a través de la arcilla.

El I Salón Nacional de Cerámica Popular que inauguramos en esta tarde es el resultado de un largo y organizado trabajo que comenzó hace varios meses. La propuesta inicial surgió del Ing. Juan Kelly quien conjuntamente con funcionarios de Ferro Ecuatoriana concibieron la necesidad de congregar a los ceramistas populares de todo el país y darles una oportunidad para que hagan conocer su producción. La idea fue propuesta al CIDAP, institución que tomó a su cargo la planificación de este Salón. El generoso auspicio, además de Ferro Ecu-

toriana, de Cerámica Andina, Itaipos, Edesa, la Fundación Paul Rivet, el Banco La Previsora, posibilitaron llevar a la práctica este Salón que hoy se abre.

El trabajo fue arduo. El personal del CIDAP debió en estos meses realizar tres viajes por todas las comunidades ceramistas del país. La

primera vez esa tarea estuvo a cargo de Lena Sjöman, antropóloga sueca que es creo yo la mayor autoridad en cerámica popular del Ecuador y que hoy desgraciadamente no está con nosotros. Luego dos recorridos más promocionando el Salón y recogiendo las piezas, tarea que estuvo a cargo de Diego Suárez García. A Lena que dedicó casi diez años a conocer,



Pieza que se hizo acreedora al Segundo Premio (compartido) en el Salón Nacional de Cerámica Popular. Su autora es la señora Hilda Castro de Orellana. Chordeleg. Azuay.

entender y querer a los artesanos ceramistas distribuidos en los lugares más recónditos del país, el reconocimiento del CIDAP, al igual que a Diego Suárez que con el apoyo de Aníbal Fárez realizó un trabajo duro y de mucha paciencia hasta que estas piezas estén hoy expuestas. Eduardo Tepán tuvo a su cargo el diseño museográfico y el montaje de la muestra. Cumplió su trabajo con profesionalismo y responsabilidad.

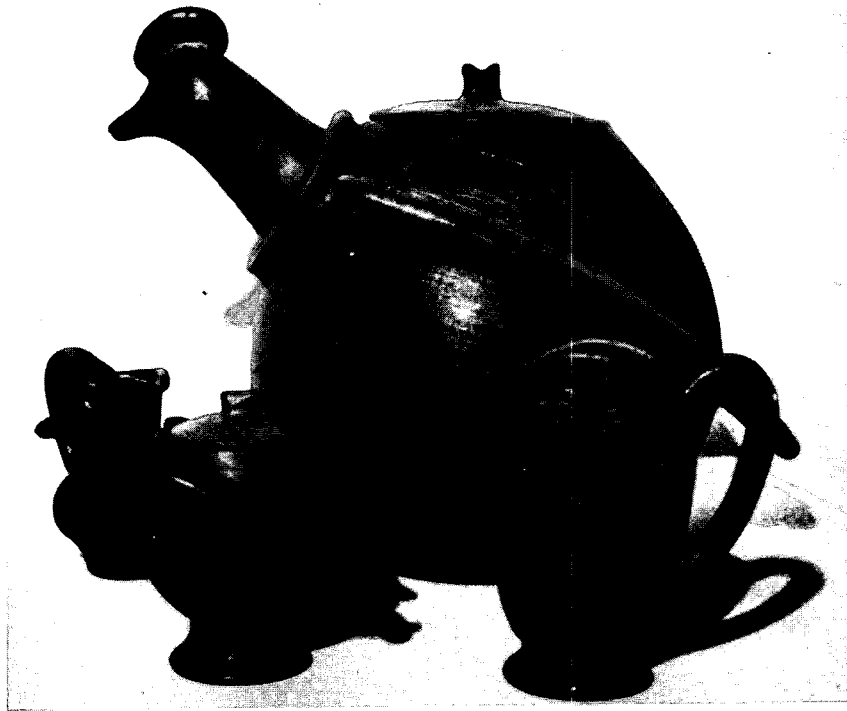
En este I Salón están representadas las comunidades ceramistas del país. Desde la Convención del 45, en Cuenca hasta las comunidades de Cotopaxi, Bolívar, Cañar, Guayas, Manabí, herederas todas de una antigua y rica tradición que se remonta a varios milenios. Sosote y La Pila, en Manabí; Jatumpamba, en Cañar; el Tejar, en Cotopaxi; La Victoria y Pujilí, en Cotopaxi; Samborondón, en Guayas; Cera, en Loja; Chordeleg y la Convención del 45, en Azuay, son otros tantos nombres a los cuales hoy el CIDAP y los auspiciadores de este Salón quieren rendir un homenaje de reconocimiento por su capacidad creativa en donde se combinan los valores estéticos con los funcionales.

Queremos agradecer a los ceramistas que aceptaron esta invitación. Muchos de ellos fueron escépticos al principio porque pensaron que este tipo de salones están dedicados solamente a artistas urbanos de reconocido prestigio y no a los artesanos que en pueblos y parajes abandonados trabajan diariamente generando cultura y dando respuesta a las necesidades de sus comunidades. Setenta artesanos con más de docientas obras constituyen la mejor respuesta a esta convocatoria. En nombre del CIDAP renuevo los agradecimientos al Ing. Juan Kelly, Gerente de Ferro Ecuatoriana por su iniciativa y el apoyo brindados. Al ingeniero Hernán Coellar, igual reconocimiento por el apoyo irrestricto como coordinador de este Salón Nacional por parte de Ferro Ecuatoriana. A las empresas e instituciones que auspiciaron este Salón. Y, desde luego, a los artesanos ceramistas que nos brindaron su confianza y que hoy exponen aquí sus obras.”

El CIDAP y las empresas que auspiciaron este Salón aspiran a mantener este certamen con el carácter de nacional y con una periodicidad bianual. La respuesta encontrada en esta primera edición tanto entre los

ceramistas populares como en el público en general alientan la decisión de seguir trabajando en la difusión y

revaloración del arte popular ecuatoriano, en este caso concreto de la cerámica. ■



Conjunto que se hizo acreedor al Tercer Premio (compartido). Su autora es la artesana Luz Robalino. Cera, Provincia de Loja.

información bibliográfica

Sjöman Lena. *Cerámica Popular. Azuay y Cañar*. Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, 1991.

Lena Sjöman, antropóloga sueca, nos presenta este estudio sobre la cerámica del Azuay y Cañar y pone de manifiesto que la transformación de la arcilla en objetos útiles y bellos surge con las primeras sociedades agrarias.

La cerámica popular en lo que es hoy la provincia del Azuay tiene profundas raíces con un gran contenido cultural y estético. La autora recoge la información dada por los mismos alfareros en entrevistas personales y nos revela las técnicas usadas y las influencias socioeconómicas y culturales de esta artesanía.

Nos habla sobre las comunida-

CENTRO
INTERAMERICANO
DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES, CIDAP



Lena Sjöman

des alfareras de Azuay y Cañar y dedica un capítulo especial a los barrios alfareros de Cuenca, así como al estudio sobre la producción de cerámica en Jatumpamba y Serrag, pueblos netamente alfareros. El libro está enriquecido con muy buenas fotografías e ilustraciones sobre las diferentes técnicas.

Daniel F. Rubín de la Borbolla. Presencia, herencia. Por Claudio Malo González y otros. Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, 1991, 109 p. il.

Los autores de este libro recogen y dan a conocer la obra de Daniel F. Rubín de la Borbolla, médico y antropólogo que dirigió sus actividades hacia la preservación de los valores culturales, que impulsó la organización de museos a los que considera como centros docentes de carácter universal, popular y democrático, es decir, la universidad abierta al mundo en donde no hay requisitos de edad ni inscripciones. Su aporte fue decisivo para la conformación de Institutos Indigenistas; también dedicó lo mejor de sus capacidades al universo artesanal y las artes populares; Rubín de la Borbolla es el organizador y asesor técnico del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares. Ana María Duque hace una bien lograda entrevista al eminente maestro en la que analiza lo que es la cultura popular y la artesanía como capacidad creativa del hombre; además estudia la tecnología y las

Daniel F. Rubín de la Borbolla
Presencia, Herencia



CLAUDIO MALO GONZALEZ
ANA MARIA DUQUE GARZON
ALFONSO SOTO SORIA
INES G. CHAMORRO
SOL ARGUEDAS

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP

soluciones para el mejoramiento en la producción de calidad.

Es uno de los gestores, quizá el más grande en la lucha para valorizar, dar significado y utilizar la fuerza y la dinámica de la cultura popular de América Latina. La obra está escrita por cinco personas: Claudio Malo, Ana María Duque, Alfonso Soto, Inés Chamorro y Sol Arguedas; cada uno de ellos enfoca la personalidad y la obra del maestro Daniel Rubín de la Borbolla, gran defensor de la cultura popular. ■

SALON NACIONAL DE DISEÑO EN ARTESANIAS

La Corporación Ecuatoriana de Turismo, CETUR y el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, con los auspicios de la Subsecretaría de Cultura y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carión", convocan al concurso Nacional de Diseño en Artesanías.

El concurso se fundamenta en la necesidad de adaptar la producción artesanal, con su tradición cultural y tecnológica a los requerimientos del mundo actual, considerando que los valores expresivos, funcionales y tecnológicos, es decir valores de diseño son los que determinarán en buena medida el futuro de las artesanías.

Bases

1. Podrán intervenir en el concurso piezas o conjuntos que, a partir de la tradición artesanal del país en sus diferentes manifestaciones, presenten nuevos diseños adaptados a las necesidades expresivas, funcionales y tecnológicas del mundo actual.

2. Las obras deberán tener un carácter eminentemente artesanal en

lo que a su proceso se refiere y, en lo posible, deberán estar ejecutadas con materiales propios del país.

3. La participación podrá ser individual o colectivamente. El número de piezas o conjuntos deberá ser un mínimo de dos y un máximo de cuatro.

4. Las piezas deberán entregarse hasta el 28 de abril de 1992 en el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), Hermano Miguel 3-23 (La Escalinata) y Avenida 3 de Noviembre, Cuenca y en aquellos lugares que CETUR y las instituciones auspiciantes acrediten un coordinador.

5. Los organizadores nombrarán un Jurado de Admisión que se encargará de seleccionar las piezas que cumplan con los requisitos y principios que guían este Concurso. Igualmente designarán el jurado compuesto de tres personas, encargado de discernir los premios y menciones correspondientes.

6. Las piezas deberán ser identificadas mediante seudónimo. En

sobre separado y cerrado, en cuyo exterior estará escrito el seudónimo, irá el nombre del autor o autores y la dirección. En un segundo sobre, en cuya parte externa conste el seudónimo, se incluirá una ficha con datos referentes a materias primas, técnicas y procesos utilizados en la elaboración de las piezas que se presenten.

7. Las piezas que fueran admitidas se exhibirán en Quito, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana durante sesenta días aproximadamente. Al término de la exposición se devolverán a sus autores o a quienes estos delegaren en forma escrita, en los lugares en que fueron entregadas. La devolución se hará luego de quince días de terminada la exhibición y, en caso de que las piezas no fueran retiradas en treinta días, los organizadores no se responsabilizarán de ellas, excepto las obras premiadas que pasarán a ser propiedad de la institución que otorguen los premios, las cuales han manifestado su voluntad de que luego pasen a formar parte del patrimonio del Museo de la Cerámica.

Los participantes que desearan vender sus obras deberán adjuntar los precios. En todo caso las obras permanecerán en la exposición hasta

la clausura oficial.

8. Los premios serán otorgados a los tres mejores piezas o conjuntos y estarán dotados de S/. 5'000.000 para el primer premio; S/. 2'500.000 para el segundo y S/. 1'500.000 para el tercero. Serán premios adquisición.

9. El jurado podrá otorgar en forma compartida uno o varios de los premios mencionados. Igualmente, podrá conceder menciones honoríficas adicionales. A su criterio podrá también declarar desiertos uno o varios de los premios. En todo caso sus decisiones son inapelables sin que sea necesario explicar sus motivaciones.

10. Los organizadores asumirán la responsabilidad de presentar las piezas con las debidas seguridades pero no responderá por daños causados por factores fuera de su control, como empaque inadecuado y riesgo de transporte.

11. La inscripción en este certamen implica la aceptación de las presentes Bases.

Cuenca, 18 de noviembre de 1991