

ardis

SEMANA DEL
DISEÑO
PARA LA
ARTESANÍA/19

Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares





cidap /

centro interamericano de
artesanías y artes populares

ardis

SEMANA DEL
DISEÑO
PARA LA
ARTESANÍA/19

Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares

Publicación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares

Consejo Directivo

Iván Ontaneda B.
Ministerio de Producción, Comercio Exterior, Inversiones y Pesca, Presidente del Directorio

Juan Fernando Velasco T.
Ministro de Cultura y Patrimonio del Ecuador

José Valencia A.
Ministro de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana del Ecuador

Carlos Alberto Játiva N.
Representante Permanente de Ecuador ante la Organización de los Estados Americanos (OEA)

Pedro Palacios U.
Alcalde de Cuenca, representante de autoridades locales

Fausto Ordóñez A.
Director Ejecutivo CIDAP

Portada:

Premio ARDIS 2019, edición joyería contemporánea.
Obra: Indira
Autor: Luis Figueroa G.

Fotografías Premio ARDIS 2019, edición joyería contemporánea:

Nicolás León R.
@nikoleoncs  www.nicolas-leon.com

Modelos:

Angélica Torres R.
Natalia Kuzminski V.

Asistente de fotografía:

Mena Mogrovejo G.

Maquillaje:

Paz Coellar C.

Compilación de artículos:

Verónica Puruncajas C.

Edición, diagramación y diseño Área de Comunicación CIDAP:

Verónica Puruncajas C.
Andrea Valdiviezo J.

Imprenta:

Editorial Don Bosco Ecuador

**500 ejemplares
Circulación gratuita**

CIDAP

Hermano Miguel 3-23 y
Paseo Tres de Noviembre
Teléfonos: +593 (07) 2840 919
Apartado Postal: 01.01.1943

**Cuenca, Ecuador
2019**

Contenido

04

Introducción

Fausto Ordóñez, Director Ejecutivo CIDAP

06

Saber hacer - Hacer saber

Ismael Rodríguez

20

El paisaje de la memoria. Cultura artesanal

María Luz Calisto

38

Evolución histórica de la joyería contemporánea. Diferencias formales entre América y Europa.

Rafael Bello

50

Galería Premio ARDIS 2019, edición joyería contemporánea

56

Simbología, arte y diseño: joyería del maestro Oswaldo Guayasamín

Verenice Guayasamín

60

Arte tradicional y diseño contemporáneo. Tensiones y oportunidades

Soledad Mujica, Angelina Huamán

76

Mindo Carpentry; carpintería artesanal y sustentable

Sophie Moon, Diego Patiño, Wladimir Patiño

80

Diseño y comunidades: Caso QOM Lashepi Alpi y Cooperativa de Diseño

Cooperativa de Diseño

96

Articulist

Introducción

Cuando, en el año 2018, el CIDAP propone un encuentro que nos permita a todos los actores públicos y privados, artesanos, artesanas, artistas y diseñadores reflexionar sobre la realidad artesanal y su conexión con el diseño contemporáneo, lo que menos imaginamos era que tendríamos una numerosa participación por parte de quienes encontraron en ARDIS, Semana del Diseño para la Artesanía, ese espacio para realizar propuestas de avanzada en lo que a innovación se refiere. Hablar de neoartesanía es cada vez más frecuente en nuestro medio; si bien es cierto hay buenos intentos de posicionar el diseño como un elemento de sostenibilidad productiva, en lo que se refiere a líneas de producción artesanal aún falta mucho por hacer para conseguir esa anhelada artesanía contemporánea en nuestro país.

De esta primera gran experiencia aprendimos más de lo que pudimos aportar, y ese aprendizaje nos llevó a entender -entre otras cosas- que debemos ir paso a paso, ser cuidadosos en los temas que debían ser planteados, pero sobre todo definir nuestro campo de acción para la segunda edición de ARDIS. En ese sentido, luego de sistematizar, analizar y evaluar lo que pasó en el 2018, vimos la necesidad de mantener abierto el diálogo sobre esa imprescindible articulación del diseñador con el artesano, visibilizando las grandes oportunidades que se presentan hoy en día para el trabajo conjunto. Invitamos a expertos del diseño, artesanía, antropólogos, historiadores y gestores culturales, como es el caso de Ismael Rodríguez desde México, Bárbara Velasco y Rodrigo Guerra de Chile, el grupo Cooperativa de Diseño y Pedro Senar de Argentina, Rafael Bello desde Cuba, Soledad Mujica de Perú, y por parte del Ecuador se contó con la presencia de María Luz Calisto, Verence Guayasamín, colectivo Mindo Carpentry, la Asociación Artesanal TESYA, Guido Sotomayor, y docentes de la Universidad de Las Américas, Universidad del Azuay y Universidad de Cuenca, quienes identificaron temáticas que nos permiten valorar aquello que por herencia poseemos, la transmisión generacional del oficio; abordar elementos que den soporte a una rama artesanal y del diseño en particular; y, fomentar su proyección como elemento de desarrollo. De esta nueva edición nos queda latente la idea de lo comunitario, del trabajo cooperativo y de la diversidad artesanal, que -por suerte- aún poseemos y debe necesariamente fundirse en un nuevo reto, el de repotenciar la identidad artesanal a partir de propuestas contemporáneas que renuevan el uso y la admiración por las artesanías.

ARDIS también incentiva la creación por medio de la innovación. Ahora bien, en un país con una gran diversidad artesanal elegir una de las ramas para realizar un encuentro nacional se convertía en una decisión muy compleja, más aún si esa riqueza artesanal demanda atención inmediata en temas de diseño. Entonces, miramos hacia adentro y entendimos que ARDIS nace con el objetivo de conectar el conocimiento artesanal con las nuevas tendencias de la moda por medio del diseño, este elemento esencial en su concepción

fue el que nos dio la claridad necesaria para mirar en nuestro entorno cuáles eran esas técnicas que se han insertado por su propia dinámica en el concepto moda y diseño, y sin duda alguna la joyería ecuatoriana está desde hace algunos años abriéndose paso por este sendero. A las destrezas del artesano joyero se han sumado elementos con avances tecnológicos como los programas de impresión 3D, maquinaria para prototipado láser, y herramientas de diseño digital ("Artesanía Digital") para la materialización de joyas con un importante aporte creativo de los diseñadores; motivos por el cual el premio ARDIS 2019 se desarrolló en torno a las propuestas de Joyería Contemporánea, siendo un gran acierto, pues se tuvo una participación que duplicó a la del año anterior, haciendo de este concurso el escenario en el cual las diversas maneras de expresar nuevas formas -ahora acompañadas de concepto- dialogan entre sí, dándonos la oportunidad de conocer lo que está proponiendo el Ecuador en temas de creación artística artesanal.

No puedo dejar de mencionar el apoyo recibido por el Consejo Mundial de Artesanías América Latina mediante su aval, y por las universidades de nuestro país, a través de sus respectivas autoridades que apuestan al trabajo articulado con el CIDAP para -de manera conjunta- fortalecer las líneas académicas que se desarrollan con visión artística, de diseño y de desarrollo sustentable. La Universidad de Cuenca y su Facultad de Artes; la Universidad del Azuay con su Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte; y, la Universidad Politécnica Salesiana por medio del posgrado en Gestión Cultural, han sido aliados cuyo aporte ha permitido, entre otras cosas, el éxito de la edición 2019. De igual manera la empresa privada apostó por este evento a través de distintas maneras de aportes como la Cooperativa de Ahorro y Crédito "Jardín Azuayo", entidad que se fundamenta en la educación del cooperativismo y la sociedad; el Banco del Austro con un incentivo para los ganadores del Premio Joyería Contemporánea; y un sentido agradecimiento a las entidades públicas como la Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo del Azuay, la Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento del Municipio de Cuenca, y la Prefectura del Azuay.

Finalmente es justo reconocer el trabajo en equipo y el aporte de cada uno de las y los funcionarios del CIDAP, para que ARDIS 2019 haya cumplido con la misión de ser el espacio en donde se deposita la semilla de lo que esperamos, en pocos años más, sea el evento en el cual la neoartesanía ecuatoriana tome cuerpo y salga al mundo con madurez y paso firme.

Los esperamos el próximo año, en ARDIS 2020 edición Textil y Moda.

Fausto Ordóñez A.
Director Ejecutivo del CIDAP

Saber hacer – Hacer saber

Ismael Rodríguez

Resumen

En el principio era la acción, erótica del tiempo, coreografía de manos, la alquimia, el fuego, el mito y la materia, la forma por el contenido como depósito de lo imaginario, cuerpo de barro: artesanía.

El arte popular encierra un lenguaje cuya función no es otra que la de unir personas. No hay celebración ni costumbre que no se realice sin utensilios –todo a su alrededor sucede–, el objeto es un epicentro de ritos, y en su profusión narrativa también nos deleita con sus historias. La artesanía sin embargo se antoja críptica, tal parece que entre más se escribe, más se estudia, más se hace, menos se la comprende, no es solo cuestión del conocimiento puesto en práctica, ni de la consabida innovación, pues el futuro del oficio no consiste tanto en el producir, sino en el pensar.

Palabras clave:

arte contemporáneo, neoartesanía, diseño, anarquía, performance, cuerpo, materia.



Foto 1 - rito

Registro de performance

Autor: Ismael Rodríguez / **Fotografía:** Juan Manuel Erazo / **Año 2014**

En el principio era la acción, erótica del tiempo, coreografía de manos, la alquimia, el fuego, el mito y la materia, la forma por el contenido como depósito de lo imaginario, cuerpo de barro: artesanía.

El arte popular encierra un lenguaje cuya función no es otra que la de unir personas. No hay celebración ni costumbre que no se realice sin utensilios –todo a su alrededor sucede–, el objeto es un epicentro de ritos, y en su profusión narrativa también nos deleita con sus historias. La artesanía sin embargo se antoja críptica, tal parece que entre más se escribe, más se

estudia, más se hace, menos se la comprende, no es solo cuestión del conocimiento puesto en práctica, ni de la consabida innovación, pues el futuro del oficio no consiste tanto en el producir, sino en el pensar.

Color, excitación, surrealismo y arquetipo, en tiempos que la cultura es seducida por tendencias de consumo y fenómenos de mercado, es la metamorfosis entre estética y procesos la encargada de conjugar nuevas vías de apreciación de una forma entendida como futuro, amparada por igual en la interpretación de

los materiales como búsqueda de autenticidad y vuelta al origen a través del elemento creado. La conexión entre lo hecho a mano y el pensamiento abstracto resume proyectos y piezas concebidas de manera intuitiva, bajo la premisa de explotar al máximo su naturaleza bruta y emotiva como antítesis de la producción industrial perfecta. En este supuesto, la emulsión se sostiene por una combinatoria entre juego y placer, que alejada

de cánones y doctrinas insinúa la nueva arquitectura de un cuerpo por medio de la danza, la razón y la emoción en el sentido cultural de la materia. Si la tradición es una sucesión de rupturas, el arte popular la amalgama, síntesis de usos y costumbres es el objeto creado, que híbrido –por natura– se lanza a la conquista de lo efímero y de lo eterno, es mestizo, siempre nuevo.

NEOCRXFT

es un laboratorio nómada de arquitectura corporal y diseño experimental fundado en México durante el verano de 2012, cuyo objetivo es analizar las tendencias que se manifiestan en nuestra sociedad, modos de vivir y de pensar para generar soluciones conceptuales desde la neoartesanía. A través de perfiles y lenguajes formales desarrolla la pedagogía y los modelos de aplicación para interpretar las nuevas estructuras del arte popular y contemporáneo.



Foto 2 - Menhires

Cerámica de baja temperatura / Técnica Raku

Autor: Ismael Rodríguez / **Fotografía:** Karina Rocha / **Año** 2014

Entre las muchas expresiones utilizadas en las distintas culturas para denominar a los menhires, está la de "piedras danzantes", debida probablemente a la escala humana de las piedras, la cual expresaba una presencia viva en el interior del objeto. Pero quizá se deba también a las danzas y los recorridos rituales que se desarrollaban en torno a ellas. "Estas piedras clavadas en el suelo están vivas –según cuentan los campesinos y los pastores irlandeses–, giran sobre sí mismas, danzan, se inclinan, beben, y en gaélico se las llama fearbreagach:

"el hombre falso", "el hombre fingido" [...]. Hay una insistencia especial en la danza. Actualmente los menhires son piedras, hombres "falsos" o "fingidos", pero hubo un tiempo en que fueron hombres de verdad: Dios los castigó convirtiéndolos en piedras –pero en piedras vivas–, porque los sorprendió bailando una danza profana y pecaminosa."

FULVIO JESI,

Illinguaggiodellepietre,
Rizzoli, Milán, 1978

La correspondencia entre creador y hacedor tiende a ser más dinámica en la práctica cotidiana. Mientras más nos conocemos mejor nos representamos, somos lo que creamos, y es clara nuestra devoción por el logos en tanto palabra, en tanto signo. Aspiramos a lo unitario pero también a lo divisible, en la entera afición del ser múltiples: especular es la asociación de una figura con otra dentro del plano de lo aparente, y en su estricto carácter el objeto es un espejo, como tal, sujeto a toda clase de interpretaciones metafóricas y dimensionales. En el "simulacro" (Baudrillard, 1978) las imágenes

que nos remiten no pueden menos que sucederse sin contradecirse, y esto resulta perfecto puesto que no nos envían las imágenes reales, sino las imágenes que deseamos. Superficies tejidas por filamentos nos enseñan el valor de ser conjunto desde la unidad, hoja por hoja el entramado se integra en una topografía aspiración al de riqueza donde el lujo del artesano es el lujo de ser dueño de sí mismo; dentro de una economía cuya máxima es *time is money*, la libertad resulta insurgencia. Figuras orgánicas completan el abanico de entidades vegetales, brindándonos una lección sobre biodiseño, geometría euclidiana y exoesqueletos que poseen lo definido por Freud como latente, ya que el mensaje de estos objetos no radica en su contenido manifiesto sino en su silencio, latente es aquello que está detrás de las formas, lo que está detrás de los colores, lo que está detrás de las palabras.



Foto 3 – Capote

Registro de acción

Técnica: Costura con hoja de palma

Autor: Ismael Rodríguez

Fotografía: Marvin Ramos / Año 2014

Entidad: ello

Bien en la práctica y en la investigación son múltiples los campos que conviven en lo que hoy entendemos por transdisciplina e intersectorialidad, resultando atractivo que en la medida que nos esforzamos por definir un concepto de identidad, ésta más se disuelve, pareciera que aquello que solíamos creer con tanta garantía es ahora motivo de sospecha, no siendo tácito en los hiperlocalismos sino en la práctica *performativa* del ser en / con / para el colectivo: identidad no es tanto el velo de lo uniforme, sino el catalizador que permite reconocer en lo extraño, lo común. Hablar de identidades culturales y urbanas exige actualizar sus definiciones por vía de personajes que rinden memoria al sincretismo religioso y a la ficción heredada de los grupos originarios, en su papel de "actantes" sociales son los *tastoanes*¹ quienes se ocupan de congregar estas dos visiones de nuestra realidad, elevando una identidad fija al grado de alteridad, por si no fuera suficiente, el júbilo compartido en cada una de sus representaciones formales dista mucho de la opacidad de cualquier desfile patrio, derivadas de una construcción des-jerarquizada en la que sus vínculos con lo "otro" se afianzan. Octavio Paz en "El Laberinto de la Soledad" (1950)

sugiere que el mexicano en la máscara se inventa, y en esta advocación inventar es el resultado del venir hacia adentro, como crucial la pregunta que arroja el "psyché" deconstructivista, "¿es posible inventar? inventar es saber decir "ven" y acudir al llamado del otro" (Derrida, 1987).

Matizando el rasgo cálido que supone la definición anterior, encontramos en Tonalá, Jalisco, una tensión histórica entre la rebelión y la conquista española, surreal por decir lo menos, en la que el dogma cristiano se ve invariablemente cuestionado y paradójicamente reforzado a través de muestras de laceración y teatralidad. Del dolor hacia el éxtasis y del sometimiento al orgullo, la metáfora es desde este constructo un acontecimiento que cada año formula nuestra identidad, y la asimetría de una sentencia que revela nuestra condición de falta: "somos lo que hemos perdido"². Tónica aparte, la "mutilación" en los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis de Lacan (1973:237), aparece como objeto de pulsión, siendo más que uno mismo y al estar fuera de nuestro alcance, en su imposibilidad no queda más que la conversión de tal falta en deseo.

¹ Tastoán es una palabra que deriva del náhuatl "tlatoani", significa "el que habla", y en ocasiones puede ser entendido como "jefe", la palabra del plural es *tastoanes*.

² Frase declarada por el maestro Jesús Delgado (*tastoán mayor*) el pasado 25 de julio de 2018, esto en el clímax de la conmemoración del día de Santo Santiago en el Cerro de la Reina o Xictépetl: cerro del ombligo en su toponimia.

En el imaginario ancestral, muchas de las civilizaciones han encontrado en el sol su mayor instrumento de adoración, ironía, porque traza una distancia que lo vuelve a la vez próximo y lejano, no solo se trata de un elemento celeste más de la bóveda; el sol es nuestra estrella. Lo infinito y lo animado se funden en su figura: *analema*³, o el diagrama que nos libera de lo temporal de la línea, sin embargo parece que en la recreación de los ciclos estacionales, nos hemos visto retados por la negación de acceder a su estado físico, Ícaro sucumbe en el intento de ascender y el *minotauro* de Borges (1974:569) no deja de buscar el cenit al querer sublimar su tragedia, en otro nivel de lo mitológico, Lucifer y Faetón son ambos degradados, astros caídos del plano de lo divino que resueltos a encarar su fatalidad, se vuelven en los portadores del fuego como único elemento que desafía lo material de nuestro mundo.

Hoy se sabe que el gran relato de la historia es una historia compuesta por múltiples relatos, y en el México prehispánico dicha historia se comprende entre la realidad y

la fantasía, así, el sol nace con el sacrificio de Tonatiuh en la hoguera, y nosotros mexicanos somos descendientes del quinto sol. No bastan las alegorías para recuperar la memoria del pasado, acaso el esfuerzo inquebrantable por escribir en el tiempo y reinventarnos a diario en una suerte de fábula personal que se alimenta del inconsciente colectivo heredado. Más allá del realismo mágico que nos define, nuestras culturas originarias manifiestan su vitalidad a lo largo y ancho del territorio, haciendo notar que a pesar de las diferencias geográficas entre pueblos fundacionales, existen semejanzas conceptuales que los vinculan entre sí, Tonalá proviene de la voz náhuatl y Nunikiní del maya peninsular, toponimias referidas simultáneamente como "lugar donde el sol nace", es en esta *liminaridad* donde año con año la existencia es apostada y modelada por máscaras que nos eyectan de la tiranía del "yo". Sea en Jalisco o en Campeche, "tastoanes" u "osos", lo que antes nos hacía particulares se mezcla en la argamasa de la comunidad, rostros convertidos en cartografías y la danza de un cuerpo total alterado.

³ En astronomía, el analema (del griego ανάλημμα "pedestal de un reloj de sol") es la curva que describe la posición del Sol en el cielo si todos los días del año se lo observa a la misma hora del día (tiempo civil) y desde el mismo lugar de observación.
Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Analema>



Foto 4 - Osos
Registro de acción / **Técnica:** Confección de fibra de henequén
Fotografía: Ismael Rodríguez / **Año 2016**

La sedición de los sentidos, el orden suspendido, el culto pagano devenido en cultura contemporánea, paradójicos son los atributos de un escenario comprendido entre oriente-occidente y dentro del cual nuestra vida se desdobra, nacemos y morimos simbólicamente de sol a sol. Toda vez que el paradigma geocéntrico se desmoronó, hemos aprendido a mirar hacia otro centro

fuera de nosotros, y actualizados en el estado primario de un elemento que arde, las máscaras en su circularidad se congregan. Revisitar en nuestra época las prácticas rituales contribuye al entendimiento de una realidad contingente y a la deconstrucción de un modelo asilado en la razón pura, el instinto prevalece tanto como la posibilidad de ser siempre otro, para ser más que nunca.



Foto 5 - Tastoan

Registro de acción / **Técnica:** Baqueta termoformada, decorada en frío.
Ejecutante: Ismael Rodríguez / **Autor:** Jesús Delgado
Fotografía: Marvin Ramos / **Año 2014**

–

Una apropiación congruente de rasgos identitarios y necesidades locales depende en gran medida que nos sensibilicemos a las dinámicas que son ajenas, solo así tendremos la capacidad de extender nuestro radio de acción. Contrario a la lógica de estandarización llamada globalización, el porvenir de las sociedades radica en la intersección de prácticas, intercambios y conversaciones sobre el bien común, tomando como referencia el concepto *kichwa* de la minga, o el tequio y la *guendaliza'a* zapoteca en el Istmo de Tehuantepec –cuyos propósitos coinciden con el pensamiento anarquista del "Apoyo Mutuo" (Kropotkin, 1902)–, es entonces cuando nos des-apropriaremos e identificaremos en una extranjería que lejos de amenazar, en la complementariedad se resuelve.

No es exclusivo del sistema imponer sanciones ni etiquetar el precio de la individualidad, también promueve esquemas a merced del interés geopolítico que alimentan la idea de los espacios y grupos humanos que deben ser protegidos, de otros que no lo merecen. La vigencia de un término como patrimonio (recibido del padre) en la actualidad es mucho más cuestionable –evitando caer en lugares comunes–, los bienes culturales y materiales legados van más allá de una supuesta relación filial, son testimoniales que a pesar de su historicidad se insertan en la crónica de lo cotidiano, modelan la memoria social y en cierto sentido también le dotan personalidad. Primar lo necesario es admitir, ante todo, la urgente reconciliación con nosotros mismos. Aunque dada la pertinencia por explorar en diferentes campos la práctica de reciprocidad, el planteamiento resulta un área más que favorable para dialogar, abordando la idea de lo conectivo, por ejemplo, no se puede sino aludir a la relación entre texto y escritura manifestada en un telar, reconociendo que en lo fundamental es parte de la cercana convivencia

entre el cuerpo y la artesanía como un sistema de producción de sentido, de manera que al trazar la analogía de las artes vivas con la estructura de un tejido, se identifican dos ejes de constitución: la urdimbre vertical y la trama horizontal en la que es precisamente su interrelación la que da resistencia al cuerpo. Se piensa en paralelo que este mismo entramado equivale a la táctica propuesta por Michel de Certeau en las "artes de hacer" (2000:40) o la invención de lo cotidiano, siendo el único recurso para confrontar al aparato de Estado desde nuestra condición, y que quizás en el argot latinoamericano –haciendo también alusión a su carácter histórico– se aproxima de mejor manera al concepto de guerrilla. Especial énfasis es poner en esta escritura desde el cuerpo como recurso narrativo y de ficción, entendida como la real posibilidad de producir una imagen correspondida con el objeto. Finalmente, proponer que es la configuración de este tejido-texto-guerrilla a cuatro manos para disponer un espacio de iteración, en el que la ciencia y el arte de acción conformen una tecnología de emancipación colectiva.

-

El arte, la lengua, la mano y el signo

Nietzsche decía que era necesario ser filólogos antes incluso de soñar con la filosofía, pues hay una predisposición del pensamiento al momento de querer definir las cosas, y es que la posibilidad misma de dilucidar el universo está condicionada por el atavismo del idioma: diseño en inglés es *design*, pero en italiano *disegno* significa trazo o dibujo—que en portugués se traduce como *desenho*—, aún en Brasil, al admitir que no hay en su léxico palabra que arrobe el sentido de lo que nosotros reconocemos por "diseño", han convenido en acuñar el término "projética", esto empero no es un conflicto para nuestro lenguaje, debido a que contamos con el sustantivo "designio", y esta locución por mucho, imprime en su naturaleza el valor de las cosas en sí, designar es la acción de imponer un signo, tanto como de un nombre lo es denominar.

Más allá de nuestra incapacidad de entender el mundo fuera de un asunto binario, necesitamos crear relaciones y nuevas complejidades, en China para preguntar qué es algo se dice "Zhèshìshénmedōngxī", interpretado como— ¿qué es esto este-oeste? (这是什么东西)—, revelándonos en su lectura que entre extremo y extremo lo que hay, son evidentemente cosas; para saber qué son se les precisa referir y contextualizar en esencia. Lejos del tendido occidental objetivista, en Oriente el pensar se asume desde la transmutación: "aquello surge de esto y esto depende de aquello, y mejor que mostrar con un significado que el significado no es significado, se utiliza el no significado para demostrarlo", reza uno de los capítulos interiores del "ZhuangZhi" que, huelga decir es uno de los libros fundacionales del taoísmo (datado en el siglo III A.C.) Ya entrado el siglo XX de nuestra era, Heidegger apunta a lo que llama Metafísica de la presencia, que es el hecho de permanecer atrapados entre lo que es y lo

que no de manera polarizada, cuando justo podemos pensar lo definido a través de lo que se diluye. Cobra notoriedad, pues, que en la asociación del saber-hacer-saber, subyace una antigua expresión mexica relacionada con el grado mayor del conocimiento: *in tllilli – in tlapalli* / la tinta negra – la tinta roja (León-Portilla, 1984: XXIV) manifestándose en la figura del escribano o *tlamatimine*, quien comprendiendo el material, utilizaba su técnica y corporalidad para plasmar mediante movimiento coordinado mente-mano-corazón, el acontecer sobre el papel códice. Son estos desdoblamientos, las múltiples intersecciones que las artes vivas ofrecen, en que el saber filosófico se abre como un campo donde el movimiento actualiza el pensar, y la acción cognitiva desestabiliza la superficie sobre la que nos desplazamos, agentes dinámicos y un razonar des-sujetado se presentan aquí como la constitución de un estado de emergencia que favorece la colisión entre disciplinas.

Asumir que es "cuerpo + objeto" procura reconocer las cuestiones espaciales y conceptuales sugeridas a partir de la suma elemental de estas dos entidades: un signo matemático, en sustitución de la conjunción (y) que –si bien nos acercaría–, no sería suficiente para entender que el conferir a las cosas dos categorías distintas excluye la posibilidad de incorporar un objeto a otro, esto es: un *meta*-(μετα), cuyo atributo es extender nuestra capacidad de interacción más allá de cualquier limitante. El objeto en su literalidad refiere a todo aquello que se posa delante para representar un obstáculo y su función parte de una lectura ambigua, el objeto en tanto cosa, en tanto causa o propósito.

Objetos inmóviles y cuerpos animados, en la medida que la realidad se construye a partir de fenómenos, cabe situar que esta nunca es constituida por una sola postura, la atracción que genera la imagen aparecida nos recuerda que estamos condicionados por ella, y que por ella nos movemos. Husserl (2015:79) sostenía que accedemos al conocimiento porque podemos ver y Octavio Paz (1950:361) nos sugiere que para ver necesitamos entonces cerrar los ojos, en el entendido de que la ironía sea por esta vez el acceso que nos permita descubrir el mundo, y aun asumiendo el riesgo de caer en un sinsentido, será la anulación de toda fuente de estímulo aquella que defina el cimienta sobre el cual adquirimos posición: No veo, no escucho, no me muevo.

Articular un discurso escudado en esta máxima deviene provocación, ya que el carácter espacial de la artesanía-danza es todo menos inmóvil, así, en la aparente censura de los sentidos, el objeto-meta interviene como un recurso que sustituye dicha censura y como una nueva preposición del lenguaje, cuya estrecha relación entre las artes escénicas y plásticas se corresponden en un mismo plano. Apostilla Gabriela Cuevas que el cuerpo en movimiento fluye en un espacio-tiempo determinado; de manera semejante a las artes, la palabra escrita queda enmarcada en la página, la imagen queda plasmada en el lienzo y el sonido atraviesa el espacio. Los objetos por lo tanto forman parte de este universo.



Foto 6 - Cuerpo + Objeto

Registro de performance / **Técnica:** Barro Canelo

Ejecutante: Melissa Priske / **Fotografía:** Ismael Rodríguez / **Año 2019**

Independientemente del idioma en el que sean pensadas, las cosas han ocupado un lugar preponderante en la construcción de la realidad, a través de ellas nos ubicamos en el espacio, articulamos discursos y modelamos el mundo del ideal figurativo a lo material. En el maya yucateco, por ejemplo, cosa u objeto se pronuncia "ba'al", y la conjunción adversativa "pero": "ba'al'e", infi-

riendo la contraposición del concepto inmediato que lo antecede. Como sustantivo, "ba'al" se podría comprender como una especie de punto cero. El adverbio de afirmación "sí", en maya se dice "ajaaj", y la negación (no), se pronuncia con una especial sonoridad: "ma'", por lo que insinuar una "cosa falsa" sería algo como "ba'alma'ajaaji" (literal: cosa-no-sí, 'cosa no verdadera').

Objeto y problema son sinónimos, objeto del latín (*obiectus*), problema del griego (πρόβλημα), en ambos casos significan aquello que se lanza para ser alcanzado y en su cualidad de obstáculo nos condiciona a imaginar lo que no vemos. En su ser "otro", el objeto estimula y demarca nuestra *fisicalidad* para entender que todo lo que sufre de alteridad es condicionado por un agente externo que trae un significado. Apelar a la capacidad de invención y autoexpropiación de la identidad, la deconstrucción de lo individual en favor de una coexistencia abierta a la demostración del mismo ser en el sentido de aproximarnos por doble vía: una en la que la adición del objeto funcional es prostética, y otra en la que adquiere una dimensión metafórica.

Entonces, si los objetos que arrojamamos al mundo son obra de la ley de la oferta y la demanda, ¿dónde caben las cosas inútiles? Podemos analizar el sistema de comunicación, las estructuras que hacen de portavoz –incluyendo figuras públicas, marcas, celebridades, líderes de opinión y fundaciones– solo para encontrar que no se hace más que maquillar un discurso materialista en el que el próximo bien de consumo mundial *ismadebyhand*, de modo que, en un revés al credo neoliberal, solo la meditación pueda engendrar el futuro (Nietzsche, 2009:30).

No es el resentimiento, es la resistencia que alimenta esta moción, la función de un objeto no es el predicar en el mercado, su función es la protesta: objeto es objección.

Referencias bibliográficas:

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Borges, J. (1974). *Obras completas, La Casa del Asterión*. Buenos Aires: Emecé.
- Derrida, J. (1987). *Psyché, invenciones del otro*. Montevideo: XYZ.
- De Certeau, M. (2000). *Artes de hacer, la invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Fulvio J. (1978). *Illinguaggiodellepietre*. Milán: Rizzoli.
- Husserl, E. (2015). *La idea de la Fenomenología*. México: FCE.
- Kropotkin, P. (2013). *El apoyo mutuo, un factor en la evolución*. Madrid: Catarata.
- León-Portilla, M. (1984). *Visión de los vencidos, Relaciones Indígenas de la Conquista*. México: UNAM.
- Lacan, J. (1973). *Le Séminaire, XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. París: Seuil.
- Nietzsche, F. (2009). *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*. Barcelona: Tusquets.
- Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad, Postdata*. México: FCE.

El paisaje de la memoria. Cultura artesanal

María Luz Calisto

“La memoria es también
un pedazo de futuro”

Ángel Beccassino

Resumen

Al observar el deterioro que estaba sufriendo la artesanía textil del país hacia mediados de la década de los ochenta, junto con algunos organismos privados sin fines de lucro que trabajaban en proyectos de desarrollo y por pedido de las comunidades, ejecutamos algunos proyectos de desarrollo textil artesanal con comunidades indígenas en algunas provincias del país. Eran tiempos de modernización y globalización con su doble cara, la mundialización de la economía, la política y la cultura del Norte, mientras por otro lado, la diferenciación y menosprecio de las culturas tradicionales, originarias y locales del Sur. Se trató entonces y, se continúa intentando, fortalecer las manifestaciones de la artesanía textil, del barro entre otros, de las comunidades marginales que no solamente pierden sus territorios, sino, su cultura, sus formas de vida, su lengua, y una manera de hacerlo es a través de la revalorización de sus propias manifestaciones culturales, educativas y sociales.

Palabras clave:

Cultura, cultura material, diseño, artesanía.



Taller de tejido
Chugchilán, Cotopaxi – Ecuador

Introducción

Una de las preocupaciones a lo largo de mi vida profesional dedicada al diseño ha sido buscar alternativas para desarrollar un diseño latinoamericano y ecuatoriano, que se ajustara a las características específicas de las culturas, los sistemas de producción y a las necesidades de los diversos grupos sociales más vulnerables de la región.

He buscado alternativas para retomar y desarrollar el arte y diseño popular representativo de nuestro país como respuesta a un proceso globalizador que tiende a minimizar lo local. Proceso que solamente puede darse en un trabajo conjunto entre instituciones culturales y académicas/educativas, a través del fortalecimiento de los procesos de producción del conocimiento y la creación de nuevas formas de interacción entre las instituciones culturales, académicas y la comunidad.

Con base en estas premisas se han realizado algunos proyectos de desarrollo textil artesanal con indígenas de diferentes zonas del país y uno llevado a cabo en Honduras sobre gráfica aplicada al barro. Proyectos enfocados desde el punto de vista de la cultura, del diseño, la creatividad y el empoderamiento de las comunidades, especialmente de las mujeres, con fines educativos y culturales con miras a un mejoramiento de la calidad de vida de las comunidades vulnerables del Ecuador.

Entre lo global y lo local

Los cambios sociales y culturales que se han venido dando dentro de los procesos de globalización, implican un desafío para las ciencias que estaban formuladas para analizar las sociedades nacionales. En este sentido, se hace necesario generar nuevas formas de pensamiento, de investigación, de conceptos y de trabajo, que partan de la evaluación de impactos e influencias de dicha globalización, de sus intereses y perspectivas socio-económicas, de la ampliación de fronteras geográficas versus los centros de decisión nacional, así como también de la emergencia de los nuevos problemas sociales, políticos y culturales que esto implica.

Desde esta perspectiva, resulta importante profundizar en la comprensión de estos procesos, realizando estudios que contextualicen casos y espacios nacionales dirigidos a fortalecer las sociedades locales, desde otro enfoque y con otros objetivos. Es decir, intercalando una autonomía y libertad de la organización local, al tiempo de mantener un orden con unidad y coordinación hacia la estructura global.

En esta interacción -entre lo global y lo local- es interesante dar una mirada a los procesos culturales, en los que, por un lado encontramos una tendencia a la universalización de la cultura como consecuencia de la revolución de las comunicaciones, de la caída de las barreras políticas y de la globalización de la economía, mientras que, por otro lado, existe a la vez un factor cultural de fragmentación y diferenciación, basado en tradiciones, identidades, herencias, raíces y orígenes.

Las transformaciones del mundo actual nos sitúan frente al proceso globalizador en su dimensión económica, política y comunicacional. La cuestión, ahora, es buscar estrategias novedosas desde perspectivas regionales, que sean capaces de frenar el aumento de la exclusión social y que sigan garantizando la diversidad cultural.

La verdadera dinámica de la cultura se estimula por medio de la innovación y la creatividad que posibilitan la introducción de objetos e ideas nuevas por parte del ser humano, la cual no puede explicarse aisladamente, ni en un solo nivel, ya que básicamente se compone de tres ejes: material, social y espiritual-mental. La creatividad como fuente de invención de objetos es una aptitud específicamente humana, por lo tanto, cultural. Su finalidad es obtener algo nuevo obedeciendo a un fin preconcebido por medio de un esquema mental organizador. Por estas razones, se propone crear alternativas de trabajo entre instituciones culturales, educativas y artesanales con el objeto de generar un movimiento que reactive y desarrolle nuevas propuestas de diseño y arte, retomando el arte popular tradicional.

Al referirnos a Latinoamérica y su diversidad cultural nos encontramos frente a un mundo lleno de pluralidad tanto con las culturas tradicionales cuanto con los procesos y las dimensiones de modernización en diversos países, permitiéndonos asumir que sus modos de producción, comunicación y consumo han llegado a incorporarse a una estructura que pueda considerarse dentro del orden de la modernidad. Como plantea Néstor García Canclini:

En un continente donde el 70% de la población vive en ciudades, formadas en gran parte por migrantes recientes que aún guardan creencias y hábitos campesinos, y donde, a la inversa, las relaciones económicas capitalistas, la cultura electrónica y a veces el turismo son presencias cotidianas para los que siguen en zonas rurales, lo tradicional y lo moderno ya no son concebibles como entidades independientes. Si tanto las culturas hegemónicas como populares son ahora culturas híbridas, es innegable en este sentido que vivimos una época posmoderna, tiempo de bricolage donde se cruzan diversas épocas y culturas antes alejadas. La tarea del investigador no puede ser elegir entre tradición y modernidad. Más bien se trata de entender por qué en América Latina somos esta mezcla de memorias heterogéneas e innovaciones trucas.
(García Canclini, 2001:33)

La cultura

El uso de la palabra cultura ha variado a lo largo de los siglos, viene del latín «cultura»: cultivo, elaboración. En roma significaba -inicialmente- "cultivo de la tierra" y más tarde "cultivo de las especies humanas". Se usaba también el término "civilización", que se contraponía a salvajismo, barbarie o rusticidad; se decía que "civilizado era un hombre educado."

Desde el romanticismo, en el siglo XVIII, se impuso una diferencia entre los términos civilización y cultura. El primero hacía referencia al desarrollo económico, social y tecnológico, mientras el segundo se refería a 'lo espiritual', al cultivo de las facultades intelectuales. En la palabra cultura se incluía todo lo que tuviera que ver con la filosofía, la ciencia, el arte y la religión. Además la cualidad de 'culto' se usaba no tanto como un rasgo social, sino individual. De esta manera se hablaba de una persona 'culto o inculto', según el nivel de sus condiciones intelectuales y artísticas.

Nuevas tendencias contemporáneas de la sociología y la antropología redefinieron este término en un sentido social. Cuando se dice "cultura japonesa", "cultura latina" nos remite a los aspectos de la vida cotidiana en dichas sociedades. En general, hoy entendemos a la cultura como el conjunto de los actos humanos en una comunidad dada, ya sean éstos: económicos, artísticos, científicos, jurídicos, comunicacionales, o cualquier otro. Toda práctica humana, que supere la naturaleza biológica, es una práctica cultural. Esta concepción es más respetuosa con las diferentes culturas, tanto sociales como individuales, y reduce la discriminación entre una cultura y otra, y entre 'hombres cultos e incultos'; en todo caso habla de diferencias culturales.

En las ciencias sociales se amplía el uso de la palabra cultura, dirigido a abarcar el conjunto de producciones materiales (objetos) y no materiales de una sociedad (significados, normas, creencias, valores). Con el aporte de la antropología, la cultura debe contemplar los bienes materiales, los bienes simbólicos (ideas), las instituciones o canales por donde se expresa el poder (escuela, familia, gobierno), costumbres, hábitos, leyes, religión, etc.; así, podemos concluir que toda sociedad tiene una manifestación cultural y toda cultura es puesta en práctica por las personas que se interrelacionan. La cultura es, entonces, una producción colectiva

de un universo de significados, que están en constantes cambios, y son transmitidos a través de las generaciones.

La cultura no sólo tiene un aspecto social, sino también individual. Sobre la base de los aprendizajes de la socialización, los seres humanos vamos diferenciando nuestros gustos, nuestros valores, nuestra forma de ver la vida, aunque éstos van cambiando con el tiempo y la sociedad. Es el proceso mediante el cual una persona llega a ser un individuo, lo que nos diferencia de los demás y lo que también aporta para el desarrollo cultural.

La antropología simbólica entiende a la cultura como un contexto en el que los sujetos se comunican mediante gestos, miradas, palabras, es decir, a través de una red de signos que permiten a los individuos que intervienen, atribuir sentido tanto a sus prácticas, cuanto a las producciones sociales. En resumen, esta concepción nos presenta a la cultura como un contexto social de producción e interpretación de significados y, debido a que es un contexto social, hay tantas culturas como sociedades. En el mundo existen, entonces, más de una cultura e incluso podemos pensar que en cada sociedad hay más de una, por lo tanto tenemos sociedades y culturas, además de subsociedades y subculturas, en las cuales un mismo signo y su significado pueden tener entendimientos diferentes.



Resultados taller de tejidos

Quindigua, Bolívar – Ecuador / Archivos de autora

Para la sociología materialista, desarrollada en la segunda mitad del siglo XIX, lo económico condiciona lo cultural. Esta corriente sostiene que la cultura no está separada del resto de los aspectos sociales, sino que se relaciona directamente con la estructura económica de la sociedad. Es en base al lugar que ocupamos en la organización social de la producción que se define nuestra clase social, de ahí que la cultura también se define desde la clase social. Las clases sociales altas se definen como 'culturas altas', que corresponde a lo que las instituciones califican de 'cultura', como por ejemplo la ópera, música y danza clásicas, la pintura de academia. Por otro lado, la clase baja se relaciona con la 'cultura baja

o popular', que se opone a la cultura oficial y no es reconocida por las instituciones culturales.

Mencionamos que lo económico condiciona lo cultural, sin embargo no lo determina sociedades con estructuras económicas similares, tienen culturas muy diferentes, así también personas que pertenecen a una misma clase social pueden sostener valores muy distintos, tener gustos diferentes, expresarse de maneras distintas. Esto sucede debido a que en el desarrollo de una persona, no sólo intervienen los aspectos económicos, sino también los aspectos históricos, sociales, educativos, religiosos, entre otros, que hayan recibido las personas de su contexto familiar y social.

La cultura popular

La preocupación actual por lo popular se inscribe en la necesidad de un avance en los criterios de los diversos fenómenos socioculturales, ya que hay una variada, y a veces contradictoria, tradición de estudios y discusiones sobre el tema. Muchas son las preguntas que podemos formularnos para repensar en "lo popular", esto implica la revisión y puesta en debate de las ideas fundamentales y los alcances del término popular, o cultura popular, su caracterización y modos de entenderlo.

El análisis del tema nos remite a los planteamientos que, sobre este tema, se han hecho desde los análisis del desarrollo histórico de los estudios de folklore y de antropología los cuales, como plantea María Dolores Juliano (1992), consideran la "cultura popular" como propia de los sectores arcaicos de la sociedad industrializada, siendo una cultura predominantemente rural; así como los estudios que intentan limitarla a las tradiciones y contenidos transmitidos por vía oral.

Se trata de abordar el tema de la "cultura popular" desde las relaciones múltiples de complementariedad y oposición entre la cultura dominante y las culturas subalternas o subculturas, que son las representantes de lo que se entiende por "cultura popular". Se trata de una cultura fragmentaria, incluida (y muchas veces opuesta) en una "unidad cultural mayor"; sin embargo, los conceptos de la cultura popular tienen sus antecedentes en los estudios de los folkloristas y de la antropología.

Podríamos decir que los fenómenos culturales que se diferencian de otras expresiones, también culturales, y que pueden ser caracterizados como populares (propios de la cultura tradicional, del folk, del pueblo), colectivizados (socialmente vigentes en la comunidad), empíricos, funcionales, tradicionales, anónimos, regionales y transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados, se denominaría cultura popular.

Si miramos un poco el desarrollo histórico, desde las primeras décadas del siglo XIX, se va configurando y terminará imponiéndose en las distintas disciplinas científicas, una cosmovisión dinámica que considera inevitable y deseable el cambio, y que entiende la vida como un progreso constante a niveles de mayor complejidad y perfección. Este modelo teórico es la base del "evolucionismo", que se desarrolla simultáneamente en el campo de las ciencias sociales con Spencer, y en el de las ciencias biológicas con Darwin.

Estas corrientes evolucionistas sirven de justificación teórica a las nuevas clases en ascenso, las cuales en nombre del progreso, reestructuran el mundo de acuerdo con sus intereses. Mientras la antigua clase dirigente, la nobleza en decadencia tiene otra visión del mundo, para ella, el cambio es una catástrofe y se empeña en salvar o recuperar los viejos valores del naufragio, cuyo sentido reside, precisamente, en su antigüedad, como plantea Juliano:

Así, mientras la burguesía y las nuevas clases urbanas manifestaban vivo interés por las sociedades exóticas, interpretadas como un elemento que marcaba la distancia que la propia sociedad había recorrido, y se situaban, ellas mismas, en la cúspide evolutiva que llevaría a la perfección, los nobles y los nostálgicos, por el contrario, ubicaban en el pasado el paraíso perdido. Esa es la diferencia entre evolucionistas y románticos, la cual da origen, respectivamente, a la antropología y al folklore, que se desarrollan por senderos distintos y cuyo encuentro actual es el resultado de un proceso de confluencia. (1992, p. 11)

La estrecha relación de los estudiosos del folklore con los intereses conservadores de algunas clases dominantes y con los proyectos nacionalistas, hizo que este tipo de estudios se considerara ajeno a las preocupaciones de los que procuraban entender globalmente a la sociedad. Podríamos señalar que esta misma corriente, que relaciona posiciones políticas de izquierda con análisis de grupos oprimidos, se manifestó en las zonas que habían sido objeto de colonización y, principalmente, en América Latina, mediante un renovado interés por el destino de las "minorías étnicas" indígenas, dando lugar al auge de los estudios indigenistas. De esta manera se incorporó -a la indagación de las costumbres y tradiciones populares- un nuevo marco de interpretación teórica, que modificaba profundamente las anteriores concepciones sobre el tema.



Fotografía de archivos de autora

María Luz Calisto

Para terminar con los planteamientos de la autora y como resumen del concepto de estos términos, recogemos los planteamientos del Congreso de Cultura Catalana, en el que Octavio Paz (1972) propuso, entre otros, un concepto de cultura popular:

CULTURA POPULAR

Basada en relaciones cara a cara, organiza áreas definidas de sus relaciones sociales y de sus intercambios con el medio. Responde a especificaciones locales (o, al menos, de menos extensión que las de la cultura dominante). Es una cultura desvalorizada, propia de aquellos que no detentan el poder, de las clases subalternas. Carece de poder de decisión para establecer normas fuera de su limitado ámbito, y aún dentro de éste sus elaboraciones sufren la confrontación (muchas veces desfavorable) con las que provienen de la cultura oficial, tiene cierto nivel de organización propia (por eso puede ser considerada cultura), pero su funcionamiento está constantemente expuesto a ser re-definido o manipulado según los intereses de la cultura mayor (por eso es "popular" o "subalterna". (Juliano, 1992, p. 6)

Arte y diseño popular

Para el desarrollo de este tema hemos tomado como referencia el texto compilado por Alexandra Kennedy, en el que se plantea que no se trata de confrontar o contraponer el arte 'culto' al 'popular', se trata de diferenciar los objetivos del uno y del otro, reconociendo que en muchos aspectos pueden interactuar. El arte 'culto', en principio, trabaja bajo los supuestos de un individuo creador, de un objeto creado y muchas veces museográfico; un arte 'popular' funciona bajo el supuesto de una comunidad, de objetos creados en íntima relación con manifestaciones más amplias, en donde el rito y/o la fiesta son la expresión envolvente e indisoluble. El primero es siempre hegemónico, el segundo es siempre marginal; este carácter de marginalidad implica degradación, mimetismo, violencia pero también rebeldía, sincretismo y creatividad.

Para dichos efectos, la compiladora recurre a las enseñanzas de la *Sociedad Amigos del Arte Popular*, de Chile, para quienes la diferencia entre arte popular y artesanía se hace tomando en consideración los siguientes factores comunes a ambas: a) el taller; b) la técnica; c) la enseñanza, y d) el medio social de consumo. Así lo define el texto:

En cuanto al taller, "el concepto de artesanía envuelve, desde luego, la idea de un taller colectivo organizado, donde existe un maestro con sus oficiales que practican un oficio bien determinado", tendiendo a la producción en serie. Mientras tanto, "en el arte popular, el sujeto que trabaja, un simple hombre del pueblo, sin profesión determinada económicamente hablando, hace su obra a menudo como una actividad paralela a sus ocupaciones habituales en cualquier rincón de la casa, sin habilitamientos especiales ni recursos adecuados; su producción es de escala reducida. (Kennedy, 1995, p. 6-7)

Kennedy continúa diciendo que uno de los puntos que sigue siendo objeto de interminables discusiones y polémicas en América Latina es el de las artes 'populares' en su encuentro o desencuentro con las artes 'académicas' o 'cultas'. En Ecuador, el tema ha sido tratado muy superficialmente a pesar de la importancia que

reviste en un área, donde las dos por separado han estado presentes ininterrumpidamente. Muy a nuestro pesar, el arte 'académico' o de la burguesía ha sido privilegiado en detrimento de su contraparte; un arte popular ejecutado en sectores materiales indígenas, mestizo-urbanos, campesinos u otros.

En relación al diseño popular, si bien es cierto que el término 'diseño' aparece a partir de la revolución industrial, también tiene sus antecedentes en el arte, la artesanía y el folklor, y está inmerso dentro del mundo de la cultura material, al igual que los anteriores. El término "diseño popular" es poco utilizado, pero creemos que, particularmente en las sociedades sub-desarrolladas -como las latinoamericanas, en donde la producción industrial y de productos de consumo masivo es incipiente-, es un término válido y aceptable.

Desde el punto de vista de lo material, la cultura es el medio artificial creado por los individuos en cuanto 'homo faber', que transforma el entorno para su beneficio a través de la manufactura de utensilios y objetos. Por este motivo, podemos considerar que en la cultura material se contempla la producción del entorno humano de cada grupo social, con particular referencia a la producción de objetos materiales que, genéricamente, podríamos definir como 'el mundo de las cosas', 'producidas culturalmente' (Amodio, 2001:19).

Todo lo que se agrega al medio físico a través del empleo de técnicas heredadas y experimentadas, son los objetos, base de la cultura material, sobre lo que expone Melville Herskovits:

Los hombres extraen de su hábitat por medio de la tecnología, los alimentos, el abrigo y las herramientas que deben tener para sobrevivir. Los objetos que hacen y usan para estos propósitos se clasifican en general bajo la rúbrica de cultura material. (...) El uso de la tecnología es esencial para la comprensión de la cultura, y es el único aspecto de la cultura susceptible de valoración objetiva. (Herskovits, Op.Cit., p.191)

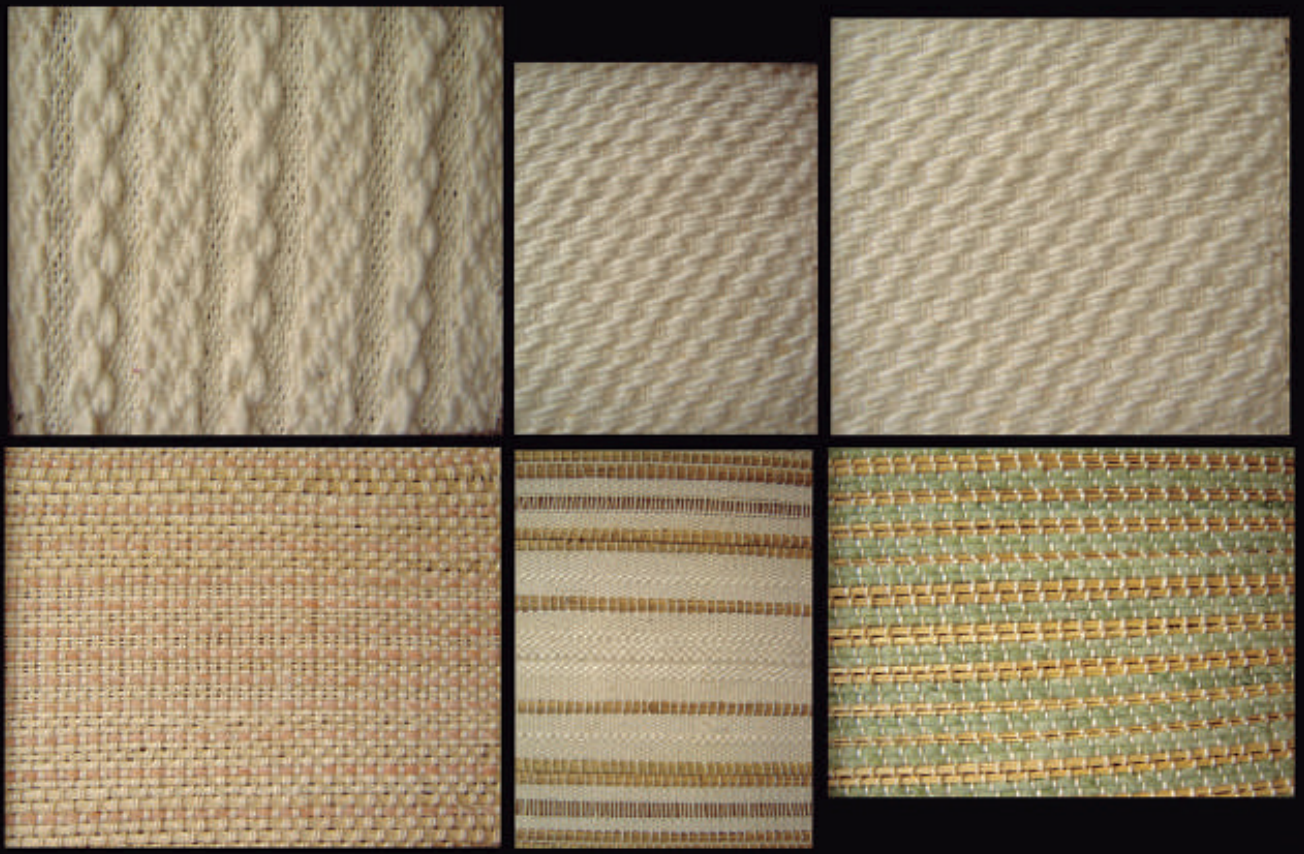
El concepto moderno de cultura material nace desde el momento en que los resultados de la actividad técnica humana se consideran artefactos, los cuales estuvieron sujetos durante siglos a la discriminación, debido a su carácter manual y a la fuerza de trabajo que se requiere para obtenerlos. No fue sino hasta la era moderna, gracias a la asociación del arte con la técnica, que este prejuicio fue superado y originó la semilla del diseño.

Sobre el nuevo valor que adquirió la cultura material, a raíz de la utilización de la máquina, que ha ido suplantando a la producción artesanal, Emanuele Amodio nos plantea:

La modernización occidental trajo al mundo, entre otras innovaciones y problemas culturales, el intento de desplazar la producción artesanal a través de la imposición de objetos seriados producidos en forma industrial para una sociedad numéricamente muy alta. Trajo también la necesidad de permutar los objetos aún cuando éstos todavía desempeñan su función, con la finalidad de mantener la producción y los mercados. Además, se multiplicaron los objetos superfluos para todos los grupos sociales y no sólo para las élites de las sociedades estratificadas, induciendo la multiplicidad en lugar de la esencialidad. Estaba así declarada una especie de guerra a los objetos artesanales, declarando su futura muerte: objetos de madera fueron sustituidos por objetos de metal, el plástico en lugar de las fibras, etc., quedándose, teóricamente, obsoleta gran parte de la producción material de sociedades extra-occidentales y de los grupos populares internos al mismo occidente. Esta cultura material quedó como inspiración para artistas de vanguardia, colecciones de amantes de lo 'arcaico', y finalmente, piezas para museos, donde recrearse con las imágenes del pasado, del 'cómo éramos'. (Amodio, 2001:19)

Según Tomás Maldonado, Brik fue quien introdujo esta noción del tema diseño dentro de la industria. Este pensador de orientación marxista consideraba imposible la revolución de la vida cotidiana sin la de la cultura material:

Fábricas, establecimientos, laboratorios, esperan la llegada de los artistas, que han de ofrecer modelos de objetos nuevos, nunca vistos antes. Los operarios están cansados de repetir siempre los mismos objetos, saturados de espíritu burgués (...). Se han de organizar inmediatamente institutos de cultura material, para que los artistas puedan prepararse para crear nuevos objetos de uso cotidiano para el proletariado, para elaborar los prototipos de estos objetos, de estas futuras obras de arte. (Maldonado, 1977: 27)



Nuevos diseños y materiales

Otavallo, Imbabura – Ecuador / Archivos de autora

El diseño se ha convertido en el paradigma del bienestar y de la calidad de vida, cuyas ideas se basan en el consumismo como finalidad, el lujo como signo de estatus y la idea ecológica como conciencia de responsabilidad solidaria (de allí el surgimiento del *ecodiseño* y el *biodiseño*). Al respecto, indica que "(...) es innegable el espíritu 'design'. Una cultura del diseño no es estrictamente una cultura industrial o técnica, ni una cultura del consumo, pero cultura tecnológica y diseño son inseparables" (Costa, 1994:55).

La cultura del diseño está inmersa dentro de la cultura material de una economía de acumulación propia de los países industrializados (y diferente a la economía de subsistencia de las sociedades consideradas en vías de la industrialización), en donde el diseñador encuentra un vasto campo de trabajo que va desde la proyección de maquinarias hasta la creación de objetos de decoración interior y uso cotidiano, que se pueden desarrollar con distintos niveles de tecnología, desde lo manual, semiartesanal hasta algo de producción industrial.

Es por esto que consideramos que el arte y el diseño popular, actualmente, van de la mano y se encuentran en plena vigencia en nuestros países, más aún dentro del campo de la cultura y una de sus expresiones, la artesanía. Es bajo estas premisas que hemos desarrollado algunos proyectos con comunidades indígenas y grupos de mujeres de escasos recursos que exponemos a continuación:

Diversificación de la producción textil artesanal en Otavalo a través de la creación de nuevos diseños. Banco Interamericano de Desarrollo – BID- y Centro Andino de Acción Popular – CAAP-, Otavalo – Ecuador, 1986 – 1988, consultora: María Luz Calisto.

A partir de un análisis de la situación del diseño y la producción textil en la feria artesanal de Otavalo, se desarrolló este proyecto con los artesanos de varias comunidades indígenas del sector, cuyo objetivo fue incrementar los ingresos tanto de los productores como de los comerciantes de productos textiles artesanales, buscando mejorar la calidad de los productos a través de la diversificación de los diseños y la incorporación de nuevos materiales y tecnologías a fin de fortalecer la producción y comercialización.

Primero, centramos nuestra actividad en la investigación y levantamiento de datos e imágenes, tanto en la feria de Otavalo como del área circundante. Luego, en la creación de nuevos diseños que, sin perder su identidad, fueran más competitivos en el mercado; y finalmente, en la aplicación de dichos diseños en los tejidos artesanales ejecutados por artesanos de la zona, con fines no solamente comerciales, sino también educativos y culturales.

Capacitación, diseño, producción y comercialización de artesanía textil: Bolívar, Ecuador. Plan Internacional, Fundación Familiar de Desarrollo –FADES- y Punto Diseño, Quito, 1996–1999, consultora: María Luz Calisto.

Con el objeto de reactivar la producción textil artesanal en varias comunidades indígenas de la provincia de Bolívar, una vez realizado un diagnóstico sobre los textiles artesanales de la zona, que decaían de manera acelerada, algunas comunidades solicitaron se implementen talleres de tejidos a fin de poder producir y comercializar productos.

de adecuarse a las necesidades y sistemas de vida de las comunidades. El proyecto planteó el desarrollo de productos inspirados en simbologías, técnicas y materiales tradicionales del sector, tomando en cuenta el medio ambiente y las expresiones de identidad propias del sector.

Con estos antecedentes se planteó el proyecto de capacitación, diseño, producción y comercialización de productos artesanales, que buscó alternativas de producción de objetos artesanales competitivos en mercados globales, al tiempo

El proyecto se centró entonces en la capacitación en creatividad y diseño, en el campo técnico textil -tanto de tejido plano (telares) como en tejido de punto (agujetas, crochet)-, en teñido de fibras naturales con plantas; así como en la autogestión del trabajo manufacturero y la comercialización.

Capacitación, diseño, producción y comercialización de textiles artesanales: Chimborazo, Ecuador. Fundación Natura, Fundación Familiar de Desarrollo Familiar de Desarrollo –FADES– y Punto Diseño, Quito, 1999–2000, consultora: María Luz Calisto.

Con el objeto de buscar nuevas alternativas de producción de objetos artesanales propios de algunos lugares del Ecuador, que sean competitivos en los nuevos mercados globales, nos empeñamos en gestionar proyectos que aporten en el desarrollo de nuevos productos inspirados en las simbologías, técnicas y materiales tradicionales. Todo esto sin perder de vista las formas de vida, las técnicas y materiales del medio ambiente y las expresiones de identidad propias de cada uno.

Este proyecto piloto generó metodologías de trabajo para que sean recogidas y reproducidas por otras comunidades, tanto en el campo técnico-tecnológico de lo textil, como en el de la comercialización y de autogestión del trabajo manufacturero. El proyecto se llevó a cabo con diversas comunidades indígenas del páramo de Azaraty, en donde se había introducido el cultivo de llamas.

Se desarrolló un sistema de capacitación técnica en el procesamiento de la lana: desde la trasquila, lavado, hilado, teñido, diseño y tejido de prendas textiles, a través de talleres de capacitación tanto técnica como administrativa-financiera, con miras a fortalecer la producción y comercialización en las organizaciones comunitarias. Posteriormente, se crearon talleres de producción textil, mediante

un programa de crédito, a fin de mejorar las condiciones de vida de los pobladores de algunas de las comunidades indígenas.



Tejiendo con lana de oveja
Ecuador / Archivos de autora

Talleres de Capacitación en desarrollo de la creatividad en artesanía de barro. Valle – Honduras.

Dentro del proyecto "Pro-artesanías Valle" 2009. Cooperazione Internazionale Sud Sud –CISS-, consultora: María Luz Calisto.

Proyecto que tuvo por objetivo capacitar a un grupo de mujeres campesinas, trabajadoras del barro, en los procesos de diseño de nuevos objetos y la aplicación de elementos gráficos en la cerámica. Se desarrollaron talleres

de creatividad y diseño con la finalidad de diversificar los diseños y mejorar la comercialización de la producción. El proyecto incluyó el diseño de la imagen y etiqueta identificativa de los productos.

Recuperación del tejido en telares manuales. Proyecto de vinculación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018 – en curso, capacitadora: María Luz Calisto.

Este proyecto se planteó como un intercambio de saberes y de reactivación de los tejidos que, en la zona, fueron prolíferos históricamente desde los obrajes, "(...) institución económica basada en la producción textil, ésta representó uno de los sectores más importantes de la Real Audiencia de Quito, sobre todo durante los siglos XVI y XVII" (Cifuentes, 2018), y actualmente han desaparecido casi en su totalidad. Por lo que, se ha visto la necesidad de recuperar la memoria de las técnicas ancestrales de hilado, teñido y tejido e implementarlas nuevamente a través de talleres de capacitación tanto en creatividad y diseño como en las técnicas mencionadas, con miras al fortalecimiento cultural, al empoderamiento de las mujeres y a la comercialización de tejidos para mejorar la situación económica de las familias.

A partir de un diagnóstico, se desarrollaron talleres con diferentes comunidades y organizaciones de mujeres de la zona. Primero se realizó una introducción al tejido en telar, su proceso, las técnicas y herramientas para el proceso del tejido; se mostró una variedad de telares desde los más simples hasta los más complejos, a fin de incentivar a las participantes a fabricar sus propios instrumentos de trabajo. Como segundo paso se hizo un taller de creatividad, fundamentos del diseño y del color para que las participantes puedan expresarse más libremente, buscando algo que las identifique. Finalmente, se capacitó en el manejo del telar, las herramientas, los materiales para el tejido y se introdujo en los temas de producción de piezas diversas, diseño y comercialización de tejidos.



Taller de creatividad
Guayama San Pedro, Cotopaxi – Ecuador

Conclusiones

Se propone crear alternativas de trabajo entre instituciones culturales, educativas y artesanales con el objeto de generar un movimiento que reactive y desarrolle nuevas propuestas de diseño y arte retomando el arte popular tradicional. En nuestro país, el énfasis de los proyectos sociales productivos ha estado concentrado en los beneficios económicos, materiales, sin considerar los elementos intangibles de conservación del patrimonio de una comunidad y en menor escala de investigación, educación y comunicación, sin preocuparse por medir el impacto cultural y social que éstos tienen. Es por esto que, en la actualidad se hace necesario considerar los nuevos planteamientos teóricos para analizar los proyectos desde lo cultural. Así mismo, incorporamos los nuevos conceptos del diseño participativo y codiseño, que permiten una mayor integración entre las instituciones las comunidades.

Referencias bibliográficas:

- Amodio, E. (2001). *La artesanía indígena en Venezuela. La Promoción del diseño industrial en Venezuela (Parte III): Cultura material y cultura de diseño*. Analítica.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Alfaguara.
- Calisto, M.L. (2006). *Arte y Diseño Popular en el Centro Histórico de Quito. Estudio y análisis de los términos "Lo culto" y "Lo popular" en relación a la cultura popular y los museos. (Tesis para la suficiencia investigadora)*. Universidad del País Vasco, España.
- Costa, J. (1994). *Diseño, Comunicación y Cultura*. España: Fundesco.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales. Antropología*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. (Nueva edición)*. Buenos Aires: Paidós.
- Herlinghaus, H. & Walter, M. (Ed.s). (1944). *Posmodernidad y Periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag.
- Juliano, M. D. (1992). *Cuadernos de Antropología # 6*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre.
- Kennedy, A. (ed.). (1995). *Artes "académicas" y populares del Ecuador. I Simposio de Historia del arte. Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*. Quito: Abya-Yala y Fundación Paul Rivet.
- Maldonado, T. (1977). *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Schults Morales, F. (s.f.). *Diseño y conocimiento. Prospectiva y estrategia para el desarrollo regional sustentable y la competitividad en el mundo global. (Documento de la División de Ciencias y Artes para el Diseño)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana AZ.

Evolución histórica de la joyería contemporánea. Diferencias formales entre América y Europa.

Rafael Bello

Introducción

En este último cuarto de siglo se han cuestionado muchos valores de nuestra cultura, entre éstos también los valores tradicionales del oficio de joyero. Este hecho no debería suponer la supresión de las técnicas tradicionales, sino lo contrario, su ampliación y adaptación a las necesidades expresivas actuales, aunque haciendo mayor hincapié en el uso y la aplicación que se hace de esta técnica. La joyería contemporánea trabaja valores como la expresividad, la provocación, la relación simbólica con el objeto, etc., valores que son propios del arte contemporáneo y que conllevan la necesidad de buscar una técnica cada vez más interdisciplinaria e inmediata, capaz de adaptarse a las necesidades actuales.

Sin embargo, esta libertad técnica y de materiales debe conjugar un valor artístico suficiente, sin dar la impresión de que todo esto es válido, concepto que no necesariamente tiene por qué coincidir con lo técnicamente correcto.



Autor: Rafael Bello

CONCEPTOS SEGÚN LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Joya:

1. Adorno de oro, plata o platino con perlas o piedras semipreciosas o sin ellas.

Orfebre:

1. Persona que labra objetos artísticos de oro, plata y otros metales preciosos, o aleaciones de ellos.

Diseñador:

1. Persona que diseña.

Diseño:

1. Traza o delineación de un edificio o de una figura.
5. Descripción o bosquejo verbal de algo.

Bisutería:

1. Industria que produce objetos de adorno, hechos de materiales no preciosos.
2. Objetos de bisutería.

La joyería ya no se define como en antaño, por el tipo de metal con que se trabaja, hoy en día no existe uniformidad de estilos, sino una conjunción y una gran diversidad de materiales y conceptos. Se pueden realizar joyas y objetos con cualquier material sugerente, capaz de ser transformado, para lograr calidad expresiva. Esta realidad supone que se entiendan como técnicas de joyería el trabajo en papel, la unión con colas, el poliéster y los remaches, entre otras muchas. Al mismo tiempo, se rescatan antiguos procedimientos como la granulación, el *Mokume*, el engaste de *pavé* que se retoman con fuerza pero bajo un nuevo concepto. El proceso tecnológico, aplicado al ámbito de la joyería, da mayor libertad al artista y es un fundamento para seguir principios estéticos, pero al mismo tiempo puede utilizarse para imponer criterios formales y establecer normas estéticas. El oficio debe adaptarse a las necesidades expresivas de la persona y no ser ésta la que se sienta limitada por los criterios tradicionales del oficio.

Por este motivo, es muy importante la manera como se enseña, así como el papel que desempeñan las escuelas de joyería y sus docentes, dejando siempre un margen de libertad de decisión y realización en un contexto expresivo y simbólico. Siendo esto el reflejo de lo que significa la tarea de enseñar un viejo arte como es la joyería y del futuro de esta enseñanza como ámbito de participación honesta.

La enseñanza de las diversas técnicas de la joyería, especialmente en una escuela de arte o diseño, suele ser la parte más ardua, pareciendo en muchas ocasiones contrapuesta a todo tipo de creatividad. Si bien es cierto que la joyería contemporánea prescinde, en parte, del oficio tradicional debido a la aportación de nuevos materiales y la introducción de nuevos conceptos,



Ilustración de joyero en su taller

Autor: Desconocido /

Recuperado de: <https://bit.ly/2KhcC3Q>

también es cierto que el excesivo virtuosismo y el afán por incidir sobre los materiales, con el ánimo de decorarlos en exceso, ha pesado para potenciar la imagen actual de este medio de expresión.

Al acercar la mirada a la obra del orfebre, percibimos inmediatamente lo estrecho de los límites entre escultura y joyería contemporánea. ¿Dónde están las fronteras entre las dos? Sin duda alguna en una zona selvática y sujeta a disputas territoriales. Ante todo, hay una semejanza de base, ambas responden a la subjetividad creadora propia de la labor artesanal, aún en los casos excepcionales -en que se conciben para la industria- predominan los factores imaginativos procedentes de la libre creación personal. A partir de esta similitud que las separa del territorio también muy próximo del diseño, pudiéramos establecer una clave: La escultura no está destinada a cumplir una función utilitaria material, su acción pertenece al campo de la consciencia, y sus fines pueden ser expresivos, ideológicos, conmemorativos, mágicos, rituales, representativos, simbólicos, educativos, esotéricos, entre otros. La orfebrería, en cambio, responde al concepto no muy preciso de "arte aplicado" y está obligada a satisfacer una necesidad concreta, lo práctico.

La única diferencia entre estas esculturas de orfebrería y las esculturas sin apellidos es que, las primeras están regladas por la función utilitaria del objeto que integran, no solo en el aspecto formal, sino también en cuanto al contenido expresivo que cada objeto específico determina.

La joyería, tal como la vemos actualmente, existe gracias al esfuerzo de todo un colectivo humano, que da la expresión necesaria y el suficiente contenido a esta forma de manifestación artística, siendo capaz de sentir e identificarse con todo el contexto social que emana de su creación. Han contribuido a ello notables joyeros, importantes artistas plásticos y diseñadores de reconocida trayectoria, galeristas

que han apostado por el crecimiento del sector, fabricantes de herramientas e insumos, profesores de joyería y alumnos, a los cuales los une el sentimiento mutuo de una pasión en común, la creación de una joya.

En resumen, la joyería es una actividad apasionante y su enseñanza ha permitido al autor conocer a personas que quieren aprender, comprender y compartir el atractivo que posee este ancestral oficio, así como la ventaja que conlleva, sobre otros muchos, entender lo que significa sentir la necesidad de expresar y saber generar un mundo personal y propio en un pequeño espacio reducido, minúsculo, en ocasiones capaz de caber en la palma de la mano.

Orígenes de la ornamentación humana

Desde tiempos remotos y con diferentes intenciones, el hombre ha sentido la necesidad de adornar su cuerpo. Hablar de los orígenes de la ornamentación es hablar del propio origen del ser humano, y el estudio de su historia constituye un valioso instrumento para reconstruir la propia historia del hombre a través de sus costumbres, tradiciones y creencias; de sus conocimientos tecnológicos y de sus gustos estéticos. Los adornos u ornamentos son signos que comunican, instrumentos que tienen una función en sí mismos y que poseen un fin determinado.

En el Neolítico es que sientan las primeras bases de los excedentes, el intercambio y el comercio. Esto conlleva a los primeros indicios de sociedad e interrelación entre los distintos grupos, donde se produce una especialización de la producción y cierta jerarquización de la actividad, más ciertamente la organización del trabajo. Aparecen las clases sociales y también los oficios, entre ellos la primera joyería. Del culto al Sol y a la Luna, surge la idea de lo desconocido y lo sobrenatural, es durante este período que se establecen las bases técnicas, socioeconómicas y religiosas de lo que conocemos como época histórica y que abarca desde las primeras civilizaciones hasta nuestra contemporaneidad. Las joyas han sido testigo excepcional de este tiempo marcado por la evolución y los cambios permanentes.

El impacto de la Revolución Industrial sobre la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XIX, es el contexto en que surgen ideas

como las de John Ruskin y William Morris. Ellos denunciaban que la máquina y la división del trabajo impiden una relación auténtica entre el obrero y el producto realizado y proclaman -con una mezcla entre las nuevas ideas sociales y una visión romántica de la tradición medieval- el valor del trabajo artesanal y el arte en la vida cotidiana. Esas propuestas terminan siendo el ideario del movimiento inglés "*Arts and Crafts*", el cual ejerció una influencia capital en la evolución de la joyería, de las artes aplicadas, y del diseño industrial a lo largo de todo el siglo XX.

Todas estas ideas renovadoras cristalizaron, en el último decenio del siglo XIX, un nuevo estilo internacional que tuvo una gran implantación social y transformó de manera radical el mundo del arte, desde la arquitectura, a la joyería y, en especial, el ámbito de las artes aplicadas.

"El Art Nouveau"

La Primera Guerra Mundial paraliza la búsqueda en esa dirección, pero queda el espíritu para asumir de una forma diferente el diseño de la joya, y a partir de los años veinte y treinta se hacen talleres de joyería en las escuelas de Bellas Artes en Europa y las llamadas Escuelas Progresistas. Margaret Craver, una artista que, desde los años treinta, trabajó los metales en la Escuela de Bellas Artes y en el Taller del Barón Erick Fleming, a su retorno a los Estados Unidos -en 1938- se desempeñó como conservadora en el Museo de Wichita en Kansas y al concluir la Segunda Guerra Mundial, la Casa "Hardy and Harman" la encomendó la organización de un plan para reintegrar a los viejos joyeros que se encontraban diseminados en los Estados Unidos, Canadá e Inglaterra; dedicando gran parte de su tiempo a enseñar y, de esta manera, contribuye a renovar con sus ideas la labor artesanal en los Estados Unidos en la década de los cuarenta.

Desde finales del siglo XIX vemos como emerge la riqueza del *Art Nouveau*, frente al academicismo imperante aparece un mundo de ornamentación naturalista lleno de color, de formas lineales y sinuosas, donde prevalecen los motivos florales y vegetales, insectos y pájaros, predominando como elemento recurrente la figura femenina. Por primera vez en la joyería se valoró más la creatividad y la imaginación que los materiales empleados, permitiendo a los joyeros una gran libertad de creación e hizo posible que algunas de sus obras adquirieran el rango de auténticas obras de arte.

Siguiendo más de cerca las ideas de William Morris y en contraposición con el lujo de París, la concepción del Art Nouveau en Alemania (*Sezession y el Jugendstil*) se extendieron por todo el centro de Europa, preconizando un estilo mucho más sobrio



Colgante de Opal esmaltado con perlas, circa 1900
Autor de la joya: Georges Fouquet / **Recuperado de:** shorturl.at/nrBRO

y austero, donde prevalecían los criterios de racionalidad, funcionalidad y claridad, realizándose diseños en los que dominaba la abstracción y las líneas geométricas simples. De esta manera comienza el nacimiento del *Art Deco*, que se manifiesta entre las dos guerras mundiales (1920 a 1939), muchos alargando hasta principios de los años cincuenta (pero el trabajo de esta época se considera ser más una influencia al estilo *Art Deco*, o la influencia de su estilo propiamente).

Como con muchos movimientos del arte, éste tiene dos caras, la opulenta de los años veinte y la depresiva de los treinta, del expresionismo y el funcionalismo, de las guerras mundiales y la paz. Hoy, el *Art Deco* se utiliza para referir a una mezcla de estilos entre ambas décadas, donde predominan sus diseños con formas más geométricas y sencillas, si se compara con el *Art Nouveau*.

Con la gran depresión de los treinta, el estilo *Art Deco* infundió el diario mundo con un estilo elegante lleno de una sofisticación fresca. Es la época de los musicales de Broadway, el nuevo medio de la radio y la industria de Hollywood, que ofrecieron la esperanza de tiempos mejores. Comienzan a producirse los primeros viajes transatlánticos, mientras que la velocidad en los autos se convierte en una metáfora; el período *Deco* se caracteriza por su figuración y

una mezcla variada. Sin embargo, la mayoría comparten los sellos de la geometría y la simplicidad combinados a menudo con colores vibrantes, y la dimensión de una variable simple, que celebran el crecimiento del comercio y la tecnología.

Las líneas del *Art Deco* son rectas y angulares en gran medida, pero también curvadas, circulares y ovales, pero no en el sentido floreado del *Art Nouveau*, sino con figuras geométricas como el hexágono y el pentágono; aunque de la flora y la fauna se toman gacelas, galgos, ligeros y elegantes, elefantes, panteras, garzas girasoles y helechos, plantas simétricas como las palmas o los cactus. Las siluetas humanas son finas y delgadas, ligeras y elásticas, con vestidos rectos y entubados de sedas brillantes y corte entre la rodilla y el talón. Emblemas del período son los diseñadores, Coco Chanel con la liberación del traje en la mujer, y las joyas diseñadas por Cartier.

El Diseño Industrial hizo un nombre para sí mismo durante la era del *Art Deco*, se hace énfasis en las formas aerodinámicas, influenciadas por los autos de la época y el desarrollo de la aeronáutica. También se desarrollarán nuevos materiales como los plásticos, cromo y aluminio, enfocando sus múltiples diseños a los objetos domésticos con un estilo moderno y grandes producciones en masa.



Broche "Moonlight" de plata esterlina
Autor de la joya: George Jensen / **Recuperado de:** <https://bit.ly/2qSrXkj>

Los artistas escandinavos, y en particular Georg Jensen, desde Dinamarca, introdujeron en el nuevo estilo un aire mucho más frío y moderno, trabajos que tendrán plena vigencia hasta nuestros días. Los arquitectos Joseph Hoffman, que trabaja con el Centro de Artes y Oficios de Viena, y el belga Henry Van de Velde, que considera una obligación moral crear joyas no para una elite, sino para el público en general, produjeron sus joyas con procesos industriales de fabricación; realizaron modelos que no solo anunciaban el advenimiento del Art Deco, sino que también prefiguraban lo que iba a ser el diseño en la joyería de la década del sesenta.

Pero el Art Deco no se puede entender por fuera de la complejidad histórica del inicio del siglo XX, es el momento en el cual por vez primera aparece la arquitectura de Le Corbusier, el baño integrado al espacio habitable, y el surgimiento de materiales como el concreto, acero, vidrio, cromo y las pinturas metalizadas, en un diseño que no requería ornamentaciones innecesarias, es el clímax de ciudades como New York, Chicago y San Francisco.

Este período singular debe su popularidad a los almacenes departamentales de París, como las galerías Lafayette, entre otros. El Art Deco se convirtió, a partir de 1925, en el segundo gran movimiento internacional de las artes industriales, del que participó la joyería del siglo XX, siendo la última vez, hasta nuestros días, que se implantaría ningún otro estilo vanguardista de forma generalizada. Se produjeron joyas en las que volvía a predominar el valor de los materiales, pero también se produjo joyería industrializada que utilizaba los nuevos materiales sintetizados, como la baquelita y materiales industriales como el níquel, el cromo y el aluminio, que claramente no pretendían imitar a la joyería preciosa.

El Art Deco implica un mercado más abierto. El decaimiento del mismo, hacia los años treinta, es fundamental en su historia. Se producen en serie los diseños tipo, y también aparece el kitsch y las copias, que vulgarizan el estilo. Su agonía coincide con los sobresaltos políticos y económicos de una década convulsiva, que significó el rompimiento de muchas cosas establecidas hasta ese momento, y aun así, el Art Deco no se salvo de morir. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se interrumpió un proceso que no se reemprendió hasta mediados de los cincuenta.

El debut de la Segunda Guerra mundial inmoviliza la industria de la joyería, prácticamente la producción en Europa se interrumpe. Los pequeños atelier cierran y sus artesanos son llamados a filas de combate o a realizar trabajos, en donde se necesita una gran destreza y precisión en la industria militar. Los metales preciosos devienen raros y difíciles de adquirir, y los de menor valor terminan

encontrándose como joyas de ocasión. Un gran número de joyería patriótica hace su aparición, junto con medallas y emblemas militares que dan cabida a una nueva industria, se desarrollan los primeros pasos de lo que hoy será la producción masiva de bisutería.

La posguerra significó un retroceso generalizado del espíritu de vanguardia y una separación entre la evolución de la joyería y el resto de las artes. Las ideas sobre la auténtica joya, representada en las formas tradicionales y en una inversión en materiales de valor, se generalizaron entre las grandes firmas; este concepto tardó varias décadas en superarse por la evolución de las costumbres sociales y económicas. La joya como arte empezó a desarrollarse a mitad de los cincuenta, como una vía de expresión personal tanto para el creador como para el portador de la joya, reemprendiendo el espíritu renovador de principios de siglo y a la cual tendrán acceso solo unas minorías.

Uno de los primeros creadores en enunciar esta tesis fue el escultor, Max Bill, en su libro *GuteForm*, "un anillo es una escultura en miniatura y a la vez adorno y símbolo es a la forma y no a la materia que una joya debe su valor".

Con la década de los cincuenta existe el sentimiento general que todo puede realizarse, aparece Dior, quien crea el estilo "New Look", llegan propuestas con modelos futuristas en vivos colores y mucho contraste. Mientras que, en la joyería no se hacen esperar las nuevas tendencias, evidenciándose el nivel de vida, los empleos a tiempo completo y altos salarios, haciendo que la industria comience a producir mayores cantidades para suplir la demanda de una nueva clase media en ascenso.

El desarrollo industrial y económico de los años sesenta provocó la democratización de los bienes de consumo y la implantación generalizada de la sociedad de bienestar, iniciándose a partir de entonces una redefinición de la función social de la joya. En esta renovación, las escuelas de arte y diseño tuvieron un papel determinante, desaparecida – definitivamente – la figura del aprendiz de los talleres en Europa, son las escuelas de formación profesional especializadas y las escuelas de arte las que se encargan de formar a los nuevos joyeros; permitiendo un ámbito de trabajo y experimentación más abierto a los cambios y a las nuevas influencias frente al conservadurismo tradicional de los talleres profesionales.

En este contexto y bajo influencia de algunas de las ideas de William Morris sobre el valor del oficio y la artesanía, y de la Bauhaus sobre la integración del diseño en la industria, apareció lo que se ha denominado "La Nueva Joyería", "Joyería de Arte", "Joya de Diseño", "Joyas de Autor" o los llamados "Orfebres", en el contexto de Latinoamérica.

Una de las escuelas que desempeñó un papel decisivo en el desarrollo de la joyería en los años sesenta y setenta, fue la escuela de Artes y Oficios de Pforzheim, donde propugnaban la idea de la integración de la joyería en las corrientes artís-

ticas contemporáneas y la renovación de las técnicas tradicionales. En su momento, artistas de la talla de Dalí, Alexander Calder, Picasso y Braque, entre otros, incursionan en el mundo de la joyería. Mientras que en otras escuelas aparecían propuestas similares de renovación, como el caso de la Escuela Técnica superior de Düsseldorf promoviendo la joyería cinética, la Escuela de Munich y la Escuela Massana en Barcelona. A ellas se sumaron posteriormente otras escuelas de Europa, Estados Unidos y Japón.

Entre 1950 y 1970, destacó un grupo de joyeros escandinavos, en cuyos trabajos predominaba el empleo de piedras, la utilización de formas simples, con una gran pureza de líneas, y las superficies pulidas, especialmente en plata, es el caso de Georg Jensen en Dinamarca entre otros renombrados joyeros de la época. La firma Lappponia Jewellery fue la pionera en demostrar que un buen diseño no está reñido con la producción industrial ni con el rendimiento económico. Los diseños aún mantienen un espíritu donde se evidencian -en el aspecto formal- un cambio menor, con excepción de los producidos en Escandinavia, donde las formas abstractas en generosas joyas crean un nuevo clímax, es el look Escandinavo de la mano de Georg Jensen entre otros.



Anillo de plata

Autor de la joya: Naum Slutzky

Recuperado de: <https://bit.ly/2q9Oh97>

El segundo grupo más numeroso fue la Escuela Alemana, que a pesar de su nombre incluye creadores de diversas sensibilidades y nacionalidades. En ella se destacan las formas geométricas y las estructuras complejas, el empleo de materiales no preciosos y el deseo claro de expresar su individualidad por medio de la pieza única; hecho que permitió el desarrollo de la nueva joyería al margen de la industria. La nueva joyería deja de ser un fenómeno nuevo y excepcional, surgen nuevos artistas de los numerosos departamentos de las escuelas de arte de todo el mundo, se desdibujan las diferencias entre las distintas escuelas y se forja un estilo cada vez más internacional.

Habiéndose, los años cincuenta, caracterizado por ser un laboratorio de nuevas ideas por gestar, la joyería se sumerge en un mundo de búsqueda, favorecidos justamente por la investigación que representó en muchos campos esta década. El nuevo medio que emerge -la Televisión- facilita la comunicación y a esto se suma el incremento del interés común por el turismo que incentivan el intercambio cultural entre poblaciones diversas, dándose a conocer con mayor intensidad continentes como África, Asia y América del Sur, y por ende toda la carga cultural que estas sociedades representan. Dicho conocimiento y experiencia preparan un terreno propicio para las artes y las letras, siendo imposible ignorar el impacto de estos viajes con el fin de orientar y formar los gustos estéticos, y, por ende, ver como finalmente se traducen estos códigos en la economía y el comercio.

Para las casas de moda y fabricantes de joyas es imposible ignorar el impacto que significan las nuevas perspectivas de la formación de estos nacientes modelos de clases sociales, que emergen como otros compradores, y además estas mismas casas ven menguados los nombres de antiguos y habituales clientes; todo esto hace que los nuevos mercados en formación redefinan las políticas y tomen medidas enérgicas orientadas a la supervivencia de estas firmas de reconocida trayectoria internacional. Se enfoca por vez primera el negocio a una nueva forma de promocionar el producto y es así que nace la figura de la representación, que más tarde

evolucionará a lo que hoy llamamos franquicias, comenzando un negocio multimillonario, que evoluciona la visión de estas firmas y ya no solo se enfocan en la realización de piezas únicas sino en la fabricación de ediciones en serie, con el fin de hacer frente a una mayor demanda de sus productos, con una visión comercial novedosa para la época.

De esta manera, en el mundo de la joyería tradicional, estas mismas casas conocidas, sin saberlo, comienzan a labrar el camino a lo que hoy llamamos Joyería Contemporánea. Entre 1980 y finales de los noventa, la joyería convencional pierde las connotaciones de ostentación y riqueza -salvo algunas excepciones como Cartier, Tiffani, Harry Winston, que continúan enfocando sus creaciones únicas a un mercado de elite-, y se generaliza cada vez más el gusto por las joyas de oro, plata, piedras preciosas y semipreciosas, de diseño sencillo pero elegante. Al mismo tiempo la joyería de creación se divide en dos tendencias bien diferenciadas, que marcarán este final y comienzo del nuevo siglo. Por un lado la joya de diseño orientada al mundo de la moda y el diseño industrial, que tiene por objetivo complacer la demanda del mercado; por otro, la joyería comprometida en expresarse a través de los valores universales del arte como forma de expresión personal y que busca una complicidad con el usuario. Esta última es una joyería creada más por el puro placer estético que por intereses comerciales, que intenta adecuar los valores simbólicos y espirituales que, desde sus orígenes, han

caracterizado a la joyería, a una sociedad tecnológica que se enfrenta al reto de un nuevo milenio y que a penas comienza a educar el placer y el gusto por estos nuevos diseños, y cada vez comienza a demandar el consumo de estas piezas de arte pensadas por sus creadores para ser portadas.

Surgen así las tiendas especializadas y galerías de joyería contemporánea, dedicadas a la promoción y comercialización de objetos creados por artistas, joyas de autor en Europa y orfebres en Latinoamérica, fomentándose cada vez más el interés y el gusto por este tipo de joyas por parte de un público, cada vez más interesado en el valor estético de la pieza. Sería justo nombrar al menos dos de los países que más han aportado y contribuido al desarrollo de la joyería contemporánea, Alemania e Inglaterra, donde, desde 1970, el Museo Victoria and Albert comienza a incluir joyas contemporáneas a su colección permanente, y luego de 1971 presenta regularmente un programa de exposiciones temporales con dicho tema. Artistas ingleses con reconocida trayectoria, como David Wackins, crean una colección de joyas de papel para este museo.

La evolución de la moda en los años posteriores, la aparición de los jeans que revoluciona y democratiza, la joyería de carácter étnico, o el arte pop han influenciado, sin duda, la joyería actual, haciendo que por momentos América y Europa vayan de la mano y en otros se alejen y se redefinan con nuevos conceptos novedosos.



PRIMER LUGAR

Indira

Autor: Luis Figueroa Proaño

Inspiración: Indira es una pieza inspirada en la expresión más bella y efímera, que nos regala a la naturaleza, el florecimiento de las plantas. Nos invita a reflexionar sobre su fragilidad y la relación armónica entre los seres que habitamos en ella, perennizando tan mágico momento.

Técnica: Casting (cera perdida)/Acabado arenado y oxidado/Flores de arcilla tallada a mano, quemada y vidriada.

Materia prima: Plata de ley (1000)/Arcilla/Porcelana

Residencia: Sangolquí, Pichincha

Contacto: +593 99 259 6596/lffp23@gmail.com

SEGUNDO LUGAR

Resignificación de la técnica de la filigrana

Autor: Salvador Castro Correa

Inspiración: Basado en las técnicas tradicionales de la joyería, la filigrana y chorrillado, e inspirado en la naturaleza.

Técnica: Filigrana/Chorrillado **Materia prima:** Plata, cerámica precolombina

Residencia: Cuenca, Azuay

Contacto: +593 99 428 4881/salvadorcastro1951@gmail.com





TERCER LUGAR

Neo-Tupo

Autor: Mauro Cárdenas Vicuña

Inspiración: La propuesta presenta la representación de un calendario agrícola asociado a los solsticios y equinoccios, y en su centro, la Tierra. A esto se suma la taracea, técnica a punto de desaparecer, introducida por los españoles que hoy forma parte de nuestro patrimonio cultural a través de la Escuela Quiteña.

El uso se amplía -no solo- para sujetar el poncho o chal, sino como una joya en el cabello.

Técnica: Taraceado/Platería/
Reconstrucción de piedra

Materia prima: Madera: Cascol, Pino, Caoba y Moral/Plata, cobre y bronce/Piedras reconstruidas/Hueso

Residencia: Quito, Pichincha

Contacto: +593 99 854 7783/
mctaracea@yahoo.es

MENCIÓN DE HONOR

Venus

Autor: Wilmer Cabrera Vázquez

Técnica: Plata calada/Montaje de piedras y madera

Materia prima: Plata/Piedras semipreciosas/
Madera

Residencia: Gualaceo, Azuay

Contacto: +593 99 227 3035/
wfavian.cabrerav@ucuenca.edu.ec



MENCIÓN DE HONOR

Saynata

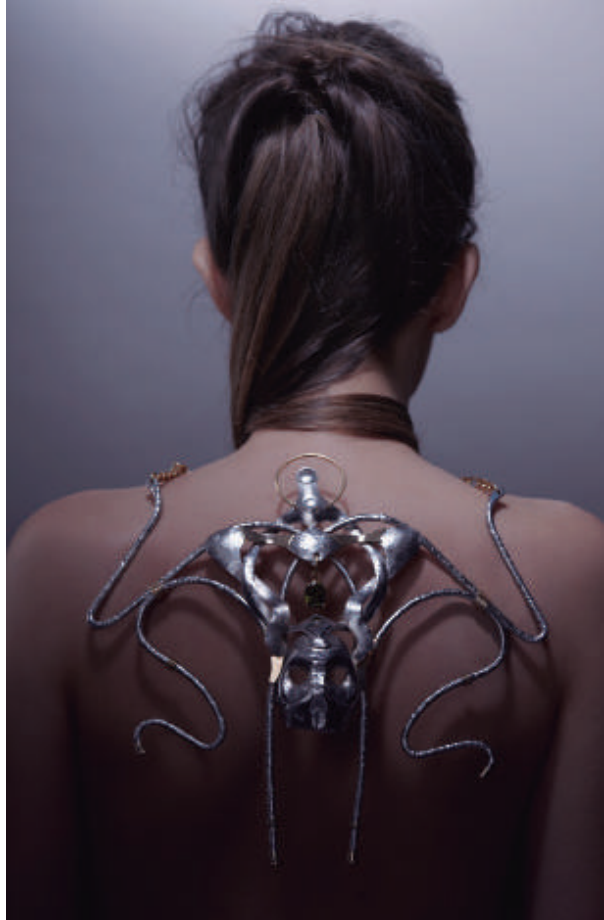
Autor: Geovanny Calle Calle

Técnica: Forja/Suelda/Cromado/
Incrustaciones de metales preciosos

Materia prima: Latón/Plata bañada en oro
de 24 kilates/Piedra verde oliva

Residencia: Cuenca, Azuay

Contacto: +593 95 886 3901/
geovanny.calle@ucuenca.edu.ec



MENCIÓN DE HONOR

Nudos

Autores: María José Machado Gutiérrez
Pedro José Machado Tapia

Técnica: Estructuras y tejido en plata:
tejido manual con láminas/Calado/
Limado/Suelda al fuego/Lijado/Pulido/
Envejecido/Abrillantado.

Intervención de fibras sintéticas:
Deshilado de talegos/Ensamblaje de
tejido a piezas de plata por macramé y
anudado experimental.

Materia prima: Plata de alta calidad/
Fibras plásticas: nylon

Residencia: Cuenca, Azuay

Contacto:
+593 99 588 9410/
mariamachadogutierrez@gmail.com
+593 98 734 6331/
pedromachadotapia@outlook.com





MENCIÓN DE HONOR

El otro lado de la luna

Autor: Mario Morocho Barreto

Técnica: Fundición/Laminación/Acople/
Soldado/Pulido

Materia prima: Plata 999/Oro de 18 kilates/
Piedras: brillante, safiro azul, esmeralda y rubí

Residencia: Quito, Pichincha

Contacto: +593 98 851 9356/
mariomorocho0@hotmail.com



MENCIÓN DE HONOR

Gotas de color

Autora: Elaine Garzón Garnett

Técnica: Tejido/Soldado/Calado

Materia prima: Pelo de caballo/Plata Ley 925

Residencia: Cumbayá, Pichincha

Contacto: +593 99 920 6140/
elainegarzon@gmail.com

MENCIÓN DE HONOR

Constelación

Autora: Silvia Loor Cañizares

Técnica: Laminado/Calado/Soldado de piezas de plata/Vaciado/Engaste de piedras

Materia prima: Tagua/Plata 925/Zirconios

Residencia: Cuenca, Azuay

Contacto: +593 99 702 6983/
silverloordesigns@yahoo.com



MENCIÓN DE HONOR

Resurgimiento

Autor: Carlos Julio Machado Arévalo

Técnica: Cincelado

Materia prima: Plata/Esterlina/
Piedra preciosas

Residencia: Cuenca, Azuay

Contacto: +593 98 416 9281/
machado.arte21@gmail.com

* Adquirida por coleccionista anónimo,
Nueva York, Estados Unidos



Simbología, arte y diseño: joyería del maestro Oswaldo Guayasamín

Verenice Guayasamín

“Cuando salgo de mi estudio, profundamente angustiado por lo que estoy haciendo, casi en un estado de locura, esta cosa perfecta y matemática del diseño de las joyas me vuelve sereno y pacífico, me vuelve libre con la precisión de la geometría.”

Guayasamín

La joyería realizada por Oswaldo Guayasamín ha sido un tema poco tratado hasta el momento. Si bien se conoce sobre sus piezas comercializadas en tiendas y galerías, el sentido conceptual y lo que significaba para él, cada uno de sus diseños, es algo que ha quedado de lado frente a la grandiosidad de su obra plástica. Los sentimientos contrarrestados expresados en ella, entre la denuncia de las injusticias humanas y lo reivindicativo del amor y la ternura, vuelve necesario profundizar sobre el artista.

Oswaldo Guayasamín nace en Quito el 6 de julio de 1919. Desde sus primeros años demuestra su pasión por la pintura, por lo que a la edad de 13 años ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes, en su ciudad natal, teniendo en claro cuál sería su profesión, él quería ser pintor. A los 21 años se graduó de escultor y pintor, e inició su brillante trayectoria plástica en ese mismo momento.

Debido a su interés por la cultura andina, emprendió un viaje por toda América Latina para conocer de manera más profunda nuestro continente. Tras recorrer toda América y realizar decenas de dibujos, levantar información y hacer toda clase de apuntes, regresa a Quito, donde empieza a pintar su primera colección, que posteriormente la llamo *Huacayñan*, una palabra quichua que quiere decir “el camino del llanto”, que representa el dolor de los pueblos aborígenes americanos. Esta colección fue ideada en tres temas: el primer tema representa a los indígenas, el segundo a los afros descendientes y un tercero a los mestizos. Al mirarla uno puede darse cuenta de lo que es América Latina en su esencia.

La segunda colección es la Edad de la Ira, siendo la más conocida, busca mostrar lo que pasa en el mundo entero y ya no sólo en América Latina, capturando momentos del dolor de la humanidad en el siglo XX, como la guerra civil española, los campos de concentración nazis, las bombas de Hiroshima y Nagasaki, la invasión de Playa Girón en Cuba.

La tercera colección tiene por título "Mientras Viva Siempre te Recuerdo", en honor a su madre y que es más comúnmente conocida como La Ternura. En ella podemos ver un cambio radical en su pintura, no solo siendo un homenaje a su madre sino a las madres del mundo, que simbolizan la defensa de la vida, la tierra y los derechos humanos.

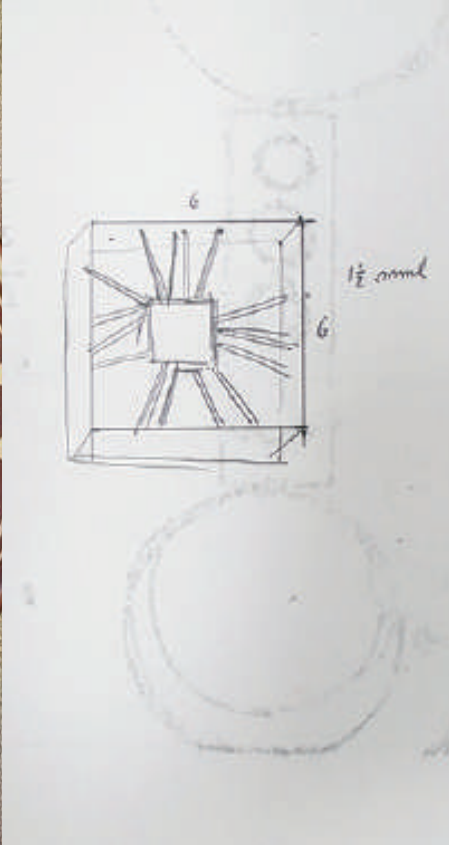
Cada una de estas colecciones tienen un patrón de colores y técnicas acorde con cada etapa, que nos permiten observar los cambios que tuvo el artista, no sólo en un sentido plástico, sino también en su propio ser. En un inicio podemos observar como los colores tierra predominan en su primera colección; en la segunda, el blanco y negro con fondos verdes y azules se manifiestan para formar diferentes representaciones. Finalmente en la última etapa, observamos una colección llena de color, es decir que los colores -que utilizaba- se vinculaban concretamente al mensaje que quería dar.

Adicionalmente a lo mencionado, el maestro pintó paisajes, flores y retratos. Realizó murales como el del Palacio de Gobierno, el de la Universidad Central, en la UNESCO en París, otros más en España, es decir obras de grandes formatos, así como esculturas. Dos importantes obras dentro de este ámbito, a tomar en consideración, son: "La patria joven" en Guayaquil, y "Rumiñahui" ubicado en Sangolquí, una pequeña ciudad de la provincia de Pichincha y fue realizado en honor a uno de los defensores de Quito frente a la llegada de los españoles.

Como vemos, Guayasamín fue un artista absolutamente versátil y es -precisamente- en este sentido, en el que dentro de un mundo de momentos, aspectos y sensaciones tan fuertes, se adentra en el ámbito de la joyería como una alternativa que le permitía entrar en un espacio más armónico y sosegado.

Sus diseños parten de elementos del arte precolombino del Ecuador, que él admiraba y coleccionaba en su casa. Su inspiración y principal influencia en cada una de sus creaciones son cientos de piezas arqueológicas, una variedad de imágenes transformadas, a través de su creatividad, en joyas.

Dentro de este aspecto, podemos observar varios ejemplos en los que Guayasamín toma un símbolo para dibujarlo y luego, con ese boceto, convertirlo en una joya.



Diseños Oswaldo Guayasamín, archivo visual Fundación Guayasamín.
Sol negativo del Carchi, 500 a.C – d.C

En algunos casos, vemos como un mismo puede ser utilizado en colgantes, anillos, prendedores, pulseras, entre otros.

Así pues, observamos como el artista toma elementos representativos de las culturas precolombinas como el sol o Cruz del Sur (de ocho puntas), el viento, las hachas, formas geométricas, por citar algunos ejemplos. En ciertos casos, el artista va más allá en su exploración, por lo que incluye incrustaciones de piedras y movimiento a sus piezas.



Diseño Oswaldo Guayasamín, archivo visual Fundación Guayasamín.

Esta última característica es un aspecto muy importante dentro de la joyería de Guayasamín, que lo incorpora en base a que las joyas precolombinas tenían mucho movimiento, rasgos que, según los monarcas de la época, les permitía entablar un diálogo con el sol, su principal deidad. El artista toma este concepto y lo desarrolla aprovechando el color de las piedras, con los matices y brillos que provoca el movimiento, dándoles color y movimiento a sus diseños.



Diseños Oswaldo Guayasamín, archivo visual Fundación Guayasamín.
Coquero negativo del Carchi, 500 a.C – d.C, Historia del Arte Ecuatorino Tomo 1.

En cada creación se observa que para hacer una pieza el artista seguía varios pasos. Primero realizaba distintos estudios, un dibujo, una acuarela, y luego cuando tenía todo resuelto, tomaba una tela y empezaba a pintar su idea final. En esta secuencia de dibujos sobre cabezas, pasa lo mismo, y en cada boceto las líneas tienen un diferente giro, con lo cual va definiendo cuál de los diseños quiere que quede como final.

Cabe indicar que los diseños, que se entregaban al joyero, iban con todas las indicaciones, especificaciones y detalles que debían ser incorporados, de tal forma que el artesano conocía la dimensión de la pieza, si era hueca, si una parte de la joya era martillada, si el filo era brillante, si iba con hilo cuadrado o hilo redondo, entre otras. Es decir, él daba absolutamente todas las instrucciones de cómo quería que sea el diseño final de su joya.

De manera general podemos decir que la joyería de Guayasamín refleja nuestra cultura e identidad en cada elemento colocado, en un sentido mucho más moderno, llevando la misma pasión con la que pintaba hacia la rama de la joyería, demostrando que a lo largo de su vida Guayasamín cubrió varias áreas de la creación, incluidas la arquitectura y la música, como parte de una trayectoria artística completa.

Arte tradicional y diseño contemporáneo. Tensiones y oportunidades

Soledad Mujica Bayly
Angelina Huamán Carhuaricra

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el encuentro y las tensiones entre el diseño contemporáneo y el arte tradicional peruano; y las oportunidades que surgen cuando diseñadores y artistas populares unen sus saberes y creatividad para trabajar juntos en experiencias de cocreación. Desde el Ministerio de Cultura, el programa Ruraq maki, hecho a mano tiene como objetivo renovar y fortalecer el circuito de producción, conocimiento, comercialización y disfrute del arte popular tradicional con la convicción de que, fortaleciendo las rutas existentes y creando nuevas rutas para la valoración y el comercio de la creación tradicional, las comunidades de portadores de estas expresiones culturales encontrarán nuevas motivaciones y contextos de producción. Es así que desde el 2007, la exposición venta Ruraq maki, hecho a mano es un espacio ineludible para disfrutar, reconocer y abrazar las tradiciones artísticas populares de todo el Perú.

Palabras clave:

arte tradicional peruano, co-creación, patrimonio cultural inmaterial, diseño contemporáneo, Ruraq maki

Quiero empezar esta presentación relativa al arte tradicional peruano y las dinámicas que se producen en su relación con el mercado mayor, rindiendo un homenaje a Elena y Victoria Izcue, precursoras en este camino, por su temprana comprensión de las oportunidades que la cultura tradicional peruana ofrece para el desarrollo de un diseño propio y singular que diferenciará al Perú con base en su acervo milenario.

Elena nació en Lima en 1889, el 19 de abril se cumplieron 130 años de su nacimiento. Ella y su hermana Victoria se desempeñaron como profesoras de escuela y abrieron el camino del diseño con identidad en el Perú. Elena se formó en la recién creada Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1919 y 1923, siendo parte de la primera promoción de dicha institución. En 1921, en el marco del Centenario de la Independencia del Perú, junto a su hermana, realiza la exposición *Arte decorativo incásico* en una sala del Museo Nacional. A partir de 1923, los trabajos de Elena adquieren visibilidad al ser incluidos en diversas publicaciones como la revista *Varietades* y el libro *La leyenda de Manco Cápac*, editado por el empresario y hacendado Rafael Larco Herrera para las escuelas de Chiclín, hacienda de propiedad de la familia Larco en el departamento de La Libertad. En ese contexto, Elena es designada directora de la Escuela Industrial del Museo Arqueológico, trabajo que sería un antecedente para su posterior labor pública en programas del gobierno relacionados con el desarrollo de las artes industriales.

Elena desarrolló una propuesta innovadora de las artes aplicadas que se materializó en la publicación *El Arte Peruano en la Escuela* (1926) dirigida al público escolar, siendo ésta una expresión del recorrido de la artista hasta ese momento, el cual transitaba entre su labor como docente y el estudio minucioso del arte prehispánico. En 1927, Elena recibió una distinción de parte del Consejo Provincial de Lima en reconocimiento a la orientación nacionalista de dicha publicación. En ese sentido, incidía en las potencialidades de los motivos prehispánicos para la creación de nuevas gráficas y la generación de productos de uso cotidiano que logren despertar en los alumnos un sentimiento de identificación nacional. La propuesta de utilizar al diseño precolombino como medio

pedagógico y como alternativa estética nacionalista constituyó un hito sin precedentes en la historia del arte peruano.



El arte peruano en la escuela de Elena Izcue (1926)

En 1927, las hermanas Izcue reciben una pensión durante dos años para estudiar en Europa, que les permite instalarse en París y estudiar en talleres privados donde se perfeccionarían en la ilustración de libros, técnicas de impresión en tela, grabado, cerámica y escenografía teatral. En 1929 son contratadas por la Casa Worth y, durante diez años, las hermanas Izcue desarrollan piezas de arte utilitario como menaje, vidriería, mobiliario y lámparas, siempre con visos de la influencia precolombina. Cabe señalar que el trabajo conjunto de creación entre Elena y Victoria logró su auge durante dichos años en París; Elena se encargaba de la parte de creativa mientras que Victoria estaba a cargo de la manufactura y de los procesos técnicos para producir las piezas, destacándose por su habilidad para la costura, el bordado, la talla en madera, el tejido y el grabado.

Las hermanas Izcue entran así en contacto con el mundo de la moda y las artes decorativas en una ciudad que emanaba el auge de las vanguardias culturales, lo cual les permite llevar los diseños del arte precolombino a soportes propios de la vida contemporánea, sustrayéndolos de sus contextos originales para convertirlos en patrones abstractos de mucha simpleza pero de una gran composición visual. En esta etapa, Elena se aleja de la tendencia indigenista que transcurría en el Perú para destacarse por su refinamiento cosmopolita y por la búsqueda de un lenguaje propio,

dialogante con el modernismo europeo. Todo ello se vio plasmado en la producción textil para la Casa Worth entre los años 1928 y 1938. No obstante, a pesar de ciertas propuestas para masificar su trabajo, Elena usa las técnicas artesanales de producción, lo cual hizo de sus trabajos, piezas de lujo dirigidas a un público selecto. Su contacto con Estados Unidos se da en 1935, a través de la filántropa Anne Morgan, quien invita a Elena a formar parte de la American Women's Association, lo que motivó la participación de las hermanas Izcue en diversas exposiciones en los Estados Unidos, abriéndose para ellas un espacio en la escena artística norteamericana.



Diseño de Elena Izcue
París / Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

En 1939, ambas retornan al Perú ante la inminencia de la guerra en Europa. A partir de entonces trabajan con el gobierno peruano para la creación de diversas instituciones ligadas a la promoción y fomento de las artes gráficas e industriales. En 1940, bajo la dirección de Elena, se crea el Taller Nacional de Artes Gráficas Aplicadas. En 1942 reciben el encargo de organizar la industria de tejidos de paja en el norte del Perú por orden del prefecto de Lambayeque. Más adelante, en el mismo año, el presidente Manuel Prado le encarga a Elena la creación de los Talleres Artesanales en el norte del Perú con la finalidad de modernizar los productos realizados localmente, con el ánimo de encontrar mejores mercados de consumo y así lograr mayores ingresos para sus productores.

A partir del trabajo en los talleres, se organiza una exhibición que daba cuenta de la innovación en los procesos de producción de carteras, zapatos, pulseras, individuales, pisos, cinturones, tabaqueras, e inclusive, algunas alforjas de hilo de algodón. Las piezas resultantes son evidencia de la colaboración e influencia entre las hermanas Izcue y los productores de artículos de paja al utilizarse colores vivos y diseños modernos.

Finalmente, luego de trayectorias visionarias y precursoras, dejando un camino abierto para el diseño contemporáneo peruano -con identidad-, Elena Izcue muere en el año 1970 y Victoria en 1976.

Este artículo tiene como propósito reflexionar en torno a las tensiones y oportunidades que genera el encuentro entre artistas tradicionales y diseñadores, y compartir los avances realizados por el Perú desde el Programa *Ruraq maki*, hecho a mano, el mayor programa estatal peruano para el registro, la investigación, la promoción y la difusión del arte tradicional peruano.

El diverso e inagotable patrimonio cultural inmaterial del Perú es el resultado de un difícil —y no exento de conflictos— proceso creativo desarrollado a lo largo de los años por los diversos grupos étnicos que habitaron y habitan en el territorio, que hoy es el Perú. Una de las expresiones del patrimonio cultural inmaterial que ha florecido con especial vigor y expresa la larga historia cultural de nuestros pueblos es el arte popular tradicional, categoría que agrupa a una gran variedad de objetos, distintos en materia pri-

ma y usos, portadores de memoria colectiva e identidad. Estos objetos, producidos a mano tradicionalmente para satisfacer los gustos y necesidades de las comunidades campesinas y las clases medias provincianas, dan cuenta de procesos guiados por profundos impulsos creativos basados en el virtuosismo técnico alcanzado a partir del manejo riguroso y metódico de conocimientos especializados forjados a lo largo de la historia y signados por la interacción entre tradición y modernidad.

La producción artesanal, desde el siglo XIX, es una actividad económica que inserta en el mundo laboral a porcentajes importantes de la población, especialmente aquella de zonas rurales y pequeñas ciudades del interior del país. Si bien a la fecha no se cuenta con estudios que nos permitan determinar el universo exacto de personas que se dedican al arte tradicional, en tanto la mayoría de pueblos indígenas y originarios son portadores de por lo menos una expresión de arte tradicional, la información referida al número de comunidades campesinas y nativas nos puede ayudar a aproximarnos a la dimensión del universo de artesanos tradicionales. De acuerdo a la Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios del Ministerio de Cultura existen 6719 localidades donde habitan poblaciones identificadas como pueblos indígenas u originarios, con una población total aproximada de 2 383 190 habitantes (Ministerio de Cultura 2019). Otra información relevante es la del Registro Nacional del Artesanos (RNA) que reporta a diciembre de 2018, más de 72 000 artesanos inscritos y esta cifra probablemente refiere a población urbana.

La importancia adquirida por la artesanía en la economía de las familias del área rural así como de la población que migra a las ciudades, se encuentra íntimamente relacionada a la inserción de estas piezas en circuitos comerciales urbanos regidos por lógicas distintas a las que gobernaban su uso en la comunidad, en las que el trato personal y directo, que caracterizó tradicionalmente la relación entre creadores y

usuarios, se interrumpió. En el devenir del arte tradicional, el nuevo contexto de intercambio ha exigido a los artesanos ajustar los contenidos simbólicos y/o formales de sus obras a las demandas de consumidores con gustos y preferencias ajenos a su experiencia. En este escenario no es extraño que el diseñador haya fungido de intérprete entre el artista tradicional y el consumidor desconocido.

El debate sobre los efectos de la intervención del diseño contemporáneo y el arte tradicional no es algo nuevo, así como tampoco lo es la existencia de posturas a favor y en contra de esta dinámica. No obstante, uno de los temas más recientes de discusión deriva de las nuevas formas que ha tomado la interacción entre diseñadores y artistas tradicionales portadores de prácticas artesanales, que entran en la categoría de patrimonio cultural inmaterial. La intervención del diseñador en el arte tradicional ha generado tendencias favorables para sus portadores, una de ellas es la apertura de nuevos mercados, aunque no ha estado exenta de contradicciones y cuestionamientos.

En nuestro país, las experiencias más conocidas de interacción entre diseñadores y artistas tradicionales se encuentran en el campo de la moda y la creación de prendas de vestir y accesorios. Si bien no son nuevas las experiencias de este tipo, es recién en las últimas dos décadas que se incrementa el número de diseñadores o empresas que poseen "marcas", que trabajan colecciones o prendas de estilo étnico.

En este contexto, se pueden identificar distintos tipos de experiencias entre diseñadores contemporáneos y artistas tradicionales. Las más antiguas y frecuentes, más allá de las retribuciones justas y el trato respetuoso recibido, son aquellas en que -los segundos- son identificados como mano de obra y las tradiciones culturales que inspiran las colecciones, quedan atrapadas bajo la denominación de amazónicas o andinas, cuando no étnicas, categorías genéricas que *invisibilizan* la diversidad que encierran estos espacios culturales.

En cambio, son aún más recientes las experiencias de interacción entre diseñadores y artistas tradicionales que se inscriben en proyectos, que buscan revalorar conocimientos y técnicas tradicionales así como promover el bienestar de las comunidades portadoras de las tradiciones. Consecuente con ello, estas experiencias demuestran los contextos culturales que son fuente de inspiración de sus creaciones en los contenidos (textos e imágenes) que emplean para promocionar sus productos. Pero, a los portadores

de los conocimientos o diseños tradicionales, que inspiran las "colecciones de estilo étnico", se les adjudica una condición liminal, que transita entre mano de obra especializada y fuente de conocimientos ancestrales, incluso en aquellas experiencias en que el diseñador reconoce la intervención de los artistas tradicionales en el proceso de adecuación de los diseños contemporáneos a las técnicas tradicionales¹. En estos casos es común que el proceso de creación requiera de una adecuación del diseño a las posibilidades de la técnica. La pregunta que emerge entonces es ¿en qué grado interviene el artista tradicional sobre los diseños del artista contemporáneo y si esta intervención no implica un proceso de cocreación, en que el artista tradicional propone modificaciones al artista contemporáneo para adecuar el diseño a la técnica? De igual forma, incluso cuando no hay modificación del diseño, habría que preguntarse si la aplicación de una técnica para lograr un diseño nuevo, nunca antes realizado, no implica un acto creativo, de dicha cocreación.

¹ La revista Vogue, en el artículo titulado Cómo 4 marcas de moda acercan el trabajo artesanal a los *millennials*, cita el siguiente testimonio de María Paulina Arango, creadora de la marca Makua: una de las diseñadoras entrevistadas:

Yo inicialmente hago los dibujos de las piezas en mi estudio, en ese momento es cuando estructuro la colección completa. Viajo a las comunidades y comparto con las indígenas mi propuesta, la analizamos juntas y la discutimos. Ellas empiezan a elaborar el primer prototipo y realizamos los cambios que se requiere. Yo siempre trato que ellas hagan aportes en las piezas de diseño, no solamente a través de su técnica sino también en colores, al final se podría decir que logramos conformar un equipo de diseño con las mujeres indígenas. (2010)

Estas experiencias, que tienen similitud con las de otros países, son consideradas por algunos un avance en lo que respecta a relaciones más justas y equitativas con respecto a la retribución y al reconocimiento de los contextos culturales, que inspiran las colecciones de estilo étnico. Empero, han sacado a la luz una problemática que permanecía oculta: el grado de participación de los portadores en los procesos de creación y los límites entre la inspiración y la apropiación del diseño y estilo tradicional. Es importante mencio-

nar que, en estos cuestionamientos, los pueblos indígenas han tenido un papel activo y que, la toma de conciencia sobre el valor que albergan sus tradiciones así como sobre el amplio camino recorrido en la defensa de sus conocimientos ancestrales y recursos genéticos, los han empoderado y les han brindado argumentos para exigir a los Estados una legislación que proteja un ámbito del patrimonio cultural inmaterial, que ha permanecido a la sombra: la creatividad que alberga el diseño distintivo del arte tradicional.

En el Perú, la controversia sobre los límites entre plagio e inspiración tuvo un momento crítico en el 2017 con la denuncia (en medios) por plagio de los diseños *kené*, sistema de símbolos gráficos del pueblo amazónico Shipibo-Konibo, interpuesta contra una conocida empresa de prendas de vestir y accesorios. Si bien este caso se asemeja a otros que han enfrentado comunidades indígenas en México², en el caso peruano la controversia se solucionó con relativa prontitud pues la empresa tomó la decisión de retirar las prendas en cuestión del mercado y publicó un comunicado respondiendo a los cuestionamientos suscitados. Si bien en su defensa, la empresa argumentó que los diseños de su colección se inspiraron en la tradición textil shipibo-konibo y con ello negó que fueran una copia, se comprometió a no comercializar las prendas en cuestión hasta contar con el consentimiento de esta población y manifestó su interés en reunirse con las organizaciones representativas del pueblo para explorar -con ellos- la posibilidad de lanzar una colección en conjunto, lo que -por cierto- ocurrió luego de un fructífero diálogo. Este caso marca un hito en la interacción entre diseñadores y artistas tradicionales, siendo la primera vez que una marca/diseñador reconoce públicamente la necesidad de contar con el consentimiento previo, libre e informado de la comunidad de portadores para hacer uso de sus diseños. Es importante anotar que esta negociación

² En el 2015, la comunidad indígena Mixe de Santa María de Tlahuitoltepec, Oaxaca, denunció a la diseñadora francesa, Isabel Marant, por el plagio de una serie de elementos gráficos creados por esta comunidad, que fueron estampados -tal cual- en una túnica de la colección; un diseño bastante reconocible y que no sería creación de la diseñadora. Su respuesta fue negar que haber dicho ser la autora de la túnica o de los bordados, o que ese diseño fuese una creación original.

tuvo lugar en un país, en cuyo marco legal referido a la propiedad intelectual no protege el área de los conocimientos tradicionales, que concierne al diseño o estilo tradicional. Se debe señalar también que, en este reclamo, uno de los argumentos de mayor peso fue que el diseño *kené* ha sido declarado como Patrimonio Cultural de la Nación y existe un registro de las especificidades y características de esta práctica tradicional, que permitió sustentar la demanda.

Fuera del mundo de la moda, algunos de los casos que en los últimos años alimentan este debate se dan en el escenario de la decoración y las artes plásticas. A diferencia, de los casos citados anteriormente, en este escenario nos encontramos con diseñadores que se acercan a los artistas tradicionales para explorar las posibilidades, que les ofrecen las técnicas ancestrales, para plasmar sus diseños en formatos nuevos. Estos casos nos presentan un problema nuevo, pues en ellos el artista tradicional es el encargado de dar vida a una idea y para ello debe desplegar toda su pericia técnica; en este sentido, la belleza de la obra depende del virtuosismo del artista tradicional. El panorama se vuelve más controversial cuando el diseñador busca a un artista tradicional de amplia trayectoria y reconocimiento para realizar su obra. La pregunta, entonces, es, ¿qué tipo de reconocimiento merece el artista tradicional que dio vida a la obra?

Con respecto a los derechos de propiedad intelectual sobre este tipo de bienes culturales, debemos señalar que, en el Perú, en el año 2002, se promulgó la Ley 27811, que protege los conocimientos colectivos de los pueblos indígenas vinculados a recursos biológicos³. Esta Ley plantea tres temas que son clave para la protección del patrimonio cultural inmaterial: promover que el uso de estos conocimientos sea en beneficio de los pueblos indígenas y de la hu-

manidad; garantizar que el uso de los conocimientos colectivos se realice con el consentimiento informado previo de los pueblos indígenas; y, evitar que se concedan patentes a invenciones obtenidas o desarrolladas a partir de conocimientos colectivos de los pueblos indígenas del Perú, sin que se tomen en cuenta estos conocimientos como antecedente en el examen de novedad y nivel inventivo de dichas "nuevas" creaciones. El Perú es un país líder a nivel mun-

³ Cabe que señalar que, con respecto al patrimonio cultural inmaterial, en el marco de la Ley 27811, que protege los conocimientos colectivos de los pueblos indígenas vinculados a recursos biológicos, el Indecopi realiza una importante labor de protección de este tipo de conocimiento a través de las siguientes acciones: registro de conocimientos colectivos de los pueblos indígenas, registro de la licencias de uso de conocimientos colectivos, evaluación de la validez de los contratos de licencia sobre conocimientos colectivos de los pueblos indígenas y recepción de denuncias por infracción.

dial en la protección de los conocimientos colectivos de los pueblos indígenas vinculados a la biodiversidad, ya que ha desarrollado un mecanismo *sui generis* de propiedad intelectual que le posibilita emitir títulos de conocimientos tradicionales sobre el uso de las plantas y animales, a comunidades campesinas y nativas, permitiendo que puedan decidir sobre el uso de sus conocimientos colectivos y, además, establezcan las condiciones que se deben dar para el acceso y uso de los mismos. Desde el año 2006 a la fecha, el Indecopi ha entregado 4395 títulos de registros de conocimientos colectivos a más de cuarenta comunidades campesinas y nativas del Perú.

Sin embargo, la legislación peruana aún no reconoce que las formas tradicionales de creatividad e innovación albergadas en los diseños así como tampoco los conocimientos utilizados para crear y fabricar objetos, son susceptibles de protección como propiedad intelectual. Esta falta de herramientas de salvaguardia de los derechos de propiedad intelectual, en los casos en cuestión, ha facilitado que terceros se apropien y beneficien económicamente de los diseños y los conocimientos utilizados para la creación y fabricación de obras de arte tradicional, lo que tiene un efecto negativo en los portadores de estas tradiciones al

generar sentimientos de despojo asociados a las retribuciones económicas percibidas y, sobre todo, a la pérdida de control sobre las modificaciones que experimentan estas expresiones culturales.

Con el ánimo de atender las demandas de los pueblos originarios en relación a la protección de sus conocimientos y saberes, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) ha creado -en su seno- un Comité Intergubernamental para la discusión de la Protección de los Conocimientos Tradicionales y las Expresiones Culturales Tradicionales o Expresiones del Folclore, que viene trabajando en el diseño de un sistema para proteger este tipo de bien cultural. De igual modo, en el marco de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, la Asamblea General ha adoptado unos *Principios Éticos para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* que, si bien son generales, tienen el propósito de complementar las directrices operativas de dicha convención y buscan servir de base para la elaboración de instrumentos y códigos específicos susceptibles de adaptarse a situaciones locales.

En el Perú, los derechos asociados a la propiedad intelectual se encuentran a cargo del Instituto Nacional de Defensa de la Com-

petencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual – Indecopi. En lo que respecta a las creaciones de los artistas tradicionales, el Indecopi ha implementado acciones para resguardarlas a través de la aplicación de distintas opciones de protección vía la propiedad industrial. Una de ellas es la *marca colectiva*, que consiste en signos o combinaciones de signos que se emplean para diferenciar productos y servicios, o para identificar las cualidades de una empresa, y también para fomentar las ventas. La otra es la *denominación de origen*, que se emplea para distinguir y proteger productos que presenten cualidades específicas del entorno geográfico de la elaboración del producto. Ambas formas de propiedad industrial son susceptibles de ser registradas por colectivos y buscan que las comunidades compitan en mejores condiciones en los mercados urbanos y, para ello, apelan a un elemento del arte tradicional muy pocas veces mencionado, la reputación.

Sin embargo, la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial –que incluye los conocimientos y técnicas asociadas a la elaboración de objetos de arte tradicional– es una función que se encuentra a cargo del Ministerio de Cultura que, que si bien no tiene jurisdicción sobre la propiedad intelectual, realiza acciones que favorecen su pro-

tección desde el programa *Ruraq maki, hecho a mano*.

Considerando la importancia del arte tradicional como vehículo de memoria colectiva y su rol como elemento generador de identidad, y teniendo como premisa que el patrimonio cultural inmaterial debe ser salvaguardado y gestionado por las comunidades, los grupos o los individuos que lo mantienen y transmiten, en el año 2007, el Ministerio de Cultura creó *Ruraq maki, hecho a mano*, el mayor programa estatal peruano para la salvaguardia y la promoción del arte popular tradicional. El programa plantea renovar y fortalecer el circuito de producción, conocimiento, comercialización y disfrute del arte popular tradicional en la convicción de que, fortaleciendo las rutas existentes y creando nuevas rutas para la valoración y el comercio de la creación tradicional, las comunidades de portadores de estas expresiones culturales encontrarán nuevas motivaciones y contextos de producción, promoviendo con ello que los conocimientos culturales se constituyan en una herramienta para el bienestar de los artistas tradicionales, sus familias y sus comunidades, y así visibilizar el enorme potencial de la diversidad cultural para el desarrollo humano.

Siguiendo esta línea de pensamiento, el programa *Ruraq maki, hecho a mano* se propone:

- Promover el conocimiento del arte popular tradicional.
- Propiciar el intercambio de conocimientos especializados entre artistas, artesanos y comunidades creadoras.
- Propiciar nuevas rutas de circulación y consumo del arte popular tradicional.
- Promover vías para el desarrollo de industrias culturales basadas en la manufactura artesanal.
- Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial que se alberga en las técnicas, los estilos, diseños y los significados de las piezas de arte tradicional.
- Hacer de la creación tradicional una herramienta de inclusión social y desarrollo sostenible.

El programa consta de tres líneas de acción principales: a) investigación y registro acerca de creadores de arte tradicional así como sobre líneas artesanales; b) publicaciones en diversos formatos a partir del registro y la investigación; y c) la exposición venta de arte tradicional *Ruraq maki, hecho a mano*. Desde cada una de ellas se brindan herramientas y se generan condiciones que, además de fortalecer la continuidad del patrimonio cultural inmaterial, empoderan al artista tradicional para que pueda negociar con nuevos actores en mejores condiciones, lo que tiene un efecto positivo sobre la defensa de los derechos de propiedad intelectual. Entre estas acciones, destacamos las siguientes:

a. Investigación y registro acerca de creadores de arte tradicional así como sobre líneas artesanales:

El registro y la investigación, facilita y promueve que las comunidades portadoras de las tradiciones accedan a dos mecanismos de salvaguardia y difusión del Ministerio de Cultura, las declaratorias de Patrimonio Cultural de la Nación y los reconocimientos de Personalidad Meritoria de la Cultura, que distinguen a las líneas de creación artesanal y a los portadores con una trayectoria significativa por su labor para la salvaguardia de expresiones de arte

tradicional. A la fecha son más de sesenta, los portadores de tradiciones artísticas que han sido reconocidos como Personalidad Meritoria de la Cultura y treinta, las expresiones del arte tradicional que han sido declaradas Patrimonio Cultural de la Nación.

Esta línea de acción del programa *Ruraq maki, hecho a mano* ofrece herramientas de protección preventiva de los derechos de propie-

dad intelectual de los portadores de las tradiciones artísticas. El caso antes mencionado del pueblo Shipibo-Konibo es un ejemplo de cómo el registro, la investigación y las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación, son herramientas

para la defensa de la propiedad intelectual, en casos en que, personas ajenas a la comunidad intenten adquirir derechos de propiedad intelectual o beneficiarse de sus creaciones y conocimientos.

b. Un registro que favorece acciones de protección preventiva de la propiedad intelectual:

A lo largo de sus trece años de existencia, el programa *Ruraq maki, hecho a mano* ha realizado, en estrecha coordinación con los colectivos de artistas tradicionales, un constante y continuo trabajo de registro e investigación que tiene, entre sus principales productos, la serie de libros *Ruraq maki. Repertorios*, dedicada al rescate y estudio de distintas expresiones del arte tradicional, y la serie de documentales *Ruraq maki. Artistas populares* que brinda un panorama de las disciplinas artesanales y las historias de vida de los artistas tradicionales. Ambas publicaciones suman en conjunto más de cincuenta títulos y están disponibles en el Mapa Audiovisual del Patrimonio Inmaterial Peruano (<http://mapavisual.cultura.pe/>) y en la página web del programa (www.ruraqmaki.pe). Cabe destacar que todas las publicaciones son distribuidas entre los artistas tradicionales, quienes las emplean como herramienta para la promoción de su obra creadora; de esta forma el programa, además de aportar a la difusión del arte tradicional, fortalece y promueve capacidades de acción entre los portadores.



**CERÁMICA
TRADICIONAL
AWAJÚN**

Ministerio de Cultura

Publicación de la serie *Ruraq Maki*
Repertorios Cerámica Tradicional
Awajún (2015). Ministerio de Cultura



Exposición venta *Ruraq maki, hecho a mano*.
Realizada en el Ministerio de Cultura del Perú.

c. La exposición venta de arte popular *Ruraq maki, hecho a mano*: un espacio desde donde se promueve el intercambio saludable y las interacciones beneficiosas entre diseñadores y artistas tradicionales:

La exposición venta de arte tradicional *Ruraq maki, hecho a mano*, que el Ministerio de Cultura desarrolla dos veces al año, en julio y diciembre, es el mayor logro del programa. El éxito de su original propuesta, promover el intercambio saludable entre artistas tradicionales y público consumidor -es decir, un intercambio que se basa

en el conocimiento, disfrute y uso de la producción artística originaria con fines de salvaguardia-, ha demostrado que se trata de una acertada acción estatal que debe mantenerse sin perder el norte que ha guiado su camino: la conservación de la cultura viva de los pueblos del Perú.

La exposición venta reúne a colectivos que desarrollan prácticas artesanales tradicionales, transmitidas de generación en generación y que reflejan identidad cultural. Entre ellos, se prioriza la participación de los portadores de expresiones artesanales en peligro de extinción; a las propuestas lideradas por colectivos, asociaciones, cooperativas u otras formas organizativas y representativas de las comunidades; a los pueblos indígenas y comunidades campesinas y nativas; a los colectivos con menor acceso al mercado así como a los colectivos o asociaciones conformados por mujeres. La selección busca además representatividad de todas las regiones y de la diversidad cultural del país.

En el contexto culturalmente diverso del Perú, estos criterios abren la posibilidad de conocer y valorar diversas prácticas artísticas, fomentando que sus creadores utilicen sus propios códigos (estéticos, simbólicos, discursivos) para entrar en contacto con nuevos mercados. Un aspecto que da cuenta de que existe variedad en cuanto a los artistas tradicionales invitados, es que se ha incrementado el número de participantes en las últimas ediciones de la exposición venta. Para la edición *Ruraq maki, hecho a mano* de diciembre de 2018, se contó con la participación de 140 colectivos de artistas tradicionales, mientras que la primera, en julio de 2007, contó con 47 colectivos participantes. Así, a la vez que se ha triplicado el número de colectivos de artistas tradicionales expositores, se ha alcanzado la representatividad de todas las regiones que componen el país, siendo en la actualidad significativa la presencia del mundo amazónico que, por las dificultades logísticas del territorio y los altos costos de desplazamiento, inicialmente contaba con una representatividad limitada.

En lo que respecta a los visitantes, actualmente la exposición venta cuenta con un promedio de 3500 visitantes diarios a lo largo de los 10 días de duración del evento, lo que permite que los colectivos de artistas tradicionales alcancen ventas significativas.

Cabe destacar, además, que *Ruraq maki, hecho a mano* concita la atención de un público especializado que, por su quehacer profesional, se interesa en el arte tradicional, siendo el caso de diseñadores de moda, decoradores de interiores, exportadores de arte tradicional y artesanía, dueños de tiendas de arte tradicional y artesanía, coleccionistas de arte, entre otros. Su asistencia permite que los colectivos establezcan contactos y reciban pedidos, contribuyendo de esta manera a la sostenibilidad de la producción artesanal a lo largo del año.

El formato de *Ruraq maki, hecho a mano*, basado en el contacto directo entre el artista tradicional y el comprador así como en el conocimiento y valoración del artista y el arte tradicional, ha contribuido de



Binomio de co-creación: Alfredo Soncco, artista plástico y bordador, heredero de la tradición textil de Canchis, Cusco y Qarla Quispe, diseñadora y creadora de la marca Warmichic, propuesta que reivindica una prenda emblemática de la cultura andina: la pollera.

manera fehaciente a relacionar a los colectivos de artistas tradicionales con diseñadores de moda y de interiores, en un contexto de interacción beneficiosa para ambos grupos de creadores. Por un lado, los diseñadores se nutren del arte tradicional, encontrando en este espacio una oferta artística diversa e insuperable por su originalidad y calidad, que se reúne únicamente en esta exposición venta y, por otro lado, los colectivos de artistas tradicionales encuentran en la interacción con estos diseñadores un nuevo mercado para su producción y un estímulo para la innovación a partir de sus propios códigos estéticos.

El nuevo escenario que plantea el programa *Ruraq maki, hecho a mano* representa un avance significativo en lo que respecta a la sen-

sibilización de diseñadores sobre la importancia de reconocer la participación de los artistas tradicionales en los procesos de creación, así como de informar sobre los contextos culturales que inspiran sus obras. Con el objetivo de visibilizar estos avances, en la última edición de *Ruraq maki, hecho a mano*, se abrió una sección dedicada a celebrar la cocreatividad, es decir, el encuentro entre diseñadores y artistas tradicionales, que se da en un marco de comercio justo y solidario pero, sobre todo, en un contexto institucional de equidad y reconocimiento del aporte en la creación del artista tradicional, aportando al respeto por los derechos de propiedad intelectual sobre los diseños y los conocimientos vinculados a la creación y elaboración de los objetos artesanales tradicionales.

La exposición venta de arte popular tradicional *Ruraq maki, hecho a mano* brinda a los colectivos de artistas tradicionales la oportunidad de insertarse en el mercado y ofertar de manera directa sus productos en un contexto de comercio justo que favorece la mejora de las condiciones de vida de las poblaciones rurales. Asimismo, los relaciona con un público que valora su producción y contribuye de esta forma a elevar la autoestima de los creadores y a fortalecer la identidad de las comunidades. Así, *Ruraq maki, hecho a mano*, además de visibilizar la alta calidad y creatividad de los artistas tradicionales, hace de la creación tradicional una herramienta de inclusión social y desarrollo humano.

Referencias bibliográficas:

- Congreso de la República de Perú. (24, julio, 2002).
Ley que establece el régimen de protección de los conocimientos colectivos de los Pueblos Indígenas vinculados a los Recursos Biológicos. [Ley No.27811].
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). (2017).
Sistema Estadístico Nacional. Lima: INEI.
- Majluf, N., Izcue, E., Wuffarden, L. E., & Museo de Arte de Lima. (1999).
Elena Izcue: El arte precolombino en la vida moderna. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Ministerio de Cultura. (2019).
Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios.
Recuperado de: <https://bdpi.cultura.gob.pe/busqueda-localidades>.
- Ministerio de Cultura. (2019).
Ruraq maki, hecho a mano. Programa para la salvaguardia del arte tradicional peruano.
Recuperado de: <https://www.ruraqmaki.pe/expoventa/>
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (2016).
La propiedad intelectual y la artesanía tradicional.
Breve reseña 1. Recuperado de: <https://www.wipo.int/publications/es/details.jsp?id=3858&plang=ES>
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (2016).
La propiedad intelectual y la artesanía tradicional. Breve reseña 5. Recuperado de: <https://www.wipo.int/publications/es/details.jsp?id=3870>
- Unesco, Crafts Revival Trust & Artesanías de Colombia S.A. (2005)
Encuentro entre diseñadores y artesanos. Guía práctica. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147132_spa
- Vogue. (19 de agosto de 2016).
Cómo 4 marcas de moda acercan el trabajo artesanal a los millennials. Vogue. Recuperado de: <https://www.vogue.mx/moda/estilo-vogue/galerias/marcas-de-moda-latinoamericanas-que-trabajan-con-artesanos/4961>

Mindó Carpentry; carpintería artesanal y sustentable

Sophie Moon, Diego Patiño y Wladimir Patiño

Mindó Carpentry es un proyecto artesanal familiar de carácter sustentable, creando objetos de alta calidad de madera reciclada y recuperada.

Mindó Carpentry es un proyecto formado por Sophie Moon, su esposo Wladimir Patiño, y su padre, Diego Patiño. Diego es carpintero desde hace más de treinta años, especializado en la construcción de casas y mueblería. Wladimir creció en la carpintería y ahora se especializa en la tornería de madera. Sophie tiene una trayectoria en agencias creativas y marketing.

Diego y Wladimir son de Mindó, un pueblo en el bosque nublado del noroccidente de la provincia de Pichincha. La carpintería es una tradición del pueblo y la construcción de casas de madera es una profesión común. La idea del proyecto salió de dos dificultades de la construcción de casas, primeramente, la inestabilidad económica de la frecuencia de contratos que se encuentran, y segundo, la necesidad de comprar grandes cantidades de madera para construir, lo cual representa una deforestación del bosque.



El pueblo de Mindo, en el noroccidente de Pichincha

Entonces, Mindo Carpentry surgió de un deseo de utilizar los conocimientos de carpintería de la familia de una manera que pueda ser compaginado con la conservación del bosque, para crear productos que tuvieran éxito con el turismo, que existe en Mindo y dentro del país.

Algunos objetivos del proyecto son el de resaltar la calidad de lo hecho a mano y la belleza natural de las maderas del país, sin tener que cortar árboles; además de crear un proyecto donde puedan trabajar y tener sustento más personas de la comunidad. Cuando se tenga suficientes ingresos, el proyecto tam-

bién invertirá en proyectos de reforestación de especies de árboles nativos de la zona.

El proceso de trabajo de los productos empieza desde la recolección de las maderas en fincas, donde hay árboles caídos, en los ríos después del invierno, o de pedazos de madera de otros proyectos que van a ser desechados. Estas maderas tienen un largo proceso de secado, comenzando por dejarlas en una zona cubierta durante algunos meses, y luego teniéndolas en un cuarto de secado durante varias etapas de la elaboración.



1. Sacando las raíces de los árboles
2. Diego Patiño en el cuarto de secado de Mindo Carpentry
3. La tienda de Mindo Carpentry

El diseño de los productos se hace a raíz de la materia prima, para sacar lo más bonito de cada pieza de madera. Normalmente se desarrollan conceptos de categoría, adaptándose a la madera en vez de un diseño previo.

La comercialización de los productos inició a través de ferias artesanales y navideñas, y una vez que se estableció la marca se empezó a vender en tiendas artesanales en Quito. Un paso importante fue el desarrollo de la marca de Mindó Carpentry, para el cual se diseñó un logo, etiquetas, papel de envoltura, página web, y páginas en redes sociales. Después de un año y medio, se construyó la tienda de Mindó Carpentry adjunto al taller, para tener un espacio donde exhibir los productos, y que visitantes puedan conocer el proceso de trabajo detrás de los productos.



Algunos ejemplos de productos de Mindó Carpentry; un bol con cuchara, una tabla de nogal y una taza de palo sangre.

Diseño y comunidades: Caso QOM Lashepi Alpi y Cooperativa de Diseño

Cooperativa de Diseño

María Sofía Bastanchuri, Carolina María Cuiñas, Florentina Dib,
Mora Monteverde, Silvia Rocío Núñez, María Emilia Pezzati.

Resumen

La Cooperativa de Diseño se presenta como una alternativa laboral horizontal y autogestionada, con la mirada puesta en construir una orientación del diseño alineada a las necesidades de los sectores populares del país. Entre los distintos colectivos con quienes trabaja, se encuentra el caso de las artesanas QOM de Chaco, emprendimiento que se trabajó con el objetivo de fortalecer al grupo para convertirlo en una alternativa económica frente a las dificultades que las artesanas padecen a la hora de vender sus canastos de hoja de palma. Enumerando los aspectos trabajados se encuentran la recolección de materia prima, organización de procesos, la calidad de los productos, comunicación, autogestión y alfabetización digital.

Este esfuerzo compartido dio como resultado un producto con identidad reconocible, la posibilidad de ventas a pedido, nuevas formas de organización y la apertura a nuevos mercados, lo que se tradujo en mayores ingresos y capacidades autogestivas para el grupo.

Eje:

Artesanía y diseño: Caso QOM

Palabras clave:

Hoja de palma, carandillo, tejido, artesanía, chaco, comunidades, cooperativismo, diseño, canasto.

El diseño en contexto

El diseño, tanto como disciplina y agente económico, está en constante transformación multiplicando sus especializaciones y desfigurando los límites con otras profesiones (Solier, 2017). Cuando se habla de diseño, ya no se trata solamente del trabajo de un producto, un espacio o pieza de comunicación, sino que también refiere a los proyectos que trascienden el ámbito empresarial y mercantil, a los que se lo ha asociado tradicionalmente y entra en terrenos inexplorados, como la esfera pública, los servicios y hasta el cambio social (Sánchez, 2016).

Vertientes como el diseño para la innovación social, el diseño de interfaces o el diseño sustentable, entre otras, proponen una mirada más situada en el complejo contexto en que se desarrollan, ya sea global o local. Desde hace años, el diseño se ha volcado –particularmente- a trabajar con individuos en situación de vulnerabilidad, aportando soluciones para resolver necesidades básicas de alimentación, higiene, vivienda, aprendizaje, y más. Muchas de estas iniciativas, sin embargo, colocan a los destinatarios en el lugar de consumidores, sin abordar el potencial que presentan como productores, lo que implicaría una integración mucho más amplia y el desarrollo de otras economías o mercados (Borgoglio, L. y Offenhenden, C., 2009). Con el

auge de estos casos comenzó a difundirse la noción más del diseñador trabajando en contexto, como contrapunto de la concepción clásica del productor de objetos estéticos para públicos con alto poder adquisitivo. Dentro de este marco es posible encontrar numerosas experiencias y proyectos que proponen una mirada más completa, donde los diseñadores trabajan bajo objetivos y pautas que trascienden lo productivo, funcional o comunicacional para pasar a desarrollar propuestas integrales junto a los comitentes que –efectivamente- los colocan en lugares de agentes de cambio y productores de nuevos mercados, desarrollos productivos y hasta formas de habitar y autogestionarse.

Cooperativa de Diseño

Como parte del contexto global del diseño, en 2011 se conforma Cooperativa de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, compuesta por siete diseñadoras profesionales, como una alternativa laboral horizontal y autogestionada, con la mirada puesta en construir una orientación del diseño alineada a las necesidades de los sectores populares del país.

Este punto de vista popular se refleja en el desarrollo de proyecto *socioproductivo*, en los que interviene el diseño desde sus diferentes

especializaciones: comunicación visual, industrial y audiovisual. Entre los primeros disparadores que llevaron a la conformación del grupo de trabajo se encuentran algunas miradas críticas hacia la formación predominante alejada del contexto productivo real, la oferta laboral existente y las miradas hegemónicas en el mundo del diseño que se plasman en conceptos como "diseño de autor" o hasta un ideal de éxito, vinculado a diseñar para grandes marcas internacionales o vender productos exclusivos para un sector minoritario y pudiente, sin tener en cuenta las problemáticas existentes en el territorio. En un país atravesado por la desigualdad, el diseño también está en disputa y atravesado por la lucha de clases, grupos dominantes con intereses económicos y sectores populares con derechos vulnerados y postergados. Bajo esta premisa, cualquier trabajo que se realiza necesariamente se está favoreciendo los intereses de uno u otro sector, aunque esto no sea visible a simple vista. El desarrollo de esta vertiente, que busca diseñar en función de los intereses del campo popular, es un camino a construir junto a otros colectivos y organizaciones. Bajo el lema "Construir el diseño desde y para el pueblo" se fueron planteando algunas pautas para delimitar el campo de acción y los abordajes posibles.

Las inquietudes que discuten estos supuestos se plasmaron en preguntas que fueron rectoras para plantear los objetivos comunes ¿Diseñar en función de qué intereses? ¿Quién se beneficia con nuestros servicios? ¿De qué forma se puede llevar adelante? ¿Cómo hacerlo sostenible? Con el devenir del tiempo y el trabajo conjunto algunas de estas preguntas fueron encontrando respuesta en la misma práctica.

Una de las principales herramientas fueron las asambleas, donde se exponen distintos temas a discutir en conjunto con todas las voces de las integrantes. En un comienzo estas asambleas semanales sirvieron para proponer formas de distribuir las tareas, responsabilidades e ingresos, así como estrategias generales. Con varios ensayos, errores y aciertos, a lo largo de los primeros dos años, se definieron los formatos de trabajo y administración, en la búsqueda por un sistema justo, colaborativo y horizontal, ante todo. Construir desde lo colectivo, de forma autogestionada y afrontando el desafío que significa el sostenimiento económico de las integrantes, trabajando con esta orientación.

Las primeras acciones consistieron en ofrecer servicios de diseño y buscar clientes entre las cooperativas y fábricas recuperadas de la Ciudad de Buenos Aires y alrededores, en paralelo al desarrollo de algunos productos propios con miras a comercializar. A la vez, todos los encargos y trabajos ofrecidos a las integrantes, surgidos por trabajos anteriores u ofrecidos por colegas, fueron tomados por la Cooperativa como conjunto. Esta decisión permitió fortalecer las capacidades y reconocimiento del grupo

por sobre el individual. De estas iniciativas surge el vínculo comercial con algunas fábricas recuperadas reconocidas en el sector, tales como Durax; Cooperativa Cristal Avellaneda, reconocida en todo el país por la durabilidad de sus productos vidrio; Cooperativa Safra, quien produce los caldos Caldiet, también demandados en el mercado; Cooperativa Galaxia, Cooperativa 22 de mayo o IMPA, entre otras. También desde los inicios, se estrecharon vínculos con otras asociaciones y organizaciones integradas por jóvenes, como cooperativas de software, de comunicación y de comercialización, tanto para intercambiar servicios como para formular proyectos o iniciativas en conjunto.

Al poco tiempo de comenzar a desarrollar esta estrategia para darse a conocer, llegaron algunos encargos y pedidos de organizaciones de la sociedad civil para trabajar en proyectos socio productivos con algún aspecto vinculado al diseño. La demanda de incorporar herramientas de diseño a este tipo de proyectos es confirmada por los distintos comitentes, así como estudiantes y referentes del diseño, quienes entran en contacto con la Cooperativa para compartir miradas y saberes. Una práctica, que continúa al presente, consiste en la formulación de proyectos junto a distintos colectivos, cooperativas u organizaciones sociales o productivas para el desarrollo de productos, piezas de comunicación o mejoras de procesos productivos.

Prácticas

El desenvolvimiento de este proyecto de trabajo requirió repensar y modelar aspectos metodológicos que se adaptasen al camino trazado. La visión de la Cooperativa de Diseño plantea formas de trabajo horizontales, no sólo hacia adentro del grupo sino también con los distintos comitentes. En este sentido, tanto en las instancias grupales internas como la toma de decisiones, como en los vínculos laborales con comitentes, se fomenta el debate y la participación de "todxs lxs involucradxs"¹, se incorpora a otros equipos de trabajo de forma asociativa y se busca entender las particularidades de cada encargo, con el objetivo de generar resultados que respondan a su contexto. En un plano más cercano a los propósitos, se busca siempre considerar las necesidades reales de las mayorías para generar un impacto tangible en nuestra sociedad.

Dentro de aquello se ensayan vínculos de comprensión e integración con quienes se trabaja en sus distintas modalidades. En cada proyecto se busca

¹ La terminación con x de las palabras es un uso informal y no aprobado por la RAE para referirse a un lenguaje inclusivo.

una relación fluida, fomentando múltiples instancias de participación y generando herramientas específicas que permitan que la toma de decisiones, sea de forma colectiva e inclusiva con comitentes y destinatarios como partes activas. A su vez, en los casos que ameritan, se procura abrir las distintas herramientas del diseño para fomentar su apropiación e intervención por parte de los destinatarios, en una relación de aprendizaje que habilite un camino de crecimiento para alcanzar en futuras ocasiones objetivos mayores.

Artesanía y diseño

La artesanía en Argentina y Latinoamérica prevalece como una actividad económica propia de ámbitos rurales, sin embargo los principales centros de consumo se sitúan hoy en día en ambientes urbanos en mercados que compiten globalmente (UNESCO, 2005). Esta situación sumada a la falta de conocimientos sobre estrategias de comercialización y en muchos casos baja escolaridad, ubica a los artesanos en un lugar de desventaja a la hora de comercializar (CFI, 2017). La venta en mercados locales se ve amenazada por la competencia de productos industrializados producidos a muy bajo costo y la consecuente pérdida del autoconsumo como forma para sostener la artesanía como actividad rentada (INTI, 2013).

Por otra parte, la aparición de intermediarios no siempre resulta beneficiosa para el productor, ya que en muchos casos adquieren productos semielaborados a un bajo costo o por trueque, y luego los comercializa a un valor mayor. En este contexto, la intervención del diseño se piensa fundamentalmente para sortear algunos de estos obstáculos, con diferentes modalidades de trabajo y experiencias que presentan un grado amplio, en cuanto a satisfacción, a la hora de ver los resultados; debido -en parte- a la creencia generalizada, por parte de formuladores de políticas públicas, de que la artesanía es la solución para los problemas de desocupación de cualquier individuo, lo que lleva, en muchos

casos, a promover instancias de formación con fracasos operativos y producción de artículos de difícil comercialización (FIDA, PRODERNOA & FLACSO, 2005).

En los casos en que la intervención de diseño no se desarrolla integralmente, el vínculo deviene en una situación donde el artesano se convierte en un productor subordinado a los intereses del diseñador (INTI, 2013). Desde un punto de vista de global, la mirada del diseñador puede aportar a achicar la brecha entre la producción artesanal y los mercados más alejados, tanto como para revalorizar o rescatar las técnicas artesanales, así como para su protección como patrimonio cultural.

Comunidad Qom Lashepi Alpi ²

Contexto

El vínculo de las integrantes de Cooperativa de Diseño con la comunidad QOM comenzó en el año 2013, con el objetivo de fortalecer el grupo de mujeres artesanas QOM Lashepi Alpi para el desarrollo de unidades productivas sustentables como alternativa económica frente a las dificultades que las artesanas enfrentan a la hora de vender sus productos.

Estas dificultades para comercializar radican en los elevados costos que deben cubrir para participar en ferias de otras provincias -pasajes, hospedaje, comida y alquiler del puesto de la feria-. Aún sin participar de ferias, las caminatas en ciudades para buscar compradores implican alejarse de sus hogares y comunidades, conllevando gastos adicionales y dificultades para mantener el hogar dado que la mayoría de las mujeres son cabeza de familia. En cuanto a la venta local, se encuentran con el inconveniente de que la localidad en la que se encuentran, la ciudad de Juan José Castelli, provincia de Chaco, es pequeña y no recibe muchos turistas o visitantes, con lo cual dependen de intermediarios no indígenas, quienes en reiterados casos negocian los precios a su conveniencia, generan competencia entre artesanas y, apoyándose en la sobreoferta, los compran muy bajo costo o realizan trueque por frutas, verduras o materiales de limpieza del hogar.

Las mujeres QOM de Castelli comenzaron a conformar un grupo organizado hace aproximadamente veintiocho años, basado en la producción de artesanías, actividades comunitarias y la realización de capacitaciones. Actualmente, el grupo se conforma por aproximadamente trece mujeres, siendo nueve de ellas las que conforman el núcleo duro. Más allá de la conformación del grupo, la producción artesanal de la comunidad se organiza en núcleos productivos familiares, como complemento a otros ingresos provenientes de trabajos estacionales o informales. Las tareas domésticas y el cuidado de los menores también forman parte del trabajo de las mujeres, siendo repartidas en algunos casos con los hijos o hijas mayores o parejas.

La situación general de la comunidad es de alta vulnerabilidad por el avance de la producción algodonera, que obliga a las comunidades a replegarse más adentro del monte. A su vez, las porciones de tierra, aprovechadas por la comunidad para vivienda, recolección, cosecha y caza, son reducidas, viéndose en peligro sus formas de sostenimiento.

² La información del siguiente párrafo fue extraída a partir de diversos relatos de las referentes locales pertenecientes a la Junta Unida de Misiones [JUM] y charlas con la misma comunidad.

Durante los años previos al inicio del trabajo con Cooperativa de Diseño se había producido el debilitamiento del grupo debido al contexto desfavorable, sumado a la dificultad para la ejecución de actividades productivas rentables que se sustentaran en el tiempo.

La comisión L'Taraipi es un grupo de mujeres artesanas QOM, que se centra dentro de la Federación Junta Unida de Misiones [JUM]. Esta agrupación, a partir de la necesidad de vender más artesanías y percibir más dinero por su trabajo, toma la iniciativa de incorporar herramientas de diseño y solicitar la asistencia técnica -por parte de un grupo de "diseñadorxs"- para trabajar en la revalorización de las artesanías, la técnica e inserción en nuevos canales comerciales.

El propósito último de esta iniciativa es la de fortalecer a la comunidad para que, desde la autogestión, todas las familias integrantes puedan sostenerse económicamente con los ingresos generados por la venta de artesanías y tengan la capacidad de decidir el rumbo de la unidad productiva.

Las artesanas realizan -principalmente- canastos en hoja de palma, bajo distintas técnicas de tejido categorizadas como cestería, que reúne los procedimientos de entrecruzamiento manual de fibras duras de origen vegetal (CFI, 2017). En este caso, se trata de una artesanía indígena, definida como "la producción de bienes útiles, rituales o estéticos condicionada directamente por el medio ambiente físico y social, que constituye expresión material de la cultura de comunidades con unidad étnica y relativamente cerradas, realizada para satisfacer necesidades sociales". La cestería constituye un patrimonio cultural de los pueblos originarios de esta región, que se destacan por su calidad (CFI, 2017).

Diseño y artesanía

El proyecto comenzó con la construcción del vínculo a través del cual, las diseñadoras de la Cooperativa de Diseño, conocieron la técnica de tejido ancestral con hoja de palma para la elaboración de canastos, mediante la cestería y las lógicas propias del grupo.

Un aspecto para destacar acerca de los primeros contactos, es la dinámica propuesta por las artesanas. Durante esos encuentros se llevó a cabo un proceso de observación y escucha sin intervención, donde a partir de breves intercambios el grupo dio el visto bueno para trabajar con el grupo de diseñadoras por parte de las artesanas. Una vez que se inició formalmente el trabajo en conjunto, se procedió al *relevamiento* de técnicas y procesos productivos propios del grupo de artesanas, con el fin de analizar las

posibilidades productivas, problemáticas y potenciales mejoras a partir de los ejes: materialidad/producto/procesos/comunicación.

Los viajes y asistencias realizados durante la primer etapa fueron financiadas por la JUM a través de sus fondos del Programa Indígena Trinacional [PIT], mientras que los años subsiguientes fueron financiados a través de programas de la Subsecretaría de Organizaciones de Ingresos Social de Desarrollo Social de Nación, así como capacitaciones del Ministerio Educación, a partir del cual las artesanas también recibieron alfabetización digital.

Materialidad

La palma carandillo es una planta nativa de la región del impenetrable chaqueño, al noreste de Argentina. La cestería Qom se caracteriza por utilizar hojas de carandillo, y para ella se utilizan sus finas hojas que pasan por un proceso, iniciando desde su recolección observando si son aptas para el tejido. Durante la recolección del carandillo, se deben recorrer varios kilómetros para encontrar la planta, ya que crecen agrupadas en parches y monte adentro (Martínez, 2012). La recolección se realiza en el mismo monte, cuando recolectoras y recolectores van en pequeños grupos para juntar las hojas. Cada planta tiene un promedio de 25 hojas y por cada planta solo es posible extraer tres ramilletes de hojas cada tres meses, para proteger a la planta y permitir que se regenere, mediante un proceso manual de torsión y extracción, dichas hojas se encuentran en la parte superior del estípite (*lagaxarailauel'qomshi*). Este saber viene dado por el conocimiento ancestral de cuidado de los recursos de la zona.

Luego de clasificarlas según tamaño y calidad, viene el secado, proceso que demora alrededor de doce horas. Se lleva a cabo en las unidades domésticas exponiendo las hojas al sol, durante un par de días, se cuelgan las hojas en alambres o sogas, o se las deja en el suelo de las viviendas (Martínez, 2012). En caso de que no se tiñan, como lo es en la mayor parte de los casos, un punto a tener en cuenta es que el tejido debe realizarse dentro de las setenta y dos horas posteriores a la recolección, ya que -si pierden toda la humedad- se quiebran al tejerse y se rompe el tejido.

Dada la situación de desmonte mencionada, se encuentra como problemática a resolver la situación de recolección no planificada de la materia prima que lleva a peligrar el abastecimiento futuro, dado por la falta de protección sobre los territorios donde naturalmente crece la planta. En muchos casos, esto deviene además en una calidad irregular de la materia prima, por errores en la recolección o su procesamiento.



Figura 01. Recolección de hoja de palma.
Fuente: Cooperativa de Diseño

Producto

Desde los inicios de su labor artesanal y hasta el inicio de la colaboración en 2013, las artesanas realizaban cestos y canastos tradicionales similares a los de otros cesteros.



Figura 02. Tejido plano y canasto tradicional.
Fuente: Cooperativa de Diseño



Figura 03. Nuevo diseño de canasto.

Fuente: Cooperativa de Diseño

Se trata de una artesanía tradicional que se puede adquirir en ferias, puestos de artesanías, vendedores ambulantes y mercados locales en varias ciudades de las regiones del NEA y Centro. Si bien es reconocida y demandada, la sobreoferta de productos similares -producidos por distintos grupos artesanos- genera una desvalorización económica negativa para todos los colectivos. A su vez, particularmente en este grupo se detectó una alta variabilidad en cuanto a dimensiones de las piezas, los tipos y calidades de terminaciones, y como problemática específica del producto, las artesanas mencionaron que los agarres trenzados se rompían con facilidad por soportar gran carga de peso. Al analizar este componente se detectó que su tejido constituía uno de los pasos que mayor tiempo de trabajo requería, lo que llevó a determinar que la mejora en la resolución de esta pieza resultaba estratégica para avanzar en el proyecto.

De un análisis de las distintas técnicas de tejido posibles se señaló que la técnica de tejido plano probó mejores resultados en cuanto a tiempos, resistencia y cantidad de material, en relación con las dimensiones finales del producto. *Lapaqñi* (plano) es la trama de las fibras apoyadas y entrecruzadas en una superficie plana (Martínez, 2012). Es así como se definió, conjuntamente, tejer un producto testigo, sobre el cual se trabajaría en la primera etapa, a fin de generar una pieza con identidad propia que las diferencie de la competencia local y sea accesible.

Sobre este producto se tomaron los tiempos para, con esta información, determinar la complejidad de los productos y sus componentes; se cuantificó cantidad de material utilizado, las distintas opciones de terminación y cualidades mecánicas obtenidas.



Figura 04. Grupo de artesanas y diseñadoras con la primera preselección de productos.
Fuente: Cooperativa de Diseño

Proceso productivo

En paralelo a los avances en el diseño de producto se desarrollaron los aspectos productivos de cada una de las etapas. Primeramente se trabajó en una línea de productos definida y validada en conjunto, misma que se compone de distintos modelos de canastos, carteras, canastos materos y canastos de bicicleta.

Uno de los puntos primordiales a resolver se trató de la variabilidad en las dimensiones de los canastos realizados por las distintas artesanas. Para resolverlo se enfocaron -en conjunto con el grupo- en el desarrollo de herramientas y moldes, lo que a su vez facilitó el proceso de construcción de un valor

de venta de la artesanía, por poder cuantificar la cantidad de materia prima utilizada y estimar el tiempo total de producción de la misma. La adopción de los moldes también habilitó, a su vez, la venta por pedidos, donde se pudo elaborar un catálogo de productos con modelos, variables, dimensiones y precios.

Comercialización

La comercialización se realizaba tradicionalmente puerta a puerta, por parte de las mismas artesanas, en las ciudades capitales del litoral y centro del país, y de manera individual. Esto generaba contrariedades en ellas, quienes se veían en la situación de tener que dejar sus hogares y familias, además de ser responsables de las labores domésticas y de cuidado. Desde un punto de vista de negociación, esta situación también las desfavorecía, ya que este sistema las llevaba a competir por precio entre ellas mismas, y se repetía en lo referido a compra individual de materia prima.

Como primer eje en la comercialización se definió la necesidad de revalorización en mercados tradicionales e inserción de los productos en nuevos canales comerciales. Para esto se propuso desarrollar un canal de venta a pedido, con el fin de llegar a las urbes del país, donde se concentra la mayor parte de potenciales consumidores. Las redes sociales fueron el medio elegido para presentar la marca, el catálogo de productos y recibir pedidos. Este proceso permitió a las jóvenes incorporarse al colectivo, quienes en ocasiones anteriores manifestaron falta de interés por aprender las técnicas. Se capacitaron en informática, manejo de redes sociales y gestión de pedidos, con instancias formales de digitalización informática e informales de acompañamiento.

Localmente, la comercialización se trabajó junto a los referentes de turismo de la J.J. Castelli. Junto a ellos se desarrollaron acciones de promoción para colocar los productos y folletería en espacios como hoteles, y la compra esporádica de productos para regalos empresariales. Además, como reconocimiento del grupo, la Municipalidad invitó a las artesanas para exponer y vender sus productos -en diversas ocasiones- en eventos con asistentes locales y visitantes.

Comunicación

El nombre del proyecto, Qom Lashepi Alpi, significa mujer artesana Qom. Para elaborar la identidad gráfica se trabajó junto con las artesanas sobre lo que se quería transmitir y cómo. Cada producto contiene un saber ancestral y sostienen un proyecto que trasciende al producto, es por eso que se eligió representar la técnica mediante la trama y los colores que remiten al tejido de la hoja de palma.

La identidad gráfica se plasma en las etiquetas de papel, en donde se comunica quién realizó el producto, la cantidad de hojas y el tiempo. El catálogo, etiquetas de tela, folleto e imágenes para difusión en redes también aplican este isologo.



Figura 05. Etiqueta de producto con isologotipo.
Fuente: Cooperativa de Diseño

Integralidad

Para la concreción de este proyecto fue necesario tener una mirada integral sobre los procesos de las integrantes del grupo. Primeramente la tierra en donde se emplaza, donde crece la palma. El avance de las plantaciones de algodón y consecuente pérdida de tierras para la hoja de palma son situaciones que se presentan como una amenaza para su continuidad. A medida que avanzó el proyecto resultó ineludible trabajar sobre la preservación.

Luego de tres años de trabajo, cuando ya se generaron redes de comercialización y el emprendimiento tomó visibilidad, se elaboró un nuevo proyecto para realizar un mapeo de la zona junto con un equipo de mapeo comunitario de la JUM: técnicos especializados en manejo de GPS,

registro de puntos de referencias y elaboración de mapas digitales. Esto sirvió para la localización y sistematización de sectores con abundante palma en la comunidad rural Pampa Argentina. Con esta información es posible, hoy en día, realizar una extracción sustentable en el tiempo.



Figura 06. Asamblea de artesanas.
Fuente: Cooperativa de Diseño

También se trabajó, complementariamente, en el acompañamiento a las mujeres a través de la realización de talleres sobre perspectiva de género y de organización como cooperativa, para fortalecer sus capacidades personales y grupales, junto a abogados y especialistas de la zona. Las más jóvenes recibieron capacitaciones en gestión de pedidos y de la mano de un programa de alfabetización digital llevado a cabo por la Cooperativa de Diseño y educadores locales.

Por último, también en el marco de este proyecto se detectaron condiciones físicas que dificultaban el quehacer de las artesanas. Al profundizar sobre la calidad de las terminaciones se hicieron evidentes los problemas de vista de algunas de las artesanas. Como parte de este trabajo entonces el grupo resolvió un convenio con la Municipalidad para la compra de anteojos y mejorar la iluminación del espacio de trabajo.

Conclusiones

A lo largo de cinco años de trabajo junto a las artesanas QOM de la zona urbana y rural de J.J. Castelli, Chaco, la Cooperativa de Diseño y la JUM (Junta Unida de Misiones) han consolidado la estrategia de trabajo con resultados escalonados, que permiten proyectar un crecimiento a futuro.

Una de las claves del proyecto fue la de plantear posibilidades adaptadas a la unidad productiva, con el fin de trabajar la artesanía con sus lógicas productivas y materiales aportando algunas herramientas del diseño industrial que posibilitan el mejorar los tiempos de producción, alcanzar mayor calidad y prolijidad en los terminados, y aprovechar al máximo la materia prima.

En paralelo, el avance en la organización grupal optimiza los procesos, la calidad de los productos y los esfuerzos de compra de materia prima y venta de productos finales. Este esfuerzo compartido dio como fruto un producto con identidad propia, la posibilidad de ventas por pedido, capacidad de personalización, mayor durabilidad de los mismos y la apertura a nuevos mercados, con resultados positivos y gran aceptación por parte de compradores de las provincias de Chaco, Buenos Aires y Córdoba, donde se han promocionado, resultando en una mejora importante de sus ingresos. Las capacitaciones en autogestión y alfabetización también fueron fundamentales para la apropiación de estos resultados por parte de las integrantes y la incorporación de más mujeres al grupo.

En cuanto al impacto en la zona, se puede destacar la protección de la materia prima y territorios del monte chaqueño, al declararse a la hoja de palma de Interés Cultural Municipal en 2016, lo que posibilitó la realización un mapeo de la región para generar una recolección planificada y capacitaciones sobre buenas prácticas de procesamiento, por parte de especialistas de la zona. La proyección que ha tenido el caso es notable, siendo ganador en la categoría Diseños integrales / transversales de la Bial Iberoamericana de Diseño 2018, y recibiendo una Mención de Diseño para el Desarrollo (DI-MAD, 2018).

Referencias bibliográficas:

Asociación Diseñadores de Madrid y Fundación Diseño Madrid (DIMAD). (2018).

Catálogo Bienal Iberoamericana de Diseño (BID) 2018.

Recuperado de: http://www.bid-dimad.org/wp-content/uploads/2018/12/catalogo_bid18.pdf.

Borgoglio, L. & Offenhenden, C. (2009).

El otro diseño o el diseño para los otros. Diseño e inclusión social. Indicadores culturales Universidad Nacional de Tres de Febrero, 126-134. Recuperado de http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores_culturales/2009/Diseno%20-%20Luciano%20Borgoglio%20-%20Camila%20Offenhenden.pdf.

Consejo Federal de Inversiones (CFI). (2017).

Informes sectoriales: Sector artesanías.

Recuperado de: <http://biblioteca.cfi.org.ar/wp-content/uploads/sites/2/2016/03/artesantias-formato-informe1.pdf>.

FIDA, PRODERNOA & FLACSO. (2005).

El sector de las artesanías en las Provincias del Noroeste Argentino. Buenos Aires, Argentina: PRODERNOA.

Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI). (2018).

Reflexiones sobre las artesanías textiles argentinas: Jornadas Nacionales de Artesanías textiles – RENATRA. San Martín: INTI.

Julier, G. (2017). *Economies of design.*

London, Reino Unido: Publicaciones Sage.

Martínez G., J. (2012).

Recolección, disponibilidad y uso de plantas en la actividad artesanal de las comunidades tobas (Qom) del Chaco central (Argentina).

Sanchez, María. (2006, septiembre).

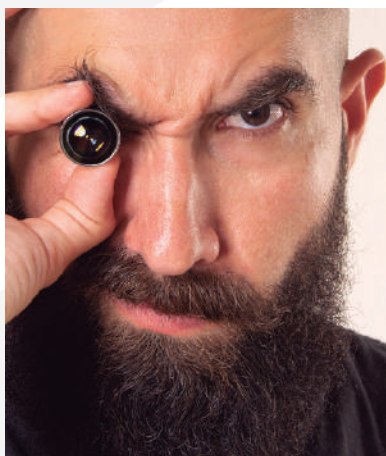
En busca del paradigma perdido. Revista IF N° 11, pp 10 a 17.

UNESCO, (2005).

Designers Meet Artisans: A Practical Guide.

Artesanías de Colombia SA. y UNESCO.

Articlistas



Ismael Rodríguez

México

Arquitecto transdisciplinario formado en ballet clásico y performance, titulado por la Universidad de Guadalajara y con estudios complementarios en la Universidad Politécnica de Catalunya y la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Normandía. Es cofundador de MERMA editorial y del Centro de Diseño e Innovación del -extinto- Instituto de la Artesanía Jalisciense, donde además fungió como coordinador de proyectos (2009-2012).

Catedrático, conferencista, investigador y escritor para la revista México DESIGN, es el principal promotor de la neoartesanía en México con exposiciones en Alemania, España, Ecuador, China y México.

Desde 2013 dirige **NEOCRIFT**, un laboratorio nómada de arquitectura corporal y diseño experimental. En 2018 recibió el galardón a la Comunicación y Contribución Cultural Internacional en la Semana de Diseño de Beijing.



María Luz Calisto

Ecuador

Estudió Diseño Gráfico en México (1977-1984). Doctora en Investigación y creación de arte por la Universidad del País Vasco. Se ha desempeñado como Docente en el Metropolitano Instituto de Diseño (1984-1986) y desde 1994 en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Universidad Católica del Ecuador, hasta la actualidad.

Creó en Quito su estudio PUNTO DISEÑO, en el que ha desarrollado diversos proyectos de diseño gráfico y textil, además de consultorías de proyectos de desarrollo textil y artesanal, y proyectos culturales y museales interactivos en Ecuador y Honduras.

Desde el 2007 ha realizado la investigación y archivo documental sobre la historia del diseño gráfico en el Ecuador, sobre el que ha publicado el libro: "Diseño Gráfico en Quito-Ecuador 1970-2005", publicado en el 2014.



Rafael Bello

Cuba

Nacido en Cuba, ha radicado en Venezuela, París, Colombia, Panamá y actualmente vive y trabaja en Quito, Ecuador. Realizó estudios de Pintura y Escultura en la Escuela de Bellas Artes "San Alejandro". Es considerado uno de los más importantes joyeros contemporáneos de su país.

En 35 años de profesión ha aportado sus conocimientos en la formación de otros orfebres de Latinoamérica a través de talleres, conferencias y como jurado. Desde su propio taller, en los diferentes países de residencia, cuenta con 200 exposiciones colectivas y 70 exposiciones personales; y su obra forma parte de importantes colecciones en Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y Asia.

Es promotor del proyecto "Rompiendo Fronteras, Joyería Contemporánea Latinoamericana". En 2017, el grupo "Mujeres Brillantes" lo nombra como Embajador del Colectivo de Mujeres Joyeras Emprendedoras.



Verenice Guayasamín

Ecuador

Desde joven su vocación artística la llevó a trabajar con su padre, el maestro Oswaldo Guayasamín, incursionando en el diseño de joyas, asumiendo con mayor interés la utilización de elementos ancestrales precolombinos. Dentro de su carrera ha realizado exposiciones en distintos países de América, Europa y Asia, y en diferentes ciudades de Ecuador. Ha participado como curadora en varias exposiciones internacionales, en países como China,

España, Brasil, Argentina, Chile, Colombia, Perú, entre otros.

Desde la creación de la Fundación Guayasamín (1976) ha colaborado activamente como miembro del Directorio y coordinando las exposiciones permanentes in situ, así como internacionales. Presidenta del Directorio desde agosto de 2015 hasta septiembre de 2019.



Soledad Mujica

Perú

Comunicadora especializada en la investigación, registro, promoción y difusión del patrimonio cultural inmaterial. En sus treinta años de trayectoria profesional ha desempeñado diversos cargos como: productora de programas de televisión sobre patrimonio cultural inmaterial para el canal del Estado; directora de Difusión de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, y del Museo Nacional de la Cultura Peruana; docente en la Facultad de Ciencias de la Co-

municación, Turismo y Psicología de la Universidad de San Martín de Porres; y, en el plano internacional, consultora de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO en temas de patrimonio cultural inmaterial.

Desde el año 2006 se desempeña como Directora de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura del Perú, enfocada en la investigación, edición de publicaciones, curaduría de exposiciones, y en la organización del programa *"Ruraqmake, hecho a mano"*, el mayor programa estatal peruano para la salvaguardia, la promoción y la difusión del arte tradicional peruano.



Mindo Carpentry

Ecuador

Mindo Carpentry surge cuando Wladimir Patiño, su padre, Diego, y su esposa, Sophie Moon, se lanzan a la creación de un proyecto que combine la tradición familiar de la carpintería con la sostenibilidad y el diseño. Diego y Wladimir cuentan con más de cuarenta años de experiencias en el manejo de la madera y Sophie diversa experiencia en el ámbito del marketing.

Al ser de Mindo, los tres comparten un amor a la naturaleza y, en particular, a las aves, centrándose en el uso de maderas recicladas y de origen sostenible como maderas recogidas en río y de árboles caídos.



Cooperativa de Diseño *Argentina*

La Cooperativa de Diseño es una organización laboral autogestionada, hoLa Cooperativa de Diseño es una organización formada en 2011, tras la búsqueda por construir un espacio de trabajo y reflexión acerca del rol social y político de los diseñadores en el país y Latinoamérica. Conformado por seis mujeres, esta organización laboral autogestionada, horizontal y con un punto de vista popular, presta servicios de diseño industrial, gráfico y audiovisual, impulsando el desarrollo de la producción nacional y bajo gestión obrera.

Han desarrollado proyectos con fábricas recuperadas como Durax, Safra, e IMPA, siendo esta última la sede de su espacio de funcionamiento. También trabajan con cooperativas de software libre, medios de comunicación comunitarios, artesanas QOM de J. J. Castelli (Chaco), y distintos sectores del campo popular.

ORGANIZADO POR:



cidap /
centro interamericano de
artesanías y artes populares

CON EL AVAL DE:

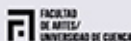


Consejo Mundial de Artesanía
América Latina

CON EL AVAL ACADÉMICO DE:



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Facultad de Artes



FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

FACULTAD DE DISEÑO
ARQUITECTURA
Y ARTE

www.cidap.gob.ec