

# Memorias de la I Bienal Internacional Ardis, de Artesanía Contemporánea, Diseño e Innovación

abril, 2024



cidap /  
centro interamericano de  
artesanías y artes populares



artesanía contemporánea • diseño • innovación

**Consejo Directivo del Centro Interamericano  
de Artesanías y Artes Populares – Cidap**

Luis Alberto Jaramillo Granja  
Ministro de Producción, Comercio Exterior,  
Inversiones y Pesca  
Presidente del Directorio

Romina Muñoz Procel  
Ministra de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Gabriela Sommerfeld Rosero  
Ministra de Relaciones Exteriores y  
Movilidad Humana del Ecuador

Gina Ochoa Santamaría  
Representante de la Oficina de la Organización de  
Estados Americanos - OEA en el Ecuador

Cristián Zamora Matute  
Alcalde de Cuenca

María Gabriela Vásquez Moreno  
Directora Ejecutiva del Cidap

**Memorias de la I Bienal Internacional Ardis,  
de Artesanía Contemporánea, Diseño e Innovación**

Directora Ejecutiva:  
María Gabriela Vásquez Moreno

Subdirectora Administrativa y Financiera:  
Liliana Córdova Sangolqui

Subdirectora de Promoción Artesanal:  
Lorena Páez Iturralde

Equipo de ejecución de  
talleres y conferencias 2024:  
Cayetana Estrella, Glenda Vivar, Margarita Malo,  
Thelma Cazorla, Paulina Tama, Norma Contreras,  
Byron Reinoso, Jorge Orellana, Mayra Guallpa,  
Andrés Bravo, Julio Ruiz, Klever Quezada,  
Miriam Brito, René Orellana, Andrea Valdiviezo,  
Constanza Figueroa, Andrea Urdiales.

Compilación de artículos y edición de textos:  
Andrea Urdiales Carchipulla

Diagramación y diseño:  
Andrea Valdiviezo Jurado

**Centro Interamericano de Artesanías y Artes  
Populares - Cidap**

Hermano Miguel 3-23 y Paseo Tres de Noviembre  
Teléfono: +593 [07] 2840 919  
Apartado Postal: 01.01.1934  
[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)  
ISBN  
Cuenca, Ecuador  
2024

# contenido

- 10** I Bienal Internacional Ardis, de Artesanía Contemporánea, Diseño e Innovación  
- *Lo que traigo y lo que dejo, las relaciones entre lo propio y lo ajeno* -  
María Gabriela Vásquez Moreno  
Directora Ejecutiva  
Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cidap
- 12** Una mirada hacia el futuro  
Lorena Páez Iturralde  
Subdirectora de Promoción Artesanal y Cultural  
Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cidap

## TECNOLOGÍA ACTUAL

- 18** Paisaje y artefactos [año 2800]: posibilidades para el patrimonio cultural en lo digital  
Paulina Romero Cedeño  
Fundación Cultural Clave
- 28** Explorando la interactividad como experiencia estética: la implementación de realidad aumentada en la museografía contemporánea. Estudio de Caso: Museo Comunitario Interactivo de Tejido Artesanal: Teje Morasloma  
Jonathan Villamar  
Kinosur
- 44** El videojuego como estrategia y herramienta para el rescate de saberes, la sostenibilidad y la regeneración  
Iria Cabrera  
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL
- 56** Volver al futuro. Artesanía 5.0  
José Holguín  
Renato Ávila  
Michel Dreyer  
Automater S.A.S.
- 68** 200 años reinventando la tradición: una reflexión sobre los procesos de innovación y la preservación del patrimonio cultural en Uriarte Talavera [Puebla, México]  
Mariana Muñoz Couto  
Uriarte Talavera

# DISEÑO Y TECNOLOGÍAS

- 86** Diseño del *vestido-objeto* y su ubicación física, habitable y formativa. Expresión y estética del vestido en la enseñanza  
Carolina Vázquez Córdova
- 104** Arcillas locales en alta temperatura. Experiencias de investigación de materiales de entorno para su uso cerámico  
Verónica Anahí Córdoba  
Espacio de Formación en Cerámica Rocas Raras  
Las Rabonas, Argentina
- 124** Estrategia para la recuperación de la técnica de la hojalatería en la ciudad de Ambato  
Diana Gabriela Flores Carrillo  
Gerson Ariel Valle Bustillos  
Ashley Katherine López  
Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ambato
- 144** Crear con recursos locales: el arte de echar raíces  
Clemence Vazard  
Alianza Francesa
- 152** Existe otra forma de hacer las cosas  
Lucas Zaragosí  
Estudio Savage
- 158** Señal ancestral  
Billy Soto  
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

# REFLEXIONES DE LO CONTEMPORÁNEO: ARTE Y ARTESANÍA

- 180** Conversatorio:  
**Reflexiones de lo contemporáneo: arte y artesanía**  
Expositores: Hernán Pacurucu y Romain Juhlia  
Moderadora: María Gabriela Vázquez
- 182** Diseños gráficos auténticos, integrando la cultura precolombina y las nuevas tecnologías  
María Paula Valarezo Guzmán PhD.  
Universidad Espíritu Santo
- 206** Aproximación a la sensibilización estético-ambiental desde el tejer con mullo  
Lissette Torres  
D'Generus  
Universidade Federal de Pelotas, Estado de Rio Grande do Sul, Brasil
- 222** El diseño como puente entre lo propio y lo ajeno  
José Francisco Argoty Benavides  
Design Studio
- 234** Patrimonio artesanal: ¿tiene límites la innovación?  
Eduardo Berrocal López  
Seminario de Cultura Mexicana  
Museo del Juguete Popular Mexicano
- 248** Disolviendo las jerarquías, una colección adelantada.  
Artes aplicadas en el Museo de Arte Contemporáneo, Chile  
Tania Salazar Maestri  
Universidad Católica de Temuco

## COMUNIDAD ARTESANAL: TRABAJO EN EQUIPO

- 264** Conversatorio:  
Herencia del patrimonio cultural inmaterial a través de las prácticas de diseño transfronterizas  
Expositor: Jin Jiangbo  
Moderadora: María Gabriela Vázquez
- 266** Conversatorio:  
¿Cómo abordar la sostenibilidad dentro de la cadena de valor artesanal?  
Bianca Dager
- 268** ¿Es el tiempo de la artesanía?  
Liz Fetiva  
Boüi fund
- 280** Tejer desde la memoria de nuestras abuelas  
Manuela Ima y Romelia Papue  
Ömere
- 284** Conversatorio:  
Alta artesanía, el arte del oficio. Definición y tendencias en la artesanía artística y contemporánea  
Paulo Ribeiro
- 288** “Le Corbusier y Coco Chanel”  
Un paralelismo entre la arquitectura y la moda  
Paulo Ribeiro
- 292** La vía latinoamericana de Europa. El portafolio de un latinoamericano viviendo en el viejo continente  
Paulo Ribeiro
- 296** Contemporary craft events. A look at Europe and beyond  
Romain Juhlia

## TALLERES

- 300** Diseño y creación de nuevos productos o servicios en la artesanía utilizando pensamiento disruptivo en un ambiente colaborativo  
Tallerista: Liz Fetiva
- 302** Innovación desde la perspectiva del diseño y la artesanía contemporánea  
Tallerista: Lucas Zaragozá
- 304** Más allá del papel  
Tallerista: Pablo Silva
- 306** Tejiendo en la frontera: cestería con metales  
Talleristas: Taller Memorias
- 308** Diversificando marcas. Identidad, herencia y participación creativa  
Talleristas: Adriana Quizhpi y Christian Cedeño
- 310** Asesorías técnicas  
Asesores: Paulo Ribeiro, Romain Juhlia

# I Bienal Internacional Ardis, de Artesanía Contemporánea, Diseño e Innovación

*- Lo que traigo y  
lo que dejo, las relaciones  
entre lo propio y lo ajeno -*

**María Gabriela Vásquez Moreno**

Directora Ejecutiva

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - Cidap

La artesanía es un lenguaje que manifiesta diversas maneras de **habitar una geografía como práctica creativa**. Su ejercicio posee, en **concepto, forma y materialidad**, un inherente **cohabitar con el territorio propio**. Casi siempre, la **construcción identitaria** parte de ese entorno, justamente por la **cultura** y las **memorias** que se vuelven **esencia de la comunidad artesanal**, tanto a nivel **simbólico** como de **sustrato motor** para su quehacer cotidiano.

En esa expresión, el **oficio** es el **vehículo** que posibilita que **aprendizajes intergeneracionales** y **formas de hacer** trasciendan de una persona a otra, aunque ello tampoco libra del **riesgo de estancarse o perderse** en el tiempo, por supuesto. Asimilar **desde la herencia** no solo es una **oportunidad** para **apropiarse y cuidar** de lo que somos, sino que también hace circular **aproximaciones tradicionales** al mundo inmediato para **cultivar la propia cultura popular**.

Es así que, el **suelo sostenedor** es, por añadidura, **parcela fértil** para la búsqueda de **nuevos modos de subsistencia** que satisfacen **estilos y necesidades de vida actuales**. La **riqueza de la cultura natal** se enmarca en el acogimiento que las **comunidades** y su **voluntad unificadora** han otorgado a los **conocimientos aprendidos en casa**; por lo que, el **desplazamiento** fuera de ella provoca que la **gestión de los saberes tradicionales** se vea altamente deteriorada.

Las **relaciones entre lo propio y lo ajeno** dentro de la **movilidad de la comunidad artesanal**, sobre todo desde los años 70 del siglo XX, proponen a las **fronteras, los destinos y la interculturalidad** como aristas sumamente presentes, cincuenta años después. Los efectos **culturales, sociales y económicos**, provocados por la **migración**, han desplazado al **conocimiento artesanal** a un segundo plano, incluso a un tercero, debido al obligado giro que las personas deben dar en su día a día.

Ser **críticos** ante las **circunstancias** que encuadran la **transmisión de la cultura**, relegada frente a las **necesidades económicas**, es fundamental en el esquema de este **nomadismo**. La **deconstrucción y reconstrucción de la identidad**, junto con los **contextos de inserción y partida**, se evidencian en los **objetos artesanales** a simple vista, ya que estos no se crean solos, sino que son, de hecho, el **formato tangible del patrimonio inmaterial** que se **move** y que **yace en la mente y el corazón** de las y los artesanos.

# Una mirada hacia el futuro

**Lorena Páez Iturralde**

Subdirectora de Promoción Artesanal y Cultural

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - Cidap

Reflexionar, mejorar e innovar son desafíos constantes en cada encuentro de la comunidad artesanal, donde la búsqueda de excelencia guía cada acción. Desde 1975, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cidap, ha sido un espacio fundamental para la preservación, proyección e innovación de la artesanía en América. Con esa visión, en 2018 se creó **Ardis, la Semana del Diseño para la Artesanía**, que en 2024 se convirtió en la **I Bienal Internacional Ardis de Artesanía Contemporánea, Diseño e Innovación**.

Esta primera edición de la Bienal se consolidó como un espacio de transformación y diálogo, en el que se desarrollaron alrededor de 30 actividades, entre ellas conferencias, talleres, ponencias y conversatorios. En el evento participaron más de **800 personas**, entre **artesanos, diseñadores, académicos, artistas, gestores culturales y especialistas** de diversas disciplinas.

Las memorias que aquí se presentan recogen precisamente ese valioso intercambio: un compendio de las ponencias y reflexiones compartidas durante el evento, con la participación de representantes de varios países como **Ecuador, España, Colombia, Chile, México, Argentina, China y Francia**. Este documento no solo es un testimonio de lo vivido en la Bienal, sino también una herramienta de consulta, referencia y de mejora continua para futuras acciones, investigaciones y procesos creativos.

La apertura de la primera Bienal a la participación pública fue un hito en su evolución metodológica. La posibilidad de postular propuestas en los distintos ejes —**Congreso, Feria y Salón**— fortaleció el enfoque participativo del evento, lo que promovió la renovación y actualización permanente de los procesos de creación, circulación e intercambio de conocimientos.

Esta publicación es el testimonio de un esfuerzo colectivo, fruto del trabajo articulado entre el Cidap y la comunidad artesanal. Representa un paso firme hacia la consolidación de Ardis como una plataforma internacional de conocimiento, reflexión y proyección de la artesanía contemporánea. Además, abre nuevos horizontes para la revitalización de los oficios tradicionales e inspira a las nuevas generaciones a imaginar, preservar y celebrar la diversidad de América.



charlas

**Tecnología  
actual**

# *Paisaje y artefactos [año 2800]: posibilidades para el patrimonio cultural en lo digital*

**Paulina Romero Cedeño**  
Fundación Cultural Clave



## RESUMEN

“Paisaje y artefactos [año 2800]” es una propuesta artística colaborativa que imagina futuros posibles para el conocimiento ancestral a través del arte. Conecta a una comunidad que mantiene la tradición del tejido de sombreros de paja toquilla con el mundo del videojuego *Minecraft*. Este enfoque propone nuevas formas de preservar y sostener este conocimiento milenario a través de la colaboración y los afectos, del patrimonio cultural. Esta propuesta se plantea mediante un proceso participativo con los portadores del saber más jóvenes de la comunidad de Pile, en la costa de Manabí, Ecuador, ya que su tejido tradicional de paja toquilla es tanto un sustento como un símbolo de identidad. El uso de *Minecraft* se convierte en un acto político y creativo que va más allá de la transmisión de conocimientos o el mero acto de jugar. Esta experiencia afectiva se materializa en piezas artísticas que fusionan lo físico y lo digital: la instalación interactiva conecta al público con el videojuego desde lo sensorial, mientras la paja toquilla teje nuevas formas de entender lo ancestral a través de la imaginación. En “Paisaje y artefactos [año 2800]” el material cobra otra vida, toma nuevas formas, busca su propia abstracción y ocupa otros espacios, desbordándose hacia un posible futuro. La toquilla se adapta a la digitalidad para mostrarse como cuerpo pixelado. Las mismas hebras del sombrero fino hoy son *data gaming*. La tradición también abraza al videojuego donde hoy habita.

En la zona costera de Manabí, Ecuador, se encuentra Pile, una comunidad caracterizada por la elaboración del sombrero fino de paja toquilla, cuya técnica se ha preservado por años gracias a sus habitantes y su compromiso por transmitir el conocimiento. En este territorio las metodologías participativas se han implementado como recurso de empoderamiento y pensamiento colectivo, apuntando a una gestión comunitaria recíproca y transparente.

Se inició con acercamientos para conocer la Escuela Alma Toquilla y el interés de sus alumnos por las nuevas tecnologías. Así, se organizaron varios talleres creativos, donde además de pintar y reflexionar sobre la práctica del tejido, se imaginaron los futuros posibles a partir del relato y el videojuego *Minecraft*:

Imaginemos que estamos en el futuro. Es el año 2800. Ya nadie teje ni se cultiva la planta de toquilla. Pero en el centro de Pile se encuentra un gran edificio. Entramos a ese edificio y vemos que dentro de él se encuentra resguardado un objeto importantísimo para la comunidad. No es un sombrero, pero si es el último vestigio de paja toquilla de la humanidad. [Comunicación personal]

El relato estimuló la imaginación de los niños y niñas y cada uno trasladó su interpretación a una creación pictórica que se convertiría en la base visual y conceptual de la propuesta artística. La transición de lo digital a lo físico, y de lo tradicional a lo virtual, surgió también a partir de los “vestigios” de cada participante, elaborados en Blender. Estos tomaron un aspecto tridimensional, se materializaron mediante impresión 3D y fueron intervenidos con tejidos experimentales en uno de los talleres participativos.

En esta propuesta, *Minecraft* se inserta en el relato futurista como un espacio de cuidado para el material y el saber, como la posibilidad de jugar un juego en distintas fronteras: desde el arte, desde la reflexión, como una tecnología del cuidado. También se convierte en un puente de conexión entre los niños de Pile y yo, donde antes de ser portadores del saber y artista mediadora, somos jugadores. Conocer el videojuego o haberlo jugado ya nos hace parte de esa comunidad de *Minecraft*.

En esta investigación, es importante repensar maneras de conservación e innovación no ligadas a lo productivo, ya que “como usualmente lo hacen las técnicas artesanales tradicionales, cumple un rol social más fuerte que uno productivo para los pileros” [Mosquera, 2021, p. 7]. En ese sentido, se piensa a la paja toquilla como un material que permite imaginar nuevos mundos a partir de su origen y contexto, donde trasciende más allá del sombrero. Esta fibra natural no solo se teje, se cosecha, se cocina, se sahuma y se seca al sol; luego, tejida, se apalea y en la mayoría de las ocasiones se vende. Todas estas actividades son sentidas y escuchadas. La paja toquilla es el hogar, el material de la memoria y el material del saber.

La tecnodiversidad, a través del arte, busca enfrentar a la amenazante idea del “desarrollo tecnológico” como una alternativa para entender las relaciones entre lo moderno y lo tradicional. Si bien es complejo deslizarnos por completo de las tecnologías digitales, siempre podemos retornar a los orígenes, volver a lo ancestral para encontrar la convivencia entre tecnologías sin homogenizarlas, sino reconocer que cada cosmotécnica tiene propósitos particulares e igual de valiosos. En esta propuesta, se confrontan el *Minecraft* y la paja toquilla [**tecnología digital y tecnología ancestral**], ambos como tecnologías que pertenecen a un contexto cultural y entrelazan dos comunidades que se podrían pensar distantes, pero que se han conectado a través del afecto y las fibras naturales.

## *La fibra es necesaria para recorrer el mundo virtual; la toquilla trasciende a lo digital, pero también se resiste a dejar su materialidad.*

Pensar el *Minecraft* desde la tecnodiversidad para extenderle la vida a la tecnología ancestral del tejido en lo digital también implica pensar en una sostenibilidad que ocurre en cuerpo pixelado y datos informáticos, donde un gamer puede habitar el saber, construirlo y reconstruirlo. La fibra es necesaria para recorrer el mundo virtual; la toquilla trasciende a lo digital, pero también se resiste a dejar su materialidad. Esta palma que crece entre los cerros de Montecristi se convierte en el principal punto de encuentro para la comunidad de Pile y ahora también para la comunidad de *Minecraft*, haciendo que las fronteras entre lo tradicional y lo digital se vuelvan inciertas, inabarcables y sobre todo explorables.





En este contexto surge **Paisaje y Artefactos [año 2800]**, que reúne el proceso participativo e investigativo antes descrito. Su título hace referencia a Tim Ingold, quien a su vez cita a Christopher Gosden para dividir al mundo material en dos elementos: paisaje y artefactos. Este planteamiento genera preguntas sobre cómo el mundo es más que fisicidad y artificialidad; el cuerpo es aquello que transforma la materialidad del mundo, “nadamos en un océano de materiales” [Ingold, 2013]. Materiales que están atravesados por un sinnúmero de experiencias, es decir, no tienen propiedades, sino que cuentan historias.

**Paisaje y Artefactos** acuña dos propuestas artísticas que resultaron de esta investigación: **El Viaje de la Toquilla y Vestigios en 2800**.

**El Viaje de la Toquilla** es una instalación interactiva que consiste en una proyección a pared de gran formato que permite adentrarnos a un nuevo mundo de cubos y píxeles, donde habita digitalmente la paja toquilla y donde se conservará mientras dure la existencia de esos datos en *Minecraft*. Los colores que refleja la proyección son matices verdosos, amarillos y azules, propios de la vegetación de los toquillales, la paja toquilla, los cielos despejados y los edificios que han sido recreados en este entorno virtual. Esto se acompaña con el sonido de la leña quemándose en un gran horno manabita, la música original del videojuego y un relato emotivo que cuenta cómo la planta de toquilla se transforma en sombrero fino.

**el cuerpo es aquello  
que transforma  
la materialidad  
del mundo,  
“nadamos en un  
océano de materiales”**

[Ingold, 2013]

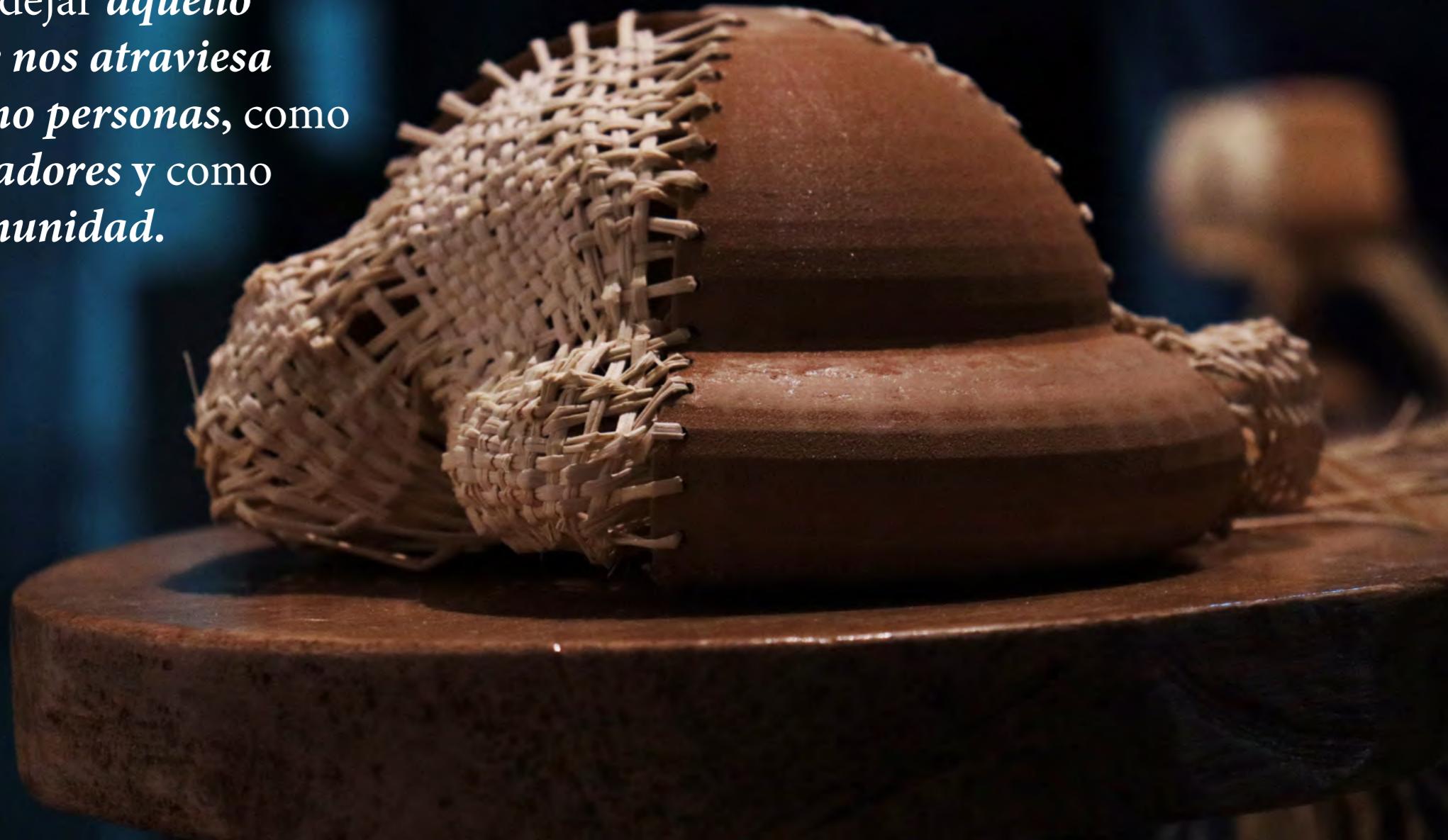
Este mundo de *Minecraft* se puede recorrer gracias a un artefacto creado para esta obra y ubicado frente a la proyección. Se trata de un palo de tejer que se ha convertido en la base para el mecanismo que permite el movimiento del jugador dentro de *Minecraft*. Sobre el palo de tejer se encuentra una suerte de horma, un elemento que normalmente da forma al sombrero mientras se teje, pero que en esta pieza se convierte en el contenedor de los circuitos y de las fibras de toquilla que sobresalen y caen por ocho diferentes orificios. Las largas tiras de esta planta agrupadas dan una apariencia tupida al artefacto que en realidad es un mando o control del videojuego. Cada grupo de fibras da lugar a un movimiento de caminata en los ejes X y Y, y al punto de vista del jugador. Así, recorrer este entorno se convierte en una experiencia sensible que conecta lo digital a través de un material suave al tacto como lo es la paja toquilla.



Por su parte, **Vestigios en 2800** está conformada por seis objetos escultóricos realizados con impresión 3D en filamento PLA WOOD [que contiene polvo de madera] e intervenidos con tejido de paja toquilla. Su color marrón un poco anaranjado, a primera vista, da la impresión de ser pequeñas esculturas de cerámica, contrastando con el amarillo casi blanco de la paja seca y sahumada que se entrelaza con el bioplástico. Las fibras sobrantes de paja caen hacia los lados de los objetos como si tuvieran diferentes peinados.

Este conjunto de piezas surgió también como resultado del proceso participativo y consisten en la materialización de los “vestigios” imaginados y pintados con acuarelas por los niños y jóvenes tejedores. Con base en sus pinturas, cada uno de esos objetos fueron convertidos en modelos 3D, pensando en estructuras que permitan la intervención con tejido de paja toquilla.

*Imaginar fue  
una invitación a  
ir contracorriente  
sin dejar **aquello**  
**que nos atraviesa**  
**como personas, como**  
**jugadores y como**  
**comunidad.***



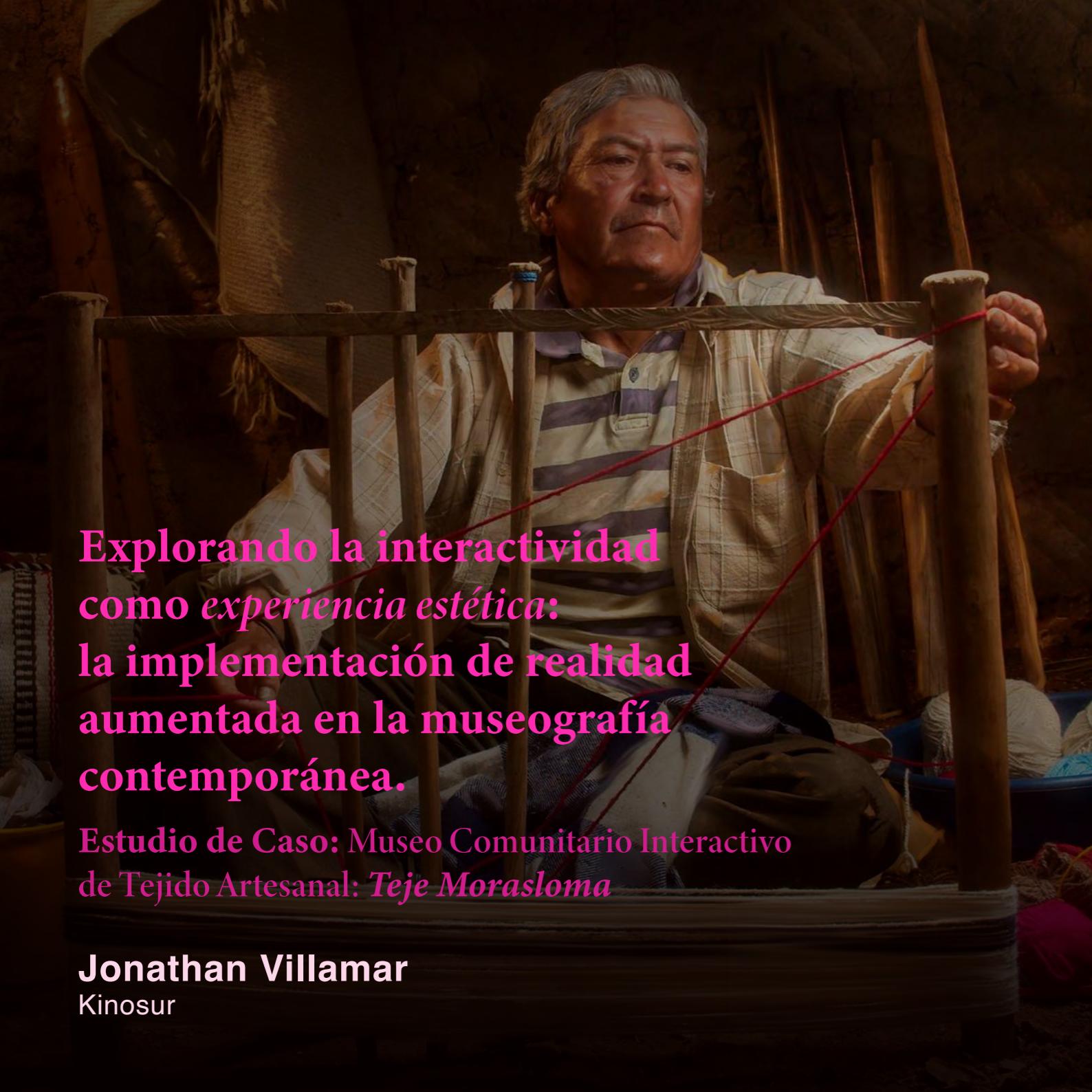
Desde el arte, es importante repensar en lo que hay más allá de lo establecido. En este proyecto se evidencia que la puesta en valor se encuentra en el intercambio de afectos y saberes. Se generan, desde la multiplicidad, narrativas que permiten la convergencia de conocimientos. Asimismo, la mediación no intenta ser una representación, sino entretejer diversas técnicas para crear nuevos modos de ser y hacer. La metodología participativa se transformó en un trabajo afectivo.

Por otro lado, la imaginación fue un potente detonante en el planteamiento de nuevas posibilidades para una práctica situada, generando nuevas referencias para las futuras generaciones. Imaginar junto a la comunidad más joven de Pile otros mundos que no se habían planteado antes significó expandir la mirada hacia más allá del horizonte. Pensar más allá del sombrero en un contexto utópico se convirtió en un acto político, en una oportunidad de ver la paja toquilla de una forma distinta a la ya conocida. Imaginar fue una invitación a ir contracorriente sin dejar aquello que nos atraviesa como personas, como jugadores y como comunidad.

## REFERENCIAS

Mosquera, J. [2021]. *Análisis sociosimbólico del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla: entre la patrimonialización y la resistencia cultural*. Pile: INPC.

Ingold, T. [2013]. Los materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo*, 7[11], 1-15.



## Explorando la interactividad como *experiencia estética*: la implementación de realidad aumentada en la museografía contemporánea.

**Estudio de Caso:** Museo Comunitario Interactivo de Tejido Artesanal: *Teje Morasloma*

**Jonathan Villamar**  
Kinosur

### RESUMEN

Kinosur, empresa especializada en producción cinematográfica y experiencias inmersivas, desarrolló el **proyecto Teje Morasloma** —en colaboración con el Centro de Interpretación comunitario de Morasloma [Oña, Ecuador]—, con el objetivo de preservar y transmitir el Patrimonio Cultural Inmaterial [PCI] del tejido con lana de borrego. El proyecto integró tres componentes clave: investigación y publicación de los procesos del tejido artesanal, diseño de museografía tradicional e interactiva con realidad aumentada y una aplicación móvil para difusión universal. La implementación de estos recursos permite a los visitantes interactuar con las obras, textiles, fotografías y videos documentales, creando una conexión profunda y consolidando una experiencia significativa y duradera. Desde esta concepción, la museografía ha sido fundamental para valorizar el oficio como un elemento identitario. Como resultado, **Teje Morasloma** se ha convertido en un espacio integral que satisface diferentes necesidades del sector artesanal. Este proyecto demuestra cómo la integración de tecnología y tradición revitaliza prácticas culturales, fortalece la identidad local y genera oportunidades económicas mediante el comercio sostenible sin intermediarios. Además, se erige como modelo en el empoderamiento de asociaciones rurales y la atracción de nuevos públicos mediante el uso de tecnologías innovadoras.



## INTRODUCCIÓN

En el Ecuador, existen **alrededor de 175 museos** oficializados a nivel nacional. No obstante, la mayoría enfrenta desafíos significativos en cuanto a la convocatoria de visitantes anuales. A excepción de algunos museos nucleares que logran mantener un número constante de visitantes, una gran parte no han conseguido aumentar lo suficiente como para marcar un precedente a lo largo del tiempo. Los museos más visitados suelen formar parte de circuitos turísticos convencionales, rutas establecidas que ofrecen una experiencia tradicional de apreciación museística. Estos lugares son incluidos como paradas obligatorias en el itinerario de los visitantes extranjeros. Sin embargo, el entusiasmo y el interés auténtico de los visitantes no han experimentado un crecimiento a lo largo de los años; por el contrario, han ido en descenso. En el pasado, un museo representaba un umbral hacia otras épocas, un conjunto de mecanismos que nos permitían sumergirnos en una historia particular a través de una experiencia estética, formando parte de un descubrimiento auténtico. En la actualidad, la mayoría de los mecanismos presentados son dispositivos que ya conocemos y que no logran captar nuestro interés. De esta manera, el visitante ignora el contenido, pues busca una “forma” que conserve la magia de antaño y las experiencias mu-

**“El museo se convierte en un espacio dinámico, donde el visitante se involucra activamente en la exploración y comprensión del arte.”**

## ¿QUIÉNES SOMOS?

Somos **Kinosur**, una empresa fundada en el 2019, especializada en producción cinematográfica y experiencias inmersivas. Nos asociamos con **C3 Studio** [Alex Cifuentes] para la realización específica de aplicativos móviles en **Realidad Aumentada**. A lo largo de nuestra trayectoria, nos hemos dedicado a construir imaginarios andinos e identitarios mediante el rastreo y la conservación de saberes ancestrales y conocimiento popular en material filmico, para su implementación en propuestas cinematográficas de ficción, documental o nuevos medios.

Nuestras propuestas han concursado a nivel nacional y han resultado beneficiarias de varios fondos públicos de fomento, incluyendo el Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación IFCI en varias categorías [2021 - 2024]; el FIAVLab Festival de Artes Vivas de Loja [2021 y 2022]; Fondos concursables Ranti de la Dirección de Cultura, Recreación y Conocimiento de la municipalidad de Cuenca [2022 - 2024]; el fondo de fomento de la Embajada de Estados Unidos, Historias para contar [2022]; el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, INPC [2022 y 2023]; y diversas otras instituciones gubernamentales y privadas que han depositado su confianza en nuestro trabajo. Algunas de estas instituciones incluyen el Banco Central del Ecuador con el Museo de la Moneda en Quito; la Prefectura del Azuay con Raymi Móvil y Azuay 360°; así como CEDIA con la experiencia inmersiva en audio y video 360° **“La huella que dejamos”**.

Nuestra labor previa nos ha permitido desarrollar un amplio espectro de contenidos e investigaciones antropológicas visuales, que han servido como base para la creación de una variedad de productos artísticos. Estos incluyen películas documentales y de ficción, clips documentales y de ficción en realidad aumentada, fotolibros interactivos, exposiciones de arte interactivo, ferias ambulantes de exhibición interactiva, museografía tanto tradicional como interactiva en instituciones museísticas y diseño narrativo para videojuegos. A pesar de esta diversidad, hemos procurado que cada uno de nuestros productos y servicios esté impregnado de la misma misión: democratizar las historias orales y los archivos filmicos para promover un mejor entendimiento de la identidad andina en el contexto artístico contemporáneo. Reconocemos que aún queda mucho camino por recorrer, pero avanzamos con determinación y un rumbo claro.

## ¿QUÉ ES TEJE MORASLOMA?

**Teje Morasloma** surgió inicialmente como una red social diseñada para difundir el proceso de desarrollo del proyecto documental Abrigo, que fue beneficiario del **Fondo de Fomento a la Difusión de la Memoria Colectiva del INPC** en el año 2022. Este proyecto inició en **Morasloma**, una comunidad del cantón Oña. Sin embargo, a medida que establecimos una conexión cercana con los miembros de la comunidad, especialmente con la asociación de mujeres tejedoras, Teje Morasloma comenzó a tomar forma como la realización de un sueño acariciado por esas mujeres desde la partida de una figura destacada en el arte del tejido en la comunidad, **Celia Pineda**, fundadora de la **asociación de tejedores de Morasloma y mentora de la mayoría de los artesanos** que aún permanecen en la comunidad. Estas mujeres, de manera empírica, habían establecido un Centro de Interpretación en la casa de Celia Pineda y con el tiempo este lugar se convirtió en un espacio para compartir conocimientos, experiencias y técnicas de tejido tradicional.

Un año y medio más tarde, y con la experiencia previa de haber socializado el diseño de un proyecto de museo interactivo comunitario, nos unimos a la comunidad para participar en la **Línea de Fomento de la Memoria Social y el Patrimonio Cultural para el año 2023**, en la sublínea de Implementación, Modalidad: Intervención en repositorios comunitarios de memoria social [archivos históricos, bibliotecas y museos]. A partir de ese momento, el proyecto se definió como una plataforma de exhibición y distribución de obras y conocimientos sobre tejido artesanal en lana de borrego. Esta estuvo fundamentada en tres componentes esenciales para alcanzar objetivos concretos, alineados con la sostenibilidad del oficio en el futuro, la formación de nuevas generaciones de tejedores locales y el posicionamiento de la comunidad como un referente turístico y cultural de importancia provincial.

Para abordar todos los problemas previamente identificados en la comunidad, propusimos la creación de un museo comunitario interactivo, concebido como una necesidad para preservar y transmitir el Patrimonio Cultural Inmaterial [PCI] de la comunidad, utilizando los nuevos medios y niveles de interactividad tecnológica disponibles. Para ello, se estableció una hoja de ruta que detallaba las actividades necesarias para implementar la propuesta en el Centro de Interpretación comunitario, centrándonos en tres aspectos principales: la investigación y publicación digital de los procesos de tejido artesanal local, el diseño y montaje de museografía tradicional e interactiva en realidad aumentada en el Centro de Interpretación, y la integración de todo ello en una aplicación móvil de descarga universal.

Al presentar esta propuesta, surgieron reflexiones en cuanto a la relevancia de la tecnología en un Centro de Interpretación rural. Por lo tanto, nos vimos obligados a profundizar “nuevamente” en la definición de conceptos relacionados con la museística, la museografía y, sobre todo, la experiencia estética en el contexto de los nuevos paradigmas de usuario y consumidor de arte.

## LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO EXPERIENCIA DE USUARIO



## LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Podemos anticipar diversas definiciones de este concepto desde la filosofía para obtener una perspectiva más amplia sobre la definición de este tema. Kant describe la experiencia estética como un placer desinteresado, donde el individuo se relaciona con un objeto de manera que no busca ningún fin práctico. Esta experiencia se fundamenta en la percepción de la belleza, la cual, según Kant, posee cualidades universales y subjetivas simultáneamente.

Por otro lado, para contrastar este pensamiento y reflexionar sobre el arte desde una perspectiva individual y perceptiva, Heidegger propone que la obra de arte es un evento que va más allá de la mera percepción sensorial, trascendiendo hacia una comprensión más profunda del ser y su lugar en el mundo. Es posible profundizar en el significado de lo bello y la percepción estética, ya sea visual o sensorial, pero por razones de brevedad y concisión definiremos la experiencia estética como el momento de interacción entre una obra artística u objeto bello y las percepciones individuales de un usuario, en relación con su grado de inmersión en una dinámica retroactiva.

Es importante destacar ciertos términos que son fundamentales para el desarrollo de la propuesta museográfica, como “usuario”, “inmersión” y “dinámica retroactiva”. Estos fueron clave en la conceptualización del proyecto, por lo que intentaremos definirlos de la mejor manera posible. Sin embargo, es preciso subrayar que la importancia tradicionalmente otorgada al objeto bello o a la obra de arte está siendo cuestionada en el contexto de la museografía contemporánea y las manifestaciones artísticas actuales.

En este sentido, la museografía, en un enfoque amplio, puede entenderse como un tejido comunicacional que utiliza no solo códigos visuales, sino también sonoros, táctiles e incluso olfativos. Estos códigos expresan la definición de un concepto y todo el universo contenido en la limitada definición literaria de un

discurso. Para el proyecto, se había establecido el discurso curatorial de las obras y el objetivo final de los recursos museográficos. Se tenía la intención de exhibir los productos y, sobre todo, despertar el interés de los visitantes, tanto locales como foráneos, en la creación y apreciación de estas obras textiles.

Por lo tanto, la museografía debía contextualizar la obra y hablar sobre la intención del artista o identificar una técnica; su importancia residía en transmitir el valor del saber hacer de la obra de tejido. Se trataba de validar la singularidad de cada pieza y reconocer el oficio como un elemento identitario de gran importancia. Para concluir y avanzar hacia aspectos técnicos posiblemente más atractivos, se definirán los conceptos destacados anteriormente para explicar por qué se decidió desarrollarlos en el proyecto.

Primero, definimos al “usuario” como más que un mero observador de la obra de arte, sino como alguien que busca convertirse en parte integral del universo que la obra crea en su experiencia. Esto implica concebir el espacio como un lugar de descubrimiento y experimentación dinámica, donde las obras y la museografía animan al usuario a moverse activamente tanto por las obras como por el espacio expositivo.

A continuación, la “inmersión” se concibe como la capacidad de una experiencia para transmitir sensaciones y emociones específicas mediante un discurso estético o principio motivacional que invite al usuario a una profunda concentración en la representación individual de la realidad adicional que percibe. En otras palabras, se debían crear recursos que mantuvieran la atención de los usuarios en las especificidades del discurso educativo y formativo, sin que percibieran esta intención.

Finalmente, precisamos aquellos términos que han sido más desafiantes de validar con cada experiencia, no porque estén incompletos o desorientados, sino porque la percepción de las experiencias varía según el grupo de edad,

la cultura, la etnia, la política y el colectivo. De esta manera, la “dinámica retroactiva” se refiere a la duración en la que el usuario interactúa dinámicamente con la obra, siempre y cuando la claridad comunicacional visual, sonora y táctil lo permita. En resumen, esto se traduce en la validación final de la “usabilidad del producto o servicio”.

Después de este proceso y de las definiciones pertinentes para el desarrollo base de una exposición, lo que en un principio era una consideración sobre la experiencia estética y su relación con el espectador se transformó en consideraciones de forma y tiempos de transmisión de mensajes y códigos más complejos de comunicación entre la obra y el usuario. Los tiempos de interacción se contemplaban incluso fuera de la obra misma, desde el momento previo a su apreciación hasta un momento en el tiempo posterior a esta. La percepción de la obra estaba ligada a una experiencia continua que debía ser previamente diseñada, ejecutada y validada.

**La museografía [...]  
puede entenderse  
como un tejido  
comunicacional que  
utiliza no solo códigos  
visuales, sino también  
sonoros, táctiles e  
incluso olfativos.**

## LA REALIDAD DE LOS HILOS SE VIO AUMENTADA

Una vez superados los cuestionamientos técnicos, **Teje Morasloma** había definido claramente su línea de trabajo, centrada en la readecuación de infraestructuras expositivas, el desarrollo de la museografía en realidad aumentada junto con su aplicación móvil y, por supuesto, la recopilación biográfica y de procedimientos en un libro que sirve como guía interactiva del tejido tradicional en realidad aumentada.

Para lograr esto, decidimos crear obras fotográficas que activan clips cinematográficos documentales, retratando las motivaciones o vivencias de los artesanos. Esto se logra mediante una composición fotográfica meticulosamente decorada e iluminada, luego implementada en *softwares* de desarrollo de aplicaciones en realidad aumentada. Estas composiciones son validadas a través de lectores y convertidores de imágenes IA, transformándolas en marcadores o mapas digitales basados en vértices y esquinas que resalten la imagen luminosamente.

Para asegurar una transición orgánica de las imágenes fijas a los videos documentales, se reprodujo en el video la posición inicial de la composición fotográfica, para luego filmar las posiciones posteriores. Es como si una escultura cobrara vida después de la intervención y el descubrimiento del usuario.

Además de las 7 obras fotográficas expuestas en el museo de sitio, se crearon cerca de 32 iconos originales ilustrados como recursos museográficos, así como mapas activadores de la experiencia en el catálogo digital. También se elaboró mobiliario museográfico tradicional para exhibir objetos, herramientas y posesiones preciadas de los artesanos en exhibición. Finalmente, la exposición se complementó con varias piezas de tejido que muestran las técnicas artesanales de manera más perceptiva, invitando al usuario a experimentar de cerca los hilos, las tramas, la textura del tejido y los colores naturales de las obras.

Hoy en día, **Teje Morasloma** es un referente provincial en el empoderamiento de asociaciones rurales minoritarias para integrarse en el mercado sostenible de la artesanía tradicional, utilizando medios tecnológicos atractivos para nuevos públicos. Además, el museo comunitario también sirve como centro de intercambio de conocimientos sobre el tejido, la integración de nuevas generaciones en el oficio y, sobre todo, la formación autónoma de nuevos artesanos locales. **Teje Morasloma** es una plataforma integral que satisface varias necesidades del mercado local de tejido artesanal en lana de borrego: difusión de obras, formación autónoma, preservación de tradiciones y eliminación de intermediarios en la dinámica del mercado local.



## CONCLUSIONES

**Teje Morasloma** continúa siendo un faro de esperanza y éxito para sus tejedores, extendiendo su influencia más allá de las fronteras de su comunidad. Ahora, sus obras vuelven a ser apreciadas y solicitadas por clientes genuinos que valoran verdaderamente su arte. Esta creciente demanda no solo les permite seguir dedicándose al oficio tradicional del tejido, sino también compartir sus saberes con las nuevas generaciones locales y regionales.

El próximo paso es inspirar a más comunidades, entidades y asociaciones para que sigan el ejemplo de **Teje Morasloma**. Queremos que puedan aprovechar el potencial comercial de sus artesanías y colaboraciones en un entorno de comercio más libre y democrático. Esto abrirá las puertas a relaciones comerciales más ágiles y retroactivas entre los artesanos y los consumidores, fortaleciendo los lazos entre las comunidades y fomentando un intercambio cultural enriquecedor.

En última instancia, **Teje Morasloma** es más que un museo o una plataforma de comercio; es un testimonio vivo de la perseverancia, la creatividad y la tradición de las comunidades rurales. Es un recordatorio de que, con determinación y visión, podemos revitalizar y preservar nuestras raíces culturales, al tiempo que creamos oportunidades económicas significativas para quienes las necesitan. Es un viaje emocionante hacia un futuro donde el arte, la tradición y el progreso van de la mano, tejidos en la rica tela de nuestra herencia compartida.

**Teje Morasloma**  
es más que un museo o  
una plataforma de  
comercio; es un *testimonio*  
vivo de la perseverancia, la  
*creatividad* y la tradición  
de las comunidades rurales.



# El videojuego como estrategia y herramienta para el rescate de saberes, la sostenibilidad y la regeneración



**Iria Cabrera**

Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

**María Luz Castro**

Universidad de A Coruña

## RESUMEN

“El videojuego como estrategia y herramienta para el rescate de saberes, la sostenibilidad y la regeneración” es un proyecto de investigación colaborativo entre la Universidad de A Coruña [España] y la Escuela Superior Politécnica del Litoral [Ecuador]. El proyecto tiene como objetivo crear un videojuego serio, narrativo y de tipo aventura gráfica para concienciar a los usuarios sobre los elementos de una transición ecosocial sostenible y divulgar técnicas artesanales en riesgo de desaparición. En este artículo, se presentan los avances realizados hasta el momento, tanto a nivel narrativo como de desarrollo conceptual del arte.

## ¿QUÉ ES UN VIDEOJUEGO SERIO?

Los **videojuegos serios** o aplicados, también conocidos como *serious games*, son una categoría de videojuegos diseñados con un propósito que trasciende el mero entretenimiento. A diferencia de los juegos convencionales, que se centran en la diversión, los **videojuegos serios** tienen como objetivo principal **educar, entrenar, simular o informar** sobre un **tema específico**.

Estos juegos se utilizan en una variedad de contextos, desde la educación y la formación profesional hasta la salud y la rehabilitación, así como en campos militares, empresariales y gubernamentales. Asimismo, pueden abordar una amplia gama de temas, como habilidades cognitivas, sociales, técnicas o emocionales.

Lo que distingue a los videojuegos serios es su capacidad para combinar la mecánica del juego con un propósito educativo o de entrenamiento. Por ejemplo, un juego diseñado para enseñar habilidades matemáticas podría presentar problemas de cálculo como desafíos a superar dentro de la experiencia. De manera similar, un juego diseñado para entrenar a los pro-

fesionales de la salud podría simular situaciones clínicas para que los usuarios practiquen diagnósticos y tratamientos.

La efectividad de los **videojuegos serios** radica en su capacidad para involucrar a los jugadores de una manera activa y motivadora. Al combinar la diversión inherente de los videojuegos con objetivos educativos o de entrenamiento, estos pueden mejorar la retención de información, fomentar el aprendizaje práctico y proporcionar un entorno seguro para practicar habilidades difíciles de adquirir en la vida real.

En resumen, un **videojuego serio** es una herramienta poderosa que aprovecha la tecnología de los videojuegos para propósitos más allá del entretenimiento, ofreciendo oportunidades únicas para el aprendizaje, la capacitación y la simulación en una variedad de campos y disciplinas. Por lo expuesto, decidimos realizar un videojuego de género serio y de carácter narrativo. Entendemos que es la mejor vía para divulgar temas relativos a la artesanía y el ecologismo y también para hablar de dos culturas que se entrelazan en un determinado momento.

## EL FLUJO DE TRABAJO EN UN VIDEOJUEGO Y EL QUE SEGUIMOS EN NUESTRO PROYECTO

El flujo de trabajo que se sigue en la creación de un **videojuego** comprende las etapas de preproducción, producción y postproducción. En la primera etapa, se idea el juego hasta llegar a su diseño detallado, donde se trabaja el tema que se quiere abordar con un equipo experto en diseño de juegos. Durante la producción, se desarrolla el juego y se testeaa. Esta etapa involucra a más especialistas, entre los que se encuentran programadores, diseñadores, artistas y *testers*. Estos últimos también se involucran en la postproducción, donde se implementa el juego, se prueba y se publicita a través de un equipo de *marketing*.

Este flujo de trabajo, que es el que se sigue en las producciones profesionales, no es por el que optamos en nuestro proyecto, ya que contamos con dos equipos de estudiantes de dos países, con calendarios académicos diferentes. Por ello, las etapas de preproducción y producción, en ocasiones, se solapan. Dependemos de las habilidades de los estudiantes que conforman nuestro grupo de investigación, que son adquiridas durante sus estudios de grado, y de las fechas de comienzo de curso [mayo en Ecuador y septiembre en España]. Actualmente, se está diseñando el primer nivel del juego, con toda la producción de arte que lleva. Los estudiantes están programando, realizando bocetos y diseños a la par que modelando.

## ¿DE QUÉ TRATA EL JUEGO? LA IMPORTANCIA Y RELACIÓN DE LAS ARTESANÍAS EN ECUADOR Y GALICIA, SINOPSIS Y FASES

El prototipo de juego que se está desarrollando nos traslada a Cedeira, un pequeño pueblo pesquero localizado al norte de España, en la región de Galicia. Esta locación sirve para contar la historia de Ana Lucía, una niña ecuatoriana de doce años que ha emigrado junto a sus padres, a raíz del feriado bancario ocurrido en Ecuador.

Ana Lucía aprende sobre una nueva cultura y simultáneamente comparte sus costumbres con los amigos que hace en Galicia. Además, es a través de ella que el jugador aprende tanto de la historia y la cultura ecuatoriana como de las costumbres gallegas.

Como videojuegos referentes respecto a las mecánicas se pueden destacar *What remains of Edith Finch* [Giant Sparrow, 2017], *Assemble with care* [Ustwo Games, 2019], *Hindsight*

[Team Hindsight, 2022], *Father and son* [Archaeological museum: The Mann of Naples, 2019] y *Alba: una aventura mediterránea* [Ustwo, Plug In Digital S.A.R.L., 2020].

El juego que se está desarrollando se compone de tres fases, donde deben solucionarse problemas de tipo ecológico, implementando conocimientos de artesanía y de saberes populares. Estos problemas tienen soluciones imaginativas, pero con cierta base científica. Por ejemplo, en la segunda fase nos enfrentamos al problema del agua contaminada por una bacteria. Para sanear esta agua debemos tornear unos filtros de arcilla, ya que esta posee propiedades antibacterianas.

Los problemas ecológicos los solucionamos a través de puzzles, con el diseño de mecánicas que trasladan la ejecución artesanal a la pantalla. Además de estos puzzles, durante el juego, se obtienen elementos colecciónables que, dependiendo de la fase en la que se esté, ofrecen información de eventos culturales, costumbres y talleres artesanales.

Para la elección de las artesanías y saberes de los que queremos hablar, realizamos una exploración de las más emblemáticas en ambas regiones. Estos estudios revelaron una

conexión entre la alfarería gallega y la ecuatoriana, además de la existencia de artesanías relacionadas con el textil y la cestería en ambos lugares. Es relevante señalar que la cestería se ha adaptado de maneras diversas en cada región, adaptándose a las necesidades particulares de cada comunidad. Por ejemplo, en el Ecuador, la paja toquilla se utiliza para los renombrados sombreros, mientras que, en Galicia, el trenzado se usa para la cestería tradicional. Al estudiar cada una de estas manifestaciones artesanales, surgió la preocupación con respecto a las últimas generaciones de artesanos. En el caso gallego, se ha observado un declive en la práctica de la cestería, similar a la problemática de la creación textil en el Ecuador, donde cada vez hay menos telares artesanales en funcionamiento.

En este punto, como en todo **videojuego serio**, recurrimos a la experiencia de las personas del sector, es decir, los artesanos.

## LA ALFARERÍA DE SAMBORONDÓN Y LOS TELARES DE CHANDUY: LAS BASES PARA LAS MECÁNICAS DEL JUEGO

Las mecánicas del juego se basan en la ejecución de las diferentes artesanías de las que queremos hablar. Así, se han seleccionado tres: tejidos, alfarería y trenzado. Hasta el momento, se ha realizado la investigación de campo en el Ecuador, visitando alfareros y tejedoras.

En el caso de la alfarería, visitamos a los hermanos Vargas en el pueblo de Samborondón, donde existe una gran tradición de esta rama. En sus talleres pudimos entender el proceso, de dónde proviene la materia prima y cómo generan cada una de las vasijas de su producción.

Comprender el detalle del proceso y sus pasos nos resulta fundamental para poder incluirlo como mecánica en el juego, ya que debemos conocer cómo se trabaja la materia prima, la colocación de las manos y la presión que se ejerce sobre la arcilla.

Igual de importante es conocer el trabajo en los telares, cómo se realiza el trenzado del tejido y, de nuevo, cómo se colocan las manos para poder trasladar esto a la pantalla de juego mediante una mecánica de simulación. Para ello, visitamos en Chanduy a la artesana Germania Pita, quien hizo una demostración en telar del trabajo que realiza.

Tras estas visitas, en las que juntamente a los estudiantes se realizaron grabaciones y fotografías, se analizó todo el trabajo trasladando estas acciones al juego a través de mecánicas. Para ello, se desarrollaron bocetos que posteriormente se animaron para saber cómo presentar esta prueba al jugador a través de un *puzzle*.

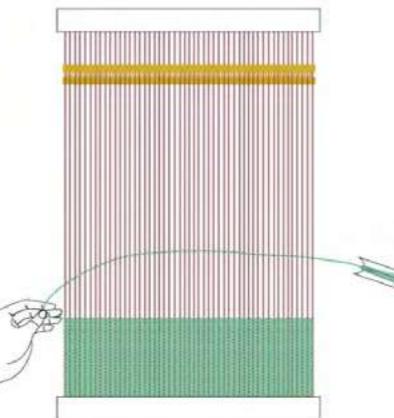


Figura 1. Ilustración y animación por Paula Zambrano



Figura 2. Ilustración y animación por Edrián Mogrovejo

## REFERENTES VISUALES Y AVANCES EN LA CREACIÓN DE ENTORNOS Y PERSONAJES

El juego se está realizando en 3D, con diálogos y cinematáticas en 2D. La estética visual que se quiere obtener es de estilo análogo, similar a la técnica animada del *stop motion*. Esto parece más adecuado y coherente al trabajar con artesanía, potenciando el valor de lo hecho a mano. Como referencias para las partes tridimensionales tenemos a los personajes de La vida de Calabacín [Fig. 3] y los entornos realizados en papel de la película El Principito [Fig. 4].

Lo que se quiere resaltar con esta estética es el carácter manual y táctil que posee la animación *stop motion*, a través de la cual queremos sumergir al jugador en un mundo de texturas y materiales.

En las partes que no son tridimensionales, se están utilizando ilustraciones que remiten a la acuarela y al trazo manual, como se observa en la figura 5. Este estilo se maneja tanto en los cuadros de diálogo [Fig. 5] como en las cinematográficas.



Figura 3. Fotograma de la película *La Vida de Calabacín* [Claude Barras, 2016]



Figura 4. Fotograma de la película *El Principito* [Mark Osborne, 2015]



Figura 5. Fotograma de test animado y cuadro de diálogo realizados por Samantha Rodhen [de izquierda a derecha]



Figura 6. Modelsheets de Ana Lucía, realizado por Jusleyner Ponce

Una vez definido el estilo visual al que se quiere llegar, se inició el trabajo del equipo de producción de arte. Para comenzar, se realizó el diseño del personaje principal: Ana Lucía. La inspiración proviene de una niña real guayaquileña, de doce años, al igual que la protagonista. El diseño debe ser estilizado, como lo serán los decorados, ya que, aunque se trabaje a partir de referentes existentes, no se busca un estilo visual realista. Lo importante para este personaje es que represente el sincretismo cultural que

ocurre con las personas migrantes. Por ello, aunque la niña vista pantalones y zapatillas sin mayor diseño, lleva una camisa con bordados típicos ecuatorianos, hechos por su abuela como regalo antes de migrar.

Las cartas de diseño de personaje [Fig. 6] se crearon siguiendo una línea de trazo de lápiz y un relleno que recuerda a la acuarela. Estos criterios se siguen si el personaje se muestra en diálogos o en los menús del videojuego.

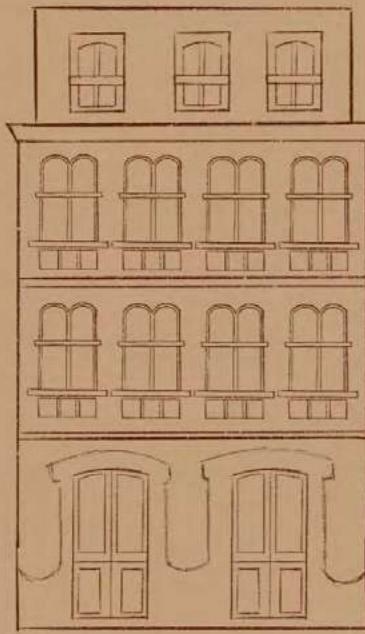


Figura 7. Proceso de estilización realizado por Rosa Cortázar

Los entornos se realizaron todos modelados, aunque existe un diseño 2D, pero en el juego solo aparecerán tridimensionalmente. Los únicos elementos que tendrán una versión ilustrada y un modelado 3D dentro del juego son los personajes principales.

Para la elaboración de los entornos, en la etapa de producción deben dibujarse todos los diseños. Para ello, se parte de referencias reales, ya

que las locaciones elegidas son lugares existentes. Sin embargo, a la hora de crear el diseño final, se lleva a cabo una estilización, ya que no se busca un estilo realista. Con esa finalidad, a partir de fotografías tomadas durante el scouting, se realizó un primer boceto, que posteriormente, a través de diagonales y proporciones alejadas de la realidad, se estilizó para llegar al diseño final, como se observa en la figura 7.

Una vez realizados estos diseños en 2D, partiendo de referencias reales [Fig. 8], se creó el modelado siguiendo las diagonales y proporciones para después texturizar. Así es el proceso de producción que se sigue en el departamento de arte 3D: se trabaja a partir de diseños bidimensionales para levantar los volúmenes en 3D, con los que se creará el entorno.



Figura 8. Fotografía de fachada de casa de Cedeira, diseño estilizado [Samantha Rodhen] y modelado 3D [Cristel Rivadeneira]. [de izquierda a derecha]



Figura 9. Mueble aparador texturizado como papel pintado [Cristel Rivadeneira]

Para la etapa de texturizado, se está investigando cómo llegar a un acabado que simule papel pintado, plastilina y masilla pintada, como si de un decorado se tratase. Esta parte investigativa es la que está resultando más compleja debido a que la meta es mostrar, a través del lenguaje digital, una estética visual totalmente artesanal y manual. Se han realizado diferentes pruebas partiendo de elementos del decorado modelados previamente [Fig. 9] para implementarlos en el motor gráfico.

Sin embargo, en cuanto al texturizado, realizamos diferencias si se trata de una artesanía o no. Si, por ejemplo, se debe crear una vasija de arcilla, este material se muestra de manera realista, pero si se trata de elementos que van como decoración en el entorno, se usa un material base que parezca pintado [Fig.10]. Decidimos respetar los materiales relativos a artesanías con su apariencia realista para que la persona que juegue pueda sentir más cercano y real el trabajo manual que está realizando, a la par que ofrecemos mayor información visual sobre este.



Figura 10. Render de alfarería realizado por Edrian Mogrovejo y objetos realizados por Cristel Rivadeneira [de izquierda a derecha]

La investigación en curso subraya la **importancia de reconocer y promover la artesanía como un tema central en nuestra sociedad actual**. Exploramos la posibilidad y potencial divulgativo que poseen los videojuegos para fomentar la apreciación y continuidad de estos saberes. Destacamos la necesidad de llegar tanto a un público adulto como joven, ya que creemos que ambos grupos pueden contribuir a la revitalización de las prácticas artesanales.

Este proyecto no solamente busca difundir prácticas tradicionales, sino también promover el intercambio cultural. Aunque el prototipo del juego no está concluido, podemos considerar el fomento del intercambio cultural como un objetivo alcanzado, ya que tanto investigadores como estudiantes participantes en el proyecto están aprendiendo sobre ambas culturas.

Actualmente, se espera seguir desarrollando el juego para tener concluida la primera fase de este a finales del año 2025.

## CONCLUSIONES Y PROYECTO FUTURO

Todos estos elementos, que se generan en el departamento de arte, se deben integrar a un motor gráfico, donde se programa el juego. Respecto a esta parte, se está trabajando en los diálogos de los personajes y el inventario de los objetos que se recopilaron durante la partida, entre otros.

Actualmente, en el departamento de arte se ha avanzado con la cinemática de inicio del juego. Respecto a personajes, se ha progresado en el diseño de la abuelita, así como en el de Ana Lucía, que se está modelando. En relación con los decorados, se encuentra finalizada la alfarería basada en las visitas a Samborondón, así como el decorado interior y la fachada de la casa de Ana Lucía.

## AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer, tanto a la Escuela Superior Politécnica del Litoral, como a la Universidad de A Coruña por apoyarnos en este proyecto y queremos dedicar unas líneas a todos los compañeros y estudiantes que han sido y están siendo parte de este proyecto, aportando con su trabajo y por supuesto, a los artesanos que nos dieron la oportunidad de conocer su trabajo: Hermanos Vargas, alfareros de Samborondón. Germania Pita, tejedora de Chanduy.

A las compañeras investigadoras María Lourdes Piñay y María de los Ángeles Custoja, por su aporte y vínculo en el tema de tejidos. Al docente Víctor Cantos, por ayudarnos con el vínculo y registro en el tema de alfarería. Al departamento de modelado y texturizado 3D: María José Barreto Guanin, Edrián Mogrovejo Morán, Denisse Picany Valle, Cristel Rivadeneira Alvarado, Lucía Seoane Loureda y Ariana Solórzano Morán. Al departamento de concept: Jusleyner Ponce Gonzabar, Rosa Cortaza Borja, Johanna Ortiz Moreira y Samantha Rodhen Lopez. Al departamento de programación: Hugo López Permuy.

Agradecer al Cidap por su labor en apoyo y difusión de la artesanía y artes populares del Ecuador, así como a la difusión de proyectos como el nuestro con el que, a través del juego, queremos poner en valor la artesanía.



# Volver al futuro. Artesanía 5.0

José Holguín  
Renato Ávila  
Michel Dreyer  
Automater S.A.S

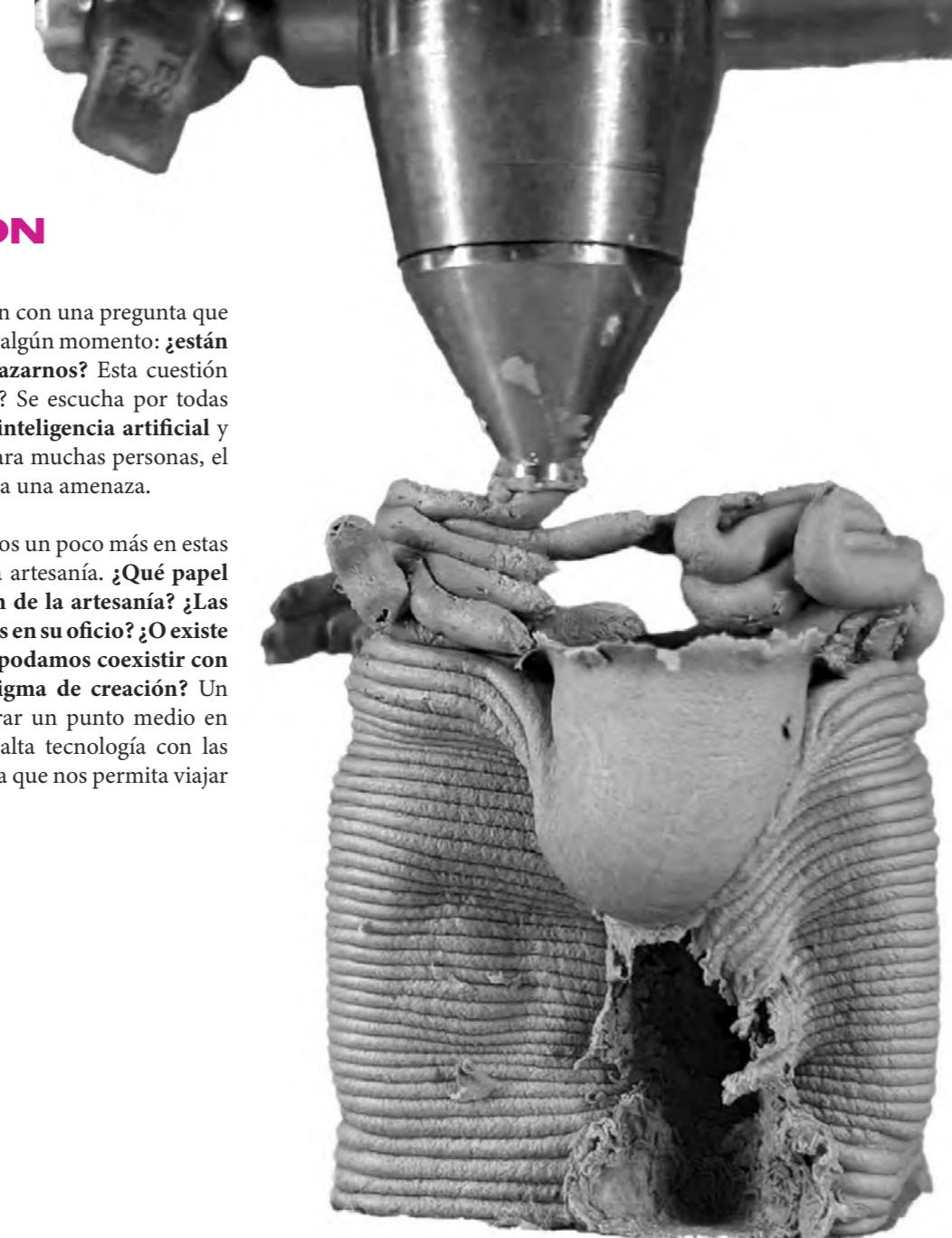
## RESUMEN

**¿Qué papel juega la tecnología en la evolución de la artesanía?** Este artículo explora esta y otras interro-gantes en torno a la intersección entre innovación tecnológica y tradición artesanal. **Automater**, estudio especializado en impresión 3D con fluidos densos, plantea una iniciativa para fusionar métodos tecnológicos con oficios manuales. En el contexto local, se ha detectado una oportunidad para la fabricación digital con potencial para competir a nivel global preservando saberes tradicionales. Para comprender esta transformación, se analiza la historia de las revoluciones industriales, destacando cómo la quinta revolución, impulsada por la pandemia, coloca al ser humano, potenciado por máquinas inteligentes, en el centro de la producción. En este marco, se propone la “**artesanía 5.0**”, un enfoque que combina personalización masiva, sostenibilidad y expresividad, integrando tradición y vanguardia. Esta propuesta fomenta una interacción constante entre artesanos, materia prima y máquinas para asegurar la calidad y controlar las variables del proceso. El artículo concluye que, en este nuevo paradigma, humanos y máquinas colaboran en un entorno creativo, redefiniendo los límites de la artesanía en la era digital.

## INTRODUCCIÓN

Empecemos esta conversación con una pregunta que seguramente ya nos hemos hecho en algún momento: **¿están destinadas las máquinas a reemplazarnos?** Esta cuestión parece estar en boca de todos, ¿no? Se escucha por todas partes, especialmente ahora que la **inteligencia artificial** y la **automatización** están en **auge**. Para muchas personas, el desarrollo de la tecnología representa una amenaza.

En este sentido, profundicemos un poco más en estas inquietudes dentro del ámbito de la artesanía. **¿Qué papel juega la tecnología en la evolución de la artesanía? ¿Las máquinas sustituirán a los artesanos en su oficio? ¿O existe una tercera puerta secreta, donde podamos coexistir con las máquinas en un nuevo paradigma de creación?** Un paradigma donde se pueda encontrar un punto medio en la intersección de los métodos de alta tecnología con las habilidades tradicionales. Una puerta que nos permita viajar de vuelta al futuro.



Como arquitectos, llevamos muchos años inmersos en el mundo de la fabricación digital. La impresión 3D y el maquinado CNC han sido prácticas constantes en nuestros diseños, desde los prototipos hasta los resultados finales. Automater comenzó hace un poco más de un año, cuando descubrimos, llamados por nuestra curiosidad constante, la posibilidad de imprimir con líquidos, un nuevo paradigma en la impresión 3D que parece salir de una película de ciencia ficción. Así, comprendimos que se pueden fabricar objetos sin moldes, en materiales líquidos densos como la arcilla, la tierra o el concreto. En ciertas partes del mundo, ya se están imprimiendo casas y edificios.

Al ver estas nuevas aplicaciones, se encendió una bombilla: hay mucho espacio para la exploración en este nuevo territorio y un potencial extraordinario en nuestro contexto local, donde la fabricación digital aún no es de uso generalizado. Para lograr esta visión teníamos que encontrar el socio adecuado. Después de mucho tiempo

investigando empresas que fabrican estas máquinas de última tecnología, encontramos a WASP en Italia y concluimos que era la mejor opción para nuestros futuros proyectos, ya que comparten nuestra filosofía de trabajo y tienen máquinas que permiten fabricar desde una taza hasta una casa.

Automater se especializa en dar vida a ideas a través de la tecnología de impresión 3D con fluidos densos. Nuestro objetivo es alimentar el espíritu humano, empoderando a diseñadores, artesanos y *makers* para que materialicen sus visiones más audaces, desde objetos intrincados hasta maravillas arquitectónicas, construyendo un futuro donde la imaginación sea el único límite y haciendo productos accesibles y asequibles.

No nos gusta etiquetarnos como “arquitectos”, no porque no lo apreciamos profundamente, sino porque consideramos que nos resulta limitante. Así como somos arquitectos, también somos diseñadores, fabricantes, investigadores, artesanos, filósofos

## AUTOMATER

y *makers*. Lo que nos une es la necesidad de explorar, crear y construir. Estamos en una constante búsqueda de desarrollar y fabricar, ya sea con herramientas manuales, diseño computacional o combinando ambos. Por esto, la fabricación digital nos abre un sin número de oportunidades para materializar cualquier idea.

**¿En qué momento se hizo necesario decir que somos una cosa o la otra? ¿Cuándo hubo esta necesidad de separar a los que diseñan y a los que fabrican, a los artesanos de los industriales?**

## HISTORIA, TECNOLOGÍA Y PRODUCCIÓN ANTES DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

Para los artesanos ancestrales no existía una separación entre el diseño y la fabricación, como sucede ahora. Por lo general, la misma persona que pensaba en un objeto era quien lo materializaba. Los productos no solo cumplían con propósitos funcionales, sino que también tenían un rol importante en lo estético y espiritual. Así, estos creadores eran una especie de cronistas de la historia a través de sus objetos; cada una de ellos representaba un momento y un lugar, reflejando su realidad y su forma de ver el mundo en piezas que usaban todos los días.

En el proceso de fabricación, las herramientas complementaban las habilidades manuales. El ser humano ponía el esfuerzo y el ingenio en la fabricación, mientras que la tecnología de ese entonces era utilitaria. Los instrumentos no eran el centro del proceso, ayudaban sin ser la clave en la creación del producto final.

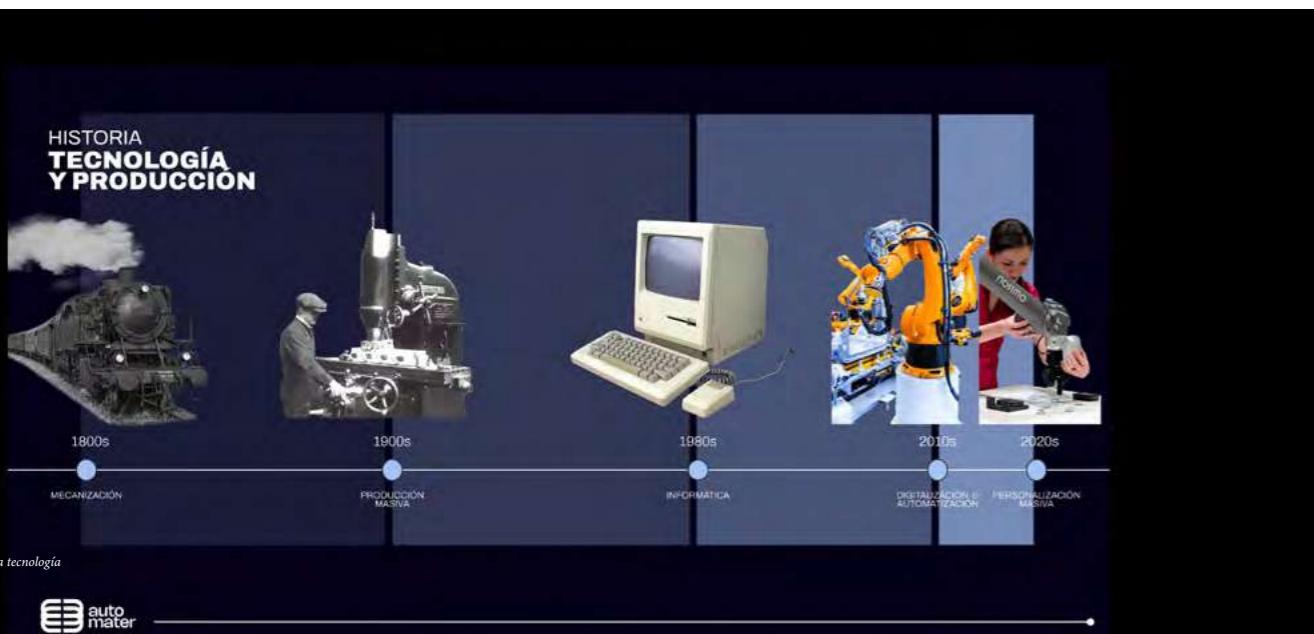


Figura 1. Historia de la tecnología

Después de milenios, al inicio de varias revoluciones industriales, el panorama de cómo concebimos la producción fue cambiando y la división entre los que idean y los que construyen se comenzó a marcar.

En la primera Revolución Industrial, con la introducción de las máquinas de vapor, presenciamos un cambio hacia la mecanización, donde las máquinas supieron la fuerza de las personas.

En la segunda, se establecieron la línea de ensamblaje como modelo y la producción en masa con la energía eléctrica. Vimos un aumento en la especialización y una mayor separación entre diseño y producción. El rol del humano comenzó a desplazarse hacia el diseño y la ingeniería, mientras que las máquinas asumieron cada vez más de la fabricación. Sin embargo, todavía existía un nivel significativo de control humano sobre el proceso, aunque la tecnología comenzaba a desempeñar un papel central.

En la tercera, vimos la era de la información y la globalización, a menudo asociada con la era de la computadora y el internet. El surgimiento de la tecnología de la información cambió radicalmente la forma en que operaban las industrias. Las computadoras y los sistemas de registro de datos permitieron una mayor velocidad de producción y la posibilidad de hacer proyecciones en la fabricación. Aquí, los objetos industrializados estaban pensados para la optimización de costos y la producción eficiente. La estética y el diseño fueron paulatinamente reemplazados por la eficiencia y la estandarización, generando una contraposición: estética versus optimización.

Durante este milenio, vimos el auge de la cuarta revolución, donde la automatización y digitalización de los procesos industriales se profundizaron. Esta se basa en la integración de tecnologías como la inteligencia artificial, el internet de las cosas [IoT], big data y robótica para optimizar la producción, la logística y la cadena de suministro.

## HISTORIA DE LAS REVOLUCIONES INDUSTRIALES

En este punto, la tecnología está transformando radicalmente la forma en que producimos y trabajamos. **¿Qué significa esto?** Bueno, piensa en fábricas donde las máquinas no solo hacen el trabajo pesado, sino que también toman decisiones en tiempo real, ajustando la producción según la demanda y previendo fallas antes de que sucedan. Es como tener un equipo de trabajadores virtuales que nunca se cansan ni cometen errores —puede que de aquí vengan todos nuestros miedos—. Las máquinas pasaron de hacer el peso laboral a ser “inteligentes”; la alternativa de ciencia ficción que todos tememos es que las máquinas llegaron para erradicarnos.

## REVOLUCIÓN INDUSTRIAL 5.0

Queremos compartir, desde el mundo del que venimos, que no debemos esperar este futuro sombrío. Estamos al borde de una nueva revolución impulsada por la pandemia, que indudablemente ha implicado un cambio radical en la forma en que trabajamos, vivimos y nos relacionamos con la tecnología. Vimos nacer la quinta revolución industrial.

Esto nos ofrece una visión hacia el futuro mientras, de alguna manera, recupera nociones del pasado. Aquí, los humanos siguen siendo el epicentro de la producción y las máquinas están ahí para potenciar sus capacidades. Estas se están convirtiendo en una extensión de lo que hacemos e incluso de quiénes somos, estableciendo una relación simbiótica entre humanos y tecnología.

## PERSONALIZACIÓN MASIVA

Como se puede notar, el tiempo entre las revoluciones se ha acortado, dando paso a saltos grandes en pocas generaciones. Cuando hace doscientos años una persona podría haber vivido solo un cambio en el modo de producción durante su vida, nosotros ya hemos vivido tres. Esta integración tecnológica requiere una rápida adaptación, ya que el ritmo de cambio es cada vez más frecuente y acelerado.



Figura 2. Volver al futuro

## CONTEXTO ECUADOR FREnte A LAS REVOLUCIONES INDUSTRIALES

En los países desarrollados, las tecnologías 5.0 han surgido a través de un proceso lineal de sucesivas revoluciones industriales. Sin embargo, Ecuador y la mayoría de los países latinoamericanos no han alcanzado de manera significativa una industrialización a gran escala basada en la estandarización. La escasa inversión en tecnología y desarrollo industrial ha limitado la capacidad de estos países para competir en el mercado global, lo que se traduce en una menor diversificación de la producción y una dependencia de productos importados.

Aunque la artesanía ha formado parte de nuestra historia, la percepción del público ha saltado sobre la utilidad a algo más “estético”, lo que trasciende de una necesidad a un *commodity*. Piezas que tienen un valor intrínseco en su proceso y resultado compiten con precios de productos industriales genéricos, pero más asequibles.

Entonces, ¿cuál es nuestra mejor oportunidad de competir a nivel global y, a su vez, preservar los saberes tradicionales? Dejar de intentar llegar a la producción en masa y apuntarle a la personalización en masa. Directamente, a la quinta revolución industrial.

## ARTESANÍA 5.0

La artesanía 5.0 establece diálogos e interacciones durante su proceso. Un diálogo con el código y la información que da forma al objeto, mientras que el código se comunica con la máquina que construye el objeto y la materia prima que primero pasó por nuestras manos. Es un diálogo para alimentar la máquina con las variables que debemos controlar en cada pieza única producida en serie.

Además, se tiene que pasar por la ciencia de la consistencia de la pasta, darle forma al objeto, luego el esmalte y finalmente el horno. Esto se convierte en una conversación continua: **máquina-humano-materia** y en algún momento con la persona que tendrá este objeto con capas de información en sus manos.

Así, como si de una película de ciencia ficción se tratase, en un abrir y cerrar de ojos estamos en el futuro, trabajando mano a mano con las máquinas, hasta el punto de que se convierten en una extensión de nuestro ser en nuestro oficio.

Figura 3. Artesanía 5.0



## PRODUCTOS INTERMEDIOS, INFORMADOS

Hablemos un poco de los extremos que se conocen actualmente en la gradiente que llamamos productos. Actualmente, existe un desafío para aquellos que quieren algo funcional y bonito al mismo tiempo. La gente se encuentra atrapada en elegir entre un buen precio o un diseño de calidad. Por la forma de fabricar los objetos, especialmente los disponibles localmente, estos están en un extremo o en otro.

Por un lado, están los productos industriales: estandarizados, eficientes, funcionales, baratos y genéricos. Estos no suelen tener buena calidad ni originalidad. Por otro lado, están los productos artesanales, con

una producción personalizada, únicos, sostenibles, expresivos, pero pueden resultar caros y fuera del presupuesto de muchas personas.

Buscamos tomar esos dos extremos y encontrar un intermedio entre lo industrial y artesanal, rescatando los valores de cada uno. Contemplando un balance entre la función [economía] y la forma [expresión], aprovechamos las últimas innovaciones tecnológicas para mejorar la calidad, la eficiencia y la sostenibilidad, pero sin perder de vista esa expresividad o espíritu que hará que cada diseño sea único en su especie.

## INDUSTRIA 5.0

Estos objetos ganan su aura con las capas de información que los conforman, desde la intención inicial del objeto hasta el código que le da su forma. La conexión del creador con su pieza se establece con los procesos manuales imprescindibles y esenciales, al trabajar directamente con el material.



Figura 4. Industria 5.0



Figura 5. Visión simultánea

## VISIÓN SIMULTÁNEA

Como parte de nuestra filosofía, creemos que para que la innovación suceda es crucial abrazar la idea de que podemos incorporar características, cualidades o enfoques que parecen opuestos, con el fin de crear algo único y equilibrado. Lograr transitar gradualmente de ida y vuelta entre lo virtual y lo físico, entre el diseño y la producción, entre la tradición y la vanguardia, entre la tecnología y la artesanía. Con una visión simultánea, podemos pensar global y actuar local. **¿Por qué tiene que existir una rivalidad entre lo artesanal y lo tecnológico?**



Figura 6. Viaje al origen

Como hemos visto, las revoluciones industriales han pasado de un proceso de avance lineal a un proceso cíclico, que está volviendo al inicio, donde las personas, su creatividad, su juicio crítico y sus emociones son el motor de todas las creaciones. La naturalización de las máquinas, acostumbrarnos a su presencia cotidiana por más de trescientos años en los que hemos coexistido, ha hecho que formen parte de nuestro ecosistema. Un entorno colaborativo entre humanos y máquinas es el escenario donde se desarrolla nuestra nueva realidad.

Aunque parece ficción ya no lo es. Vivimos en un momento en el que debemos aprender a comunicarnos tanto con las personas como con las máquinas. Las destrezas, oficios, tradiciones e historias serán transmitidas por abuelos ancestrales y máquinas de última generación.

# 200 años reinventando la tradición: una reflexión sobre los procesos de innovación y la preservación del patrimonio cultural en Uriarte Talavera [Puebla, México]

Mariana Muñoz Couto  
Uriarte Talavera

## RESUMEN

**Uriarte Talavera**, taller emblemático de la ciudad de Puebla, México, ha preservado por más de 200 años la tradición de la talavera, una cerámica que fusiona la alfarería prehispánica de Tlaxcala con técnicas de vitrificación españolas introducidas durante la colonia. Este artículo repasa la historia de la técnica, desde la fundación de los primeros talleres en Puebla en el siglo XVI, su auge durante el barroco novohispano y su declive tras la Revolución Industrial, hasta su renacimiento con la Revolución Mexicana. Se destaca cómo Uriarte Talavera ha mantenido el proceso artesanal inalterado, contribuyendo a la obtención de la denominación de origen que distingue a la talavera auténtica de las producciones semindustrializadas. Asimismo, se explora la problemática actual que busca modificar las normas para reconocer la importancia del gremio artesanal en su totalidad, pero enfatizando en los elementos diferenciadores de la talavera. Además, se expone el camino de innovación de Uriarte a través de prácticas comerciales, profesionalización y difusión del oficio, así como colaboraciones con artistas e instituciones culturales. Gracias a su compromiso con la calidad y la dignificación del trabajo artesanal, Uriarte Talavera se ha convertido en un modelo de preservación del patrimonio cultural artesanal.



Entre las cerámicas vidriadas hechas en América durante la dominación española, destaca la talavera de Puebla. Esta es la más antigua de ellas y la de mayor continuidad, pues hasta la fecha, en pocos talleres, su proceso permanece inalterado por los impulsos industrializadores y tecnológicos que modificaron las cerámicas en el mundo. En su materialidad e historia, la talavera es sincrética. Las arcillas locales, magistralmente trabajadas en Mesoamérica, fueron perfeccionadas con la técnica del vidriado, que desde los siglos VIII-IX era conocida en la región de la antigua Mesopotamia. Esta técnica viajó por el Mediterráneo hasta Europa, particularmente a España con la invasión árabe de la península ibérica. La técnica, ya dominada por los españoles, cruzó el Atlántico para instalarse en la naciente ciudad de Puebla de los Ángeles.

Los talleres de talavera prosperaron durante la época de la colonia, debido al crecimiento de los centros urbanos y el aumento de la población mestiza en toda América Latina. Durante más de dos siglos, Puebla fue el mayor exportador de loza vidriada del continente americano. La ciudad de Puebla, fundada en 1531, fue un im-

portante centro urbano colonial de la Nueva España, gracias a su privilegiada ubicación en el centro del país, en la ruta de comercio entre el golfo de México y el Pacífico y las características de su fundación. Desde entonces, fue concebida como una ciudad que debería concentrar núcleos administrativos y eclesiásticos.

El rápido crecimiento colonial tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XVI, siendo Puebla un importante centro intermedio entre la Ciudad de México y el puerto de Veracruz. Las crecientes necesidades de la población colonial propiciaron que “nuevos” oficios se establecieran en Puebla. Entre los primeros oficios, destaca sin duda la talavera y el vidrio. El altiplano central de Puebla ofrecía las condiciones perfectas para el establecimiento de esta nueva industria: la necesidad de materiales de construcción y utensilios domésticos, la existencia de arcillas de calidad para usos alfareros, la mano de obra calificada de la población autóctona con una tradición alfarera ancestral y la intención colonizada de crear centros productivos para surtir a la población de las colonias en América.

Es importante destacar que lo que se introduce como innovación a los procesos ya existentes por parte de la población local fue la técnica del vidriado, que consiste en aplicar una capa de esmalte a base de estaño y plomo sobre el cuerpo de barro cocido, creando una capa delgada vitrificada. Esto representó un avance significativo para los usos de los cuerpos cerámicos, más allá de que hizo posible una explosión creativa en términos de colores y

Las investigaciones documentales permiten afirmar con seguridad

que la producción de la talavera comenzó en Puebla en la segunda mitad del siglo XVI. Entre los primeros vecinos de Puebla, hubo algunos maestros procedentes de la población de Talavera de la Reina, en la región de Toledo [aunque también hay registros de artesanos andaluces y hasta italianos], que en 1531 introdujeron esta industria a la ciudad. A partir de 1580, se estableció un número mayor de maestros loceros que encontraron en Puebla no solo los materiales requeridos para producir cerámica de buena calidad, sino también un centro comercial que permitía con facilidad la venta de sus productos hacia diversas ciudades de la Nueva España y el mundo.



diseños que dotaron de identidad y carácter a la loza estannífera conocida como talavera de Puebla. El nombre de “talavera” proviene del origen de los primeros artesanos, quienes al referirse a la técnica de la loza vidriada mencionaban al “estilo de talavera”. Con el paso del tiempo, el uso fue generalizando este nombre en la Nueva España para referirse a la técnica.

Entre 1652 y 1653, los maestros loceros “de lo blanco y de lo prieto” de Puebla otorgaron poder a Diego Salvador Carreto para que solicitara al virrey que se establecieran los exámenes y se crearan ordenanzas capitulando las condiciones, penas, gravámenes y circunstancias requeridas para el buen uso del oficio. El virrey Francisco Fernández de la Cueva aprobó y otorgó el mandamiento en 1659, dirigido al alcalde mayor y al ayuntamiento de Puebla, ordenando que se asentaran en los libros de ordenanzas y diputación y se propagaran públicamente. Estos comprendían diez artículos en los que se estipulaban los procedimientos para fabricar y controlar la calidad de los productos de talavera. Este documento colonial es muy importante, ya que se convirtió en la referencia inmediata,

450 años después, para la obtención de la denominación de origen de la talavera, un proceso iniciado en el año de 1990 por un grupo de seis talleres, encabezados por Uriarte Talavera, del que hablaremos más adelante.

Esta abundante documentación histórica sobre el origen de la talavera en la ciudad de Puebla ha sido cuestionada en algunos documentos que se sustentan en hallazgos de excavaciones arqueológicas en la zona de Cacaxtla-Xochitécatl, donde se refieren a una cerámica “blanca”. Sin embargo, dichos documentos no describen la composición o supuesta forma de elaboración de esta cerámica, pero pretenden situar un referente histórico de cerámica vidriada en el periodo clásico prehispánico en el estado de Tlaxcala. Este argumento resulta bastante endeble, pero suficiente para sostener la solicitud de ampliación de zona de la talavera para la denominación de origen hasta el municipio de San Pablo del Monte, población actualmente conurbada a la ciudad de Puebla.

La destreza y tradición alfarera de los tlaxcaltecas no puede ponerse en duda. Sin embargo, resulta dudoso que el “vidriado” haya sido conocido por alguna cultura prehispánica desde el período clásico, ya que hoy en día no existen más evidencias que restos de antiguos alfares. Más investigación es necesaria al respecto para poder sustentar esta afirmación que de ser cierta, sería un descubrimiento importante en cuanto a los avances civilizatorios de las poblaciones autóctonas. Resulta curioso que los museos arqueológicos estén llenos de bellísimas piezas de barro polícromo, brñido, coloreadas con engobes, con relieves y formas caprichosas, pero ninguna muestra evidencia de una segunda cocción vitrificadora, lo que probaría la existencia de una cerámica vidriada precolombina en Tlaxcala.

Existen muchos documentos que constatan el origen de los primeros artesanos y su afincamiento en Puebla. Además, cobra sentido que en esta ciudad también estuviera el primer taller de vidrio de la Nueva España, ya que tanto los hornos como los materiales necesarios para el vidriado eran conocimientos compartidos por ambas técnicas. La abundante población indígena tlaxcalteca y su alianza con los conquistadores en los primeros años de la Colonia permitieron que la población tlaxcalteca floreciera y se expandiera a diferentes partes de la Nueva España. Esto ocurrió ya fuera en su condición de “indios auxiliares”, acompañando a las tropas en labores de traducción, guías, o como acompañantes de los españoles en la fundación de las nuevas ciudades. Considerando este factor ampliamente documentado en las labores de poblamiento de las provincias del norte, es lógico que los diestros alfareros de Tlaxcala jugaran un rol predominante en la creación de los talleres de cerámica estilo talavera en Puebla de los Ángeles.

La ciudad de Puebla fue fundada como una población para españoles; sin embargo, en el lado oriente del río San Francisco se asentó población indígena procedente de Tlaxcala. Es bien conocido que esa zona aún se dedica a la alfarería con las técnicas usadas antes de la llegada de los conquistadores. No obstante, documentos en los archivos municipales describen en detalle los oficios de los nuevos pobladores y constatan que en los talleres de talavera había maestros llegados desde España o incluso Italia, quienes sabían de la existencia de los barros y los alfareros locales y adaptaron la técnica a las necesidades de los pobladores de la Nueva España. El papel de los alfareros tlaxcaltecas ya radicados en Puebla es mencionado en muchas investigaciones, pero es difícil encontrar documentos

que sostengan el conocimiento previo de esta técnica en el estado de Tlaxcala, o la existencia de algún taller previo a los fundados en Puebla.

Los historiadores de la talavera poblana también han identificado dos períodos “dorados” para los talleres. El primero y más importante corresponde al crecimiento y consolidación de la economía novohispana, con todo lo que ello implica: el aumento poblacional, el auge de la construcción de las ciudades y el ordenamiento de las actividades económicas [como las ordenanzas del gremio]. El siglo de crecimiento y perfeccionamiento de la técnica de la talavera transcurre entre 1650 y 1750, periodo que además corresponde estéticamente al auge del barroco novohispano, del que la ciudad de Puebla es la máxima exponente. Durante esos años, los talleres proliferaron, requiriendo más alfareros probablemente provenientes de las poblaciones aledañas de Tlaxcala y Cholula. Las piezas producidas en Puebla recorrieron el continente e incluso viajaron de vuelta a la metrópoli, convirtiéndose la talavera en uno de los productos más importantes del comercio intracolonial.



La segunda mitad del siglo XVII trajo nuevas ideas a las élites gobernantes, entre ellas el liberalismo que eventualmente llevaría a la abolición de los gremios, considerados formas monopólicas de acaparamiento comercial. Las reformas borbónicas, impregnadas con este espíritu, introdujeron un enfoque diferente para las actividades comerciales, dando preponderancia a aquellas que representaban una importante fuente de capital para la corona, como la minería. La talavera se mantuvo esperando su segunda época dorada, no sin antes padecer aún más infortunios que llegaron durante el siglo XIX, con las luchas de independencia, las invasiones extranjeras y la convulsión política del naciente Estado mexicano. En este contexto político, resulta sorprendente que alguien decidiera iniciar un taller de talavera en 1824; sin embargo, fue en ese año cuando nació **Uriarte Talavera** en la antigua calle de Mesón de Sosa No. 11. La historia oral de la familia cuenta que en este inmueble ya existía un pequeño taller conocido como La Guadalupana, lo que implicaría una mayor antigüedad para este histórico espacio.

A la inestabilidad socioeconómica y política que se vivía en la Nueva España se sumaba un fenómeno mundial que amenazaba a algunas actividades productivas tradicionales. La

revolución industrial, iniciada en el siglo XVIII en Gran Bretaña, anunciable el declive de las industrias artesanales. No fue una excepción el caso de la cerámica artesanal que, para la primera mitad del siglo XIX, experimentaba los embates de las máquinas que abarataban y perfeccionaban los productos. El consumidor del siglo XIX abrazó los nuevos productos, que carecían de defectos y eran tan similares entre sí como gotas de agua. Lo “hecho a mano” se interpretó como el sello de una época de atraso tecnológico. La producción artesanal se marginalizó frente a la rapidez, uniformidad y bajos costos de la producción fabril.

Las cerámicas europeas, particularmente inglesas y francesas, inundaron los mercados mundiales. La técnica del transfer printed hacía posible una reproductibilidad eficiente, rápida, casi perfecta y, sobre todo, barata. El mundo había dejado a la loza vidriada como un ancestro de museo. En este contexto poco favorable para los oficios artesanales, México estrenaba su primera Constitución en 1824. Sin un marco legal propicio, con la delimitación geográfica de las entidades federales cambiando y las amenazas extranjeras tocando a la puerta, pero con un espíritu emprendedor indomable, **Ygnacio Uriarte** adquirió el inmueble y el taller en ese mismo año.

Dado su carácter artesanal y discreto, la historia de este se pierde en el tiempo. Bajo el nuevo propietario, el taller amplió sus metas y sus ambiciones artísticas y comerciales. Así lo atestiguan las medallas y preseas obtenidas en ferias y exposiciones internacionales como Cotton States and International Exposition [Atlanta, 1895], Feria Insular de Ponce-Isla de Puerto Rico [1926], State Fair of Texas [Dallas, 1920] o la célebre Exposición Iberoamericana de Sevilla [1929-1930]. Los diversos talleres y fábricas surgidos en la ciudad con el tiempo retomaron las técnicas y los desafíos artísticos que distinguían a Uriarte Talavera.

Hugo Leicht, en su libro *Las Calles de Puebla*, menciona ya la existencia del taller de Uriarte durante la segunda mitad del siglo XIX. Aunque cita erróneamente su fundación en 1868 [lo que contradice los documentos del archivo municipal y las evidencias pertenecientes a la propia familia Uriarte], Leicht reconoció la importancia de este taller, ubicado en una zona de la ciudad que después se vería favorecida por la cercanía al paso de las vías del ferrocarril transoceánico.

Con la llegada del nuevo siglo, la talavera estuvo a punto de la extinción. Se cuenta que en 1908 existían solamente seis talleres; Uriarte era el más destacado por el tamaño de su horno y la calidad de sus artesanos, además de haber sido el único con presencia internacional en su momento. Diplomas y textos del archivo privado de la empresa destacan no



**El impulso del  
nacionalismo  
revolucionario  
[...] hizo de  
la talavera un  
símbolo cultural  
de la *identidad  
mexicana*.**

La industria de la talavera poblana tuvo en **Uriarte Talavera** un estandarte que mantuvo viva la calidad del producto y creó una excepcional escuela artesanal. En esta, se han forjado generaciones de artesanos. El arqueólogo norteamericano Edwin Atlee Barber, quien a finales del siglo XIX visitó los talleres mexicanos de loza vidriada y en 1907 documentó las prácticas para la elaboración de la majólica mexicana, destacó la formación de artesanos por parte de los talleres más consolidados como Uriarte.

Fue precisamente la persistencia y tesón de Uriarte lo que hizo posible la permanencia del oficio en el siglo XX. Su esfuerzo rindió frutos cuando dos factores preponderantes confluyeron después de la Revolución mexicana: el impulso del nacionalismo revolucionario, con la consecuente búsqueda de los elementos reforzadores de la identidad mexicana, de los que la talavera era un símbolo cultural, y la llegada de un personaje emblemático en la historia de la talavera: el ceramista catalán Enrique Luis Ventosa. Su figura marcó un parteaguas porque con él llegó un nuevo significado de la estética de la talavera. Además de rescatar algunos elementos vernáculos, incorporó la impronta artística de los movimientos europeos [art déco, art nouveau y las vanguardias]. Sobre todo, Ventosa reconoció en esta tradición mexicana una técnica depurada con un proceso histórico que reflejaba a la perfección el carácter del arte mexicano.

La segunda época de oro de la talavera llegó precisamente en esos años. El México posrevolucionario atrajo miradas internacionales y su arte floreció con identidad propia y reconocimiento mundial. La consolidación de Uriarte trajo consigo la necesidad de más artesanos, que nuevamente llegaron de las poblaciones cercanas a la ciudad de Puebla, como San Pablo del Monte, en Tlaxcala.

Gracias a la calidad de las piezas, **Uriarte** hoy está presente en colecciones privadas y museos de la talla del **Metropolitan Museum of Art** de Nueva York, el **Pennsylvania Museum of Art**, la colección de Marion Koogler McNay en San Antonio, Texas, sede del Museo McNay. También destacan sus productos en el Jardín de Miraflores y la Quinta Urrutia en la misma ciudad de San Antonio, ambas propiedades del controversial Dr. Aureliano Urrutia, polémico personaje de la historia mexicana y secretario de gobernación de Victoriano Huerta. Uriarte Talavera destaca también en la intervención arquitectónica modernista de Edward W. Tanner para el Country Club Plaza en Kansas City y en las más de quinientas construcciones del arquitecto Atlee Ayres, incluyendo la propia casa McNay, que influyeron en las características estéticas de San Antonio.

Lo ocurrido en Texas en el terreno arquitectónico también se presentó en la Ciudad de México y en Puebla, donde el estilo neocolonial mexicano tuvo su época de mayor esplendor en los años posteriores al fin de la Revolución mexicana. Arquitectos de la talla de Eduardo Tamáriz promovieron un estilo con carácter nacional que abandonaba los ya trillados ornamentos neoclásicos con motivos europeos. Al buscarse una expresión estética más cercana a la historia mexicana, se reconoció el legado español con sus influencias de estilos árabe y mudéjar, y se combinó con los exquisitos acabados de la arquitectura colonial: el tezontle, el barro cocido y los delicados trabajos en cantera y estuco. Este estilo neocolonial reafirmaba la identidad nacional al homenajear la destreza artística de los mexicanos. Fue justo en esta época cuando se consolidó la presencia de Uriarte Talavera en casas particulares y construcciones civiles y religiosas que ejemplificaron esta brillante etapa de la arquitectura nacional.

Los textos más serios que documentan el quehacer artesanal de la talavera y su influencia en la estética de Puebla mencionan la importancia del taller de Uriarte. Destacan la innovación organizacional y estética que han caracterizado a la empresa y que permitieron preservar el oficio artesanal de la talavera. Como era de esperarse, el siglo XX trajo nuevas

contracciones en la “industria” de la talavera. Muchos talleres desaparecieron y algunos otros nacieron con un nuevo objetivo. Una parte importante de los artesanos que estuvieron en los contados talleres de talavera, sobre todo en Uriarte, regresaron al vecino estado de Tlaxcala y con el paso de los años fundaron cerca de ochenta talleres que allí operan. Se podría concluir, por lo tanto, que el nacimiento de los talleres de Tlaxcala se debe a los vaivenes de la industria en la ciudad de Puebla, llevando a este grupo de artesanos a la búsqueda de nuevos mercados.

En Tlaxcala, los talleres flexibilizaron los procesos, convirtiendo sus productos en cerámicas semindustrializadas al adquirir parte importante de su materia prima de la industria cerámica, aunque conservando algunos elementos tradicionales que la acercaban, en apariencia, a la auténtica talavera, como el pintado a mano. Estos nuevos productos, con procedimientos más estandarizados que permiten disminuir mermas y reducir costos, se presentaron a sí mismos como talavera a pesar de las innegables diferencias con algunos de los talleres de Puebla que siguen aún la tradición original, encabezados por **Uriarte Talavera**. La intención de los talleres poblano al impulsar la denominación de origen era combatir la competencia de estas y de otras “imitaciones” semindustrializadas a través

de una estrategia de diferenciación basada en la preservación de un proceso ancestral que pocos talleres aún conservaban. Al igual que los gremios del siglo XVII, se buscaba también garantizar la enseñanza y transmisión del oficio, además de la calidad y la venta de sus productos.



En conjunto, los talleres apegados al proceso histórico\* iniciaron los trabajos para conseguir la protección de la denominación de origen de la talavera, de la mano de las autoridades del estado de Puebla. En 1993, se publicó en el periódico oficial del estado de Puebla el decreto que declara Zona de **Talavera de Puebla** a los distritos judiciales de Atlixco, Cholula, Puebla y Tecali. El 11 de septiembre de 1997, se publicó en el Diario Oficial de la Federación la Declaratoria General de Protección de la Denominación de Origen Talavera. El 25 de noviembre de 1998, se culminó otro ciclo con la publicación en el Diario Oficial de la Federación de la Norma Oficial Mexicana NOM-132-SCFI-1998, Talavera-Especificaciones. El logro de la publicación de la norma fue una afrenta para los talleres en Tlaxcala, que en los años subsecuentes se dedicaron a promover su inclusión. En 2003, la zona de la talavera se extendió al municipio de San Pablo del Monte, en el estado vecino de Tlaxcala, conurbado casi con la Ciudad de Puebla.

A pesar de que Tlaxcala accede al beneficio de la extensión de la zona protegida por la denominación de origen, ninguno de los talleres ha sido capaz de recibir la certificación que otorga la Norma Oficial Mexicana, precisamente porque sus procesos se han alejado de lo descrito por las Ordenanzas coloniales de 1653. Sin embargo, la inclusión de San Pablo les permite beneficiarse ante un mercado que desconoce los detalles de la certificación y lo que ella implica. Como era de esperarse, esta situación generó inconformidad en los talleres de Puebla y desalentó a nuevos talleres a seguir los procesos antiguos y certificarse. Eventualmente, esto debilitó al consejo regulador, dado que se empezó a considerar que era posible obtener ciertos beneficios simplemente estando en la zona de la talavera, sin necesidad de cumplir al pie de la letra con la norma.

Mientras esto se escribe, los **talleres de Puebla**, nuevamente encabezados por **Uriarte Talavera** buscan una modificación a la actual norma para poder hacer válida la protección de la denominación de origen. La intención de este proyecto es precisamente buscar un punto intermedio entre los procesos de elaboración que existen en los diferentes talleres, reconociendo la importancia del gremio artesanal en su totalidad, pero también buscando que la talavera conserve algunos elementos diferenciadores de cualquier cerámica hecha en otra parte del mundo. Si la norma se flexibiliza en exceso, perdería el sentido de su protección histórica.

En España, el proceso histórico se perdió por completo quizás desde finales del siglo XIX. Los talleres evolucionaron incorporando la materia prima estandarizada. Su producción se contrajo hasta reducirse a unos pocos talleres que con enorme destreza pintan a mano, laboran aún algunas formas tradicionales y retoman parte de la gráfica histórica. Son los actuales talleres de las ciudades de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo quienes impulsan la iniciativa de inscripción del proceso de elaboración de la talavera en la lista de **Patrimonio Cultural Intangible de la UNESCO**.

Este es el “**estado del arte**” de la talavera en nuestros días. En los últimos cuarenta años, se han llevado a cabo iniciativas importantes para preservar el oficio, dado pasos significativos. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos por encontrar criterios comunes, no se ha logrado un marco que permita realmente llegar a un acuerdo sobre lo que es necesario preservar y aquellas áreas de oportunidad abiertas a la innovación.

**En 2019, se logró la primera inscripción binacional entre España y México en la lista de Patrimonio Cultural Intangible de la UNESCO.**

\* Al referirnos al proceso histórico destacamos la utilización de materia prima no estandarizada lo que implica subprocesos productivos de preparación de los barros, esmaltes y pigmentos. Se usa barro de dos regiones del estado de Puebla, directamente extraído del lugar [barro “en greña”]. Se procesan óxidos minerales en molinos de piedra a través de las “fritas” para obtener los colores antiguos descritos en la NOM132.

## REFLEXIONES FINALES

A doscientos años de la fundación del taller, Uriarte permanece fiel a la idea de preservar su proceso y ha encontrado un camino impulsando la innovación más allá del mismo, en la organización, la profesionalización, las prácticas comerciales, la vinculación, la reutilización y, dentro de lo posible, en las formas y la gráfica. Gran parte de los talleres artesanales en México, de cualquier oficio, operan bajo condiciones de precariedad e incertidumbre. Uriarte ha intentado solidificar su estructura y ofrecer a sus trabajadores todas las prestaciones que otorgan las leyes laborales, buscando que las familias sigan siendo el eje de la preservación del oficio, alentando la transmisión de padres a hijos y promoviendo la dignificación del trabajo del artesano.

Una preocupación común en todas las actividades artesanales del mundo es la falta de interés de los jóvenes por estos oficios. Una de las razones es precisamente que lo artesanal se asocia con industrias más informales, con poca solidez, que no pueden garantizar a sus empleados buenas condiciones de trabajo. En Uriarte existen programas de capacitación continua

para nuevos artesanos, entre los que destaca el proyecto de pintura en talavera en los centros de rehabilitación social, donde durante los últimos ocho años se ha capacitado a más de doscientas mujeres privadas de la libertad. Estas mujeres, además de ser remuneradas por su trabajo en la misma proporción que cualquier artesana del taller, tienen una oportunidad de reinserción laboral en el taller al cumplir su condena.

En cuanto a la estructura y solidez del taller, se ha invertido en establecer procedimientos que, sin detrimento alguno al proceso artesanal, mejoren la eficiencia y calidad sin caer en la estandarización industrial. Se cuenta con un laboratorio para lotificación y muestreo, también para mediciones de metales como el plomo. Además, existe un área de control de calidad y se creó el área de aseguramiento de calidad que pone parámetros generales, reglas de cumplimiento y documentación de incidencias para implementar acciones correctivas, optimizando la inestabilidad que proviene de trabajar con materia prima en bruto.



En cuanto a las prácticas comerciales y estrategias de mercado, es el único taller del centro histórico de la ciudad que ofrece un recorrido gratuito a las 11 de la mañana [con costo en el resto del horario laboral]. Adicionalmente, ofrece servicios como recorridos especiales y talleres de pintura impartidos por los propios artesanos. Los antiguos espacios habitacionales de la Casa Uriarte han sido adaptados como una pequeña galería donde se muestran piezas de arte contemporáneo de la colección privada y también algunas piezas de valor histórico.

Uriarte cuenta con una tienda en la Ciudad de México y tanto en el taller y punto de venta de Puebla, como en la Ciudad de México, se exhiben las diferentes etapas del proceso y videos que explican la historia de la talavera. Este último punto es fundamental, porque el valor intrínseco del producto proviene no solo de su historia, sino de la pasión y destreza de los artesanos. Por lo tanto, es esencial que exista una comunicación efectiva para transmitir el mensaje de valía identitaria y cultural que hacen que cada pieza sea una obra de arte única e irrepetible.

Entre otras acciones, destaca el proyecto gastronómico que lleva la talavera a la mesa de los mejores restaurantes de México, estableciendo un vínculo directo con los chefs y renovando la histórica asociación entre la comida y el “arte de la mesa”. Adicionalmente, se han establecido exitosas relaciones de vinculación con universidades para colaborar no solo en la parte de difusión de la histórica talavera, sino para emprendimientos puntuales como los dos proyectos colectivos de arte contemporáneo en 1998 y 2012, donde se invitó a artistas plásticos a trabajar en talavera para crear

una colección de arte en colaboración con los artesanos. También se han desarrollado proyectos para incorporar la talavera en los contenidos académicos de los programas de diseño industrial, diseño gráfico y artes plásticas, así como en disciplinas menos afines como la ingeniería industrial y la administración de empresas, creando una sinergia que nos ha permitido sistematizar y entender procedimientos.

En el campo de la cultura, además del vínculo natural con las autoridades de los diferentes niveles de gobierno para diversos fines [proyectos de restauración, exposiciones artesanales, conferencias], también se han tenido acercamientos con museos y colecciones privadas para crear colecciones tanto de réplicas autorizadas como colecciones exclusivas desarrolladas ex profeso para reconocer el valor histórico compartido. Uriarte Talavera forma parte del comité ciudadano Puebla Ciudad del Diseño, en el que se encaminan las acciones de las industrias culturales de la ciudad hacia el diseño y la innovación, con Puebla como parte de la red de Ciudades Creativas de la UNESCO.

En cuanto a la innovación en productos, se ha trabajado con otros materiales, como la plata, creando una prometedora línea de joyería propia. También se ha formado un comité interno que propone formas y diseños nuevos destacando algunas piezas de carácter más escultural. Otra iniciativa que ha resultado en objetos innovadores es la campaña de up-cycling, que ha dado una nueva vida a piezas desechadas del proceso productivo, ya sea por fallas funcionales o por defectos de calidad. Se han utilizado piezas completas para colaborar con un taller de bronce arquitectónico, que las reutiliza dando un acento a lámparas, mesas y otros objetos decorativos. Las piezas que se destruyen se acumulan en montículos de pedacería que, además de venderse para proyectos arquitectónicos, se reutilizan para hacer mobiliario urbano o losetas con la técnica de terrazo.

Quizá a nivel del desarrollo creativo y de la realización profesional y personal de nuestros artesanos, los proyectos que más nos generan satisfacción son aquellos en los que trabajamos con artistas plásticos y diseñadores. Durante

el proceso de ejecución de estos proyectos, se trascienden las barreras formales entre artista y artesano. Por un lado, el artesano sale de su actividad repetitiva para poner en prueba su experiencia y habilidad al servicio de una actividad creativa que los saca de su zona de confort; por otro lado, los artistas, normalmente acostumbrados a las técnicas habituales de las artes plásticas, aprenden del artesano todas las particularidades del material, haciendo posible una armónica colaboración.

La presencia de doscientos años de actividad ininterrumpida del taller Uriarte, sin tocar las técnicas tradicionales de elaboración, puede considerarse como un caso de éxito en cuanto a las posibles estrategias de innovación en el contexto de las restricciones que impone la preservación del proceso histórico. El gremio de artesanos puede verse beneficiado al abandonar la constante búsqueda por ajustar los materiales haciendo uso de materia prima industrialmente estandarizada. Sin embargo, la elección consciente de apegarse a la técnica original es una forma de rescate histórico cercano a la conceptualización y significado de “patrimonio” como aquello que es heredado y transmitido de generación en generación, en el sentido de lo que “es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad”, tal y como lo definió la convención de la UNESCO en 2003.

La intención del presente documento no es establecer la actividad de un único taller como el modelo exclusivo de “buenas prácticas” para la salvaguarda del patrimonio, sino arrojar luz sobre la situación actual de un gremio que desde fuera podría apreciarse como unitario y compacto, pero que está fuertemente dividido ante las decisiones que se han ido tomando frente a un mercado cerámico que impone nuevas formas de hacer las cosas. Sobre todo, frente a un consumidor acostumbrado a la inmediatez, la uniformidad y los precios bajos que aumentan el carácter prescindible de un producto.



**Diseño y  
tecnologías**



# Diseño del *vestido-objeto* y su ubicación física, habitacional y formativa. *Expresión y estética del vestido en la enseñanza*

Carolina Vázquez Córdova

## RESUMEN

La proyección de un objeto hacia la vestimenta abre las posibilidades del vestido. Desde su contextualización en la vanguardia, el vestido y la indumentaria no tienen el carácter exclusivo de moda, pues su permanencia e influencia en la realidad adquieren más sentido y funcionalidad en el concepto de diseño cuando este vestido se modifica para ocupar el espacio de arte-objeto. En este espacio, la expresión del vestido-objeto se naturaliza y el estudiante de estética genera alteridad desde su preparación cultural, académica y técnica, con la continuidad académica del/la examinador/a [profesor/a]. La vestimenta como objeto es una propuesta cargada de valor funcional y valor de propuesta; así, el habitacional [vestido-objeto como habitable y formativo] da paso a la humanización del arte en el vestido, donde naturalizar es proponer un espacio de desarrollo que funcione y genere nuevas perspectivas y lecturas que sumen al valor poscuantitativo. Entones, a partir del objeto vestimenta, que sugiere ser habitado por alguien, se manifiesta la deconstrucción en despiece y técnicas textiles, formateando el material didáctico en rasgos de inspiración, innovación y diseño aplicado. Así, la experimentación inicial del textil y el patronaje son el objetivo de este trabajo, un espacio para que los estudiantes propongan y elaboren prototipos desde la comprensión de su contexto. De esta manera, se crea un ambiente formativo de crítica necesario para el desarrollo académico y la posterior apropiación de las realidades y contextos para un diseño de conceptos.

**Palabras clave:** objeto habitable y formativo, educación estética, indumentaria y moldería, vestido-objeto.

## INTRODUCCIÓN

En la educación cultural y artística, se puede definir al arte como una disciplina de trascendencia, ya sea por su ejecución impecable o por el valor de la técnica que le asiste. De esta manera, las técnicas pueden ser estéticamente percibidas como atractivas, sobrias o recargadas; sin embargo, la expresión, la técnica y el estilo han sido inherentemente objetivados. Solo después de este proceso creativo, la representación a través del arte, de diseños comprensibles y su relevancia en el contexto social, permite concluir que la capacidad y el intelecto para capturar la expresión conceptual es la comprensión de algo esencial, que nos dirige a la comprensión de un halo cultural, social y espiritual.

La dinámica transdisciplinar deriva en las especificidades. Entonces, el proceso poscuantitativo, que da seguimiento a la investigación, tendrá por objetivo dos puntos intersticiales: [1] apreciación y [2] inmersión. La apreciación es la observación participativa de una comunidad preferentemente artística y, en general, cotidianamente vinculada a una comunidad social. Por otra parte, la inmersión del autor en el producto [proyecto/prototipo = objeto vinculante], dentro de la acción, implica expresar y emitir criterios valorativos de manera cualitativa.

El objetualizar el arte, sin que deje de ser arte contemplativo, y mostrarlo como una herramienta estética para la apreciación educativa, se deriva de la contemplación de una belleza intrínseca, patrimonial y mítica. Sin embargo, para que sea ecuánime en un arte de conceptos creacionales y funcionales, demanda de las percepciones sensoriales que conectan y tejen nuestros sentidos hasta la creación de un objeto de experimentación de arte y generador de estilos de arte.

Si se conceptualiza un objeto, la tarea se dirige hacia el diseño que estructura el arte, pero es imposible desmembrar arte, diseño, concepto, sincronía, sincretismo, hibridad y estética. Por lo tanto, el arte puede ser diseñado y el diseño puede ser una obra de arte.

El vestido en moda permite su ruptura. Lo clásico se vuelve transformador, por ejemplo, el diseño de moda en pasarela ha transgredido el consumismo final utilitario, en una propuesta de moda lenta, ralentizada, donde exponer piezas únicas nos regresa a los años de la posmodernidad y la valoración de la creatividad e ingenio funcional.

Así, como equivalente a la moda lenta, el vestido en pasarela, galerías y museos también muestra esa deconstrucción de la forma que embellece clásicamente el cuerpo a un objeto que vuelve al diseñador a lo primigenio, el atrevimiento e ingenuidad de un hombre nuevo que se mira en la casa de espejos inversos, habitada por las percepciones externas y modelada por las propuestas creativas.

Sobre la ética en el diseño textil y de modas se afirma que:

La practicidad se complementa con el vínculo estético-emocional del usuario con el producto; los vínculos creados no son éticos o no éticos, se desarrollan en las emociones inmediatas que la prenda ofrece al cliente, así el usuario del producto no tiene una conciencia profunda de las consecuencias de su adquisición, por esto, la responsabilidad del diseñador con criterio ético es informar y de cierta manera educar el comportamiento de compra. [Vásquez, 2011, p. 5].

Para generar un método que incluya un patrón de educación, se puede unir o coser mediante didácticas y materiales formativos. Para el método, incluido como un aporte a la enseñanza de la indumentaria, del arte-objeto, de la semiótica y de la estética, se propone un proceso de tres espacios para habitar el objeto indumentario/vestido-objeto, donde los habitacionales son:

1. Habitación indumentaria del sujeto en el espacio cultural: valores individuales, valores colectivos, comprensión desde lo objetivo a lo ideal.
2. Habitación indumentaria del sujeto cambiante [los supuestos], giros de naturalización.
3. Habitación indumentaria del yo, estética y humanización [cuerpo en positivo].

**El arte puede ser diseñado y el diseño puede ser una obra de arte.**

Las *trayectorias* de acción e impacto permiten observar volúmenes, extracciones y movimientos que reflejan la relación entre *objeto* y *espacio*.

## METODOLOGÍA

Este artículo está organizado con base en metodología del par y la hibridación, y la propuesta metodológica de acción e impacto del objeto diseñado. La metodología del par supone que habrá dos puntos o más que permitan la interpretación de la clase. Se puede distinguir, a conveniencia de los pares o confrontamientos, el estudio de tres factores: el espectador, quien es el crítico del objeto; el objeto en sí, tomado como sujeto de estudio, que posee carácter y es libre de interpretación; y el autor, quien tiene la capacidad de dar ambiente, contexto y conceptualizar su obra para que, en el método de hibridación, todo quede condensado. Al unirse y conjugarse semióticamente, la lectura del objeto indica que éste es una creación, producto de un pensamiento que lo ha capturado en tal artificio.

También se abordan las metodologías propuestas para la elaboración material del sujeto de estudio. Así, la metodología de acción, en similitud a las metodologías activas, trata de accionar ese objeto, de crearlo para ser expuesto y generar críticas que lo pueden contener o lo pueden rechazar, todo como parte de un ejercicio de creación. La enseñanza de la estética en la materia de artes, diseño y similares es aquella que crea la metodología del

impacto, que puede formarse por las condiciones del material, la ubicación del taller donde ha sido elaborado y la contextualización de este objeto. Esta metodología puede crear un ambiente de armonía con un impacto configurativo agradable o un impacto estructural que puede ser conceptualizado fuera de las armonías comunes en su color y forma, y ser llevado a un ambiente que exprese fragilidad, enojo y frustración, situaciones que son estructuradas por las subjetividades comunes en lo más armonioso y por subjetividades individuales en lo intersticial de la creación, contexto y percepción del objeto.

De esta forma, acción e impacto proponen la oscilación del habitar del vestido-objeto y, consecutivamente, las reacciones de este con el entorno. Entonces, nos aproximamos a las trayectorias de acción e impacto que facilitan la orden de giro. Si un objeto es suspendido, la trayectoria que coordina la elasticidad y el rebote muestra la flexibilidad en una instalación o locación que permite una apreciación de estos objetos con volúmenes, extracciones y la relación que éstas, en las modificaciones de un plano, más cercano a una moldería, reflejan y relacionan por las ordenes de movimiento.

## DESARROLLO

**Habitación indumentaria del sujeto en el espacio cultural: valores individuales, valores colectivos, comprensión desde lo objetivo a lo ideal**

### Sujeto-simplicidad, solo, deshabitado.

La vestimenta, entendida desde el espacio social y cultural, transita un proceso de cambios, pasa del imaginario individual al colectivo y se transforma en propuesta. Por lo tanto, se cuestionan los diversos sentidos y las expectativas de la moda. Así, en esta investigación, no se tratará a la moda desde el sector productivo, sino como generadora de la opción a la deconstrucción de paradigmas elevados a las pasarelas y dictadores de tendencias, y al paradigma de vestir a la moda, desde las tendencias creadas por cada estilo.

Sin apartarse de la habitación indumentaria, al presentarse esta vestimenta “sola” nos encontramos en el hábito de vestirla por suponernos vestidos o de encontrar un sentido estético en la vestimenta y, desde nuestra perspectiva particular, desarrollar un

estilo original. Esta vestimenta es entendida desde la necesidad de expresar nuestra comprensión de la indumentaria no solo como moda, sino como propuesta de diseño y arte.

Sin embargo, la vestimenta en este punto será abordada como sujeto objetivo, que ha transitado por varias transformaciones para sujetarse a la demanda de quien viste y de quien crea moda. En este caso, se sitúa como portadora de historia e ideas que permiten crear una vestimenta-objeto/arte-objeto, que transfiera las experiencias en diseño y patronaje y sus experimentaciones a un objeto que no necesariamente es sujeto de ser vestido [vestido-objeto].

Mónica Mussuto, citando a Umberto Eco en “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas” menciona que: “algo, para existir como código, debe cumplir con una serie de particularidades [...] Según Eco [1976] un código se entiende en varios fenómenos diferentes. En primer lugar, llama Sistema o Estructura Sintáctica a señales reguladas por leyes combinatorias internas” [2007, p. 9].

Retomando este concepto dentro de los fundamentos básicos de las estructuras sintácticas, las lecturas de la indumentaria en el espacio, sea cual fuere este espacio, nos participan de las eventualidades que se presentan en este sistema de expresión. Si la semiótica en el diseño se puede explicar en las recepciones de los signos morfológicos, en forma y color y sus denotaciones en estilos dentro del arte, y considerando este arte como una ciencia humana, pueden amplificarse nuestras percepciones del vestido-objeto.

La lectura de la indumentaria también presenta estas leyes combinatorias internas. Al deconstruir una prenda textil, nos encontramos en primer plano con la forma. En un segundo plano de comprensión, podemos notar el color y otras formas presentes en el textil, como el tramo y la textura.

En lo ideal y lo objetivo, tenemos la opción de vestir la indumentaria o no; es decir, la prenda tiene un valor de uso, además del valor de producción de quien o quienes están tras su confección: confeccionistas, maestros artesanos y productores.

En este caso, se han combinado varias normas, llamadas así por su inevitabilidad en el desarrollo de la indumentaria. Están entonces la forma, que debe ser ergonómica, un cuerpo para el torso y mangas para las extremidades, además de los valores de producción en la confección, como pinzas, sisado, formas orgánicas en el trazo para conseguir formas adaptables y habitables. Ahora la prenda debe ser ubicada en su tiempo y espacialidad.

En este momento del objeto, no es necesario tener todos los conocimientos o llevar a cabo las técnicas de confección de manera eficaz como en la obtención de indumentaria. Lo que importa es la lectura de la prenda indumentaria o textil.

En indumentaria, se puede comprender el sistema sintáctico de vestir como aquellas nociones que dictaminan que cierta tipología corresponde a cierta zona corporal, dado el material con el que está confeccionada, o la morfología que posee y como se interrelaciona además de con el propio cuerpo que la vestirá, con otras tipologías [...] desde la concepción semántica de las prendas, podemos catalogarlas en base a la ocasión de uso específico, teniendo en cuenta también el modo y textil con el que están confeccionadas: aquí se obtiene la subdivisión en subcódigos o categorías dentro del código de indumentaria: los rubros. [Mussuto, 2007, p. 10] Para la conceptualización de este habitacional, ver la figura 1.



Figura 1. Volumen

## *Habitación indumentaria del sujeto cambiante [los supuestos], giros de naturalización y lo sostenible*

### Sujeción-supuestos, impuestos, paradigmas.

La habitación indumentaria ocupa el lugar de sujeción al sujeto, lo que da como resultado la subdivisión en subcódigos o categorías dentro del código de indumentaria. Por tanto, el código de vestido se torna cambiante y expuesto a supuestos, de forma que da espacio a la propuesta del vestido-objeto, que es lo que necesita intervención del sujeto o individuo.

El vestido-objeto se muestra plasmado de las intervenciones sucesivas en la experimentación del trazo y corte de la moldería, así como de la conjunción con la estética cargada de la semiología desde el estilo o corriente artística de la que el individuo se apersona y con la que manifiesta su perspectiva y originalidad.

Es así que la connotación de “socializar la naturaleza” de Martínez Barreiro [2004] en “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”, junto a la propuesta de deconstruir para expresar el origen de lo cambiante, optimiza los conocimientos iniciales propios mediante una corriente artística implantada, opacando el paradigma, lo apersona y lo transfiere a un arte-objeto.

Si bien todos estos enfoques ofrecen muchas posibilidades de entender la moda, a través de su transversalidad. Sin embargo, no han calificado la moda como un híbrido entre la naturaleza y la cultura. A pesar de que nuestro mundo cotidiano siempre ha estado poblado de objetos híbridos. El primer autor que describe, la naturaleza híbrida de la moda es Barthes [1967], al distinguir entre lo material y lo ideal, en su obra el Sistema de la Moda, de matriz semiótica, y donde analiza la moda como un lenguaje. [Martínez Barreiro, 2021, p. 76].

El objeto como vestido es el lenguaje que propone, innova e ingenia. Tiene sus trazos identitarios, se descompone y se reforma, crece, llega a su estado de mayor expresión y se descompone otra vez, siguiendo un ritmo orgánico, cíclico. La humanización de la habitación indumentaria, en la sujeción a impuestos, decodifica el uso por tendencia impuesta de una técnica en el arte o experimentación para la educación artística.

Al relacionar la humanización y el objeto, encontramos la hibridación. A esta hibridación dentro del ejercicio la llamamos vestido-objeto y para que resulte favorable se tiene en cuenta el estudio básico en moldería, para su deconstrucción. De este nuevo patrón se levanta un prototipo que indique innovación o nuevas propuestas.

Recordemos que el fin del trabajo es su contextualización en el espacio, la muestra del objeto en prototipo, como un vestido-objeto en crudo, o bien el vestido-objeto en positivo, es decir, expuesto, desvelado hacia la materialidad y revelado hacia los paradigmas.

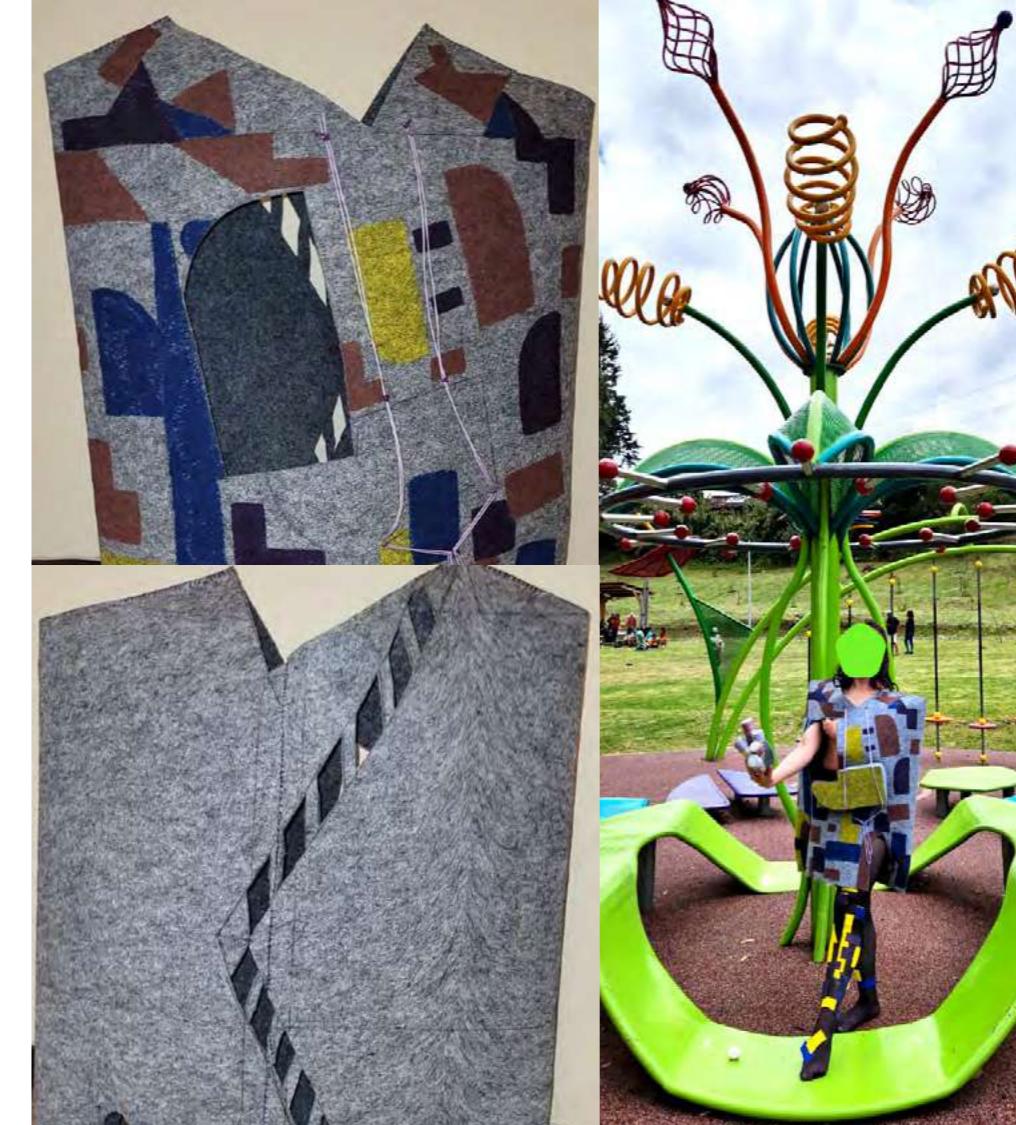


Figura 2. Relación

Todos estos enfoques se encuentran en la unión de dos o más de las disciplinas mencionadas y han conseguido establecer una variedad de teorías y puntos de vistas diferentes desde la materialidad de la moda, la globalización, el consumo, la producción, los estudios postcoloniales, los estudios de género, los de comunicación y sostenibilidad. [Martínez Barreiro, 2021, p. 76].

Para la conceptualización de este habitacional, ver la figura 2.

## **Habitación indumentaria del yo, estética y humanización [cuerpo en positivo]**

### **Sugerido-proponer, hilar las nuevas simbologías.**

Como complemento a esta noción de vestido-objeto, y como sustentación de las nuevas manifestaciones del yo en la habitación indumentaria, es preciso mantener un orden y esquematización de lo que se va a proponer, por lo que se propone lo sugerido como apoyo fundamental en la composición del sujeto en yo.

Nuevamente la “socialización de la naturaleza” cobra sentido. Al sugerir el vestido-objeto en el yo, problematizamos los aspectos fisiológicos del cuerpo, un cuerpo que posee su morfología única. Este paso permite naturalizar las diversidades y multicentralizarlas para luego expandirlas en las manifestaciones artísticas posibles.

Así, la propuesta de nuevas siluetas para el cuerpo, en funcionalidad de la indumentaria que nos viste, es un tema ya abordado. La aparición de nuevas formas de vestido nos lleva a hilar nuevas simbologías desde lo sugerido.

El vestido-objeto diseñado en los habitacionales del quién es un entramado de las significaciones en particular y en colectivo, cuestionando ¿qué soy en el habitacional?, ¿qué quiero mostrar de él?, ¿cómo lo haré?

En el primer cuestionamiento, se debe tomar en cuenta qué simbología se quiere hilar, qué es el símbolo y si este es variable o está sujeto a modificaciones. Es decir, si lo que quiero expresar es algo hermético y clásico o es algo que tiene diferentes cabos que se hilan entre sí, se mezclan y crean nuevos matices a lo ya establecido.

Para el segundo, se puede mostrar el habitacional vestido-objeto mediante una metodología propuesta desde la acción del objeto. Así, se describe al actor dentro del autor, desde la perspectiva en la convergencia de estos dos. Sin el acto no hay autonomía. Se muestra al actor como sujeto de posesión de la habitación y la autonomía para liberarse de esa piel, así como proponerse como autor al dinamizar la propia obra.

Además de las facultades biológicas del cuerpo, la identidad cultural vista desde la cultura en su multiexpresión conduce también a la estética indumentaria, donde la expresión y el impacto o alcance que se quiera lograr depende de la actividad creativa, de las técnicas empleadas en los materiales de la resolución de color y de la morfología, que en estética indumentaria quiere transmitir estilos. Al final, la exposición de esta investigación es una manera de generar interés en el diseño que no es moda.

Sobre lo tercero, se trata de cómo resolver este arte-objeto; la visibilización de cada espacio que él ocupa, desde el sujeto, sujeción y lo sugestivo, predispone un hilo hacia la estética corporal y la estética indumentaria.

Así, en la conceptualización, el cuerpo en movimiento es el sujeto deshabitado que permite la cinética del objeto en uso. El sujeto deshabitado es el que permite la estructura de la habitación indumentaria, que coordina el movimiento de este vestido-objeto según la estética corporal que se quiera expresar, en movimientos de un orden básico donde prime la estética visual puesto que se trata de un objeto que requiere de un par.

La sociobiología considera el cuerpo con “una base biológica y presocial sobre la cual se fundan las superestructuras del yo y de la sociedad” [Ch. Schilling, 1993: 41], los constructivistas como Douglas, Foucault, Goffman y Turner toman el cuerpo como algo que pertenece a la cultura y no a una identidad biológica. [Martínez Barreiro, 2004, p. 128].

## RESULTADOS

La morfología de lo orgánico permite una experiencia de percepción de las formas presentes en la naturaleza. Así, las perspectivas principales decodificadas por contenido estético y resultados son:

### **El vestido-objeto, habitable y formativo.**

Para explorar la transformación del vestido en un objeto dinámico y adquirir nuevas dimensiones y significados en la contemporaneidad será importante abordar cambios en estilos, materiales y su relación con el entorno cultural y social, sumando rasgos a su etimología.

### **Experimentación y deconstrucción de técnicas textiles y moldería.**

En este apartado, se presentan los resultados de cómo las técnicas sugeridas han permitido la transformación del vestido. También es importante resaltar los materiales y procesos específicos utilizados en la experimentación y cómo han influido en la forma y función del vestido, de manera que su aplicación esté en:

1. Experimentación de técnicas de arte. Entretejer desde el imaginario con lo simbólico y lo didáctico.
2. Referencias de artes plásticas, visuales, escultura, diseño o arquitectura, aplicadas desde cada estilo en su estética. Referencia del sujeto habitado en la semántica de los contextos: ¿para qué y por qué se viste esa indumentaria?
3. La humanización del vestido por el uso de materiales formales: vestido-objeto en crudo más vestido-objeto en positivo [humano, existente y real].

### **Educación estética y la moldería en la enseñanza del vestido-objeto.**

Describir y analizar los resultados obtenidos al integrar la educación estética y la moldería en la enseñanza implica considerar aspectos estéticos y la habilidad en el proceso creativo. Así, un vestido puede hacer la transición de su función tradicional. Es importante destacar cómo estos elementos han influido en el diseño, la percepción y la experiencia del vestido como objeto artístico y formativo.

1. Lo supuesto del contexto en ese vestido-objeto, expuesto en lo individual y cambiante.
2. Entrelazado de significaciones como lo clásico y lo innovador, que evidencian el sincretismo expuesto en la visibilización de cada espacio que el vestido-objeto estético ocupa.
3. Las nuevas simbologías del sujeto, diferenciado por su morfología única y la naturalización de las diversidades.

## **VESTIDO-OBJETO**

Parafraseando a Javier León [2020]: el arte excluye lo innecesario y Fran Stella ha encontrado necesario pintar rayas, no está interesado en la expresión o en la sensibilidad sino en las necesidades de la pintura. Los símbolos se pasan a contracorriente entre las personas. Sus rayas son los caminos del pincel sobre el lienzo. Estos caminos solo conducen a la pintura.

## CONCLUSIONES

El objeto diseñado está sujeto a la acción para una metodología de su comprensión. La acción se ha registrado en el montaje del vestido en visual y positivo, además de en la representación boceteada en negativo, donde la trayectoria anuda conocimiento formativo, resultados, espacios y crítica. Estos dos registros de acción dan como resultado el vestido-objeto.

La habitación es un oscilante ejercicio aplicable a una locación, que se consideraría como el espacio real donde el vestido-objeto toma forma en concepto, a través del movimiento. Encontramos así los espacios de sujeto, sujeción y sugerido, caracterizados desde el individualismo, la sinergia y el complemento que se concluyen en trayectorias.

1. **Giros:** trayectoria de orden - sujeto-individualismo-trayectoria de orden.
2. **Suspensión:** trayectoria oscilante - sujeción-sinergia-trayectoria oscilante.
3. **Flexibilidad:** trayectoria rebote - sugerido-complemento-trayectoria rebote.

De esta forma, el ejercicio del **vestido-objeto** se muestra en tres espacios: individualismo, sinergia y complemento, y muestra resultados posibles desde las diferentes aplicaciones en las dos propuestas de registro: montaje y representación. Es un ejercicio, dentro de la formatividad del objeto, real, generador de conocimiento, productor de la creatividad del estudiante, profundizador de la forma, desde lo básico de la forma a los giros o movimientos presentes en la teoría y práctica del diseño.

Las pruebas están sugeridas. Lo poscuantitativo se autoevalúa desde los métodos elegidos, con apertura a la crítica y aporte al conocimiento. Los formalismos en materiales están presentes en la totalidad de este artículo y se sustentan en las posibilidades de los materiales, las capacidades creativas y soluciones efectivas a la propuesta del vestido-objeto. Así, también podemos comprender las morfologías y las posibilidades de los movimientos del formalismo.

**La habitación  
es un oscilante ejercicio  
aplicable a una locación,  
el espacio real donde el  
*vestido-objeto* toma forma.**

## REFERENCIAS

Arias, A. [2020]. De la ausencia al exceso de realidad, de la visibilidad a la transparencia, y de la entronización del objeto a la estetización de la vida cotidiana: Una mirada a la desilusión estética de Jean Baudrillard. *Revista Exagium*.

Bourdieu, P. [2010]. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores.

Bourdieu, P. [2014]. *El mercado de los bienes simbólicos*. Siglo Veintiuno Editores.

Dolor, G. [2012]. El derecho a la opacidad en Glissant Edouard, 1997.

Marchán, S. [1986]. *Del arte objetual al arte de concepto [1960-1969]*. Ediciones Akal.

Martínez Barreiro, A. [2004]. La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers*, 73, 127-152. Departamento de Sociología y Ciencia Política y de la Administración, Universidad de A Coruña.

Martínez Barreiro, A. [2021]. La hibridación de la moda: la teoría de actor-red. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, [150]. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi150.5536>

Mussuto, M. G. [2007]. Diseño no es moda y moda no es diseño de indumentaria. Universidad de Palermo.

León, J. [2020, 13 de noviembre]. Frank Stella: lo que ves es lo que es. *Revista Estilo*. Fundación Cultural Estilo en Arte Minimalista. <https://revistaestilo.org/2020/11/13/frank-stella-lo-que-ves-es-lo-que-ves/>

Szpilbarg, D. [2014]. De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. IIGG, UBA – CONICET & Ezequiel Saferstein CEDINCI – UBA – CONICET.

Warburg, A. [1970]. Cartografías de la memoria y el atlas: *An intellectual biography*. The Warburg Institute.

Vázquez, C. [2011]. La ética en el diseño textil y modas. Repositorio Biblioteca Hernán Malo, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad del Azuay.

Vázquez, C. [2023]. Diseño en el arte primitivo como las primeras tonalidades de la forma y geometría. Universidad de Palermo. *Congreso para la Enseñanza del Diseño, edición 2023*. [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/semanavirtualinternacionaldediseno/congreso/ficha\\_completa\\_congreso.php?id\\_conferencia=9035](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/semanavirtualinternacionaldediseno/congreso/ficha_completa_congreso.php?id_conferencia=9035)

# Arcillas locales en alta temperatura. Experiencias de investigación de materiales de entorno para su uso cerámico

**Verónica Anahí Córdoba**

Espacio de Formación en Cerámica Rocas Raras  
Las Rabonas, Argentina



## RESUMEN

Este texto tiene como objetivo compartir la sistematización de las experiencias de investigación y experimentación, desarrolladas desde 2017 hasta la actualidad, en torno al uso de arcillas locales para la realización de cerámica en alta temperatura [cono 5 y cono 6]. Históricamente, la concepción sobre estas arcillas ha limitado su uso a la creación de objetos en terracota. Sin embargo, la investigación plantea un campo de innovación en las concepciones y las prácticas relacionadas con la materia prima local. Esta expansión del ámbito de creación cerámica se basa en la recuperación de conocimientos específicos de las tradiciones alfareras locales y regionales, en diálogo con conocimientos y prácticas propias de las tradiciones cerámicas orientales, buscando la materialización de una identidad estética situada. El presente trabajo abordará aspectos relacionados a la extracción y obtención de arcillas en la naturaleza, su diagnóstico y su procesamiento, con el objetivo de diseñar una metodología de investigación basada en materiales locales del territorio específico de Traslasierra, Córdoba, Argentina, con miras a obtener un gres local. Además, se incluirán experiencias en las que se ponen en diálogo materiales del entorno de obtención directa con materiales cerámicos de origen comercial o de producción estandarizada, visibilizando prácticas que ponen en tensión y amplían las concepciones en torno a lo industrial y lo artesanal. Además, se promoverá una reflexión sobre la posibilidad de impulsar una producción cerámica a partir de los materiales del entorno, sus desafíos, potencialidades y límites, así como el desarrollo de una estética y un diseño que dialogue con las particularidades contextuales, materiales e identitarias de cada territorio.

*Palabras clave:* arcillas locales, gres local, investigación de materiales cerámicos.

## LOS INICIOS DE LA EXPERIENCIA

El presente trabajo surge de la sistematización de las experiencias de investigación y experimentación con arcillas locales en el Valle de Traslasierra, al oeste de la provincia de Córdoba, área serrana del centro de la Argentina. Desde sus inicios, la producción artesanal de nuestro taller —conocido como La Cacharra de 2014 a 2021 en Córdoba Capital, y renombrado Rocas Raras a partir de 2021 en territorio transerrano— se ha especializado en el uso de arcillas cordobesas para crear objetos cerámicos utilitarios y escultóricos.

Este enfoque ha promovido la recuperación y visibilización de técnicas tradicionales artesanales, como la construcción por rollos, bruñidos y pulidos, así como quemas a cielo abierto y en hornos de leña, entre otras. Además, ha puesto en valor el imaginario en torno a la terracota como expresión y tecnología cerámica local, regional y latinoamericana. Los procesos de investigación de materiales, que desarrollamos paralelamente a los procesos de

enseñanza y producción en terracota, presentaron hallazgos y nuevas posibilidades con las arcillas locales, sobre todo en el campo de la experimentación con las quemas y la temperatura.

Accidentalmente, observamos, trabajando en baja temperatura, al superar los 1100 °C, el material no se deformaba ni derretía, sino que se sostenía y mantenía poroso. Esto nos invitó a pensar más allá de la terracota, tomándola como punto de partida e incluyéndola como tradición y huella identitaria de los objetos hacia una nueva materialidad. El material nos mostró la plasticidad para desarrollar nuestra práctica en otro horizonte de temperatura, conservando a la vez el modelado manual y el uso de técnicas de rollo o chorizo, que tienen una fuerte raíz en la tradición cerámica latinoamericana.

Esto nos llevó a identificar una deriva material, donde observamos que gran parte de las arcillas locales con las que trabajábamos podían cons-

tituir cuerpos cerámicos gresificables, sometiéndolos a mayores temperaturas de las que tradicionalmente se utilizaban, cercanas a los 950 °C.\* Al aumentar la temperatura, acercándonos a los 1180 °C, estas mismas arcillas comenzaban a comportarse como un gres, es decir, constitúan cuerpos compactos, de baja o nula porosidad, con forma estable.

A partir de este hallazgo, pudimos identificar una potencialidad que muchas veces está presente en los materiales y que, por una cuestión de tradición, transmisión, prácticas o procesos adquiridos o establecidos, no consideramos como posibilidad: el hecho de que un mismo material pueda responder a diversos procesos de trabajo.

Los materiales que utilizamos a menudo tienen una importancia simbólica y forman parte de las tradiciones alfareras locales del Valle de Traslasierra. Un ejemplo es la arcilla negra, muy rica en materia orgánica y

en arenas graníticas —que abundan en cuarzo, mica y feldespatos—, que es la base de la alfarería tradicional regional a lo largo del Camino de los Artesanos. Este tipo de arcilla está presente en varios sectores a lo largo de las Sierras Grandes.

Al realizar una genealogía de las prácticas en torno a este material, observamos que la arcilla negra ha sido utilizada por los pueblos originarios camiare de la región para sus vasijas y figurillas. Además, ha sido empleada en procesos de conformación de objetos para el sustento propio en las antiguas comunidades rurales y sostiene prácticas actuales de producción de las familias alfareras tradicionales de la cerámica negra. Este es el material sobre el que hemos desarrollado prácticas experimentales, donde nos propusimos la gresificación en los cuerpos cerámicos. En conclusión, en esta experiencia la arcilla es la misma, llena de historia, lo que varía es la temperatura, haciendo visible una nueva impronta estética y una nueva identidad de los objetos.



\* Para la medición de la temperatura nos basamos en indicadores organolépticos como el color de las piezas y el tiempo de quema, por ello la referencia es estimada.

## LOS DESAFÍOS DEL HALLAZGO

Esta búsqueda en alta temperatura nos puso frente a dos desafíos: proyectar el uso de las arcillas locales más allá de la terracota —lo que implicaba una serie de desarrollos tecnológicos junto a la tarea de profundizar en la investigación de los materiales— y deconstruir el imaginario heredado en torno a las arcillas locales, con fuerte raigambre en la comunidad ceramista local.

En relación con los desarrollos tecnológicos, hubo dos cuestiones fundamentales a atender:

Primero, la construcción de un horno de cerámica que nos permitiera aumentar la temperatura sin poner en peligro su estructura y que, al mismo tiempo, posibilitara dar continuidad al saber hacer enfocado en lo corporal y lo sensitivo en el uso del fuego, que veníamos desarrollando con las quemas en terracota. Para esto, propusimos una adaptación y rediseño del horno de tiro directo del ceramista argentino Tato Corte de su libro *Aprendiendo wizún*, que hemos utilizado en los úl-

timos cinco años para bajas temperaturas, incorporando en la construcción ladrillos refractarios porosos tipo K-26 y ladrillos refractarios compactos. En este sentido, mantener el diseño de horno que conocíamos, adaptando su materialidad, nos facilitó el trabajo con fuego durante más horas para el logro de mayores temperaturas.

Segundo, la medición de la temperatura para afianzar la investigación en torno a los materiales locales para alta temperatura. Al ingresar a un rango en el que muchos de los materiales utilizados comienzan y desarrollan procesos de fusión, se hizo indispensable incorporar alguna herramienta de medición que nos permitiera tomar decisiones a la hora de dar continuidad o concluir el trabajo con el fuego. Para ello, complementamos a la información sensitiva —como la del color de las piezas y el ciclo de quema—, con el uso del cono pirométrico y de piezas testigo como indicadores de temperatura, para evaluar si esta alcanza la medida deseada u óptima para el proceso.



Por otra parte, en relación con el imaginario en torno a las arcillas locales, hicimos el ejercicio de poner en evidencia algunos aspectos que lo constituyan, lo que configuraba una idea muy uniforme sobre estas, que restringía la posibilidad de reconocer su singularidad y diversidad. Así, establecimos los siguientes aspectos: son rojas; se funden a 1000 °C o no resisten altas temperaturas; son difíciles de trabajar o hay que mejorarlas; son poco plásticas; no sirven para la producción.

Mediante el ejercicio de transformar estas afirmaciones en preguntas, interrogarnos acerca de este imaginario y pudimos expandir nuestras miradas y conceptos en relación con los materiales. Se evidenciaron una serie de preconceptos según los cuales las arcillas locales estarían destinadas a pequeñas experiencias, en bajas temperaturas, no mayores a 1000 °C; en un esfuerzo que hace el ceramista porque son complejas de obtenerlas y procesarlas, incluso trabajarlas, y no dan resultados satisfactorios sobre todo en procesos de producción.

Estos preceptos, a los que subyace una predominante visión europeizante y de colonialidad, desconocen e invisibilizan prácticas ancestrales y tradicionales que desde hace siglos trabajan con materiales y recursos locales en todo el territorio latinoamericano. En Argentina, esta es una realidad que en los últimos años ha comenzado a ser visibilizada, ya que la enseñanza del oficio está fuertemente institucionalizada en entidades que históricamente han destinado poco o nulo espacio para el estudio de las arcillas y las tradiciones locales.

Esto se suma a que, en el contexto argentino, los y las ceramistas accedemos de manera directa a la comercialización de materiales de calidad industrial para nuestra producción a escala artesanal. Esa confluencia de factores ha hecho que prácticas ancestrales y tradicionales, así como comunidades que han sostenido su producción en el uso de las arcillas locales, hayan permanecido por mucho tiempo invisibilizadas. Finalmente, se ha instalado este imaginario de las arcillas locales, donde su uso se coloca en una situación de desventaja en relación con el uso del material industrial en la producción de los talleres artesanales.

## REFLEXIONAR SOBRE EL HACER

Ya adentrándonos en la investigación, observamos aspectos que nos impedían dar continuidad a algunos procesos, e incluso limitaban la proyección en cuanto a la producción o enseñanza utilizando materiales locales. Cuestiones como el acceso y acopio de los materiales disponibles, la regularidad del uso y del material obtenido de ciertas vetas, e incluso la necesidad de delimitar un radio de prospección cercano al taller que fuera viable y sostenible en el tiempo como fuente de aprovisionamiento, nos invitaron a diseñar una metodología de trabajo con arcillas locales para dar orden y sistematicidad a estas acciones, con miras a sostener nuestros procesos de enseñanza y producción a partir del uso del material local.

Sobre el reconocimiento, obtención y extracción del material, la búsqueda nos llevó a profundizar en el conocimiento sobre el propio entorno; poder mirarlo en su complejidad y su riqueza en términos materiales, dimensionando que una práctica cerámica se puede autosustentar en un territorio. En este sentido, la investigación-acción se nos presentó como una compañera para caminar este territorio e identificar qué materiales pueden colaborar en esta tarea.

Buscamos saberes en torno al territorio y sus materiales, tanto desde una dimensión geológica —en estudios específicos sobre los tipos de depósitos y minerales de la zona, indagando en pistas sobre donde pueden hallarse las arcillas—, como desde una dimensión cultural. Reconocimos prácticas y conocimientos de quienes utilizan el barro a nivel local: la agricultura, la construcción, la autoconstrucción con barro y piedra; artesanos y artesanas que actualmente trabajan en Traslasierra. Identificamos lugares de tránsito, de permanencia y de apropiación cotidiana, cargados de sentidos y prácticas a nivel de la comunidad, a los que llegamos y accedemos de boca en boca.

Las vivencias del territorio de las personas que lo habitamos fueron configurando el mapeo de dónde ir a buscar las arcillas. Es decir, no solo nos basamos en lo que señalan los estudios geológicos, sino también en la escucha de los saberes de la gente que habita el Valle. Esto nos permitió leer el paisaje, observar la potencialidad del territorio en su conjunto y llevar adelante la tarea de identificar depósitos de arcillas, construyendo una mirada profunda del paisaje e identificando materiales diversos, cada uno habilitando distintos usos y posibilidades en el proceso cerámico.

Por otra parte, se nos presentó el desafío de dimensionar el impacto de nuestra extracción, pensando que muchos de los espacios a los que acce-

demos son vírgenes o poco intervenidos por la acción humana. Obtener las arcillas en esos lugares nos enfrentó a la tarea de la responsabilidad con el entorno; la de poder dimensionar lo que implica nuestra intervención allí, teniendo una claridad máxima de para qué vamos a tomar este material. Esto nos llevó a preguntarnos cuánto podemos tomar, para qué, cómo podemos proyectar la vida de este espacio en relación con el uso de la materia prima y cómo esto puede afectar al entorno, su vitalidad y a todas las vidas que son parte de este. Así como con toda actividad humana, buscamos dimensionar también la responsabilidad que implica nuestro hacer artesanal en vínculo con el espacio con el que trabajamos, apreciando y preservando su vitalidad.

**Así como con toda *actividad humana*, buscamos dimensionar también la responsabilidad que implica nuestro hacer artesanal en vínculo con el espacio.**

## SISTEMATIZAR LA INVESTIGACIÓN, DISEÑAR UNA METODOLOGÍA

Esta metodología es un camino posible, una propuesta práctica en cuatro momentos, que compartimos para quienes quieren adentrarse en los procesos cerámicos con arcillas locales, guiando el conocimiento y la experimentación con los materiales hacia objetivos concretos de producción.

### **Momento 1. En el terreno:**

El momento en el terreno fue de encuentro directo con la materialidad en bruto. A partir de indicios y pistas recolectados a través de la información geológica y/o en el boca en boca, desarrollamos una serie de movimientos exploratorios en el paisaje, buscando identificar potenciales depósitos de arcilla.

Al encuentro con tierras que nos llamaron la atención, lo primero que nos propusimos fue entrar en contacto, para observar la plasticidad, es decir, la calidad del material de dejarse dar forma y sostenerla una vez adquirida. Pequeñas acciones como realizar un rollo, intentar hacer un pequeño cuenco, o presionar el material

nos permitieron observar sus potencialidades para el modelado. También pudimos identificar en este momento la presencia de otros materiales como arenas y/o limos, que pueden ser útiles como antiplásticos en un proceso cerámico.

Buscamos realizar una observación profunda en el terreno, identificar la singularidad del entorno y del material. Luego decidimos si lo tomamos o no; y si es así, en qué cantidad, para dar continuidad a la investigación. Nos preguntamos: ¿esta tierra tiene potencial para el uso que queremos darle? Luego realizamos una toma a pequeña escala, en una porción aproximada de tres kilogramos o diez puñados, para

continuar los testeos en el taller. Esta primera pequeña toma apunta a desandar la lógica extractivista hacia el territorio, el pensamiento instalado comúnmente de que porque es gratuito me lo puedo llevar todo.

Resumiendo, este primer momento en el terreno se basa en:

- Movimientos exploratorios a partir de información previa.
- Identificación del material.
- Entrar en contacto: diagnóstico y observación profunda.
- Toma a pequeña escala de material.



## Momento 2. En el taller

En el momento del taller, trabajamos a partir del material recolectado, profundizando las observaciones con base en variables específicas que nos sirvan para diagnosticar y reconocer su potencial uso en procesos cerámicos.

En primer lugar, buscamos identificar qué materiales vienen junto a la arcilla desde el paisaje. Muchos materiales ya incorporados en las arcillas de manera natural tienen un potencial para el uso cerámico, como las arenas y limos, que pueden cumplir funciones diversas para distintos procesos, por ejemplo, brindando estructura o texturando la pasta, o bien añadiendo elementos fusibles a la arcilla. Para esto, acciones como la molienda, el filtrado con tamices de distinto tamaño de malla y la decantación, nos permitieron tener una lectura más completa de los materiales que componen la muestra y de la interacción de estas arcillas con otros componentes como limos, arenas y gravas. También observamos la presencia de sales y componentes calcáreos, lo que nos brindó indicios sobre la potencial fusibilidad de las arcillas.

Luego, desarrollamos pruebas de contracción, absorción, deformación y fusibilidad. Estos testeos posibi-

litaron identificar las transformaciones básicas del material en el secado y en la quema. Para procesos cerámicos de alta temperatura, hicimos particular hincapié en diagnosticar la reacción del material a la temperatura, observando si se funde o se mantiene estable.

Este proceso de diagnóstico nos invitó a reconocer la complejidad de los materiales. Pocas veces las tierras son “puras” o se presentan en estado ideal. En líneas generales, no encontramos solamente arcilla en la naturaleza, sino tierras en interacción. Es decir, las muestras llegan con presencia de arcillas, arenas, limos, pequeñas rocas o gravas, incluso vida vegetal y pequeños insectos, lo que nos lleva a dimensionar la riqueza coexistiendo en un mismo material. No solo buscamos la arcilla más pura, plástica o despojada de información, como cuando utilizamos el material industrial que ya llega procesado, intervenido, sino que encontramos materiales en bruto, complejos y que nos desafían a preguntarnos cómo incluirlo en los procesos.

Intentamos en la mayor parte de los casos intervenir lo menos posible en las tierras y aprovechar lo que traen del paisaje. Construimos una mirada del material donde evitamos

pensar que trae impurezas o que es un problema. Nos preguntamos sobre el material que tiene determinada característica: ¿cómo podríamos incorporarlo al proceso?, ¿qué habilita y qué restringe en el proceso cerámico esta cualidad?

Para esto, de una misma tierra, y a partir de distintos tipos de filtrado, buscamos obtener distintas calidades del material para distintos procesos cerámicos, conservando en lo posible los antiplásticos naturales.

Resumiendo, este segundo momento en el taller se basa en:

- Pruebas de observación de la composición del material.
- Diagnóstico en crudo y posquema, variables de contracción, absorción, deformación y fusibilidad.
- Obtención de distintas calidades del material a partir de su procesamiento.

## Momento 3. Ensayos a través de los objetos

En este momento, abordamos la experimentación del material realizando pequeños objetos con técnicas que proyectamos utilizar y/o en la escucha de la pasta. Buscamos materializar la impronta de cada muestra, poniendo en diálogo los materiales con los procesos y viceversa.

Es decir, mientras trabajamos el barro y lo transformamos para que se adapte a nuestros procesos, también el barro propone, nos interpela, genera preguntas y nos invita a diversificar las formas de trabajo, a entrar en vínculo con él de distintas maneras. Esto último consiste en un ejercicio de descubrimiento de las técnicas de conformación. En este sentido, no es nuestra voluntad la que se impone o determina una forma, sino que el gesto se puede adaptar en función de cada material.

Las vías concretas de trabajo que desarrollamos con el material local son:

- **La incorporación del material local:** en este camino de experimentación, buscamos incluirlo en estructuras ya establecidas. Por ejemplo, en fórmulas o recetas que forman parte de la transmisión del oficio, o en casos
- **La propia expresión:** buscamos generar condiciones para que la materialidad se exprese sin lineamientos o preceptos previos, con mínimas modificaciones, —sin

donde el material cumple una función determinada. Aspiramos a que las arcillas locales ganen un espacio en procesos ya estandarizados de producción.

- **La interacción:** buscamos identificar lo que el material necesita o propone para generar una nueva materialidad. Por ejemplo, si con la temperatura de trabajo el material es muy refractario y necesitamos que se gresifique, lo ponemos en diálogo con una arcilla más fusible para transformarlo y lograr la calidad deseada. Procuraremos que la interacción sea principalmente entre elementos de recolección propia, potenciando el proceso cerámico a partir de lo que cada material ofrece. Esto implica reconocer qué trae el material y qué es necesario incluir o restar.

filtrar o con filtrado mínimo para garantizar estabilidad en el secado y la cocción— que dejenemerger aquello que las tierras traen consigo del paisaje. Este proceso es sumamente experimental y expresivo, dando espacio a la propia impronta del material.

Resumiendo, este tercer momento de ensayo a través de los objetos se basa en diálogos entre procesos y materiales a partir de:

- La incorporación de la arcilla local en estructuras de trabajo ya conocidas.
- La interacción de la arcilla local con otros materiales, tanto locales como industriales, a partir de su singularidad.
- La propia expresión del material, generando las condiciones para que se manifieste su identidad.



## Momento 4. Sistematización de la información y toma de decisiones

En este momento, buscamos construir reflexión y sentido revisando los registros y la documentación de la experiencia de investigación. Volvemos sobre nuestros pasos para preguntarnos sobre los principales aprendizajes; sobre los principales hallazgos materiales y las particularidades de este hacer en diálogo con un territorio específico.

Esta revisión nos permite delinear caminos posibles para dar continuidad a los procesos de producción a partir de lo observado en la experimentación. ¿Cuáles son los materiales óptimos para cuerpos cerámicos y cuáles para cubiertas? ¿Qué materiales aún no hemos explorado? ¿Qué límites y qué posibilidades encontramos en función de estos hallazgos? ¿Cómo estas derivas materiales van delineando caminos posibles para abordar los procesos cerámicos?

Nuestras reflexiones están atravesadas por las preguntas sobre el impacto, la escala, la accesibilidad y la disponibilidad, poniendo en contexto esta práctica en relación con las necesidades del taller. A partir de identificar para qué nos sirven los materiales y cuál es su propia expresión y lugar en un proceso cerámico para alta temperatura, construimos una serie de proyecciones que nos permiten materializar una producción cerámica artesanal.

Resumiendo, este cuarto momento de sistematización y proyección se basa en:

- Revisión de registros y documentación del proceso de investigación.
- Construcción de sentidos y reflexiones sobre la propia experiencia.
- Proyección en la acción a partir de los aprendizajes identificados.



## PROYECTAR UNA PRODUCCIÓN CERÁMICA ARTESANAL SITUADA

¿Es posible sostener una producción cerámica artesanal a partir de los materiales del entorno?, ¿cómo producir cerámica trabajando con el material local?, ¿con qué finalidad, a qué escala, con qué impacto? Estas son preguntas para explorar, para mantener la mirada atenta y despierta sobre lo que hacemos.

Creemos que este es un camino posible, aunque no está exento de desafíos. Actualmente, la naturaleza enfrenta diversas formas de violencia, no solo relacionadas a cuestiones climáticas globales, sino también al acceso y usos de la tierra por parte de las comunidades. Un ejemplo de esto es la restricción del acceso a depósitos de arcilla que tradicionalmente han sustentado prácticas alfareras. Esto nos enfrenta a la complejidad de los territorios, haciendo cada vez más necesarias las acciones de cuidado y protección hacia nuestra actividad, que garanticen el acceso y uso de las materias primas locales para sostener nuestro quehacer cultural, simbólico y productivo como artesanos y artesanas.

¿Cuál es el uso y valor que damos al uso del material local en una producción? Esta interrogante nos invita a un ejercicio de decolonización, al menos en el contexto argentino, donde las producciones con arcillas locales han sido históricamente menospreciadas y desvalorizadas en términos simbólicos y culturales, en comparativa con la valoración que ha tenido la producción de impronta europea u oriental. Además, en términos económicos y de valor de intercambio, las producciones a escala local con materiales del entorno, que recuperan técnicas y saberes tradicionales, que se plasman en objetos tradicionales o de uso diario, tienen en el mercado un valor mínimo. Estos objetos muchas veces tienen detrás procesos de precarización laboral de familias productoras que dependen para sus ventas del valor que unilateralmente definen los intermediarios.

Esto nos enfrenta, como artesanos y artesanas, al debate sobre el valor de la producción artesanal, tanto al valor de intercambio o económico cuanto en términos de saberes, de conocimiento, de producción simbólica y cultural que nuestra labor implica. Asimismo, a la construcción de estrategias para hacer frente de manera conjunta a estos desafíos.

El trabajo con el territorio nos ha llevado también a preguntarnos a cerca de la necesidad real de producir a determinada escala, desautomatizando nuestro volumen de producción y poniéndolo en contexto con las posibilidades reales de accesibilidad, de impacto, de temporalidad que requieren estos procesos y de disponibilidad de los espacios y de los cuerpos de quienes vamos a sostener físicamente a los procesos. En el caso de nuestro taller, la producción no es nuestra fuente principal de sustento —ya que nuestra actividad principal es la enseñanza del oficio— lo que nos permite descartar la necesidad de una producción a gran escala, dando lugar a otras estrategias de producción más acordes a las oportunidades reales de comercialización y circulación de nuestros objetos.

Concretamente, mencionamos algunas de las estrategias que nos hemos dado como taller para abordar la producción con el material local:

- Desarrollo de producción ligada a la investigación: llevamos variables que queramos observar en la investigación a la realización de objetos que posteriormente se comercializan. Esto nos permite aunar esfuerzos entre investigación y producción.
- Diseño de pequeñas colecciones: con una partida concreta del material obtenido, materializamos una pequeña colección que pone en evidencia a ese material y los conceptos de investigación y producción que hemos desarrollado en ese momento. Esto da lugar a colecciones singulares en relación con los materiales y procesos, que recuperan el espíritu de la pequeña escala que trabajamos.
- Diálogos entre el material local y el material industrial: cuando no están dadas las condiciones para acceder, procesar e investigar el material local, abordamos el diálogo entre lo que ya conocemos del material industrial y el material local que esté a disposición, generando estas materialidades mestizas. Esta última variante no la estamos abordando recientemente, pero en principio nos permitió avanzar en la investigación, generando transiciones desde el trabajo con material convencional hacia la construcción de un sistema de trabajo con el material local.

Como anhelo máximo, nos impulsa una práctica sostenible y de respeto hacia el territorio del que somos parte; la búsqueda de una estética y un diseño que materialice las particularidades del territorio de Traslasierra: un pedacito de paisaje en cada pieza.





## REFERENCIAS

Córdoba, V. [Coord.]. [2024]. *Territorio/Taller. Prácticas y perspectivas de trabajo con arcillas locales* [Conversatorio]. ENACER 2024, Santa María de Punilla, Argentina. Documento interno.

Corte, T. [2017]. *Aprendiendo wizún. Experiencias y reconstrucción de la memoria de la cerámica mapuche en Pampa y Patagonia*. Bahía Blanca: Imprenta La Piedad.

Freire, P. y Faundez, A. [2013 [1985]]. *Por una pedagogía de la pregunta. Crítica a una educación basada en respuestas a preguntas inexistentes* [Trabajo original publicado en 1985]. Buenos Aires: Siglo XXI.

Espejo Ayca, E. [2022]. *YANAK UYWAÑA. La crianza mutua de las artes*. La Paz: PCP Programa Cultura Política.  
Disponible en [https://laplurinacional.com.bo/wp-content/uploads/2022/01/YANAK-UYWANA.-La-crianza-mutua-de-las-artes\\_ELVIRA\\_ESPEJO\\_AYCA.pdf](https://laplurinacional.com.bo/wp-content/uploads/2022/01/YANAK-UYWANA.-La-crianza-mutua-de-las-artes_ELVIRA_ESPEJO_AYCA.pdf)

Jara Holliday, O. [2018]. *La sistematización de experiencias, práctica y teoría para mundos posibles*. Bogotá: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano – CINDE, Colombia.

Paltrinieri, A. [2022]. *Relatos sobre Casira: recorridos por el pueblo alfarero*. La Plata: EDULP.



# Estrategia para la recuperación de la técnica de la hojalatería en la ciudad de Ambato

Diana Gabriela Flores Carrillo

Gerson Ariel Valle Bustillos

Ashley Katherine López

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ambato

## RESUMEN

La Feria de Finados en Ambato es un evento clave para la exhibición y venta de artesanías locales, portadoras de la historia y cultura regional. Sin embargo, la hojalatería, una parte vital de esta herencia, está en declive. Luis Paredes, el último artesano especializado en esta técnica, simboliza tanto la continuidad de esta tradición ancestral, como la esperanza de su revitalización. Para abordar esta situación y preservar la identidad de Ambato, se propone una estrategia integral que involucra a diseñadores y académicos. Los diseñadores aportan creatividad e innovación, mientras que la academia ofrece apoyo técnico y formativo. La estrategia, basada en la metodología ARZ, identifica necesidades y desafíos, mejora la calidad y competitividad de los productos, e incorpora elementos artísticos que reflejan la cultura local. El objetivo tangible es la creación de una línea de cajas que encapsulen productos tradicionales de Ambato, sirviendo no solo como contenedores, sino como narrativas visuales y emocionales. Estas cajas ayudarán a preservar la herencia cultural, generar ingresos y promover la sostenibilidad económica, social y ambiental. En última instancia, la iniciativa busca salvar la hojalatería y también fortalecer el tejido social de Ambato, asegurando su legado para futuras generaciones.

## INTRODUCCIÓN

Para enfrentar la problemática del avance tecnológico y la competencia con productos más económicos, es prioritario revitalizar la hojalatería artesanal en Ambato, Ecuador. Esto requiere de una estrategia integral que fomente la colaboración entre diseñadores, académicos y artesanos locales, con el objetivo de preservar esta tradición, mantener la identidad cultural de la ciudad y generar oportunidades económicas sostenibles.

La estrategia se enfoca en crear y comercializar productos de hojalata auténticos y de alta calidad, integrando elementos estéticos y simbólicos que reflejen la esencia de Ambato. Además, se subraya la importancia de un enfoque sustentable, produciendo artículos duraderos que minimicen el impacto ambiental y económico de su fabricación y uso. Este esfuerzo busca posicionar a Ambato como un referente de la hojalatería tradicional y sostenible tanto a nivel nacional como internacional.

## MARCO TEÓRICO

La diversidad y la calidad de la artesanía ecuatoriana son reconocidas dentro y fuera del país, siendo un importante motor de empleo y turismo [López, 2019]. En este contexto, la artesanía de Ambato emerge como una manifestación destacada de riqueza cultural. Desde chompas de cuero hasta una amplia gama de productos en diversos materiales, la tradición artífice de esta ciudad se extiende a lo largo y ancho del territorio ecuatoriano [Vargas, 2020]. Respaldados por la Ley de Fomento Artesanal, los artesanos locales reciben apoyo institucional para su desarrollo y promoción, mientras que la UNESCO reconoce la importancia de preservar estas tradiciones como parte del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad [Hernández, 2016].

La historia de Ambato está intrínsecamente ligada a la artesanía, desde sus orígenes coloniales hasta su floreciente industria del cuero en el siglo XIX [Gómez, 2018]. A pesar de los desafíos impuestos por la competencia moderna, la artesanía en hojalata continúa siendo relevante y vibrante. Artesano como Carmen Chango y Luis Paredes, entre otros, continúan creando obras que no solo reflejan la historia y la cultura de la ciudad, sino que también preservan su legado para las generaciones futuras [Martínez, 2020]. Más allá de su valor estético y funcional, la artesanía de Ambato actúa como un puente entre el pasado y el presente, subrayando la importancia de su preservación y promoción [Pérez, 2019].

## ARTESANÍA EN HOJALATA

Además de su innegable valor cultural, las artesanías en hojalata tienen un impacto económico significativo en la región. Estas obras proporcionan ingresos para los propios artesanos y sus familias y contribuyen al desarrollo económico de las comunidades en las que se producen [Gómez, 2016]. Sin embargo, se enfrentan al desafío constante de mantener su relevancia en un mundo dominado por productos industriales de fabricación masiva [Hernández, 2021].

En este contexto, se vislumbra una oportunidad para revalorizar las artesanías en hojalata, integrándolas de manera creativa en la decoración moderna y promoviendo su uso en eventos culturales y festivales [Fernández, 2017]. Estas piezas, lejos de ser meros objetos, representan una forma de expresión artística que merece ser preservada como parte del rico patrimonio cultural de Ambato y de Ecuador en su conjunto [Díaz, 2020]. En resumen, las artesanías en hojalata constituyen un testimonio tangible de la historia y la identidad de una comunidad [Rodríguez, 2015].

## COMIENZOS DE LA ARTESANÍA EN HOJALATA

En el caso particular de Ambato, la hojalatería se ha convertido en una manifestación significativa de la destreza artesanal de la región. El proceso de creación implica técnicas transmitidas de generación en generación, donde los hábiles artífices manipulan con precisión la hojalata utilizando herramientas manuales tradicionales [Gómez, 2020]. Como resultado de esta dedicación y maestría, la hojalatería ambateña se distingue por la creación

de productos emblemáticos como lámparas ornamentales, juguetes tradicionales y una diversidad de recipientes para uso en la cocina y otros ámbitos domésticos [Hernández, 2017]. Estas obras, además de ser testimonios de la habilidad local, son apreciadas tanto por la comunidad residente como por los visitantes extranjeros, quienes reconocen el valor cultural y estético inherente a cada pieza [López, 2016].

## USOS DE LA HOJALATA

Constituida por una capa de estaño aplicada sobre acero laminado, la hojalata ha demostrado ser un material sumamente eficaz en la industria del envasado de alimentos y bebidas [González, 2018]. Su composición única le confiere propiedades de resistencia y protección, permitiendo mantener la integridad y la frescura de los productos al protegerlos de los efectos nocivos de la luz, el aire y la humedad [Martínez, 2017]. Esta característica la ha convertido en la elección preferida para el envasado de alimentos perecederos, garantizando su conservación y calidad durante períodos prolongados de tiempo [Hernández, 2020].

Además de su utilidad práctica en el ámbito del envasado, la hojalata destaca por su versatilidad en la creación de objetos decorativos y artísticos [Rodríguez, 2018]. Su maleabilidad permite a los artesanos y diseñadores dar forma a una amplia variedad de productos, desde esculturas hasta juguetes, aprovechando su capacidad para ser moldeada con precisión en diversas formas y diseños [López, 2019]. Esta flexibilidad creativa ha posicionado a la hojalata como un material apreciado en la industria artística y de diseño, donde su brillo característico y su capacidad para reflejar la luz añaden un atractivo visual único a las obras creadas [Fernández, 2021].

## LOS ARTESANOS DE HOY

Los artesanos que han heredado la hojalatería a lo largo de generaciones la consideran una parte esencial de su identidad y legado, además de una fuente de ingresos. Sin embargo, la disminución de la demanda y la competencia con productos más baratos han llevado a muchos a buscar otras formas de sustento, amenazando la transmisión de este conocimiento ancestral.

En este sentido, Luis Paredes se destaca como un símbolo de resistencia y dedicación a la hojalatería. Su taller, uno de los pocos que quedan en Ambato, representa la maestría técnica y el compromiso con la preservación de esta tradición en peligro de extinción.

Sin embargo, Paredes enfrenta desafíos como la escasez de materia prima y la falta de apoyo institucional, lo que resalta la necesidad urgente de acciones concretas.

Es crucial implementar medidas económicas y esfuerzos educativos para apoyar a los artesanos y transmitir sus conocimientos a nuevas generaciones. Preservar la hojalatería no solo garantiza la supervivencia de una práctica ancestral, sino que también enriquece la diversidad cultural y fortalece el tejido social de las comunidades. Reconocer y valorar la contribución de los artífices es esencial para asegurar un futuro próspero para este oficio tradicional.

## METOLOODOLOGÍA

Este enfoque proporciona un marco conceptual sólido para la metodología ARZ, ofreciendo herramientas y principios esenciales para el diseño sostenible de objetos. Contribuciones de expertos como Gavin Ambrose y Paul Harris, Paul Rodgers y Alex Milton destacan la importancia de la funcionalidad, estética y ergonomía en el diseño. Las ideas de Bruno Munari aportan perspectivas sobre la simplicidad y eficiencia, mientras que Gerardo Rodríguez y Nigel Cross ofrecen metodologías específicas para la generación y evaluación de conceptos de diseño.

La inclusión de la Fundación Prodintec introduce enfoques prácticos y tecnológicos para el diseño de objetos sostenibles, considerando la selección de materiales, procesos de fabricación ecoamigables y la optimización del ciclo de vida del producto. En el ámbito de la hojalatería, la metodología ARZ aborda problemas específicos del oficio artesanal, buscando soluciones que promuevan la sustentabilidad ambiental y socioeconómica. Al combinar estos principios y herramientas, se pretende lograr un enfoque integral y holístico para el diseño de objetos en este contexto.

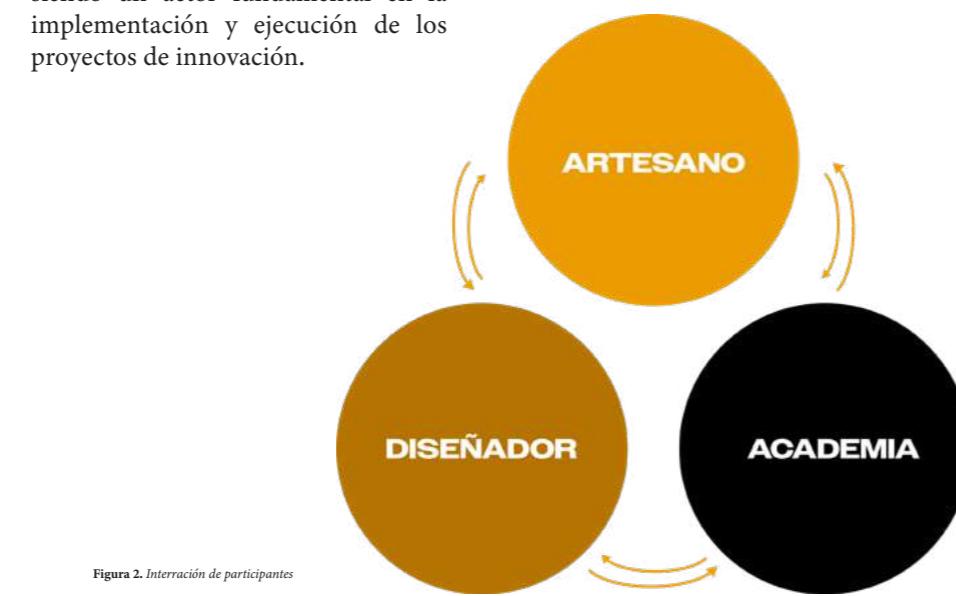


Figura 1. Metodología ARZ para objetos sostenibles

*Nota:* Adaptado de "Criterios de sostenibilidad en metodologías de diseño", de G. Alvarado, P. Roa y D. Zuleta, 2015, Iconofacto, 11[17], p. 123, <https://doi.org/10.18566/iconofac.v11n17.a07>. Copyright 2015 por los autores.

## NECESIDAD

Esta competencia amenaza con la pérdida de identidad y tradición, especialmente en el contexto de artesanías emblemáticas como los milagros, que son parte integral de las festividades locales en Ambato, pero están en riesgo de desaparecer debido a la falta de mercado y el declive en el relevo generacional. Para enfrentar estos desafíos, es crucial impulsar la innovación y la diversificación en la producción de artesanías de hojalata. Los artesanos necesitan capacitación, financiamiento y apoyo para adaptarse a las nuevas tendencias y preferencias del mercado, así como para mejorar la calidad de sus productos y promover sus atributos de manera más efectiva.



Abordar esta problemática requiere una colaboración tripartita entre el diseñador, la academia y el artesano. El diseñador desempeña un papel central en la introducción de nuevas ideas e innovaciones en el proceso de diseño. La academia, por su parte, sirve como un centro de formación y desarrollo de habilidades para los artesanos, proporcionando los conocimientos técnicos y las herramientas necesarias para innovar en sus prácticas. Finalmente, el artesano aporta su valiosa experiencia técnica y conocimiento tradicional, siendo un actor fundamental en la implementación y ejecución de los proyectos de innovación.

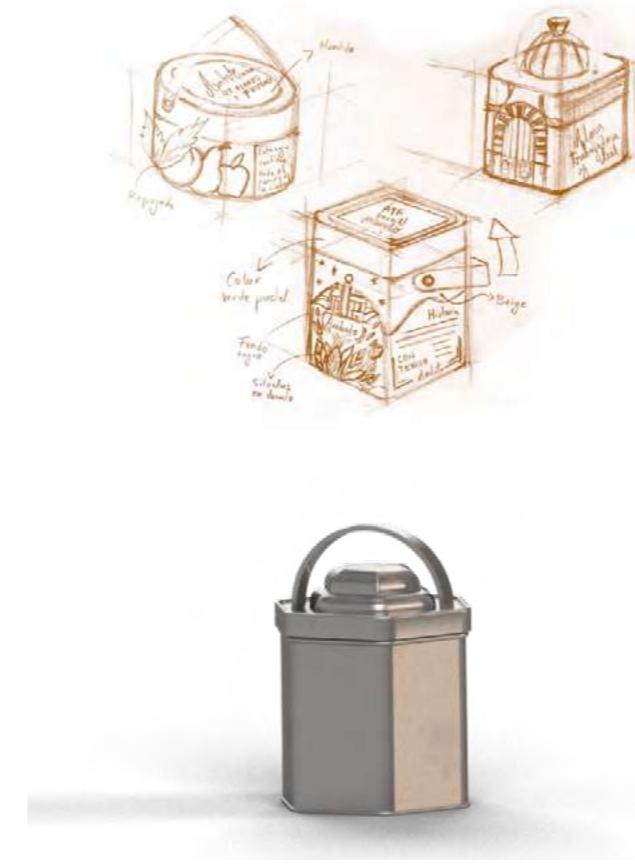


Figura 3. Proceso de bocetaje y modelado 3D

Existe un interés palpable por rescatar el oficio de la hojalatería, que se encuentra actualmente en declive. Este interés refleja un reconocimiento de la importancia cultural y económica de esta tradición artesanal en la comunidad ambateña. El incremento del turismo ha generado un creciente interés por los productos tradicionales y locales entre los visitantes. Esta demanda turística ofrece una oportunidad única para la comercialización de productos artesanales en hojalata, que pueden servir como souvenirs auténticos y significativos. Se observa una valoración en alza de los productos artesanales por parte de los turistas, quienes están dispuestos a pagar un precio más elevado por objetos de calidad con un significado cultural auténtico. Esta disposición a pagar un mayor precio brinda incentivos económicos adicionales para los artesanos y los diseñadores que colaboran en la revitalización de la hojalatería.

## IDEACIÓN DEL ARTEFACTO

Los propios artesanos muestran una disposición positiva a continuar con el oficio de la hojalatería, siempre y cuando exista un interés genuino y una aceptación por parte de los turistas hacia sus productos. Esta aceptación por parte del mercado podría tener un impacto significativo en la calidad de vida de los artífices, al generar un aumento en sus ventas y sus ingresos. Estos factores configuran un contexto propicio para la intervención del diseño en colaboración con los creadores locales, con el objetivo de revitalizar la hojalatería y potenciar sus ventas. Esta colaboración puede impulsar la creación de productos innovadores que capturen la esencia cultural de Ambato y satisfagan las demandas del mercado turístico en constante evolución.

## PRODUCCIÓN

En primer lugar, se busca rescatar y valorar el ancestral oficio de la hojalatería, reconociendo su relevancia histórica y cultural arraigada en la comunidad ambateña. Esto implica la revitalización de prácticas artesanales tradicionales que han sido fundamentales en la identidad local. Además, se pretende integrar elementos simbólicos y representativos de la cultura local en el diseño de los productos de hojalata. Esta iniciativa tiene como objetivo no solo la creación de objetos utilitarios, sino también la elaboración de narrativas visuales que transmitan los valores, tradiciones y peculiaridades de la comunidad. Asimismo, se enfoca en mejorar tanto la calidad como la estética de los productos de hojalata. Esto implica la selección meticulosa de materiales de alta calidad, la implementación de técnicas de fabricación avanzadas y un riguroso control de calidad en todas las etapas del proceso de producción.

Finalmente, se trabaja en promover la difusión y comercialización de estos productos en diversos ámbitos, tanto a nivel local como nacional e internacional. Para ello, se emplean estrategias de marketing efectivas, se participa en ferias y eventos culturales relevantes y se hace uso de plataformas de venta en línea para llegar a un público más amplio y diverso. En conjunto, estas acciones concretas guían el proceso de producción hacia la creación de una línea de objetos de hojalata que no solo sean estéticamente atractivos y funcionales, sino que también se conviertan en auténticos portadores de la identidad y el patrimonio cultural de Ambato. Este enfoque integral tiene como objetivo revitalizar la hojalatería como una práctica artesanal y fortalecer el sentido de pertenencia y orgullo cultural en la comunidad local.



Figura 4. Plantilla para corte de tol u hojalata



Figura 5. Doblado del material



Figura 6. Soldadura



Figura 7. Resultado preliminar



Figura 8. Composición de la marca

# Kuskunku

Tradición con un toque premium

Figura 9. Marca Final



## MERCADEO

Los productos de hojalata se comercializarán en el mercado de artesanías de Ambato, reconocido por ofrecer una variedad de estas artesanías, especialmente durante las festividades locales. Los turistas nacionales y extranjeros son el público principal en este mercado, donde los artesanos pueden explicar el proceso de elaboración de cada pieza.

Asimismo, el producto se distribuirá en tiendas especializadas en Quito, Guayaquil y Cuenca para ampliar el mercado y promover la hojalatería ambateña como expresión cultural. Este irá acompañado de elementos promocionales que resalten su origen y diseño. Se planea exhibir los productos en ferias de artesanías a nivel nacional e internacional para difundir y posicionar la hojalatería ambateña como representativa del Ecuador.

El proyecto no busca la fabricación masiva, sino la creación de piezas únicas y de alta calidad para garantizar la sustentabilidad del negocio sin afectar al medio ambiente.

La caja de metal, que funciona como una caja de galletas, puede tener diferentes aplicaciones y posibles cursos de acción. Por ejemplo, podría ocurrir el siguiente proceso:

**Uso inicial como caja de galletas:** la caja de metal se utiliza originalmente para almacenar y proteger galletas u otros productos alimenticios. Durante este período, cumple la función de mantener los alimentos frescos y protegerlos de la humedad y los insectos. Además, por su forma y estampado provee información identitaria.

**Desuso como caja de galletas:** con el tiempo, es posible que la caja de metal ya no se utilice para almacenar galletas debido a cambios en las preferencias de consumo, la adquisición de contenedores alternativos o simplemente porque ya no es necesaria para ese propósito específico. En este punto, la caja puede quedar en desuso y ser relegada a un espacio de almacenamiento o incluso descartada si se considera obsoleta o innecesaria.

## USO Y DESUSO

**Reutilización creativa:** en lugar de desechar la caja de metal, una opción es encontrar nuevas formas de utilizarla. Por ejemplo, podría ser reutilizada como un contenedor de almacenamiento para otros artículos en el hogar, como utensilios de cocina, herramientas, joyas, o incluso como una maceta para plantas. Esta reutilización creativa prolongaría la vida útil de la caja y reduciría su impacto ambiental al evitar su eliminación prematura.

**Reciclaje:** si la caja de metal ya no tiene ningún uso práctico o si está en mal estado, otra opción es reciclarla. El metal es un material altamente reciclable, por lo que la caja podría ser llevada a un centro de reciclaje donde se fundiría y se utilizaría para fabricar nuevos productos de metal, reduciendo así la necesidad de extraer recursos naturales y minimizando el desperdicio.

## CONCLUSIONES

1. **Importancia de la hojalatería en Ambato:** la hojalatería no solo es una actividad artesanal en Ambato, sino que también representa una parte significativa de la identidad cultural y la historia de la ciudad. Su preservación es crucial para mantener viva esta tradición arraigada en la comunidad.
2. **Desafíos y amenazas:** la hojalatería en Ambato enfrenta diversos desafíos, incluida la competencia con productos modernos y la pérdida de relevancia en un mercado cada vez más globalizado. La falta de apoyo institucional y la escasez de materia prima también contribuyen a la amenaza de desaparición de este oficio.
3. **Oportunidades de intervención:** a pesar de los desafíos, existen oportunidades para revitalizar la hojalatería en Ambato, como el creciente interés de los turistas por adquirir productos locales y tradicionales, así como el aumento del turismo en la ciudad. La colaboración entre diseñadores, académicos y artesanos puede aprovechar estas oportunidades para desarrollar soluciones innovadoras y auténticas.
4. **Necesidad de innovación y diversificación:** para mantener viva la hojalatería en Ambato, es fundamental que los artesanos innoven y diversifiquen sus productos para adaptarse a las nuevas tendencias y gustos del mercado. Esto requerirá capacitación, financiamiento y apoyo adecuados para asegurar la sostenibilidad de esta práctica artesanal.

## RECOMENDACIONES

1. **Colaboración interdisciplinaria:** se recomienda continuar y fortalecer la colaboración entre diseñadores, académicos y artesanos locales para desarrollar soluciones creativas y funcionales que revitalicen la hojalatería en Ambato.
2. **Promoción y comercialización:** es fundamental diseñar estrategias de marketing y promoción efectivas para posicionar los productos de hojalata de Ambato en mercados locales, nacionales e internacionales. Esto ayudará a aumentar la demanda y garantizar la viabilidad económica de esta actividad artesanal.
3. **Capacitación y transferencia de conocimientos:** se deben organizar talleres y programas de capacitación para transferir habilidades y conocimientos a las nuevas generaciones de artesanos, asegurando así la continuidad de la hojalatería en Ambato.
4. **Apoyo institucional:** es necesario que las autoridades locales y regionales brinden un mayor apoyo institucional a los artesanos de hojalata en Ambato, proporcionando recursos y políticas que promuevan su desarrollo y sostenibilidad a largo plazo.

## REFERENCIAS

- Abad Rodas, A. [s.f]. *La hojalatería: Expresión escondida de la cultura popular*. CIDAP.
- Artesanías en Ambato. [s.f]. Tungurahua Turismo. Recuperado el 29 de marzo de 2024, de <https://tungurahuaturismo.com/es-ec/tungurahua/ambato/rutas-culturales/artesanias-ambato-acj1rfv3f>
- Carrera, A. [2015]. La artesanía ecuatoriana: entre la tradición y la innovación. *Revista de Artesanía*, 25[2], 45-58.
- Castro Paredes, R. [s.f]. *Manual de comercialización de artesanías y productos artesanales*. Fundación Empresas Polar. Recuperado de [https://www.guao.org/biblioteca/manual\\_de\\_comercializacion\\_de\\_artesanias\\_y\\_productos\\_artesanales](https://www.guao.org/biblioteca/manual_de_comercializacion_de_artesanias_y_productos_artesanales)
- Centro de Comercio Internacional. [2020]. *El mercado mundial de la artesanía*. Recuperado de <https://intracen.org/es/nuestra-labor/temas/bienes-y-servicios/artesanias>
- Díaz, A. [2020]. La hojalata ambateña como patrimonio cultural de Ecuador. *Revista de Estudios Culturales*, 15[2], 78-91.
- El Comercio. [2021]. Dos artesanas mantienen la tradición de la hojalatería en Ambato. *El Comercio*.
- Escuela Provincial de Educación Técnica N° 1 “UNESCO” EPET 1. [2012]. *Taller de Hojalatería*. Recuperado de Taller de Hojalatería 1er año - EPET 1.
- Fernández, L. [2017]. Integración de la hojalata en la decoración moderna: una propuesta para la revalorización de la artesanía en Ambato. *Revista de Diseño y Arquitectura*, 8[3], 112-125.
- Fernández, L. [2017]. Hojalata y artesanía en Ambato: un análisis histórico. *Revista de Estudios Culturales*, 25[2], 45-58.
- García, M. [2018]. Rescate y réplicas en la artesanía ecuatoriana: estudio de caso de las cerámicas precolombinas y las máscaras de Tigua. *Revista de Antropología Cultural*, 12[3], 78-92.
- Gómez, F. [2018]. *Historia de la artesanía en Ambato: desde sus orígenes coloniales hasta la actualidad*. Ambato: Editorial Universitaria.
- Gómez, F. [2016]. Impacto económico de la hojalatería en Ambato: análisis de tendencias y perspectivas. *Revista de Economía y Desarrollo*, 20[1], 33-48.
- Gómez, F. [2020]. Técnicas tradicionales en la hojalatería ambateña. *Revista de Patrimonio Cultural*, 10[1], 33-48.
- González, M. [2017]. La hojalata ambateña: un estudio de su evolución histórica. *Revista de Historia y Cultura*, 12[2], 45-58.
- González, M. [2018]. La influencia de la hojalatería alemana en la tradición mexicana y ecuatoriana. *Revista Internacional de Historia Industrial*, 12[3], 78-92.
- Hernández, R. [2016]. Preservación y promoción de la artesanía ecuatoriana: el papel de la UNESCO. *Revista Internacional de Patrimonio Cultural*, 5[1], 22-37.
- Hernández, R. [2017]. Creación y valoración de la hojalata ambateña. *Revista de Antropología Cultural*, 15[1], 22-37.
- Hernández, R. [2021]. Desafíos y oportunidades para la hojalatería en la era de la industrialización. *Revista de Tecnología y Sociedad*, 25[1], 22-37.
- López, E. [2016]. El impacto de la hojalatería en la identidad local de Ambato. *Revista de Estudios Locales*, 8[2], 89-104.
- López, E. [2019]. Impacto económico y turístico de la artesanía ecuatoriana: análisis de tendencias y perspectivas. *Revista de Economía y Desarrollo*, 15[1], 33-48.



- Martínez, A. [2020]. *Artistas destacados en la hojalatería de Ambato: estudio de caso de Carmen Chango y Luis Paredes*. Ambato: Instituto de Investigaciones Culturales.
- Martínez, C. [2019]. El arte de la hojalatería en Ambato: entre la tradición y la innovación. *Revista de Artes y Oficios*, 7[3], 112-125.
- Martínez, C. [2020]. Creatividad y destreza en la hojalatería ambateña: el legado de los artesanos. *Revista de Antropología Cultural*, 18[3], 78-92.
- Muñoz Flores, V., & Medina, E. [2013]. *La comercialización de artesanías, piezas de arte y patrimonio cultural en México*. Recuperado de <http://www.spentamexico.org/v8-n1/A5.8%281%2944-54.pdf>
- Narea, W. [2017, abril 8]. En decadencia el oficio de hojalatero en calles de Ambato. *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/noticias/2017/04/08/nota/6127687/decadencia-oficio-hojalatero-calles-ambato/>
- Pérez, D. [2018]. Valoración de las artesanías en hojalata en la comunidad de Ambato. *Revista de Estudios Locales*, 5[2], 112-125.
- Pérez, D. [2019]. La artesanía de Ambato como patrimonio cultural inmaterial de Ecuador. *Revista de Patrimonio Cultural*, 7[2], 89-104.
- Rodríguez, E. [2015]. Las artesanías en hojalata como vínculo entre el pasado y el presente en Ambato. *Revista de Estudios Históricos*, 10[1], 89-104.



- Ruiz, J. [2017]. Artesanías de recuerdo y souvenir: una mirada al mercado turístico ecuatoriano. *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 8[4], 112-125.
- Sánchez, A. [2019]. Artesanías en hojalata: una mirada al proceso de fabricación y sus características. *Revista de Artes y Oficios*, 7[2], 55-68.
- Smith, A. [2015]. Historical origins of tinplate and its influence on global craftsmanship. *Journal of Material Culture*, 18[2], 55-68.
- Vázquez Peña, C. E., & Cortés Sáenz, D. [2020]. Propuesta metodológica para el desarrollo de productos desechables catalogados como sustentables en México. *Proceedings INNODOCT/20. International Conference on Innovation, Documentation and Education*.
- Vargas, L. [2020]. La artesanía en Ambato, Ecuador: una exploración de su diversidad y relevancia cultural. *Revista de Estudios Culturales*, 18[2], 55-68.



# Crear con recursos locales: *el arte de echar raíces*

**Clemence Vazard**  
Alianza Francesa

## RESUMEN

Invitada por el Cidap para dar una charla durante la Bienal Ardis, **Clémence Vazard** compartió este relato de una de sus experiencias durante su residencia.

Durante mi **residencia artística en la Amazonía ecuatoriana**, quise iniciar una conversación entre los seres vivos humanos y no humanos de este territorio, a partir de técnicas de teñido natural.

Los derechos de la naturaleza están contemplados en la Constitución ecuatoriana desde el 2008, así que me pregunté: **si el bosque tiene una voz, ¿qué lenguaje habla y cómo podemos crear una conversación con él?**

El proyecto artístico adoptó la forma de una obra participativa y endémica. **Más de 300 personas participaron en su creación** mediante talleres de teñido vegetal con flores de la región, utilizando una técnica denominada “**ecoprint**”.

Utilizamos únicamente recursos naturales locales, como tela, flores y mordientes. También experimenté con otras técnicas de teñido, utilizando **ceniza del volcán Sangay, agua del río Upano, hojas de colca del cerro sagrado Teligote** en Salasaca y otras plantas endémicas.

Luego invité a los humanos de la zona a bordar en la obra los nombres de las flores con las que conviven. **Nombrar estas flores es una forma de reconocer su existencia**, una forma de crear una comunidad entre seres vivos de una misma zona. Los nombres de las flores son una mezcla no jerárquica de nombres científicos, nombres comunes en español y las lenguas indígenas shuar y kichwa que se hablan en esta parte de la Amazonía ecuatoriana.

El resultado es una monumental obra textil de veinte metros de largo, que está expuesta de manera permanente en el *hall* del Terminal de Macas.



Nota. Recuperado de:  
<https://clemencevazard.com/>

## SANGAY

Incluso antes de llegar a Ecuador y comenzar la residencia, ya había empezado a alimentar un sueño: recoger la ceniza del volcán Sangay que se encuentra a más de 5000 metros de altura y está en constante erupción, lo que lo hace uno de los volcanes más activos del mundo. Mi objetivo era recoger la ceniza para elaborar lejía de ceniza, que se utiliza en tintes naturales para modificar el pH del agua.

Al llegar, me advirtieron de que era extremadamente peligroso acercarse al volcán y que estaba prohibido escalarlo. Por la mañana, salí a las siete para ir a la entrada del **Parque Nacional Sangay**, donde me esperaba Micher, el guardaparque. Tras una breve presentación, él y yo nos adentramos en el parque para realizar una caminata de dos horas hasta el refugio. Sola y sin ningún medio de comunicación, siguiendo a este desconocido con un machete en mano, me encontré rápidamente ante dos opciones:

- Dar la vuelta mientras aún estaba a tiempo, antes de avanzar demasiado, para evitar cualquier riesgo [la lista de posibilidades que corría por mi cabeza era cada vez más larga].
- Confiar, dejarme llevar por esta naturaleza que me era desconocida y en la que no tenía referentes ni reflejos [pero por la que sentía una gran curiosidad y un gran amor] y confiar en esta persona hasta el punto de poner mi vida en sus manos.

Continué poniendo un paso delante del otro, siguiendo sus pasos, sus consejos sobre cómo avanzar sin caer en un pozo de barro o resbalar con ramas muertas, intentando observar el bosque a través de sus ojos. Me habló de los poderes de las plantas y los árboles, de que sus antepasados shuar vivían en este bosque, de que podía sobrevivir allí durante meses y de cómo encontrar comida, medicinas y protección.

Le hablé del mito shuar de Sua e Ipiak, que cuenta la historia de dos hermanas que se transformaron en dos plantas tintóreas que los hombres recogen respetuosamente para teñir sus hilos de tejer de color negro-azul [Sua] y rojo vivo [Ipiak]. Me escuchó pacientemente, sin dejar de mostrarme el camino y el lugar donde debía poner los pies. Al terminar mi relato, me comentó que sus dos hijas se llamaban Sua e Ipiak. Sé que debería dejar de creer en las señales, pero decidí que esto sería un buen augurio.

Los dos partimos del refugio en búsqueda de la **ceniza del volcán Sangay** y nos adentramos aún más en la selva, el bosque. Micher iba extendiendo y cortando ramas, enredaderas y follaje para abrirnos camino y yo concentraba mi energía en seguir sus pasos. Caminar en la selva es todo un aprendizaje: el ritmo que hay que adoptar, las raíces que hay que pisar para no hundirse en el barro, los ruidos a los que hay que prestar atención, las plantas en las que uno se puede apoyar o las que uno debe evitar tocar.

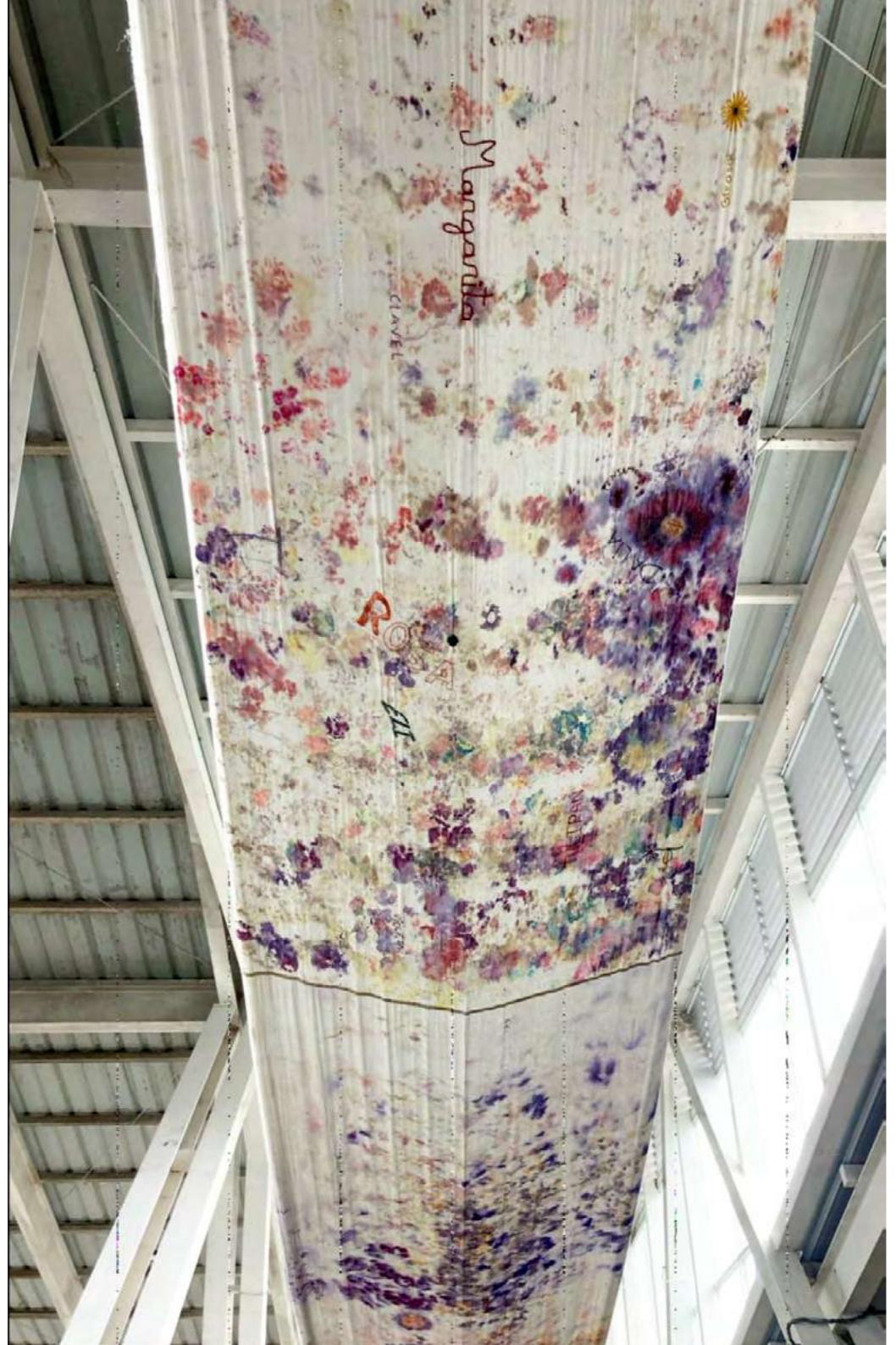
Micher me señaló las huellas de guanta, me presentó el árbol que llora sangre y me habló de las setas, frutos y hojas comestibles o venenosas. Estaba tan concentrada en mis pasos y arrullada por sus relatos de plantas y leyendas shuar que cuando levanté la vista descubrí un paisaje cuya brutalidad, yermo y aridez me abrumaron.

Siento que se me saltan las lágrimas al darme cuenta de dónde estoy: un inmenso desierto volcánico de arena negra, rocas de lava y cauces de ríos. Este es el camino recorrido sin previo aviso y con imprevisible violencia por el flujo de lava, ceniza y rocas volcánicas arrastradas por la lluvia y los manantiales de los ríos durante la última erupción del volcán Sangay, en 2019. Un paisaje vertiginoso y siniestro corta el bosque en dos, de forma nítida y abrupta por cientos de metros.

Con los ojos empañados y el cuerpo agitado por la colisión de energías de los distintos seres y movimientos naturales que aquí se han enfrentado, reanudé la marcha y la respiración. Micher nos hace descansar al llegar a una orilla de lo que resulta ser el río Volcán. En cuestión de segundos, el río puede cambiar de cauce o doblar su ancho y fluir en una de las frecuentes avalanchas de lodo volcánico.

Micher me comunicó sus observaciones [la brisa en la parte norte del río, la presencia de lluvia en la cima del volcán, el movimiento del agua y los sonidos que emitía el río] y yo intenté percibir estas señales a través de sus sentidos. Lo siento indeciso, consciente del peligro y midiendo la responsabilidad de llevarme unos metros más abajo, al lugar donde vio por última vez cenizas del volcán Sangay [responsabilidad moral, pues firmé una renuncia al llegar al refugio].

Nos dimos la vuelta después de decirle que, si tenía alguna duda, podíamos intentar regresar al día siguiente. Apenas habíamos recorrido 50 metros cuando el cielo se despejó a lo lejos y el nivel del río descendió hasta dejar de ser visible desde nuestro mirador. Tranquilizada por el rostro sereno y los gestos de confianza de Micher, me apresuré a seguirlo a un ritmo acelerado. Lo escuché gritar que está ahí y apenas tuve tiempo de asombrarme



Nota. Recuperado de:  
<https://clemencevazard.com/>

# Existe otra forma de hacer las cosas

**Lucas Zaragosí**  
Estudio Savage



## RESUMEN

Estudio Savage es un equipo creativo que desde 2010 apuesta por la innovación en el diseño a través de un enfoque contemporáneo de la tradición artesanal española. Durante la Bienal Ardis, expusieron los valores que guían su marca: **sostenibilidad, amor, belleza y calidad**. Su enfoque se basa en la innovación adaptativa, la transmisión de conocimientos y la conexión emocional con el consumidor. Bajo el lema “*Global needs local, local means culture*”, han desarrollado el primer máster en artesanía contemporánea y colaborado con marcas de prestigio internacional, promoviendo un diseño que integra sostenibilidad social, ecológica y económica. Estudio Savage redefine el lujo a través de la **artesanía**, creando piezas que combinan **belleza, funcionalidad y significado cultural**.

**Estudio Savage** habla de la naturaleza más salvaje, de la vuelta a los orígenes y de mirar al pasado para afrontar el futuro, de la curiosidad por descubrir cosas nuevas y la pasión por resolver las incertidumbres de forma sostenible. **Estudio Savage** es un equipo creativo que ofrece sus servicios desde 2010, en Valencia. Además, diseñamos y producimos en colaboración con artesanos locales, ofreciendo ediciones limitadas de ropa, complementos y objetos. Nuestra pequeña producción nos permite estar íntimamente involucrados en todos los niveles del proceso de creación. Conscientes de nuestra responsabilidad por preservar la tradición centenaria de la artesanía española desde una visión contemporánea, cada producto está diseñado y hecho a mano en España. **Creemos en la belleza. Sin excepción.**

La cultura de la innovación implica una habilidad para el cambio, lo que supone una constante búsqueda de oportunidades, una innovación adaptativa [**idear, redefinir, prototipos, testar, definir**] y una transmisión de mensajes.

Desde hace años junto a Adrián Salvador, director creativo de **Estudio Savage**, y el resto de nuestro equipo desarrollamos un proyecto para EAU a través del cual trabajamos la piel española con una técnica emiratí de pasamanería para dar lugar a unas piezas escultóricas que con el tiempo hemos desarrollado además para marcas como Cartier.

“*Global needs local, local means culture*” es la frase que preside nuestro estudio en Valencia y esto para nosotros es un reflejo de la importancia de la transmisión del conocimiento local y global a través de la cultura. Bajo esta premisa, creamos hace 7 años el **primer máster en artesanía contemporánea del mundo**, desde el que formamos a profesionales de distintas disciplinas vinculadas al diseño en técnicas y procesos artesanales para el desarrollo de sus propios proyectos.

Los satélites, aquellas personas que tienen la capacidad de ir un paso por delante o mirar donde otros todavía no han mirado, impactan sobre el mercado y la sociedad configurando un nuevo imaginario social, un nuevo renacimiento, un nuevo contexto, un nuevo paradigma sobre el que construir el futuro. La artista **Marusela Granell** lo expresa con estas palabras “**Necesitamos un contexto armónico, ese pequeño capricho donde soltar nuestras pasiones**”.

Este contexto armónico tiene que estar vinculado necesariamente al **desarrollo sostenible del diseño** que implica una sostenibilidad social, ecológica y económica para alcanzar un mundo viable, vivible y equitativo.

## “Necesitamos un contexto armónico, ese pequeño capricho donde soltar nuestras pasiones”.



Nota. Recuperado de:  
<https://www.furioso.studio/magazine/estudio-savage>

Respecto a este tema, **Enrique Loewe**, presidente honorífico de Fundación Loewe, dice:

Me hace ilusión pensar en el **desarrollo de la sostenibilidad**, de cambiar necesariamente los valores porque los que hemos tenido hasta ahora no son posibles, porque el lujo no tiene sentido tal y como lo hemos entendido hasta el momento, porque hay otras alternativas que definen mejor el alma humana. Una serie de ilusiones que son siempre búsqueda y encuentro dentro de la incertidumbre. Estamos en un momento de lucidez, de verdad. La artesanía está de moda porque está, porque la necesitamos, porque en una situación de pérdida de horizontes y de valores, en una situación tan ambigua y tan tremadamente anodina como la que estamos viviendo en estos momentos, agarrarse a estas tradiciones, agarrar la tierra, agarrar la historia, agarrar todas estas cosas parece que es una muy buena alternativa y también pueden ser una salvación. Yo no entiendo mucho lo del diseño emocional porque entiendo que sin emoción no hay diseño.

Sentimiento, afecto, apego, actitud, emoción y experiencia considero que es siempre un buen punto de partida a la hora de crear e innovar desde cualquier disciplina, pero mucho más desde aquellas que giran en torno a la creatividad, al diseño y a la artesanía. De aspirar a inspirar, pasamos de aquellas marcas aspiracionales [un concepto caduco] a otras mucho más contemporáneas que apuestan por la inspiración [un concepto mucho más inclusivo]. **¿Y cuando hablamos de valor?** La artista **Rosalía** dice que para ella es volver a los archivos originales del flamenco, de hace más de 100 años. Para marcas como **Loewe** es recuperar y potenciar las técnicas tradicionales

de cestería contemporánea de la mano de creadoras como Idoia Cuesta, por ejemplo, entre muchas otras, y apoyar a las nuevas generaciones a través del **Loewe Foundation Craft Prize**.

La **teoría de las 3 eses** habla de que aquello que hacemos debería ser **sencillo, sorprendente y sexy**. Sencillo para que sea comprensible, sorprendente para captar la atención de un público cada vez más impactado por cientos de estímulos y sexy porque queremos enamorar, queremos que se queden a nuestro lado.

Conocimiento del consumidor, conexión emocional, conexión cultural, de vender un producto a vender una identidad. Hace un tiempo, la arquitecta Izaskun Chinchilla lo expresaba así:

**Li Edelkoort**, experta en tendencias, decía hace poco que “**el consumo ha ganado la partida a la imaginación. Ya no hay sitio para la poesía ni para el teatro. Tampoco para la angustia. Solo para el negocio**”. Esto nos lleva a la idea de que tenemos que inventar un modo distinto de estar en el mundo. ¿Entonces por qué la artesanía contemporánea? En palabra del sociólogo **Juan Carlos Santos**:

La artesanía es un **concepto vivo y dinámico**, que ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Generalmente resurge en los momentos de cambio social como un modo de producción y consumo enfrentado al modelo dominante, desempeñando un rol estratégico en la exploración de nuevos paradigmas, de nuevos imaginarios. **Trabajar con las manos es trabajar con las estructuras más profundas del cerebro**, es necesario emocionar para vender artesanía.

*Creo que mucha gente identifica artesanía con tradición y yo identifico artesanía con futuro.*

Nota. Recuperado de:  
<https://www.instagram.com/masterartesanía/>



# Señal Ancestral

**Billy Soto**

Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL



## RESUMEN

La obra *Señal ancestral* es una exploración de la **convergencia entre lo ancestral y lo contemporáneo**, que integra elementos de las culturas precolombinas ecuatorianas y conceptos modernos de conectividad. Esta obra utiliza el **barro de Valdivia** para crear casitas tradicionales con antenas parabólicas, fusionando tradiciones milenarias con símbolos tecnológicos actuales. El proyecto se inscribe en **dos líneas de investigación**: *Online*, que critica la hiperconectividad contemporánea, e *Identidad Única*, dedicada al estudio de gráficas precolombinas. *Online* aborda la alienación tecnológica mediante la hipérbole visual, mientras que analiza patrones ancestrales como sistemas de comunicación visual. En *Señal ancestral*, estas líneas convergen, proponiendo un diálogo simbólico donde las antenas sugieren un sistema de comunicación ancestral ficticio. El proceso creativo incluyó bocetos detallados que definieron la interacción entre lo tradicional y lo moderno. Además, el componente interactivo permite al espectador manipular las antenas, generando un sonido que evoca la conexión con los procesos ancestrales. Este trabajo plantea reflexiones sobre la globalización, la preservación cultural y las posibilidades de reinterpretar el legado precolombino en un contexto contemporáneo. Siguiendo la idea de Bourriaud de reinsertar el pasado en el presente, la obra invita a imaginar cómo las culturas antiguas habrían concebido la conectividad global. *Señal ancestral* no solo materializa un puente entre tiempos y contextos, sino que se proyecta como un punto de partida para futuras investigaciones artísticas, explorando la relación entre tradición, tecnología y significado en una narrativa cultural en constante evolución.

Figura 1. De la serie *Online*, *Señal Ancestral*, casita y antena, barro cocido de Valdivia, 15 × 12 × 9 cm, 2024

## EL ARTE COMO PUENTE ENTRE LO ANCESTRAL Y LO CONTEMPORÁNEO

La obra *Señal ancestral* representa la intersección de dos líneas de investigación artística y de diseño que, aunque aparentemente divergentes, encuentran un espacio común en la exploración de la identidad y la conectividad. La primera de estas líneas, titulada *Online*, indaga en la creciente obsesión del ser humano contemporáneo por permanecer conectado. Este fenómeno, que define la era digital, se traduce en una dependencia que roza lo absurdo y que el proyecto aborda a través de obras que hiperbolizan y cuestionan esta necesidad. La segunda línea, *Identidad Única*, se centra en el estudio de las gráficas precolombinas, un tema que ha sido objeto de investigación durante más de una década, buscando rescatar y reinterpretar los patrones y procesos de creación de las culturas ancestrales del Ecuador.

El proyecto *Online* surge como una crítica artística a la hiperconectividad de la sociedad contemporánea. En este contexto, la necesidad de estar permanentemente en línea se convierte en el símbolo de una desconexión más profunda: la alienación de lo humano frente a la tecnología. Las obras creadas dentro de esta línea utilizan una combinación de técnicas y materiales que enfatizan lo absurdo de esta dependencia, produciendo imágenes que, a través de la ironía y el uso de figuras retóricas, como la hipérbole visual, invitan al espectador a la reflexión. Estas "postales irreales" [Figura 1] no solo capturan la esencia de la obsesión contemporánea, sino que la amplifican aún más, creando un espejo de nuestra realidad que resulta tan incómodo como fascinante [Figura 2].

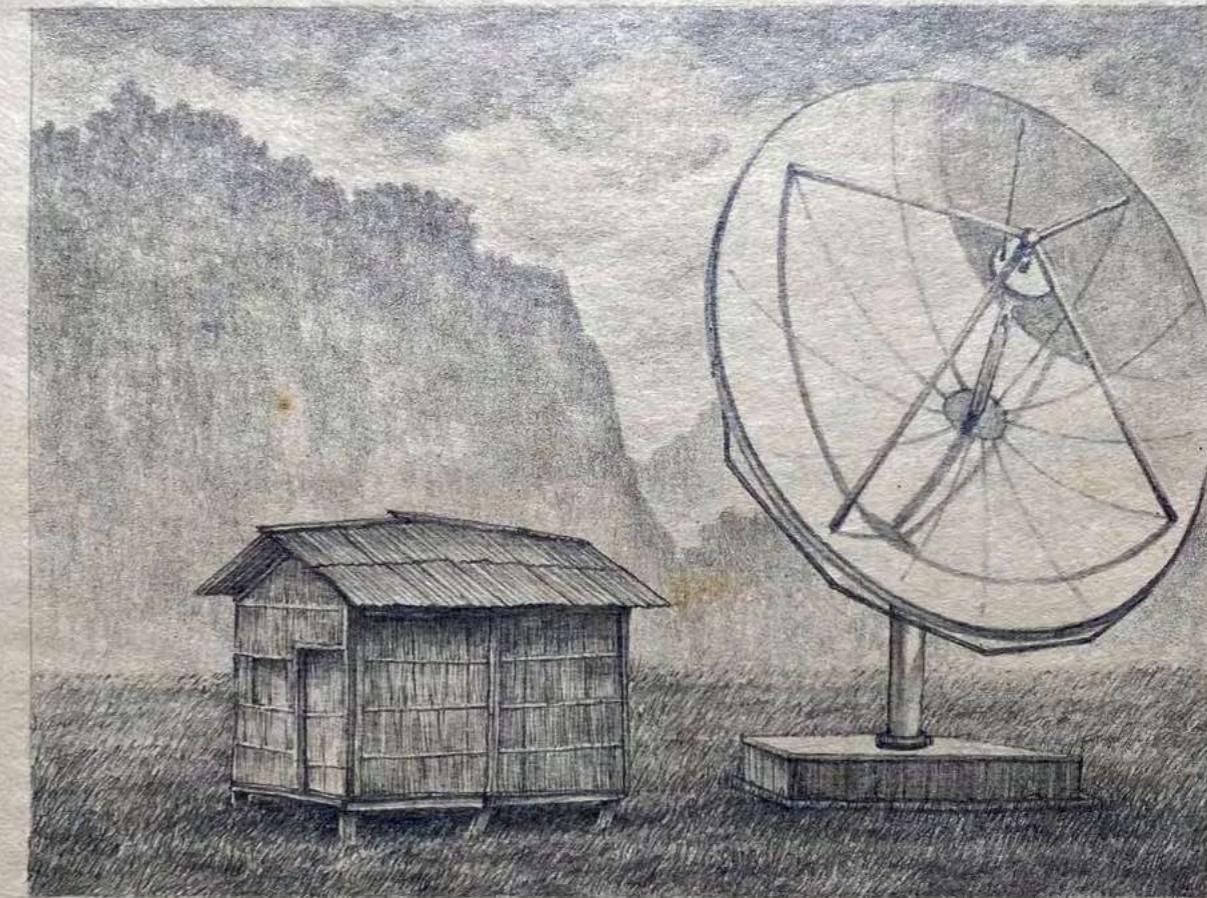


Figura 2. De la serie *Online*, casa y antena, grafito sobre papel periódico antiguo, 12 x 16.5 cm, 2022



Figura 3. Registro personal, fotografía de antenas en pared, Santa Elena, Ecuador, 2019

En palabras de Bauman [2000], “la modernidad líquida ha llevado a una vida definida por conexiones fugaces, donde la tecnología mediatisa las relaciones humanas” [p. 12]. Las obras de *Online* parecen materializar esta idea, convirtiendo los dispositivos de comunicación en protagonistas de un discurso visual que denuncia su capacidad para dominar nuestras vidas. De este modo, *Online* se posiciona como un comentario sobre la tecnología y, al mismo tiempo, como una exploración de la manera en que esta afecta nuestra percepción de la identidad y la realidad.

En contraste con la naturaleza digital y efímera de *Online*, *Identidad Única* profundiza en la materialidad y los procesos de las gráficas precolombinas. Este proyecto es el resultado de una investigación de más de diez años que analiza los patrones, formas y simbolismos de las culturas ancestrales del Ecuador, como valdivia y jama-coaque. A través de este estudio, he buscado comprender las técnicas utilizadas por estas civilizaciones y reinterpretarlas en un contexto contemporáneo. El proceso de investigación incluye una exploración activa con materiales como el barro, permitiendo una conexión tanto física como simbólica con las culturas precolombinas. Como señala Gombrich [1984], “los materiales y las técnicas de un artista

no solo definen el carácter de su obra, sino también conectan su práctica con tradiciones históricas” [p. 97]. En este caso, el barro es un medio, un mensaje y un puente tangible hacia los procesos creativos de los antepasados.

La investigación también revela cómo las gráficas precolombinas eran más que simples decoraciones: eran sistemas de comunicación visual que transmitían ideas complejas sobre identidad, territorio y espiritualidad. Este enfoque permite contextualizar a Señal ancestral como un esfuerzo por integrar estos sistemas en un discurso visual contemporáneo, donde lo ancestral no es solo un objeto de estudio, sino una fuente de inspiración activa.

La intersección de *Online* e *Identidad Única* en Señal ancestral demuestra cómo el arte puede ser un puente entre lo ancestral y lo contemporáneo. El proyecto se sumerge en la práctica artesanal y en el uso del material de la arcilla de Valdivia como soporte del mensaje. Se buscó replicar las esculturas de casas precolombinas, encontradas en jarrones y compoteras de distintas culturas, añadiendo un objeto disruptivo: una antena parabólica, también elaborada de barro, que imita con fidelidad la estética ancestral de nuestros antepasados.

**Señal ancestral demuestra cómo el arte puede ser un puente entre lo ancestral y lo contemporáneo.**

En esta obra, la **casita de barro de Valdivia**, equipada con una antena parabólica, sintetiza dos mundos aparentemente opuestos: el de la **conectividad digital** y el de la **tradición milenaria** [Figura 1]. Este objeto se convierte en un símbolo de la dualidad de la experiencia humana, donde el pasado y el presente coexisten en una tensión creativa. Según Shiner [2001], “el arte tiene la capacidad única de unir tiempos y espacios, transformando lo antiguo en algo nuevo sin perder su esencia original” [p. 212]. *Señal ancestral* encarna esta idea, presentando un diálogo entre dos líneas de investigación que, aunque distintas en su enfoque, convergen en su búsqueda por comprender y reinterpretar la identidad humana a través del arte.



Figura 4. Casita color arcilla con antena, barro cocido de Valdivia, 15 × 12 × 9 cm, 2024

## ONLINE, LA HIPERCONECTIVIDAD Y SU IMPACTO EN LA IDENTIDAD HUMANA

Vivimos en una era definida por la conectividad, donde la capacidad de estar permanentemente en línea ha redefinido la naturaleza de las relaciones humanas, la percepción del tiempo del espacio, y nuestra comprensión de la identidad. En este contexto, el proyecto *Online* surge como una reflexión crítica sobre la obsesiva necesidad contemporánea de estar conectados, explorando los límites de esta dependencia a través de la hipérbole visual y conceptual.

La hiperconectividad ha transformado la experiencia humana de manera fundamental. Como observa Manuel Castells [1996] en su teoría de la sociedad red, la conectividad no es solo un medio, sino también una estructura que organiza la vida moderna. En este modelo, las relaciones humanas están mediadas por tecnologías que permiten interacciones instantáneas, pero también fragmentadas. Esta paradoja de estar “**conectados pero solos**”, como señala Sherry Turkle [2011], refleja una alienación profunda, donde la tecnología se convierte en un sustituto de la intimidad real.

En *Online*, esta alienación se representa mediante imágenes que amplifican y distorsionan las ironías de la vida hiperconectada. Las obras muestran escenarios que rozan lo absurdo, como casas vetustas con dispositivos tecnológicos que captan “**la señal**”, pero que, lejos de acercarlos, los aíslan [Figura 4]. Estas composiciones funcionan como postales de una realidad distorsionada, en la que la conexión constante se convierte en un símbolo de desconexión emocional.



Figura 5. De la serie *Online*, *Máxima señal*, acrílico sobre lienzo, 20 x 32,5 cm, 2021

El concepto de conectividad ha sido revisado desde diversas perspectivas filosóficas. Heidegger [1977] advierte en “**La pregunta por la técnica**” sobre los peligros de la tecnología cuando esta reduce al ser humano a un mero recurso, despojándolo de su esencia. En la era de la conectividad, esta advertencia resuena con fuerza, ya que la tecnología no solo organiza nuestras acciones, sino que también moldea nuestras percepciones de la realidad y de nosotros mismos. Por otro lado, **Byung-Chul Han** [2017] describe la “**sociedad del cansancio**” como un fenómeno derivado de esta hiperconectividad. En su obra, Han señala cómo la sobreexposición a la información y la constante necesidad de rendimiento producen individuos agotados, atrapados en un ciclo de productividad que carece de sentido. Este cansancio no es físico, sino existencial, una fatiga que *Online* captura a través de imágenes de saturación tecnológica y emocional.

En *Online*, la hipérbole es una herramienta estética y también un mecanismo crítico que cuestiona las narrativas dominantes sobre la tecnología. Las obras exageran las realidades

de la conectividad moderna, mostrando escenarios absurdos que invitan al espectador a reflexionar sobre su relación con la tecnología. Esta exageración crea un distanciamiento que permite una mirada más objetiva y crítica, similar a lo que plantea Bertolt Brecht en su concepto de “**efecto de distanciamiento**”.

A pesar de su tono crítico, *Online* también reconoce que la tecnología es un reflejo de las aspiraciones y contradicciones humanas. Como argumenta **Marshall McLuhan** [1964], “los medios son extensiones del hombre”, y en este sentido, la conectividad no es inherentemente buena o mala, sino un símbolo de nuestra búsqueda constante por trascender nuestras limitaciones. En *Online*, esta ambivalencia se traduce en obras que no solo critican, sino que también celebran la creatividad humana. Las imágenes capturan la capacidad del ser humano para construir sistemas complejos, pero también revelan las trampas de estos sistemas. Este dualismo invita al espectador a cuestionar su propia relación con la tecnología, reconociendo tanto su potencial transformador como sus peligros.



Figura 6. De la serie *Online*, primer prototipo para *Señal ancestral*, boceto, 29,7 x 21 cm, 2021

## SEÑAL ANCESTRAL

La obra *Señal ancestral* se erige como una exploración profunda de las manifestaciones precolombinas del Ecuador, integrando elementos de la cultura valdivia con conceptos contemporáneos de comunicación y tecnología. Este proyecto, enmarcado en el estudio *Identidad Única*, se nutre del análisis de objetos precolombinos como vasijas, compoteras, sellos y contenedores que, además de ser funcionales, están decorados con patrones y gráficas ricamente elaboradas. Entre estos objetos destacan las representaciones de pequeñas edificaciones, casas con techo a dos aguas que evocan los conceptos arquitectónicos de los antepasados.

El estudio de estas casitas ornamentales despertó una pregunta crucial: **¿podrían los antepasados precolombinos haberse comunicado mediante señales que, en la contemporaneidad, asociamos con antenas?** Esta interrogante actuó como catalizador creativo, permitiendo una licencia artística que reinterpreta estas pequeñas estructuras como puntos de convergencia entre lo ancestral y lo moderno. La incorporación de antenas parabólicas, también elaboradas en barro, introduce un elemento disruptivo que, a la vez, crea un espacio ficticio

El proceso creativo involucró una colaboración cercana con la **familia Orrala**, artesanos de Valdivia con una larga tradición en la producción cerámica. Este vínculo fue esencial para garantizar la fidelidad técnica y simbólica de las esculturas. La experiencia y conocimiento transmitidos por esta familia permitieron que las casitas y sus antenas fueran no solo una reinterpretación artística, sino también un homenaje a las habilidades y conocimientos transmitidos de generación en generación. Además, la correcta planificación fue un elemento clave en el desarrollo de las esculturas, comenzando con la elaboración de bocetos detallados que sirvieron como guías fundamentales para materializar la obra. Estos planos iniciales delinearon los alcances del proyecto y evidenciaron sus particularidades esenciales: detalles estructurales, formas, texturas, acabados, y rasgos distintivos. Cada uno de estos elementos fue cuidadosamente considerado para garantizar la armonía entre los conceptos de ancestralidad y contemporaneidad que definen *Señal ancestral*.

El proceso de bocetado permitió visualizar cómo interactuarían la casa precolombina y la antena parabólica, equilibrando la estética tradicional con un elemento disruptivo y moderno [Figura 5]. Según Arnheim [1974], “el acto de dibujar no solo organiza las ideas visuales, sino que también actúa como un medio de reflexión que enriquece el proceso creativo” [p. 45]. En este contexto, los bocetos no fueron simples herramientas técnicas, sino espacios de exploración conceptual, donde se definieron las líneas de diálogo entre pasado y presente. Este enfoque planificado facilitó la comunicación con los artesanos de la **familia Orrala**, quienes interpretaron los planos y llevaron las ideas a la tridimensionalidad del barro cocido [Figura 6]. La combinación de un diseño detallado y la maestría artesanal aseguró que las esculturas finales conservaran tanto la fidelidad histórica como la innovación contemporánea, consolidando el equilibrio simbólico que caracteriza a la obra.

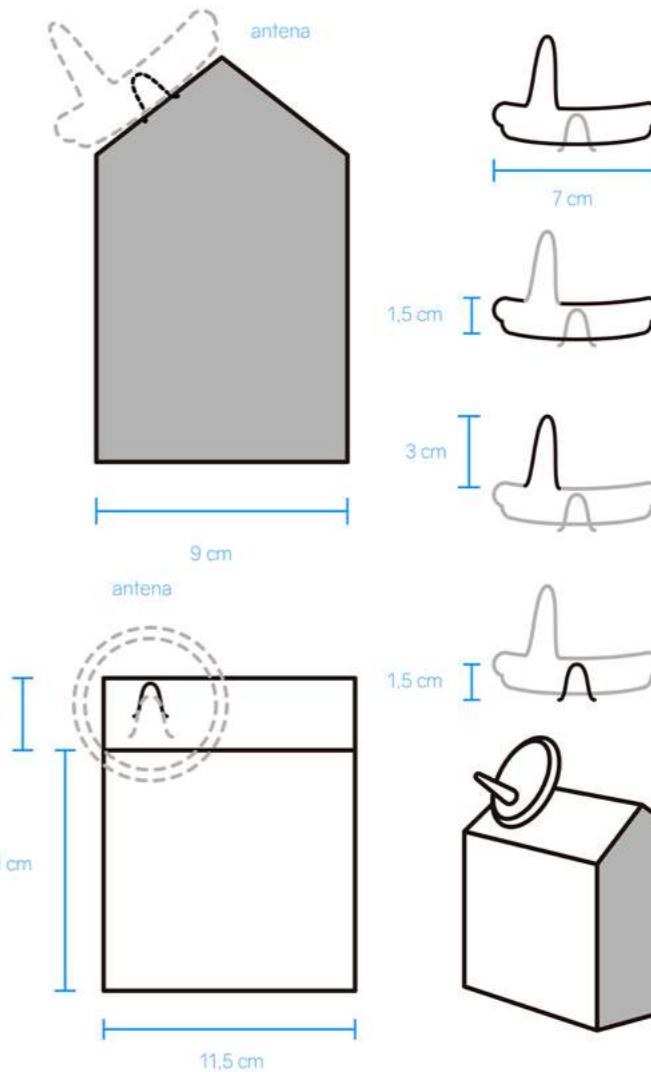


Figura 7. Planos de diseño y medidas para esculturas, obra *Señal Ancestral*, gráfico vectorial, 42 × 29.7 cm, 2024

## CONVERGENCIA DE TIEMPOS Y SIGNIFICADOS

*Señal ancestral* se posiciona como un símbolo tangible de la intersección entre lo ancestral y lo contemporáneo, materializando en un objeto los conceptos que he investigado durante más de una década. La casita de barro con una antena parabólica es más que una simple escultura; es una manifestación de cómo las ideas aparentemente divergentes pueden converger para generar significados nuevos y complejos. Este objeto, que evoca las formas tradicionales de las culturas **valdivia** y **jama-coaque**, encuentra en la antena un contrapunto moderno que resulta tanto disruptivo como profundamente simbólico.

El barro, un material asociado con la tradición y la herencia cultural, se combina con la figura de la antena, un emblema de la tecnología contemporánea y la conectividad global. Este diálogo entre materiales y formas establece un puente conceptual entre dos tiempos, sugiriendo que la historia y la modernidad no son dimensiones excluyentes, sino que pueden coexistir en una tensión creativa. Como argumenta **Bourriaud** [2002], “el arte contemporáneo no busca romper con el pasado,

sino reinterpretarlo y reinsertarlo en el presente” [p. 45]. En este caso, la obra reinterpreta la historia, al tiempo la proyecta hacia una narrativa especulativa en la que se sugiere la posibilidad de una comunicación ancestral *Online*.

Un aspecto activador y esencial de la obra es la interacción directa con el espectador. Las antenas de las casitas no son elementos estáticos fijados al techo; están diseñadas para ser manipuladas por el usuario. Este acto de tomar la antena y colocarla sobre la casita genera un sonido particular: el contacto entre dos piezas de barro cocido. Este sonido característico, que resuena como un eco del pasado, conecta al espectador con los procesos y materiales que los antepasados precolombinos también experimentaron. En palabras de **Gombrich** [1984], “el sonido y el tacto pueden ser tan significativos como lo visual en la comprensión de la herencia cultural” [p. 88]. En *Señal ancestral*, este elemento interactivo actualiza la experiencia del barro, permitiendo que el presente se funda con el pasado en una conexión multisensorial. [Figura 6]

**La historia y la modernidad no son dimensiones excluyentes, sino que pueden coexistir en una tensión creativa.**



Figura 8. De la serie *Online*, *Señal ancestral*, casita, mano colocando antena, barro cocido de Valdivia, 15 x 12 x 9 cm, 2024

La convergencia de ideas y materiales en esta obra ofrece una experiencia enriquecedora tanto para el creador como para el espectador. Para el **artista-investigador**, el proceso de materializar conceptos complejos en un objeto tangible se convierte en una exploración de los límites de la creatividad y la investigación interdisciplinaria. Para el espectador, la obra ofrece una ventana para repensar el legado cultural, su relevancia en el presente y las posibilidades de reinterpretarlo en el futuro.

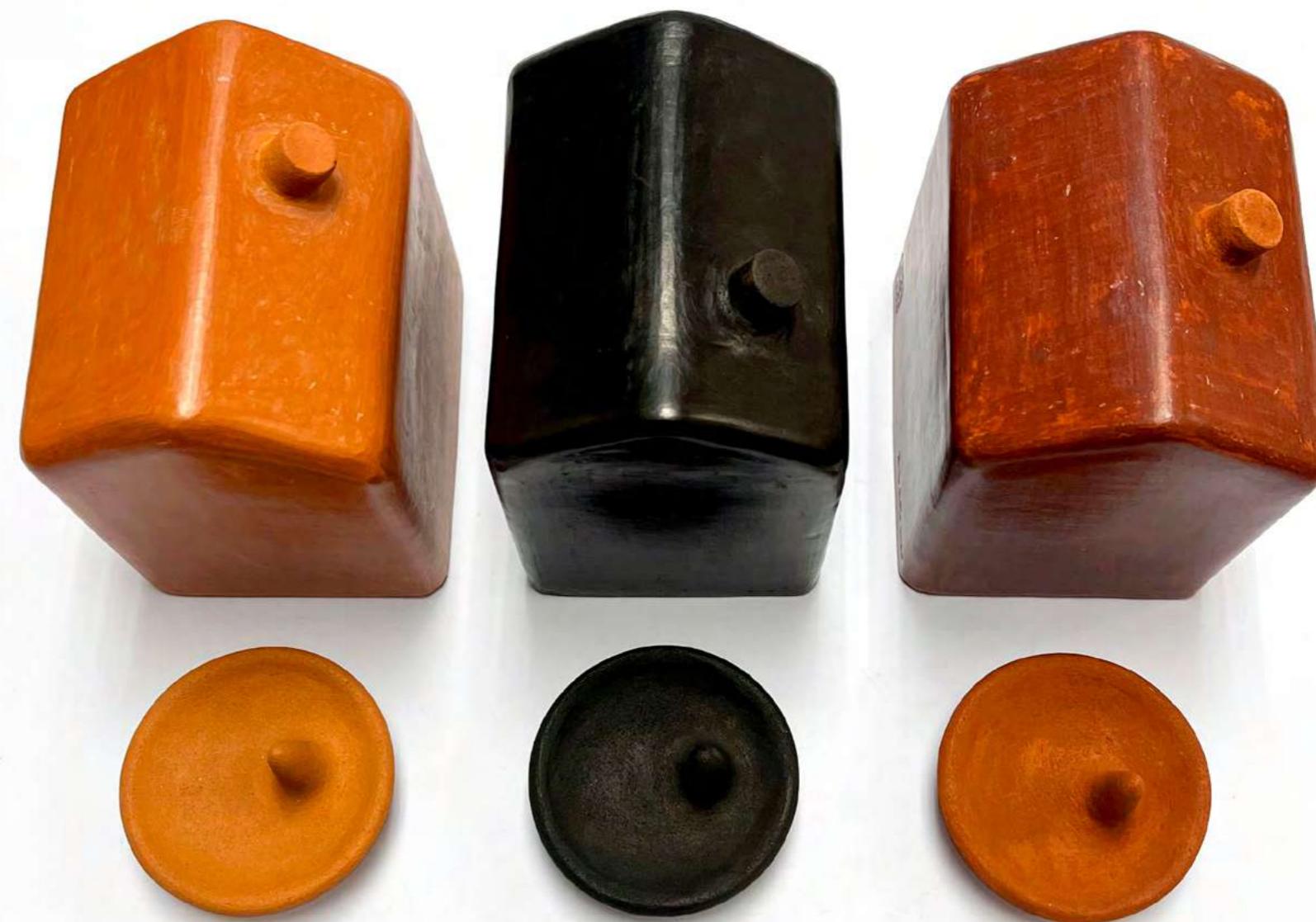


Figura 9. De la serie Online, Señal Ancestral, casitas vistas desde arriba

## IMPACTO Y PROYECCIÓN DE SEÑAL ANCESTRAL

*Señal ancestral* tiene una relevancia que trasciende su forma física, abriendo un espacio para la discusión sobre cómo el arte puede actuar como un puente entre tiempos y contextos. En el contexto artístico contemporáneo, donde la globalización y la tecnología dominan gran parte de las narrativas, esta obra plantea una mirada hacia la importancia de preservar y reinterpretar los valores culturales. En palabras de **Appadurai** [1996], “la globalización no solo implica homogeneización, sino también la oportunidad de articular lo local en nuevos lenguajes globales” [p. 32]. En este sentido, *Señal ancestral* se posiciona como una obra que dialoga con la contemporaneidad sin perder de vista sus raíces ancestrales.

La interacción propuesta por la obra también tiene implicaciones significativas en su impacto. El simple gesto de colocar la antena sobre la casita no solo activa la obra, sino que también activa una reflexión. Ese instante en que el barro cocido emite su característico sonido se convierte en una suerte de “*Señal ancestral*”, un puente sonoro que conecta al usuario con la experiencia de los artesanos de siglos pasados. Este acto de manipulación otorga agencia al espectador y, al

mismo tiempo, genera una conexión simbólica entre la tecnología moderna y los procesos manuales antiguos.

Además, la obra invita a cuestionar la naturaleza de la comunicación y la conectividad. **¿Cómo habrían concebido nuestros antepasados un sistema de comunicación global? ¿Qué formas habría tomado la tecnología en un contexto culturalmente distinto?** Estas preguntas no solo enriquecen el discurso artístico, sino que también estimulan nuevas investigaciones y creaciones que exploren la relación entre tecnología, tradición y significado.

Finalmente, *Señal ancestral* deja abierta la posibilidad de nuevas interpretaciones y creaciones que continúen explorando estas temáticas. La obra no pretende ser un punto final, sino un punto de partida, una invitación para que otros artistas e investigadores sigan interrogándose sobre la relación entre pasado y presente, entre lo ancestral y lo moderno. Como concluye **Danto** [1997], “el arte no tiene un destino fijo; su poder reside en su capacidad para abrir nuevos caminos” [p. 89]. En este sentido, *Señal ancestral* es un recordatorio de que la investigación y la creación artística son procesos vivos, en constante evolución. [Figura 7].

## REFERENCIAS

- Appadurai, A. [1996]. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Bauman, Z. [2000]. *Liquid Modernity*. Polity Press.
- Berger, J. [1972]. *Ways of Seeing*. Penguin Books.
- Bourriaud, N. [2002]. *Relational Aesthetics*. Les presses du réel.
- Castells, M. [1996]. *The Rise of the Network Society*. Blackwell.
- Danto, A. [1997]. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press.
- Gombrich, E. H. [1984]. *The Story of Art*. Phaidon Press.
- Han, B.-C. [2017]. *The Burnout Society*. Stanford University Press.
- Heidegger, M. [1977]. *The Question Concerning Technology*. Harper & Row.
- McLuhan, M. [1964]. *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill.
- Han, B.-C. [2017]. *The Burnout Society*. Stanford University Press.
- Shiner, L. [2001]. *The Invention of Art: A Cultural History*. University of Chicago Press.
- Turkle, S. [2011]. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. Basic Books.

# **Reflexiones de lo contemporáneo: arte y artesanía**

# *Reflexiones de lo contemporáneo: arte y artesanía*

**Expositores:**  
**Hernán Pacurucu y Romain Juhlia**  
**Moderadora:**  
**María Gabriela Vázquez**

## SÍNTESIS

El conversatorio “Reflexiones de lo contemporáneo: arte y artesanía”, moderado por María Gabriela Vázquez, reunió a los curadores Hernán Pacurucu [Ecuador] y Romain Juhlia [Francia] para explorar la relación entre el **arte contemporáneo** y la **artesanía**. A lo largo del encuentro, se destacó cómo, a pesar de que históricamente se han considerado **disciplinas separadas**, sus **convergencias** se hacen cada vez más evidentes en el **contexto contemporáneo**.

Los ponentes discutieron cómo la modernidad ayudó a crear fronteras rígidas entre las **bellas artes** y los **oficios artesanales**, pero también cómo los avances tecnológicos y la diversificación de las prácticas creativas han desdibujado esas distinciones. Hoy en día, la artesanía no solo se percibe como trabajo utilitario o “menor”, sino como una forma de producción cultural que aborda cuestiones contemporáneas como la identidad, la memoria y la sostenibilidad. En este sentido, se destacó el valor del trabajo manual frente a los procesos industriales, poniendo en relieve el potencial de la artesanía como una vía de expresión crítica tanto local como global.

En el conversatorio, se abordó también el desafío del mercado y la inequidad en la distribución de las ganancias. Ejemplos como el de Chordeleg, una comunidad dedicada al tejido y la joyería, ilustran la problemática del “**extractivismo cultural**”, donde los artesanos reciben pagos mínimos mientras los intermediarios incrementan el precio de las piezas en el mercado internacional. Este fenómeno resalta la urgente necesidad de garantizar que los beneficios económicos lleguen directamente a los creadores de las piezas. Además, se enfatizó la importancia de reconocer la coautoría de los artesanos cuando colaboran con artistas en grandes exposiciones, como ferias o bienales. Para contrarrestar estas dinámicas, se sugirió fomentar iniciativas que abran espacios de exhibición y comercialización de manera justa y transparente, asegurando que tanto los artistas como los artesanos puedan obtener una **remuneración adecuada**.

Otro punto clave fue el papel de la educación en la **revalorización de la artesanía**. Según los expositores, es crucial informar y sensibilizar a los artesanos, compradores, gestores y al público en general sobre el verdadero

**valor cultural, histórico y creativo del oficio**. Se destacó la necesidad de capacitación para que los artesanos puedan negociar mejores precios y competir en mercados internacionales. Al mismo tiempo, se necesitan procesos pedagógicos que ayuden a **difundir el patrimonio artesanal** como una **manifestación fundamental de la cultura contemporánea**.

El conversatorio concluyó con la reflexión de que el **arte** y la **artesanía** comparten un **núcleo común** basado en la **creatividad** y la **transformación de materiales**. Se urgió a reflexionar sobre las estructuras de poder que influyen en la **valoración y remuneración del trabajo artesanal**. Desde este **diálogo fluido**, se vislumbró un futuro en el que la artesanía goce de la misma **legitimidad cultural** que el **arte contemporáneo**, y en el que se desarrollen **modelos sostenibles** para que los artesanos puedan **preservar sus saberes, innovar y participar equitativamente en las industrias creativas globales**.

# Diseños gráficos auténticos, integrando la cultura precolombina y las nuevas tecnologías

**María Paula Valarezo Guzmán PhD.**  
Universidad Espíritu Santo

## RESUMEN



El **arte precolombino ecuatoriano**, mediante sus formas, patrones y representaciones, se puede convertir en una fuente de **inspiración visual** que puede enriquecer el **diseño contemporáneo**. Sin embargo, la globalización y el acceso a plataformas de referencia han generado tendencias visuales homogéneas, dejando de lado nuestra riqueza cultural gráfica y artística. El presente artículo explora la influencia que ha tenido el **arte precolombino** en **reconocidos artistas y diseñadores ecuatorianos**. A su vez, plantea la integración de elementos precolombinos en el **diseño gráfico**, a través de un taller práctico con estudiantes de la Universidad Espíritu Santo [UEES]. La metodología de la presente investigación combinó un enfoque cualitativo y cuantitativo, incluyendo revisión bibliográfica, análisis de percepciones de expertos y una experimentación creativa con inteligencia artificial. Los resultados lograron evidenciar un impacto positivo en la creatividad de los estudiantes, fomentando la **apreciación cultural** y la generación de **piezas gráficas con identidad ecuatoriana**. Se concluye que la fusión entre tradición y tecnología no solo fortalece el sentido de pertenencia, sino que también abre nuevas posibilidades para el **diseño gráfico** con un enfoque más auténtico y significativo ante el mundo globalizado en el que se encuentran artistas y diseñadores.

Figura 1. Diseño de pájaros

Nota. Recuperado de:  
<https://www.haremoshistoria.net/invitados/peter-mussfeldt-diseador>

## INTRODUCCIÓN

Mediante hallazgos arqueológicos en Ecuador, se ha logrado identificar piezas icónicas procedentes de los pueblos originarios de la región. Cada uno de estos objetos posee un elevado nivel simbólico y formas únicas, generando una riqueza visual de gran valor para profesionales pertenecientes a diversos ámbitos relacionados con la creatividad, el arte y el diseño.

Gracias a la globalización, los diseñadores hoy en día se ven cada vez más expuestos a medios que recolectan estilismos alrededor del mundo. Páginas web y redes sociales como: Pinterest y Behance, entre otras, contribuyen de manera positiva a la búsqueda de inspiración. Sin embargo, muchas veces, como resultado, se generan diseños de tendencia, genéricos, con similitudes en cuanto a estilo y cromática. El uso de estas plataformas no es perjudicial para la práctica del diseño; no obstante, mediante este artículo, se plantea la idea de incorporar elementos culturales autóctonos en el diseño gráfico actual. “Cuan equivocados estamos al pensar que el arte precolombino solo hace parte de una fracción de la historia que llegó a su fin” [Medina, 2021, p.1].

La metodología utilizada fue de tipo cuantitativo, por medio de revisión bibliográfica, y cualitativa, ya que se analizó la percepción de diversos expertos y diseñadores, a la vez que se planteó un taller práctico con alumnos de diseño gráfico interactivo de la UEES. Con este enfoque, se buscó inspirar y fomentar la preservación de la identidad cultural ecuatoriana, a través del diseño gráfico, promoviendo un equilibrio entre tradición y tecnología.

El artículo desarrolla la importancia de la unión entre el arte precolombino del Ecuador y el diseño gráfico contemporáneo, tomando como punto de referencia un taller práctico creado con alumnos de la carrera de diseño gráfico de la Universidad Espíritu Santo [UEES]. Este taller buscó explorar cómo los elementos estilísticos y simbólicos de las culturas precolombinas pueden llegar a enriquecer las creaciones de los diseñadores gráficos. El tema planteado no pretendió alejar al diseñador de los medios actuales. Por ese motivo, se exploró la contribución de las nuevas tecnologías incorporadas al proceso creativo, como lo es la inteligencia artificial, que puede ser empleada como una aliada para complementar procesos creativos sin perder la autenticidad cultural ecuatoriana.

Con la finalidad de dar forma al mundo que las rodeaba, las primeras civilizaciones lograron crear objetos de un alto nivel gráfico y estético, por medio de diversos materiales de su entorno como: **barro, piedra, metal, madera, concha y fibras naturales**. Como es el caso de la **cultura valdivia** quienes, por medio de sus figurinas consideradas como “arte mobiliar”, realizadas en piedra o cerámica, con o sin incisiones o grabados sobre pequeños cantos rodados y algunas veces tallados en caliza blanda, representan a mujeres voluptuosas [Marcos y García 1988; García Caputi 2006].

## ANTECEDENTES

La investigación actual tiene un énfasis particular en las culturas cerámicas precolombinas. El autor **Oswaldo Guamán**, en su libro titulado *Orígenes e historia del arte precolombino en Ecuador* [2015], ha dividido a las principales culturas en tres fases:

### Fase formativa

Conformada por las culturas: **valdivia, machalilla y chorrera**.

### Fase de desarrollo regional

Conformada por las culturas: **jama-coaque, la tolita, bahía y guangala**.

### Fase de integración

Conformada por las culturas: **manteña, milagro-quevedo y panzaleo**.

La cerámica precolombina, tomando como referencia a Fernández [1984], se define como:

Cerámica viene del griego *Kerámike* o sea **cerámico** o **del barro**, en forma vulgar se dice que es el arte de hacer vasijas; descriptivamente el arte de fabricar objetos artísticos utilitarios o mixtos, utilizando arcilla como materia prima la que, después de modelada debe ser horneada y elevada a temperaturas a fin de que dichos objetos adquieran sus características definitivas de resistencia, dureza, color y estética; perceptualmente es el arte de modelar espacio, utilizando arcilla como materia prima; conceptualmente es el arte que expresa connotaciones, sentidos o ideas válidas culturalmente a través de la fabricación de objetos funcionales tales como vasos, esculturas, murales o conjuntos integrados, utilizando arcilla húmeda como materia fundamental, y aplicando técnicas específicas [p. 143].

Diversos aspectos se ven involucrados al arte de trabajar la cerámica, como lo es: el manejo de la arcilla, el fuego, la quema, la manipulación, entre otros. Resulta asombroso asociar una técnica que requiere tantos detalles y habilidad con las primeras civilizaciones que habitaron el territorio ecuatoriano.

Las primeras civilizaciones tuvieron, como una de sus características principales, la cercanía con el medio natural que las rodeaba, encontrando grandes desafíos y riesgos para asegurar su supervivencia. Sin embargo, la adaptación ante las circunstancias los llevó a ingenierarse formas para sobrevivir, generar nuevas herramientas y satisfacer sus necesidades.

Durante el periodo Neolítico, el ser humano logró progresos como, generar utensilios para la caza, mejorar sus habilidades de recolección y técnicas de cultivo. Es ahí donde la cerámica precolombina aparece y comienza a tener un rol importante, asociada a la necesidad de almacenar, transportar y consumir alimentos líquidos y sólidos. Asimismo, podemos encontrar recipientes, sellos, cuentas, orejeras, instrumentos musicales, juguetes y urnas, entre otros [García, 2014]. También, se puede evidenciar cerámicas con una fuerte relación mítico-religiosa, sociopolítica y económica.

La **cultura valdivia** [3900 - 1800 a. C.], es considerada una de las primeras sociedades agroalfareras de la costa ecuatoriana, llegando a ser catalogada como pionera.



Figura 2. Figura valdivia, parte de la reserva arqueológica del museo MAAC  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/exposicion-sobre-la-figura-valdivia-se-inaugurara-en-el-maac/>

La aparición de la agricultura, la producción alfarera para consumo doméstico y ritual asociado a asentamientos permanentes con características urbanas, con áreas ceremoniales y domésticas, enterramientos ceremoniales, actividades rituales y el manejo del cariado medioambiente de las tierras bajas [bosque tropical seco, faja costera, sabana ondulada, manglares, cuencas hidrográficas], caracterizan a esta sociedad. [Ministerio de Cultura y Patrimonio Ecuatoriano, 2019].

La mujer, su feminidad y fecundidad, eran grandemente representada en esta cultura, por medio de la venus de valdivia.

El arte precolombino ecuatoriano, poseedor de formas, tallados, modelados e interesantes creaciones, configura una riqueza visual que podría llegar a convertirse en una fuente inagotable de inspiración.

Diversos artistas reconocidos han recurrido a representaciones primitivas como parte de su proceso creativo de Picasso, Klee o Moore encontraron en las representaciones primitivas inspiración visual, generando interesantes reflexiones sobre el manejo de la forma, la representación, la abstracción y el uso de materiales naturales. Estos artistas propiciaron una nueva vigencia estética, aplicada a los planteamientos del cubismo y el expresionismo. Lograron generar modos de expresión creativa por medio de formas exóticas bastante diferentes para la mentalidad occidental [Gamboa, 2014].

Obras como *Las señoritas de Avignon* [1907], de Pablo Picasso, jamás hubieran generado el impacto visual que comunican sin la inspiración que su autor experimentó por medio de la observación de las máscaras africanas, consideradas como arte

## ARTE PRECOLOMBINO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN ARTÍSTICA

primitivo, en su momento expuesto en el Museo del Trocadero, en París. Diversos son los escritos en donde se pueden apreciar los sentimientos de sorpresa e inspiración que las máscaras despertaron en Picasso. En la obra se observa una composición de cinco mujeres, catalogadas por investigadores como prostitutas barcelonesas. Son varias las interpretaciones que la obra genera en el observador, debido a sus detalles que rompen con cualquier canon de belleza o representación anatómica convencional, convirtiendo los cuerpos en una composición fluida de ángulos. Incluso, se considera que las máscaras representan las enfermedades venéreas de la época.



Figura 3. Cuadro de Picasso, titulado *Las señoritas de Avignon*  
Nota. Recuperado de:  
<https://historia-arte.com/obras/las-señoritas-de-avignon>

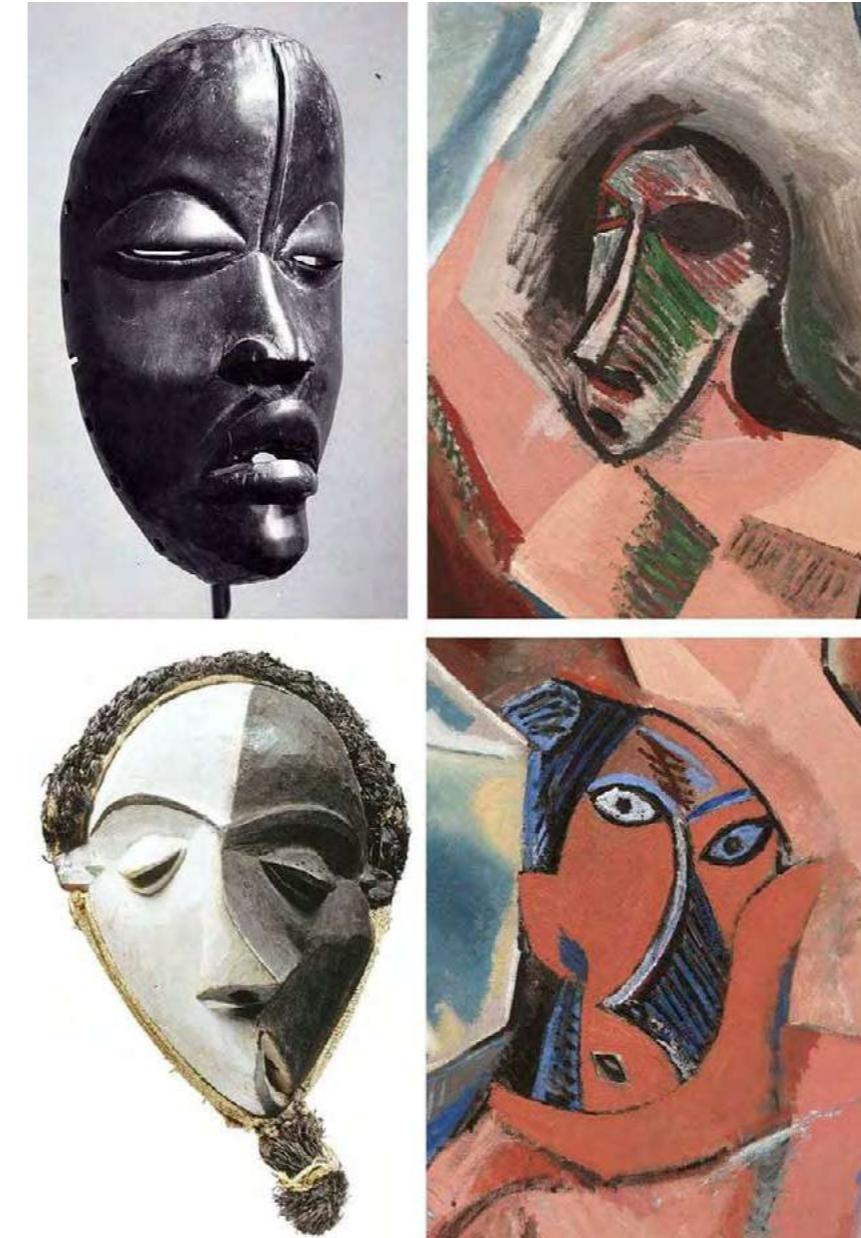


Figura 4. Relación entre los rostros del cuadro *Las señoritas de Avignon* de Picasso y máscaras africanas  
Nota. Recuperado de:  
<https://ruthaciaafrica.com/2013/10/29/el-origen-africano-del-cubismo/>

Paul Klee, relacionado con los movimientos surrealistas, abstractos e impresionistas, creó obras con una destacada fluidez, juegos de formas y equilibrios constantes que despiertan la interpretación. En su obra, se puede evidenciar la influencia de los motivos figurativos de los tejidos peruanos [Gamboa, 2014, p.86].



Figura 4. Textil peruano

Nota. Recuperado de:  
<https://elcomercio.pe/eldominical/articulos-historicos/conexiones-artisticas-telares-prehispanicos-arte-moderno-noticia-505194-noticia/>

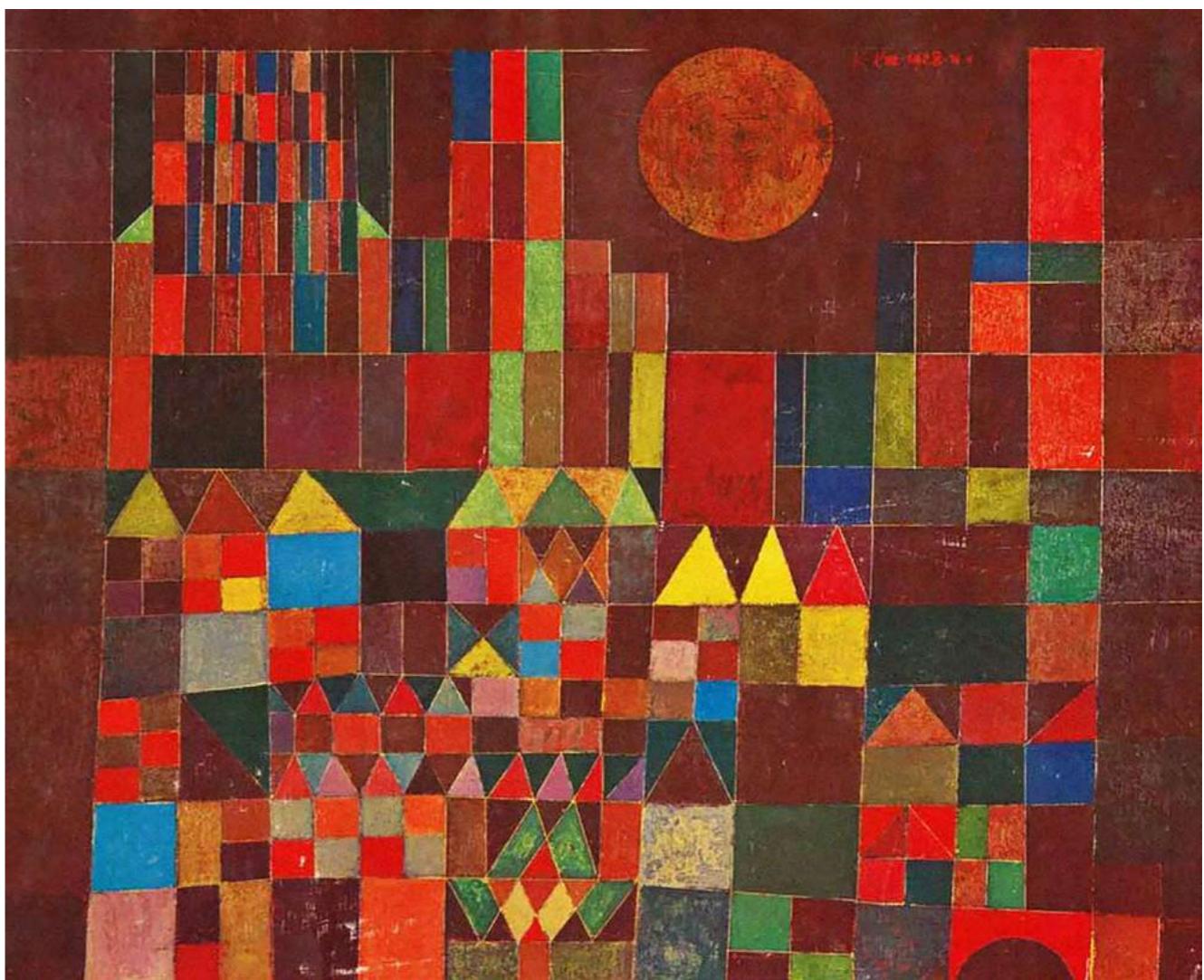


Figura 5. Obra de Paul Klee con inspiración en textiles peruanos

Nota. Recuperado de:  
<https://historia-arte.com/obras/castillo-y-sol-de-klee>

En cuanto al escultor inglés, **Henry Moore**, podemos destacar esta anotación realizada al contemplar una fotografía de arte precolombino mexicano:

Me topé con una ilustración del **Chac-Mool** descubierto en **Chichén-Itzá**, en una publicación alemana; y me atrajo su curiosa postura reclinada: no yacente sobre su costado, sino sobre su espalda, con la cabeza vuelta. Sin duda se trata de la escultura que más influyó sobre mi obra [Moore, 1982, p.13].

Podemos evidenciar cómo las primeras representaciones logran despertar el interés y servir como un punto de referencia para explorar nuevas posibilidades gráficas.



Figura 6. *Chac-Mool Maya*  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.tourblink.com/museoantropologiciudaddemexico/monument/chacmoollmaya/es/?source=website>

Dentro del contexto ecuatoriano, artistas como **Enrique Tábara**, **Estuardo Maldonado** y **Aníbal Villacís** reinterpretan el Informalismo desde una mirada local, en un doble diálogo con las influencias del pasado precolombino y las del arte latinoamericano y europeo [Cevallos, 2017, p.80]. Estos artistas crearon obras con un alto nivel de experimentación, aplicando materiales y texturas que generan gran impacto en el observador.

**Enrique Tábara** produjo obras con formas orgánicas únicas, que juegan con diversos tamaños y texturas, convirtiéndose en imágenes impactantes para el observador. Lejos de tematizar al indígena desde sus formas escuetas, didácticas o constreñidas, **Tábara** logró comprender la dimensión sígnica de las culturas precolombinas, creando imágenes reticentes al discurso ideológico, generadas mediante una profunda experimentación [Álvarez, 2021].

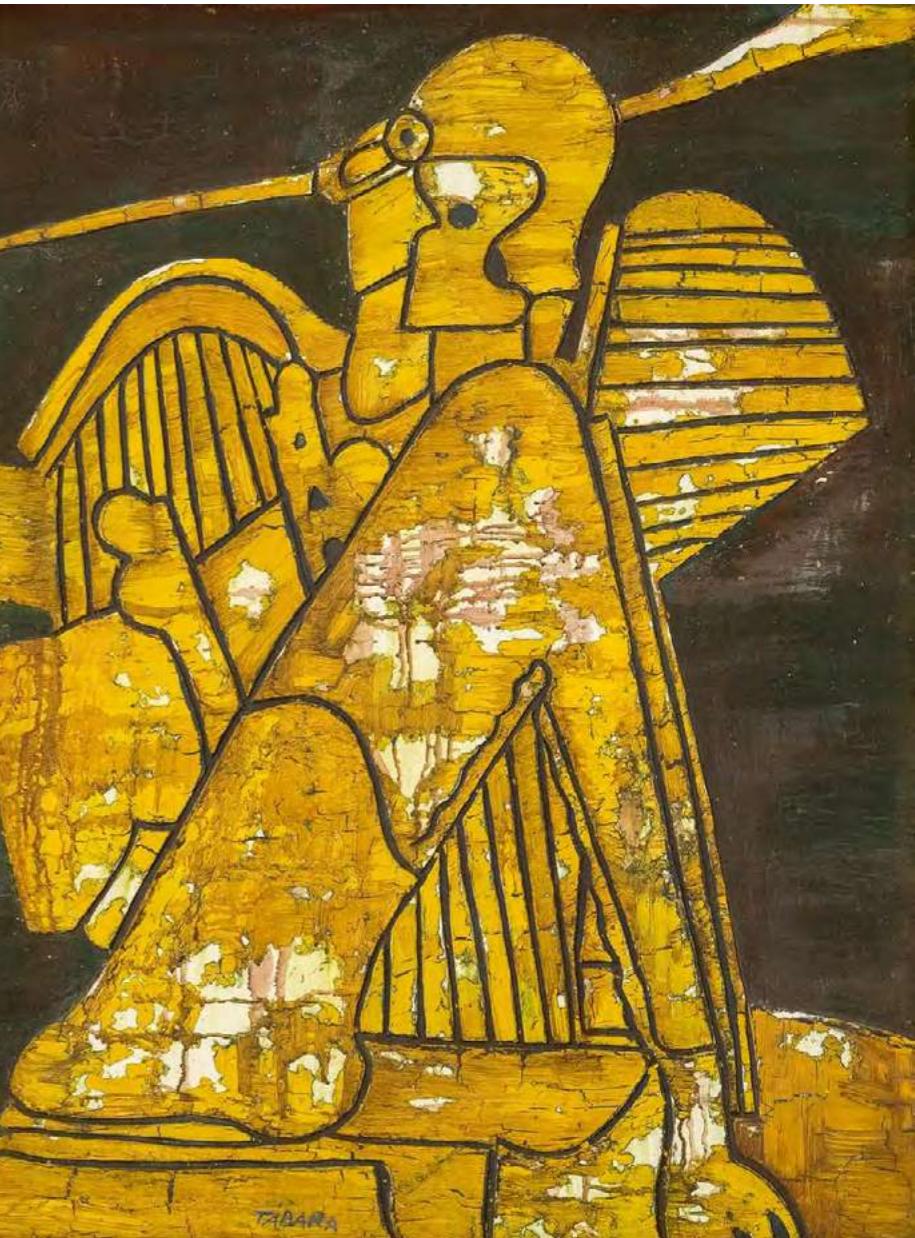


Figura 7. Obra de Enrique Tábara, titulada *Guerrero*, creada en el año 1970  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.paralaje.xyz/enrique-tabara-in-memoriam/>



Asimismo, se reconoce la destacada capacidad de **Oswaldo Guayasamín** para relacionarse de una forma vivencial y emocional con el arte precolombino, logrando transmitir en cada uno de sus períodos emociones cautivantes e impactantes visualmente. La relación entre el observador y la obra se convierte en un momento rico de interpretaciones. Por ese motivo, en su museo, **Casa Museo Guayasamín**, se pueden encontrar obras precolombinas con el fin de mostrar el interés del artista por forjar una identidad de sus raíces en todo el aspecto cultural que tenía a su alcance y su afán por promoverlo y presentarlo a la humanidad [Díaz, 2017].



**Figura 8.** Obra del artista Oswaldo Guayasamín, titulada *Cabeza*  
Nota. Recuperado de: <https://galeriaduquearango.com/artista/oswaldo-guayasamin/>



**Figura 10.** De arriba hacia abajo, fotos de la creación de Tercerícolas, el artista junto al escultor  
Nota. Recuperado de: <https://www.forbes.com.ec/movimiento-inspirador/los-tercericolas-ecuatorianos-van-conquistar-el-mundo-n11048>



**Figura 9.** El artista Oswaldo Guayasamín junto a su obra  
Nota. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/oswaldo-guayasamin-artista-olvidados-noticia-519348-noticia/>

En cuanto a obras contemporáneas, el comunicador visual **Nuno Acosta** creó, en el año 2021, esculturas denominadas **Tercerícolas**. Estas fueron expuestas en el **Museo Antropológico de Arte Contemporáneo [MAAC]**, ubicado en la ciudad de **Guayaquil, Ecuador**. Cada una de sus esculturas representa personajes con características específicas, inspiradas en el arte precolombino de la **comunidad Valdivia** [situada en la **provincia de Santa Elena**], creadas por las manos del **artesano Juan Orrala**. Estas esculturas contemporáneas han sido vendidas a interesados en el arte alrededor del mundo.

## LA COMUNICACIÓN VISUAL APLICADA AL DISEÑO GRÁFICO Y SU INSPIRACIÓN PRECOLOMBINA

La comunicación involucra una relación constante entre emisor y receptor. En este proceso se transmiten e intercambian ideas, conceptos, información y mensajes en general que pueden llegar a individuos o grandes audiencias. En el caso de la comunicación visual, se utilizará el medio visual como soporte, sea este digital o impreso.

En relación con el **diseño gráfico contemporáneo**, la comunicación visual es el eje principal en el que se debería basar cualquier creación, ya que el diseñador se ve obligado a respetar el mensaje a transmitir, comunicándose de manera efectiva, atractiva y coherente con el público objetivo. La regla principal de la comunicación visual consiste en que la imagen generada sea legible por y para todos del mismo modo; de lo contrario, no se produce comunicación sino confusión visual [Munari, 2016, p.18].

A través de imágenes, símbolos y elementos visuales con sentido estético, el diseñador gráfico podrá transmitir cualquier mensaje. Dependiendo

de su destreza y conocimiento de los fundamentos del diseño, inspirará, sorprenderá y cautivará la mirada del observador, cliente o usuario. Todo diseñador debe comenzar sus creaciones con un proceso que involucra la búsqueda de inspiración. Hoy en día, gracias a la globalización, nuevas tecnologías y redes sociales, resulta común iniciar este proceso de creación observando diseños de artistas visuales alrededor de todo el mundo. Entre las herramientas más utilizadas, se destacan Tumblr, Pinterest, Behance, y marcadores genéricos de visualización como Issuu o Instagram, red social de naturaleza esencialmente visual que permite estimular la imaginación, las ideas y la productividad de los estudiantes de diseño [Suárez, 2022].

El arte precolombino resulta de gran riqueza exploratoria para el diseñador gráfico, permitiéndole crear diseños con un nivel más rico de fuerza visual, arraigados en la cultura ancestral ecuatoriana. Esto no solo ayuda al diseñador a transmitir al mundo las riquezas del Ecuador, sino también a generar diseños con mayor autenticidad y relevancia cultural.

A continuación, se puede observar la creación de diversos artistas visuales ecuatorianos que han tomado como inspiración al arte precolombino, con la finalidad de destacar la riqueza gráfica de sus creaciones.

car otra a la observación y reflexión. Este principio propone al futuro diseñador tomar otras fuentes de inspiración, que le permitan adentrarse más al estudio de las formas, texturas y representaciones.

### OLGA FISCH



Imagen 1. Alfombra inspirada en la cultura Shuar, Olga Fisch, 1970.  
Imagen extraída de: [www.artnet.com](http://www.artnet.com)

Olga Fish, fue una de las diseñadoras que más ha logrado explorar la abstracción del arte precolombino con la intención de generar diseños auténticos, que unan al observador con la cultura ecuatoriana.

### PETER MUSSFFELDT



Imagen 2. Obras realizadas por el artista Peter Mussfeldt, de derecha a izquierda observamos el logo del MAAC y un tapiz.  
Imagen extraída de: [www.haremoshistoria.net](http://www.haremoshistoria.net)

Un pionero en el diseño gráfico, fue Peter Mussfeldt, alemán enamorado de la cultura ecuatoriana. Mussfeldt logró inspirarse y honrar la cultura precolombina ecuatoriana, siendo uno de los precursores principales en el Ecuador en integrar el arte precolombino a la contemporaneidad gráfica.



Imagen 3. De arriba a abajo observamos la tipografía inspirada en el arte precolombino ecuatoriano en piezas de cerámica.

Imagen extraída de: [www.haremohistoria.net](http://www.haremohistoria.net)

## VANESSA ZUÑIGA

Inspirada por Peter Mussfeld, Vanessa Zuñiga, logra generar un abecedario con una interesante tipografía, reconocida y ganadora de varios premios, inspirada en el arte precolombino. Son diversos los diseños de Zuñiga donde podemos observar esta interesante fusión.



Imagen 4. Logotipo de la empresa PACCARI.

Imagen extraída de: [www.pacari.com](http://www.pacari.com)

## SEBASTIÁN MALO Y PAULA BARRAGÁN

Dentro de sus creaciones se destaca el logo generado para la marca de chocolates Pacari, basado en el "hombre árbol" de la cultura precolombina valdivia.

## MAX BENAVIDES



Imagen 5. De arriba a abajo observamos abstracciones creadas por el diseñador Max Benavides.

Imagen extraída de: [www.haremohistoria.net](http://www.haremohistoria.net)

Aunque no existe gran cantidad de documentación sobre su proceso de trabajo y creación, los diseños de Max contienen una alta relación con las culturas precolombinas ecuatorianas, así mismo, a la flora y fauna del Ecuador.

## BILLY SOTO



Imagen 6. Doble página del libro Geometría Precolombina del autor Billy Soto.

Imagen extraída de: [www.veredictas.com](http://www.veredictas.com)

Soto, enfocado en identificar el impacto visual de la cultura precolombina ecuatoriana, ha creado diversos procesos de investigación, en los que la inspiración del arte precolombino, aplicando los procesos y fundamentos del diseño contemporáneo, genera obras con una alta riqueza gráfica que pueden llegar a inspirar e impactar al observador actual.

## EL PROYECTO GRÁFICO Y SU RELEVANCIA

Se propuso a los estudiantes de primer año de la carrera de Diseño Gráfico Interactivo, de la Universidad Espíritu Santo, un proyecto gráfico que busca fusionar la riqueza visual del arte precolombino ecuatoriano con el diseño gráfico contemporáneo. Se les solicitó la creación de diseños, inspirados en el arte precolombino ecuatoriano, que evocuen la cultura y sean presentados en soportes aplicados a la vida cotidiana, con la finalidad de promover la cultura ancestral del Ecuador.

Resultaba importante llevar a cabo un proyecto que involucrara un alto grado de reflexión gráfica, ya que estos futuros diseñadores conforman la materia de Diseño Digital, que se imparte en su primer año de formación. Comúnmente, a los jóvenes diseñadores buscan inspiración en las páginas web anteriormente mencionadas [Behance, Pinterest, Google Image, etc].

La Universidad Espíritu Santo cuenta con una vasta colección de arte precolombino. Su galería arqueológica está conformada por 600 piezas de las provincias del Guayas, Santa Elena, Manabí, Esmeraldas y Los Ríos, pertenecientes a las culturas la tolita, valdivia, chorrera, bahía, guangala, milagro-quevedo y jama-coaque, entre otras [El Universo, 2019]. Estas piezas fueron donadas por Guillermo Hurel Prieto.



Figura 11. Estudiante recorriendo galería de arte precolombino en la Universidad Espíritu Santo - UEES  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.eluniverso.com/guayaquil/2019/05/23/nota/7342241/uees-inauguro-galeria-piezas-arqueologicas/>

La observación de la galería se complementó con la visita al **Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo [MAAC]** y su exhibición permanente de piezas de las culturas valdivia, chorrera, machalilla, jama-coaque, milagro-quevedo, manteño-huancavilca, cañari e inca.

El proceso de realización de las piezas gráficas involucró las fases propuestas en el artículo “**Gráfica precolombina, la vigencia del pasado en el proceso de creación visual contemporánea, una visión personal**” de **Billy Soto** [2019]. Estas fueron comprendidas y solicitadas a los alumnos de la siguiente manera: extracción de líneas, agrupación de las líneas encontradas, experimentación compositiva, aplicación de fundamentos de diseño como: repetición, rotación, equilibrio y contraste, entre otros.

Una vez realizados los bocetos principales, se adicionó la utilización de inteligencia artificial, por medio de una plataforma gratuita denominada Playground AI, con la intención de explorar procesos compositivos.

A través de este proyecto, los estudiantes no solo adquirieron habilidades técnicas en diseño digital, sino que también cultivaron un profundo aprecio por la historia y la cultura de su tierra natal, integrando de manera creativa el pasado y el presente para inspirar a las futuras generaciones.

## OBJETIVO

Este proyecto se plantea el siguiente objetivo general: estimular la creatividad y la innovación en la generación de diseños inspirados en el arte precolombino, aplicados a soportes de la vida cotidiana.

## FASES DEL PROYECTO

La creación de este proyecto se dividió en las siguientes fases:

FASES	DESCRIPCIÓN
<b>Fase 1</b> Investigación <i>in situ</i> de arte precolombino ecuatoriano	Se promovió la visita al museo MAAC y a la galería arqueológica UEES, con la finalidad de conocer las relaciones estéticas, simbolismo, formas, texturas.
<b>Fase 2</b> Investigación <i>in situ</i> de arte precolombino ecuatoriano	Creación de primeros bocetos, aplicando las fases de extracción de líneas, agrupación y experimentación compositiva, analizadas en el artículo, “Gráfica precolombina, la vigencia del pasado en el proceso de creación visual contemporánea, una visión personal” [Soto, 2019]. Adicionalmente, se aplicó inteligencia artificial para generar imágenes inspiradas en sus conceptos y colores a tratar.
<b>Fase 3</b> Presentación del proyecto y <i>feedback</i>	El alumno presentó sus trabajos finales, dando a conocer el proceso de abstracción y generación de sus piezas gráficas, a la vez que reflexionó sobre la creación de artes gráficas con identidad cultural ecuatoriana.

## RESULTADOS

Este proyecto logró generar los siguientes resultados en los alumnos:

- Despertar la creatividad
- Generar conciencia y apreciación de la cultura precolombina
- Crear diseños con un proceso creativo consciente y detallado
- Aplicar las nuevas tecnologías IA, empleando la esencia y autenticidad propia de su creación gráfica.
- Defender, explicar y presentar sus ideas ante un público relacionado a su profesión.

## CONCLUSIÓN

El proyecto generado nos permite evidenciar cómo el arte precolombino sigue siendo un referente gráfico aplicable a diseños actuales. Para el diseñador en proceso de formación, resulta enriquecedor buscar fuentes de inspiración que se relacionen con su entorno y no únicamente con otros países o tendencias; mediante su propia cultura puede llegar a crear imágenes con riqueza visual que promuevan su identidad cultural.

Este artículo pretende alentar a profesores de diseño gráfico del Ecuador a plantear a los estudiantes la creación de diseños gráficos contemporáneos inspirados en el arte precolombino, siguiendo un riguroso proceso de investigación y documentación *in situ*, aplicando un proceso de creación y abstracción planteado por reconocidos especialistas, sin dejar de lado las nuevas tecnologías como la IA.

Los estudiantes de la carrera de Diseño Gráfico Interactivo han logrado crear diseños impactantes con enfoque en preservar y celebrar sus raíces culturales, a la vez que han seguido un riguroso proceso de desarrollo de diseños, que les permitió reflexionar sobre la creación consciente y profesional de una propuesta gráfica. Asimismo, se ha aplicado nuevas tecnologías como la inteligencia artificial, con la finalidad de desarrollar su creatividad sin perder su autenticidad en el resultado final.

## REFERENCIAS

Cevallos, P. [2017]. *Arte y antropología estudios encuentros y nuevos horizontes*. Editorial Giuliana Borea.

García Cárcamo, M. [2014]. *Análisis comparativo de la cerámica precolombina de Ecuador, Colombia y Perú*. Quito: UCE.

Hinestrosa, P. G. [1995]. Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano. Universidad Nacional de Colombia: *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, [1], 75-102.

Marcos, J. G. [2005]. *Los pueblos navegantes del Ecuador prehispánico* [No. 6]. Quito: Editorial Abya Yala.

Medina Espitia, P. A., & Muñoz Álvarez, S. S. [2021]. El arte precolombino, identidad y uso en la actualidad. [Trabajo fin de máster] Corporación Universitaria UNITEC, Colombia.

Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. [2019, 9 de diciembre]. *Exposición sobre la figurina Valdivia se inaugura en el MAAC*. [https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/exposicion-sobre-la-figurina-valdivia-se-inaugurara-en-el-maac/#:~:text=La%20cultura%20Valdivia%2C%20\(3900%2D,inicios%20de%20la%20revoluci%C3%B3n%20neol%C3%ADtica](https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/exposicion-sobre-la-figurina-valdivia-se-inaugurara-en-el-maac/#:~:text=La%20cultura%20Valdivia%2C%20(3900%2D,inicios%20de%20la%20revoluci%C3%B3n%20neol%C3%ADtica).

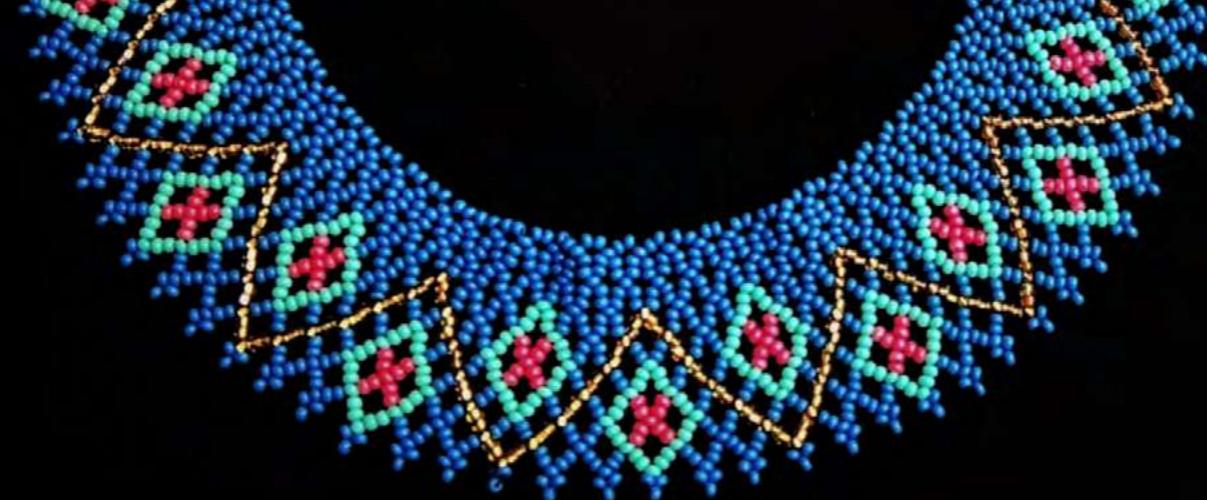
Moore, H. [1982]. *Henry Moore en México escultura dibujo y gráfica*. Catálogo México: Museo de arte moderno.

Munari, B., & Cantarell, F. S. I. [2016]. *Diseño y comunicación visual*. Editorial Gustavo Gili.

Suárez-Carballo, F., Martín-Sanromán, J. R., & Martins, N. [2022]. La imitación como estrategia de alfabetización visual en la formación del diseñador gráfico. Una propuesta metodológica desde el diseño editorial. *Kepes*, 19[25], 499-530.

Universidad de las Artes. [2021, 5 de febrero]. *En memoria de Enrique Tábara*. <https://www.uartes.edu.ec/sitio/blog/2021/02/05/en-memoria-de-enrique-tabara/>

White, K. [2014]. *101 cosas que aprendí en la escuela de arte*. Gustavo Gili.



## RESUMEN

# Aproximación a la sensibilización *estético-ambiental* desde el tejer con mullo\*

**Lissette Torres**

D'Generus

Universidade Federal de Pelotas, Estado de Rio Grande do Sul, Brasil

En este trabajo, presento los principales aprendizajes de mi tesis de doctorado titulada “**Sensibilización ambiental a partir del tejer con mullo: una experiencia intercultural crítica**”. La investigación fue escrita en primera persona con el fin de destacar la importancia de mi narrativa y experiencia como mujer, mestiza, artesana y educadora ambiental. Se basa en la defensa de que la **elaboración de artesanía**, principalmente la de **origen indígena** que utiliza al **mullo**, puede considerarse una **práctica sensibilizadora ambiental**, a través de la que es posible *corazonar* la ciencia desde la perspectiva intercultural crítica. Para generar datos, realicé **entrevistas semiestructuradas a nueve mujeres artesanas del pueblo indígena saraguro**, en el sur del Ecuador, analizadas posteriormente a través de la **Teoría Fundamentada** [Charmaz, 2009]. Los resultados fueron presentados en **seis artículos**, cuya finalidad fue tensionar cada uno de los hilos que me constituyen.

\* Palabra proveniente del idioma *kichwa*, de Ecuador, que fue adaptada al español y que puede traducirse como “semilla”. El término se utiliza en el país para hacer referencia a un material con el que se realiza un tipo específico de bisutería. Puede encontrarse en otros países bajo el nombre de *bead*, *miganga*, *mostacilla*, *chaquira*, *abalorio*, *cuenta*, etc.

**Palabras clave:** artesanía tejida con mullo, educación estético-ambiental, *corazonar*.

## INTRODUCCIÓN: CAMINOS PREVIOS

Soy mujer, ecuatoriana, mestiza de tez blanca. Tejo con mullos desde los seis años. Aunque me formé en Medicina Veterinaria, me alejé de esta profesión por decisiones éticas para estudiar posgrados relacionados con el ambiente. Sin embargo, durante mi doctorado en Educación Ambiental [EA] reflexioné sobre el aporte que ha tenido la artesanía en mi vida y cómo ese gesto humano se ha convertido en un elemento esencial para el proceso de constituirme como educadora ambiental.

En la elaboración de mi tesis de doctorado, fui tensionando cada hilo que atravesaba, indigna y que permite sensibilizar[me]. Fruto de esa criticidad que otorga la EA, decidí también cuestionar los privilegios relacionados con esta artesanía, que tiene como principales expositoras en el Ecuador a las mujeres indígenas del pueblo saraguro. Reafirmé mi postura sobre situaciones que considero injustas y tristes, que serán abordadas más adelante.

Dos preguntas me motivaron a plantear la investigación: ¿cuáles son los procedimientos utilizados en la fabricación de artesanía indígena del pueblo saraguro que pueden ser comprendidos como procesos educativos ambientales? ¿A través de qué procedimientos se aprende la fabricación de artesanía elaborada con mullo, generación tras generación?

El objetivo principal fue investigar el proceso educativo ambiental presente en la artesanía indígena del pueblo saraguro. Esto fue respaldado con los siguientes objetivos específicos: comprender si la fabricación de artesanía indígena del pueblo saraguro se constituye en un proceso de sensibilización estético-ambiental; percibir si la fabricación de artesanía en Saraguro podía ser considerada como un proceso educativo a través del cual la identidad indígena se transmitía generación tras generación; y desvelar cómo era entendido el proceso de fabricación de la artesanía por los niños y niñas indígenas del pueblo saraguro, y su relación con la permanencia de la cultural local y de esa actividad a lo largo del tiempo.

Figura 1. Aretes tejidos

Nota. Recuperado de:

[https://www.instagram.com/jatunmama\\_ec/p/CO8Ijr2FpGS/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/jatunmama_ec/p/CO8Ijr2FpGS/?img_index=1)



Sin embargo, cuando estaba cursando la mitad del doctorado y tras haber calificado, propuesto e idealizado la investigación, llegó la pandemia por COVID-19, lo que obligó a realizar cambios profundos en las estrategias metodológicas. La investigación tomó un giro inesperado y surgieron temáticas no contempladas que fueron cruciales al momento de entender la realidad de las artesanas con las que tuve la oportunidad de compartir, no solo en la investigación, sino a lo largo de mi vida, en esos años dedicados al tejido.

En la investigación, defendí la tesis de que la elaboración de artesanía con mullo, principalmente aquella que tiene como base diseños pertenecientes a los pueblos indígenas, puede ser considerada una práctica de sensibilización ambiental que permite, entre otras cosas, corazonar la ciencia y pensar a la interculturalidad desde una perspectiva crítica. Con el fin de que los hallazgos fueran apreciados con mayor claridad, decidí presentarlos en artículos que daban cuenta, tanto de la parte académica como de la sentimental y emotiva.

Contemplé cada una de las temáticas más significativas que, pese a que se encontraban separadas en artículos, estaban unidas a través de una trama única: la sensibilización ambiental. De esta manera, pude realizar una interlocución entre mi experiencia —representada a través de mi narrativa autobiográfica—, los relatos compartidos por las nueve artesanas, y las referencias bibliográficas que fueron relevantes en el doctorado y que me permitieron sentir mayor confianza al momento de hablar de mi vínculo con el tejido con mullo y su importancia.

El primer artículo, “*Entre agujas, hilos y mullo: tejiendo narrativa e interlocuciones a la luz de la mirada ecológica*”, se centró en mi experiencia, lugar de habla, trayectoria y las principales motivaciones para realizar esa tesis de doctorado. Además, se resaltó la importancia de la narrativa [Cunha, 1997] en mi proceso formativo como educadora ambiental.



Figura 2. Marcadores de libro

Nota. Recuperado de:

[https://www.instagram.com/jatunmama\\_ec/p/Cx3uBioPfjt/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/jatunmama_ec/p/Cx3uBioPfjt/?img_index=1)

## METODOLOGÍA Y ESTRATEGIAS

En el segundo artículo, “**Artesanía elaborada con mullu: caminando hacia la construcción de una interculturalidad crítica**”, se enfocó en la racialización presente en el proceso de fabricación y comercialización de la artesanía tejida con mullu. El enfoque fue decolonial y tuvo como base el anhelo de construir una interculturalidad crítica [Walsh, 2009].

Denominé al tercer artículo: “**Tejer, destejer y retejer: el lado femenino de la artesanía elaborada con mullu**” en el que politicé e hice visibles, teniendo como elemento problematizador a los collares saraguro elaborados con mullu, situaciones relacionadas con el género que han sido perpetuadas y normalizadas.

El título del cuarto artículo fue “**El tejido elaborado con mullu como proceso proximal, formativo y de sensibilización estético-ambiental desde las infancias**”. En este, se estableció un vínculo entre el tejer con mullu, a nivel de experiencia, y los procesos proximales propuestos por Bronfenbrenner [2011]. Además, reflexioné sobre los procesos formativos educativos ambientales que

sucedían en la vida, considerando las infancias, tanto de las interlocutoras como de las personas más jóvenes con las que tejen, así como la propia infancia.

En el quinto artículo, “**Artesanías de la existencia: corazonando la academia y la vida desde el tejido con mullu**”, sentí, pensé y propuse al tejido con mullu como una posibilidad y oportunidad para *corazonar* la vida y la academia. Este concepto será explicado más adelante, apoyado en el pensamiento de Guerrero-Arias [1993, 2009, 2010, 2018].

Bajo el nombre de “**Ensartando afectos: una metodología tejida a través del mullu**”, analicé a la investigación desde los cambios generados por la pandemia por COVID-19.

En el Ecuador, el pueblo saraguro es muy reconocido por elaborar artesanía con mullu. Desde muy joven, tuve el placer de apreciar la grandiosidad de los tejidos elaborados por las mujeres de este lugar; aprendí a admirar a ese pueblo y a sentir mucha curiosidad y respeto por cada saber ancestral que descubría. Esto me motivó a querer entender lo que me hermanaba a esas mujeres; quería sentir y saber qué compartimos, qué tenemos en común. Sin embargo, con el paso del tiempo y la profundización en las luchas e indignaciones, comprendí que son muchos los privilegios que mi tez blanca me otorga y que se constituían en distancia.

Entonces, me propuse conversar con las artesanas que quisieran regalarme su tiempo, para reflexionar sobre sentires y emociones, entendiendo que ese nivel de sensibilización y concienciación me constituía y atravesaba en mi caminata de educadora ambiental. Compartir estas experiencias también me motivó desde el punto de vista decolonial, pues “la ternura es revolucionaria” y, gracias a la colonización, el afecto fue erróneamente separado del conocimiento [Guerre-

ro-Arias, 1993]. Yo quería romper con ese pensamiento, demostrando que es posible pensar en la ciencia, desde lo que se ama, desde lo que se siente.

El pueblo saraguro habita mayoritariamente al sur del Ecuador, en la provincia de Loja, en un cantón que tiene ese mismo nombre. Se encuentra, también, en las provincias de Zamora Chinchipe y, en menor cantidad, en Azuay y Pichincha. Pertenece a la nacionalidad kichwa, sus idiomas oficiales son el español y el kichwa y sus habitantes están organizados en 183 comunidades [CONAIE, 2014; Quizhpe-Gualán, 2019].

El cantón Saraguro está atravesado por la carretera Panamericana, sus calles son casi totalmente asfaltadas y adoquinadas, lo que ha facilitado su conexión con toda la región andina del país. Asimismo, cuenta con todos los servicios básicos [Ordoñez; Ochoa, 2020]. Sus principales actividades económicas son la agricultura, ganadería y elaboración de artesanía, entre las que se destacan el tejido con mullu, la elaboración de textiles, cerámica, filigrana y cestería [CONAIE, 2014].

La pandemia por COVID-19 complicó el número de interacciones y tuve que adaptarme a las oportunidades que fueron surgiendo. Esperé pacientemente que la Municipalidad de Saraguro me permitiera entrar al cantón para entrevistar a las artesanas. Conversé con nueve mujeres —siete de ellas en el cantón Saraguro y dos que pertenecen al pueblo, pero que vivían en la ciudad de Cuenca—. Los guiones fueron semiestructurados y las conversaciones duraron entre treinta minutos y una hora, en sus lugares de trabajo. Todas las interacciones se llevaron a cabo siguiendo los protocolos sugeridos tanto a nivel local, como nacional. Aprendí a sonreír con los ojos y a ver al cantón que visité antes, muchas veces, desde una diversidad de bordados y colores plasmados en sus mascarillas.

Realicé el análisis de datos a través de la Teoría Fundamental [Charmaz, 2009] y obtuve las siguientes categorías: a] trabajo intercultural b] dificultad del trabajo en pandemia c] pandemia y medidas comunitarias d] alimentación y medicina natural e] collares saraguro, f] actividades

aprendizaje y tradiciones femeninas, g] infancia saraguro y tejido en mullo, h] percepciones sobre las personas mestizas que tejen/acompañan, i] hombres y tejido en mullo, j] festividades saraguro, k] información extra y l] autobiografía. Organicé, agrupé y discutí estas categorías en artículos, ordenándolas de acuerdo con los temas a los que estaban fuertemente ligadas.

Con el fin de mantener el anonimato de las participantes, decidí denominarlas a través de colores. Las siete mujeres entrevistadas en Saraguro, de acuerdo con el orden de entrevista, estuvieron representadas por los colores del arcoíris. Las dos mujeres que vivían en la ciudad de Cuenca fueron llamadas “turquesa” y “blanco”, respectivamente. Esta decisión fue producto de haber entendido, a través de la narrativa de las artesanas, que se utilizan los colores del arcoíris para tejer el collar “tendido”, que es considerado el más representativo de Saraguro. Además, ellas comentan que los colores turquesa y blanco se utilizan mucho en las innovaciones.



### Figuras 3 y 4. Collage

## **CONCEPTOS BASE: TEJIENDO LA TRAMA**

A lo largo del doctorado, muchos fueron los conceptos discutidos que me permitieron seguir ampliando el **autoconocimiento**, **sensibilización** y **concienciación**, que ansiaba conseguir con mi investigación. Sin embargo, con el objetivo de centrarme en los más relevantes, presento a continuación aquellos que fueron esenciales.

La EA que abordé tiene como base su vertiente **estético-ambiental** [EEA], propuesta como un proceso de emancipación y desarrollo de las habilidades humanas y su sensibilidad. Este proceso busca establecer relaciones sociales, culturales, políticas y ambientales más justas y conscientes. Todo esto se logra a través de la ampliación de la criticidad, tanto a nivel emocional como racional [Dolci, 2014; Estévez-Álvarez, 2017].

Profundizando más en la EEA, la investigación se basó en la sensibilización estético-ambiental, entendida como:

Un proceso que nos torna capaces de tomar conciencia de nuestras sensaciones, emociones y sentimientos a través de la realización de ejercicios y actividades [prácticas docente-educativas de **sensibilización estético-ambiental**]: que facilitan el despertar de nuestra percepción sensorial y, mediante catarsis, nos permite acceder a nuestro interior, encontrando experiencias que podemos extraer y volcarlas al exterior. De esta manera, la sensibilización nos conduce a nuestra propia concientización. [Estévez-Álvarez, 2017, p. 79].

Cuando tuve acceso por primera vez a la definición de ese proceso, fue inevitable pensar en que, para mí, la fabricación de artesanía con mullo estaba totalmente representada en esas palabras y sentires. Quería profundizar aún más y saber si otras mujeres artesanas se sentían identificadas de alguna manera. Con el paso del tiempo y un mayor acceso a referentes teóricos y discusiones con colegas, descubrí un mundo de innúmeras posibilidades para definir lo que esa elaboración representaba para una educadora ambiental que se estaba formando y descubriendo desde diversas aristas.

Así, comprendí que cuando leía sobre procesos proximales identificaba lo que experimentaba desde que comencé a tejer, pero también lo que las nueve artesanas me compartieron. Según Bronfenbrenner [2011]:

Do longo do ciclo de vida, o desenvolvimento humano ocorre por meio de processos de interação recíproca, progressivamente mais complexos entre um organismo humano biopsicológico em atividade e as pessoas, objetos e símbolos existentes no seu ambiente externo imediato. Para ser efetiva, a interação deve ocorrer em uma base estável em longos períodos de tempo. Esses padrões duradouros de interação no contexto imediato são denominados como *processos proximais*. [p. 46].

Las relaciones que creamos como artesanas que tejemos con mullo —ya sea con otras personas, diseños y simbologías— son bastante complejas y suceden a lo largo de mucho tiempo. Mis interlocutoras y yo, por citar un ejemplo, tejemos desde niñas y cada vez somos capaces de replicar diseños más difíciles que nos permiten adquirir más destreza. En mi caso particular, la relación con el tejido ha llegado a ser tan compleja que pude escribir una tesis de doctorado que sigue maravillándome con la cantidad de oportunidades y conocimientos que representa.

Es pertinente señalar que me refiero a la artesanía pensándola como “**el arte de sanar**” [Reyes-Ramírez, 2018, p. 175], como un modo de vida, aprendido generación tras generación a nivel familiar. Además, es una manifestación y expresión de costumbres, memoria, historias y creencias que permiten que los pueblos mantengan su identidad y difundan sus culturas [Carneiro, 2018; Freitag, 2018].

Como artesana mestiza de tez blanca, reconozco mis privilegios frente a las mujeres indígenas saraguro que entrevisté. Por ello, la tesis se basa en una interculturalidad crítica [Walsh, 2009], que permite problematizar distintas situaciones. Por este motivo, es bastante relevante contextualizar los tipos de interculturalidad que existen y son practicados en el Ecuador.

La interculturalidad de tipo relacional se considera de manera simple, como un contacto o intercambio que sucede entre culturas: “**personas, prácticas, saberes, valores y tradiciones culturales distintas**” [Walsh, 2009, p. 2], sin cuestionar las condiciones de desigualdad o igualdad. Generalmente, en los discursos que tienen como protagonista a América Latina, se asume ese tipo de relación, ignorando las estructuras coloniales que la dominan y minimizan [Walsh, 2009]. Es bajo esta óptica que se piensa a la artesanía con mullo, principalmente cuando es adquirida.

En la interculturalidad funcional, se reconoce la diversidad cultural, pero se la encaja en sistemas y estructuras establecidas para intentar neutralizarla y que funcione dentro del modelo neoliberal. Bajo el síndrome de superioridad cultural, aparecen nuevas formas de dominación y discriminación [Gutiérrez-Callisaya; Fernández-Osco, 2020; Walsh, 2009]. Las pocas iniciativas gubernamentales en el Ecuador que promueven a la artesanía únicamente como un bien de consumo encajan en esta perspectiva.

La interculturalidad crítica cuestiona la estructura y matriz colonial de poder, racializado y jerarquizado, y problematiza que los pueblos indígenas y afrodescendientes sean menospreciados por “blanqueados” y blancos que se piensan superiores. Además, permite cuestionarse la per-

petuación de la asimetría social y cultural, proponiendo la transformación de esas estructuras, condiciones y dispositivos de poder a nivel de sociedad, como un todo. Este tipo de interculturalidad está en constante construcción y es por este motivo que se la piensa como un proyecto, proceso y estrategia pedagógica-política [Walsh, 2009].

Mi investigación tuvo como fin politizar y visibilizar varias situaciones para problematizarlas y aportar a la construcción de esta interculturalidad crítica. Por ejemplo, se introdujo en la discusión cuestiones de género vinculadas a los espacios domésticos y a la precarización laboral —pensados desde una visión racista y sexista naturalizadas—, además, se abordó el hecho de que la artesanía sea tan estigmatizada, principalmente por tener origen indígena [Ramos-Maza, 2004]. Pese a no profundizar en la diferencia que se intenta colocar entre arte y artesanía, fue muy importante señalar que lo que se debe discutir es para quién es vital este ejercicio y qué es lo que pretende distanciar [Freitag, 2018]. De la misma forma, se abrieron espacios para debatir la separación entre lo afectivo y el conocimiento en la academia.

Así fue como encontré el concepto de corazonar, que es presentado como la acción que supera al verbo y que nos permite colocar tanto al corazón como a su sabiduría frente a la razón. Esto posibilita descentrar su supremacía, se constituye en una respuesta político-insurgente, decolonial, que alimenta a la razón de afectividad y permite quitarle su característica homogeneizadora [Guerrero-Arias, 2009, 2010, 2018].

Por este motivo, propuse corazonar la ciencia, no solo al momento de escribir una tesis que tenga como base la experiencia y afecto que el tejer con mullo ha despertado en mí, sino también para proponer una metodología que considere los pasos para la elaboración de un collar, resaltando esa práctica ancestral como un horizonte de muchas posibilidades que son ignoradas cuando se la piensa únicamente como medio de producción de mercadería.

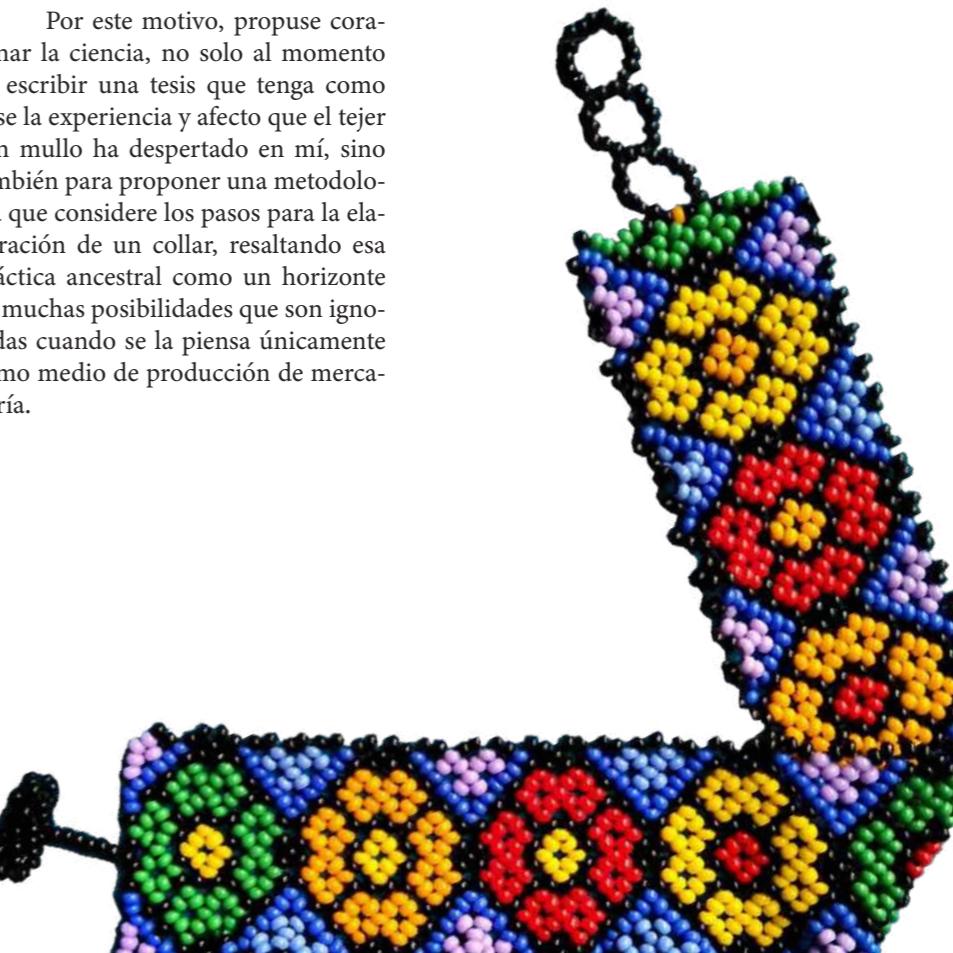


Figura 5. Pulsera de tobillo  
Nota. Recuperado de:  
[https://www.instagram.com/jatunmama\\_ec/p/CFslCpoFQX2/](https://www.instagram.com/jatunmama_ec/p/CFslCpoFQX2/)

## DISCUSIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

**Son las relaciones que están construyéndose constantemente —con símbolos, objetos y otras personas— las que hacen que esa fabricación pueda percibirse como un proceso proximal.**

Al plantear las preguntas base y los objetivos de esta investigación, me enfoqué en los procedimientos de elaboración y comercialización de la **artesanía tejida con mullo**. A través de las interacciones, de la profundización de los procesos de autorreflexión y del análisis de esos datos generados, llegué a la conclusión de que son las relaciones que están construyéndose constantemente —**con símbolos, objetos y otras personas**— las que hacen que esa fabricación pueda percibirse como un proceso proximal, pues permiten que las personas dedicadas a la artesanía se desarrollen a través de la complejidad y reciprocidad presentes en esta actividad [Bronfenbrenner, 2011].

Además, el proceso puede ser educativo, formativo y ambiental, si se considera que es posible una mayor concientización sobre las emociones y sentimientos involucrados. Sin embargo, quiero dejar claro que esta es mi experiencia y que no es algo innato. Se requiere de autorreflexión y autoconocimiento sobre las sensaciones que se van descubriendo y, mientras existan mujeres artesanas que estén ocupadas sobreviviendo dentro de un sistema cispatriarcal, colonial y capita-

lista, este nivel de profundización no es posible, lo que resulta indignante y profundamente triste.

Las relaciones contenidas en esa elaboración y comercialización de artesanía tejida con mullo son tan complejas que tienen que ser pensadas desde varias aristas, incluyendo la intergeneracional. En las conversaciones con las artesanas, pude notar que la percepción de su familia de las mujeres con edades diferentes es muchas veces opuesta y es importante que todas sean escuchadas para ser entendidas desde los diversos contextos que representan.

Existe una ética profundamente afectiva [Brandão, 2005], detrás de cada una de las palabras en esta tesis. Considero que esa es la base de una **educación ambiental** que pretende transformar al mundo. Es quizás por este motivo que siento, al darme cuenta de la cantidad de privilegios que he tenido debido al color de mi piel, que esta investigación es apenas el principio de todo lo que podría ser propuesto y alcanzado.

Pensar en el mullo como material también fue un proceso bastante interesante y formativo, pues, en el pasado se lo vinculaba de una manera tan profunda a un engaño realizado por los conquistadores e invasores que se le restó mucho valor. Sin embargo, este material fue resignificado hasta llegar a ser parte de cada uno de los pueblos y representarlos [Lagrou, 2013b, 2013a; Rattunde, 2019]. Por este motivo, quise que se piense en esas cuentas de vidrio como puentes entre mundos, que permiten que sea la interculturalidad del tipo crítico la que se construye con cada puntada, aporte y narrativa que fue encontrada en la investigación.

Aunque este resumen no profundiza en cada uno de los descubrimientos y narrativas compartidas en la investigación, invito a leerla integralmente para politizar y discutir aún más todo lo que ese tipo de artesanía tiene para aportar.

Finalmente, hablar de cualquier tipo de artesanía es hablar de mujeres [Silva, 2015] y es muy importante pensar en las intersecciones que las tienen, en mayor o menor magnitud, en situación de vulnerabilidad. La pandemia por COVID-19 permitió que sean visibles muchas injusticias que antes permanecían convenientemente ocultas. Si bien ese evento aún es difícil de procesar, es sustancial pensar en cómo proteger a las mujeres, principalmente a las artesanas que están sometidas a precarización laboral, que tienen el peso de ser guardianas de sus culturas [Crain, 1996], que están sobrecargadas con actividades que deberían ser compartidas y que, principalmente, no pueden sumarse a la lucha por sus derechos pues están dominadas por un sistema que las menosprecia y las tiene ocupadas tratando de sobrevivir.

Como personas educadoras ambientales, y desde nuestras investigaciones, cabe preguntarse **¿Qué podemos proponer para transformar esas estructuras de poder que dominan y causan asimetrías sociales gigantescas? ¿Cómo nuestras investigaciones cuestionan los diversos tipos de colonialidad, principalmente aquellos que intentan invisibilizar a un otro, que tiene diversas formas de ser, estar y sentir al mundo?** Son muchos los motivos que me llevan a compartir una parte de esta investigación, con el fin de despertar el interés de quien lee y poder avanzar en esta y otras temáticas que contemplen muchas concepciones y diversidades.

## REFERENCIAS

- Brandão, C. R. [2005]. *As flores de abril: Movimentos sociais e educação ambiental* [1<sup>a</sup> ed.]. Autores Asociados.
- Bronfenbrenner, U. [2011]. *Biocología do desenvolvimento humano: Tornando os seres humanos mais humanos* [1<sup>a</sup> ed.]. Jones & Bartlett.
- Carneiro, E. dos R. [2018]. *SEMIÁRIDO: Lugar de cultura e turismo* [Tesis doctoral]. Universidade Federal de Pernambuco.  
[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=6617861](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6617861)
- CONAIE. [2014]. Saraguro. <https://coniae.org/2014/07/19/saraguro/>
- Crain, M. [1996]. La interpenetración de género y etnicidad: Nuevas autorepresentaciones de la mujer indígena en el contexto urbano de Quito.  
<https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/LA-INTERPENETRACION-DE-GENERO-Y-ETNICIDAD.pdf>
- Dolci, L. N. [2014]. *Educação Estético-Ambiental: Potencialidades do teatro na prática docente* [Tesis doctoral]. Universidade Federal do Rio Grande.  
<https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/0000010637.pdf>
- Estévez-Álvarez, L. [2017]. *La educación estético-ambiental en la formación de educadores [as]* [Tesis doctoral]. Universidade Federal do Rio Grande.  
<https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/0000011912.pdf>
- Freitag, V. [2018]. Cuestiones de arte y artesanías: Un estudio con artesanos-artistas de Guanajuato y sus participaciones en concursos artesanales. *Nuevas Abstracciones en el análisis del arte y la cultura popular*.  
[https://www.academia.edu/40101355/2018\\_Cuestiones\\_de\\_arte\\_y\\_artesan%C3%ADAs\\_Un\\_estudio\\_con\\_artesanos\\_artistas\\_de\\_Guanajuato\\_y\\_sus\\_participaciones\\_en\\_concursos\\_artesanales](https://www.academia.edu/40101355/2018_Cuestiones_de_arte_y_artesan%C3%ADAs_Un_estudio_con_artesanos_artistas_de_Guanajuato_y_sus_participaciones_en_concursos_artesanales)
- Guerrero-Arias, P. [1993]. *El saber del mundo de los cóndores: Identidad e insurgencia de la cultura andina* [Vol. 5]. Abya-Yala.  
[https://www.academia.edu/33222770/EL\\_SABER\\_DEL\\_MUNDO\\_DE\\_LOS\\_C%C3%93NDORES\\_IDENTIDAD\\_E\\_INSURGENCIA\\_DE\\_LA\\_CULTURA\\_ANDINA\\_Patricio\\_Guerrero\\_Arias\\_pdf](https://www.academia.edu/33222770/EL_SABER_DEL_MUNDO_DE_LOS_C%C3%93NDORES_IDENTIDAD_E_INSURGENCIA_DE_LA_CULTURA_ANDINA_Patricio_Guerrero_Arias_pdf)
- Guerrero-Arias, P. [2009]. Corazonar. Sentidos “otros” de la existencia desde las sabidurías insurgentes. *Revista CLAR*, 47[4], 12–29.  
<https://revista.clar.org/index.php/clar/article/view/480>
- Guerrero-Arias, P. [2010]. Corazonar desde las sabidurías insurgentes el sentido de las epistemologías dominantes, para construir sentidos otros de la existencia. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, [8], 101-146.  
<https://www.redalyc.org/pdf/4418/441846105006.pdf>
- Guerrero-Arias, P. [2018]. *La chakana del corazonar: Desde las espiritualidades y las sabidurías insurgentes del Abya Yala* [1<sup>a</sup> ed.]. Abya-Yala.  
<https://siteweb.com>
- Gutiérrez-Callisaya, Y., & Fernández-Osco, M. [2020]. Interculturalidad crítica y decolonialidad desde Catherine Walsh. *En Gritos, Grietas y Siembras de Nuestros Territorios del Sur: Catherine Walsh y el Pensamiento Crítico-Decolonial en América Latina* [p. 301]. Abya-Yala.  
[https://oplas.org/sitio/wp-content/uploads/2020/12/2020\\_11\\_30-Gritos-grietas.pdf](https://oplas.org/sitio/wp-content/uploads/2020/12/2020_11_30-Gritos-grietas.pdf)
- Lagrou, E. [2013a]. Chaquira, el inka y los blancos: Las cuentas de vidrio en los mitos y en el ritual kaxinawa y amerindio. *Revista Española de Antropología Americana*, 43[1], 245–265.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/42317>

Lagrou, E. [2013b]. No caminho da miçanga: Arte e alteridade entre os ameríndios. *Enfoques*, 12[1], 18–49.  
<https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/12652>

Ordoñez, A., & Ochoa, P. [2020]. Ambiente, sociedad y turismo comunitario: La etnia Saraguro en Loja – Ecuador. *Revista de Ciencias Sociales* [Ve], 26[2], 180–191.  
<https://www.redalyc.org/journal/280/28063431015/html/>

Organização Pan-Americana da Saúde. [2022]. Folha informativa sobre COVID-19.  
<https://www.paho.org/pt/covid19>

Quizhpe-Gualán, F. C. [2019]. Transformaciones institucionales de la justicia comunitaria en el pueblo kichwa Saraguro.  
<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6668/1/PI-2019-01-Quizhpe-Trasformaciones%20institucionales.pdf>

Ramos-Maza, M. T. [2004]. Artesanas y artesañas: Indígenas y mestizas de Chiapas construyendo espacios de cambio. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, 2[1], 50–71.  
<https://liminar.cesmeca.mx/index.php/r1/article/view/143/127>

Rattunde, N. [2019]. Materialidades de chaquiras y la construcción de cuerpos y personas. En *Anales de la Reunión Anual de Etnología* 33, “*Expresiones: Cuerpos y objeto*”. MUSEF, La Paz.  
[https://www.academia.edu/45071644/Materialidades\\_de\\_chaquiras\\_y\\_la\\_construcci%C3%B3n\\_de\\_cuerpos\\_y\\_personas](https://www.academia.edu/45071644/Materialidades_de_chaquiras_y_la_construcci%C3%B3n_de_cuerpos_y_personas)

Reyes-Ramírez, O. L. [2018]. *Movimientos de re-existencia de los niños indígenas en la ciudad: Germinaciones en las Casas de Pensamiento Intercultural en Bogotá, Colombia* [Tesis doctoral]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
<https://lume.ufrrgs.br/handle/10183/174372>

Silva, M. A. da. [2015]. Abordagem sobre trabalho artesanal em histórias de vida de mulheres. *Educar em Revista*, 55, 247–260.  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-40602015000100247&lng=pt&tlang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602015000100247&lng=pt&tlang=pt)

Walsh, C. [2009]. Interculturalidad crítica y educación intercultural.  
[https://www.uchile.cl/documentos/interculturalidad-critica-y-educacion-intercultural\\_150569\\_4\\_4559.pdf](https://www.uchile.cl/documentos/interculturalidad-critica-y-educacion-intercultural_150569_4_4559.pdf)

# El diseño como puente entre lo propio y lo ajeno

**José Francisco Argoty Benavides**  
Design Studio



## RESUMEN

De la misma manera en que el ser humano requiere práctica y experiencia para alcanzar la maestría en el oficio artesanal, el diseño en este sector exige un profundo conocimiento, habilidades técnicas, capacidades creativas, así como una comprensión social y humana. Esta propuesta resalta la sinergia entre la artesanía y el diseño, fusionando la arraigada tradición artesanal con la frescura y creatividad del diseño contemporáneo. A través de una metodología colaborativa, se subraya la necesidad de concebir tanto la artesanía como el diseño como disciplinas complementarias. Se presentan ejemplos concretos de resultados exitosos alcanzados a través de la experiencia, que reflejan la fusión entre la creatividad y la autenticidad artesanal. Este proceso creativo se sustenta en un concepto inspirador vinculado a la identidad cultural y las tradiciones. La buena comunicación, la empatía y la comprensión del entorno son pilares fundamentales en esta colaboración, facilitando una toma de decisiones fluida y horizontal. Además, se enfatiza el compromiso con la sostenibilidad, empleando materias primas naturales en el desarrollo de productos hechos a mano. Durante la conferencia, se ahondará en esta metodología con la intención de inspirar y cultivar colaboraciones afines en la fascinante intersección entre diseño y artesanía a lo largo de Latinoamérica.

**Palabras clave:** artesanía, tradición, comprender, vanguardia, conocimiento propio, valoración, hecho a mano, sostenibilidad, identidad, diseño, innovación, patrimonio, cultura, economía local.

## OBJETIVO

Presentar una propuesta metodológica que ha logrado impactar de manera positiva a diferentes comunidades artesanales de Colombia, a través de procesos que comprenden la cadena de valor, las materias primas, el entorno y los oficios artesanales de las comunidades, para posteriormente emprender procesos de diseño e innovación que contribuyan de manera apropiada a la preservación de la identidad cultural y al desarrollo económico de las comunidades locales.

## CONTEXTO

Colombia, al igual que muchos países de Latinoamérica, cuenta con una amplia gama de saberes tradicionales que se han transmitido de generación en generación durante centenares de años y que, a pesar de la globalización, han perdurado en el tiempo. A través de los años, el ponente se ha involucrado con grupos artesanales de diferentes territorios de Colombia, fortaleciendo una amplia experiencia que le ha permitido consolidar una propuesta de diseño horizontal que conjuga las materias primas y las técnicas artesanales tradicionales de los territorios con estéticas contemporáneas. Se busca honrar el valor intrínseco de lo hecho a mano, contribuyendo a la difusión y mejoramiento técnico de

los oficios artesanales, así como facilitando su exploración estética. En un mundo cada vez más globalizado, es importante destacar la singularidad y riqueza de las culturas locales y su valor inherente. En ese orden de ideas, la valoración y promoción de la artesanía pueden contribuir a la preservación de las economías regionales. Prueba de ello son las colecciones de artesanía contemporánea logradas, que han permitido al ponente posicionar varios de estos productos en el ámbito del diseño, gracias a una particular forma de interpretar y narrar la cultura material de los territorios, con elementos innovadores y un profundo respeto por los oficios artesanales.



*Nota. Dirección creativa y  
fotografía de José Argotty*

## METODOLOGÍA

En el contexto latinoamericano, la influencia de la artesanía en el diseño ha sido evidente desde los inicios del desarrollo del diseño industrial en la región. A lo largo de la historia, esta influencia se ha manifestado en la interacción entre el diseño y las prácticas artesanales tradicionales, especialmente en la pequeña y mediana industria, así como en la manufactura. Aunque los procesos industrializados han evolucionado tecnológicamente, el trabajo manual sigue siendo una parte integral del panorama contemporáneo, como lo demuestran los talleres de artesanos que aún preservan técnicas tradicionales. Esta persistencia subraya la conexión duradera entre la artesanía y el diseño, y cómo ambas disciplinas han coexistido y se han enriquecido mutuamente a lo largo del tiempo.

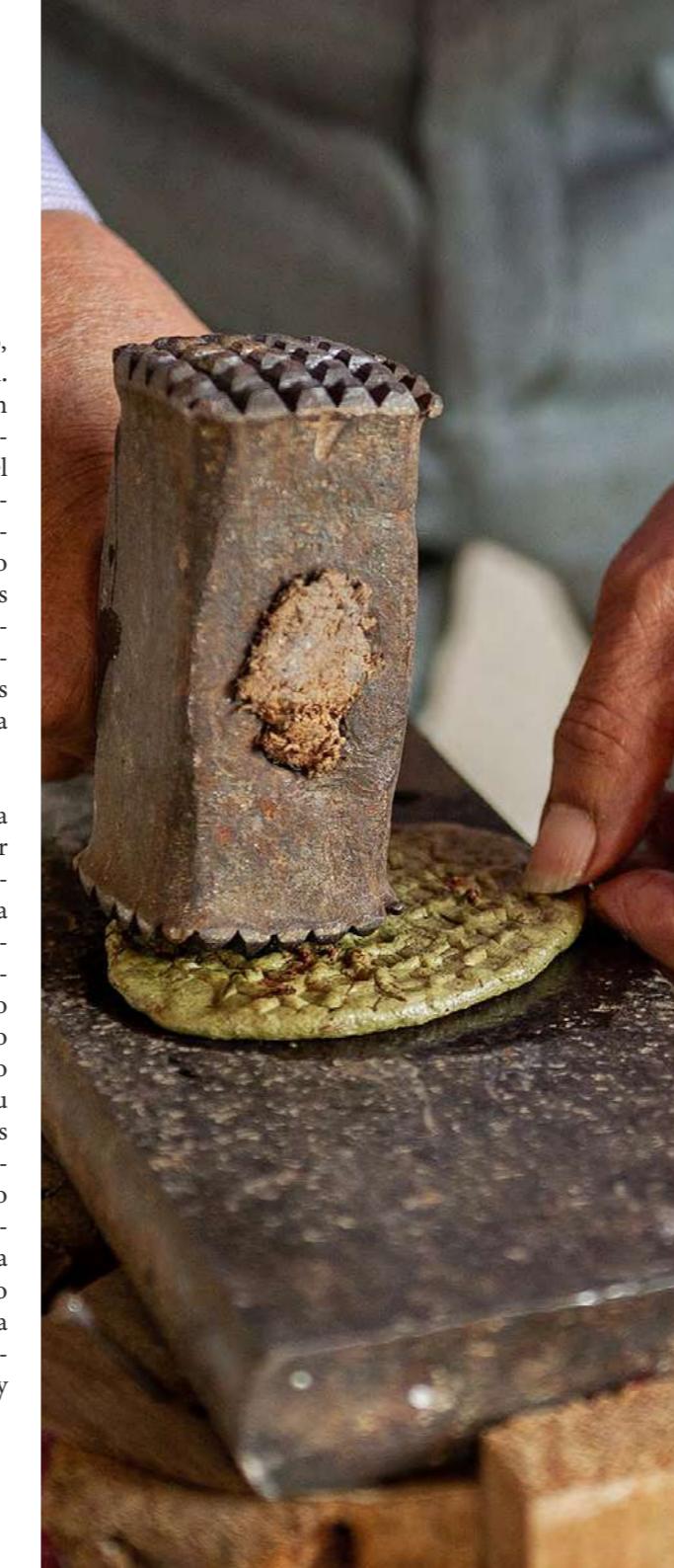
Actualmente, la artesanía se manifiesta a través de diversas vertientes que facilitan su clasificación y comprensión. Entre ellas, la artesanía étnica destaca por su ejecución y expresión en comunidades indígenas o afrodescendientes. Esta forma de artesanía se distingue por su profundo simbolismo y su función representativa dentro de estos pueblos, conservando una identidad y valor cultural muy elevado. Su perdurabilidad y esplendor radican en su capacidad para reflejar y preservar las tradiciones y valores de las comunidades.

Por otro lado, las tradiciones arraigadas en diferentes territorios han dado origen a lo que se conoce como artesanía tradicional. Esta vertiente se ha desarrollado gracias a los aportes de la cultura popular, combinando conocimientos ancestrales, materias primas locales y técnicas artesanales transmitidas de generación en generación. Ejemplos notables de esta tradición se encuentran a lo largo del continente, entre ellos destacan el maestro Gilberto Granja en Pasto, Colombia, reconocido por su trabajo en barniz de Pasto; la maestra Amparo Navarro y su grupo Colteseda en Timbío, Colombia, por su maestría en la tejeduría en seda; el maestro João das Alagoas en Capela, Brasil, por su habilidad en la cerámica; y el maestro Espedito Seleiro en Nova Olinda, Brasil, por su destreza en el trabajo en cuero. Estos artesanos representan un legado artesanal que no solo perdura, sino que se transmite y se renueva con el tiempo, manteniendo vivas las tradiciones culturales de sus respectivas regiones.

Ahora bien, enfoquémonos en la artesanía contemporánea, una vertiente donde la participación de los diseñadores ha ganado creciente relevancia. En este contexto, los diseñadores contemporáneos están revitalizando y reinterpretando técnicas y procesos artesanales para crear objetos que

destacan no solo por su valor estético, sino también por su carga emocional. Mientras que la artesanía se enfoca en el trabajo manual y la habilidad técnica, el diseño contemporáneo pone el acento en la planificación y la creatividad. La fusión de estos enfoques permite innovar y enriquecer el proceso de creación, dando lugar a productos hechos a mano que combinan la tradición artesanal con la visión innovadora del diseño, logrando así una síntesis que perfecciona tanto la forma como la función de los objetos.

En el contexto de la artesanía contemporánea, es crucial establecer una metodología que promueva un enfoque verdaderamente horizontal en la colaboración entre diseñadores y artesanos. Esta metodología debe reconocer y valorar al artesano no solo como un ejecutor de tareas manuales, sino como un co creador con un profundo conocimiento cultural y un espíritu creativo único. Numerosos estudios de diseño han capitalizado en esta tendencia, pero a menudo lo han hecho en detrimento del artesano, relegándolo a un papel subordinado como mera mano de obra. Esta práctica no solo ignora la esencia cultural inherente a la artesanía, sino que también despoja al proceso creativo de su riqueza y autenticidad.



Para contrarrestar esta dinámica, es fundamental implementar acciones que aseguren una colaboración equitativa y respetuosa. Estas deben incluir la co creación desde la fase conceptual, donde se reconozca y se incorpore el conocimiento tradicional del artesano en el desarrollo del diseño. Además, es esencial fomentar un diálogo continuo y bidireccional, donde ambas partes compartan ideas y decisiones, garantizando que el resultado final refleje tanto la creatividad del diseñador como la identidad cultural del artesano.

Otra acción relevante que se debe evaluar es la transparencia en la distribución de beneficios, asegurando que los artesanos reciban una compensación justa y que su contribución sea reconocida de manera visible en los productos finales. Asimismo, es importante promover la sostenibilidad cultural, protegiendo las técnicas y tradiciones artesanales de la explotación comercial que podría diluir su valor. Implementar estas medidas enriquece el proceso de diseño y también ayuda a fortalecer la posición del artesano en el mercado actual, asegurando que su trabajo sea valorado en toda su dimensión cultural y creativa.

Para abordar la co creación en el diseño dentro del contexto de la

## **ENFOQUE EN LA COCREACIÓN**

La cocreación se basa en una colaboración equitativa donde artesanos y diseñadores trabajan juntos para generar valor. Este enfoque reconoce y capitaliza las habilidades técnicas y el conocimiento profundo del artesano, integrándolos con la visión creativa y contemporánea del diseñador. A través de encuentros y talleres, ambos exploran nuevas posibilidades en la forma, textura, color y función de los productos; este proceso no debe centrarse únicamente en aspectos estéticos, sino también en asegurar que la identidad cultural y el contexto local se refleje en el diseño. Al incorporar el conocimiento tradicional y la visión contemporánea, se logra una síntesis que enriquece el proceso de creación, resultando en productos que son tanto innovadores como profundamente conectados con su entorno cultural.

## **COMUNICACIÓN Y EMPATÍA**

La comunicación y la empatía son fundamentales para el éxito de cualquier colaboración. Entender las necesidades, expectativas, habilidades y limitaciones de los artesanos es esencial para establecer un diálogo horizontal. Este intercambio de ideas y conceptos facilita una toma de decisiones conjunta, como también asegura que los productos finales reflejen la autenticidad de la artesanía y la creatividad del diseño. La empatía, en particular, permite a los diseñadores conectar más profundamente con los artesanos, respetando y valorando su perspectiva y su aporte cultural, lo que fortalece la calidad y la relevancia de los productos creados.

El crecimiento de un proyecto artesanal depende de la integración y valorización de los conocimientos de todos los involucrados. Por lo tanto, es esencial que el artesano tenga una voz activa en el proceso, ya que su experiencia y saberes tradicionales no solo enriquecen el resultado final, sino que también son el fundamento mismo de la artesanía. Ignorar o minimizar la importancia de su contribución sería perder la esencia y autenticidad que distingue al oficio. La colaboración respetuosa y equitativa, donde cada parte aporta su experiencia y creatividad, es lo que permite que el proyecto prospere y mantenga su integridad cultural y artesanal.

## **DESARROLLO DE PRODUCTOS**

El desarrollo de productos dentro de esta metodología se basa en conceptos inspiracionales que emergen del conocimiento cultural y del entorno local. Esta integración de técnicas artesanales tradicionales con enfoques de diseño contemporáneo permite la creación de objetos que son tanto un homenaje a la tradición como una expresión de innovación. Aquí, el diseño no solo es un ejercicio de creatividad, sino también un acto de preservación cultural, donde cada objeto creado es un testimonio de la riqueza y diversidad de las tradiciones artesanales. La combinación de lo tradicional con lo moderno enriquece el producto final y añade valor al proceso creativo, haciendo que el diseño sea una herramienta para narrar historias culturales.

La investigación de referentes, la selección de materias primas, la comprensión de los procesos productivos y la elección de paletas de color son aspectos fundamentales en la labor del diseñador. Este profesional debe involucrarse profundamente en el entorno cultural y social para desarrollar propuestas que vayan más allá de lo superficial, aportando valor genuino y respetando la esencia de la artesanía. Solo así es posible crear piezas que reflejen un entendimiento auténtico del contexto y que se integren coherentemente con las tradiciones artesanales.

## **SOSTENIBILIDAD**

En el proceso de creación de productos hechos a mano, la sostenibilidad se convierte en un principio rector. Priorizar el uso de materias primas naturales y evitar agentes químicos tóxicos ayuda a generar un respeto al medio ambiente al interior de las comunidades, reflejando un mayor compromiso con la sostenibilidad cultural. Al promover productos que son sostenibles y éticamente responsables, esta metodología ayuda a contribuir a un mundo más justo, reforzando la importancia de la creatividad y la cultura como elementos clave para un desarrollo sostenible.

## TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO Y CAPACITACIÓN CONTINUA

La metodología de cocreación se enriquece con la transferencia de conocimiento y la capacitación continua, aspectos que permiten a artesanos y diseñadores crecer juntos mientras responden a las demandas del mercado sin perder la esencia de sus raíces culturales y técnicas. Este proceso se basa en la creación de espacios de aprendizaje mutuo, donde los artesanos perfeccionan sus técnicas tradicionales y exploran nuevas habilidades en diseño, mercadotecnia y procesos de producción. Por su parte, los diseñadores profundizan en las técnicas artesanales y en el conocimiento cultural de las comunidades, lo que les permite integrar estos elementos de manera auténtica en sus propuestas creativas.

La capacitación continua refuerza las capacidades de todos los participantes, promoviendo un ciclo de innovación que da lugar a productos culturalmente ricos y técnicamente avanzados. Este enfoque también contribuye a establecer una relación más equilibrada entre artesanos y diseñadores, construyendo una cadena de valor basada en el respeto mutuo y el crecimiento compartido. Así, la cocreación se convierte en un vehículo para preservar y revitalizar el patrimonio artesanal, al mismo tiempo que impulsa un diseño contemporáneo que refleja la diversidad y riqueza cultural de las comunidades involucradas.



Nota. Dirección creativa y fotografía de José Argotty

## CONCLUSIONES

- Tanto en la artesanía como en el diseño, la práctica y la experiencia son fundamentales para alcanzar la maestría. La habilidad artesanal, forjada a través de años de perfeccionamiento, se complementa con el conocimiento y la visión creativa del diseño contemporáneo. La propuesta subraya la importancia de valorar y cultivar estas competencias para lograr resultados verdaderamente innovadores y significativos.
- La eficacia de la colaboración entre artesanos y diseñadores depende en gran medida de una comunicación abierta y empática. Comprender las habilidades, expectativas y limitaciones de cada parte facilita un intercambio de ideas que integra el conocimiento técnico y la visión creativa de manera equilibrada. Este entendimiento mutuo asegura que el proceso de cocreación resulte en productos que respetan y reflejan tanto la tradición artesanal como la visión contemporánea, enriqueciendo el diseño con una profundidad cultural significativa.
- Al involucrar a los artesanos en procesos de diseño contemporáneo se estimula una renovación constante de las prácticas culturales que podrían estar en riesgo de desvanecerse. Esta colaboración fomenta un entorno en el que la tradición se mantiene viva y relevante, al tiempo que se adapta y evoluciona para enfrentar los desafíos actuales.
- La transferencia de conocimiento es fundamental para la evolución de la artesanía y el diseño. Al fomentar una capacitación continua y un aprendizaje mutuo, se potencia la innovación y se asegura la sostenibilidad de las prácticas artesanales.



# Patrimonio artesanal: ¿tiene límites la innovación?

**Eduardo Berrocal López**  
Seminario de Cultura Mexicana  
Museo del Juguete Popular Mexicano

## RESUMEN



Este artículo cuestiona los límites de la innovación en la creación artesanal y el impacto de la globalización en las prácticas tradicionales. La intromisión de criterios de producción externos implica riesgos como la pérdida de la identidad, la apropiación, el plagio y la reproducción industrial. Tal es el caso de los nuevos usos que se proponen para los objetos artesanales, que no consideran su importancia ritual o lúdica, ni la adecuación de sus materiales, pues los desprenden de sus valores culturales para ingresarlos en el ciclo de consumo. Frente a estos desafíos, las comunidades artesanales, como custodias de su legado y sus creaciones, son quienes deben liderar estrategias que garanticen su desarrollo integral. **La artesanía no solo representa una herencia patrimonial invaluable, sino también una alternativa sostenible y respetuosa con el medioambiente.** Este trabajo subraya la necesidad de preservar estas prácticas en un contexto globalizado para salvaguardar los valores contenidos en ellas.

Figura 1. Juguetes en fibras naturales  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.instagram.com/museolaesquina/>

## PATRIMONIO, ARTE Y CULTURA POPULAR

Las mujeres y los hombres de los pueblos artesanos detentan un patrimonio cultural material e inmaterial cuya sabiduría y creaciones no tienen límites. Son herederos de conocimientos adquiridos a lo largo de miles de años de transformación de la naturaleza; con sus propias manos, crean e innovan todos los días. En algunos casos, la tradicionalidad de generaciones permanece casi intacta, así lo han decidido ellos. En otros casos, los “puristas” les obligan a una eterna repetición argumentando cuidar y “conservar la tradición”.

Los “criterios creativos” de los artesanos permanecieron intactos hasta hace unas décadas. En la historia reciente de México, que data de hace más de cien años, se volteó a ver con interés su trabajo. Ellos solos transformaban sus productos, sin intervención externa, a su ritmo, con sus propios parámetros. Hoy, la influencia del mercado, los costos de competencia a los que se ven sometidos, los “proyectos de desarrollo”, la comercialización masiva y vía electrónica, así como las asociaciones con personas externas, han influido en su gremio y en sus productos.

Algunas veces ganan los creadores, otras no tanto; la constante es que ahora se reparte la ganancia entre más manos, con porcentajes cada vez menos favorables para los auténticos herederos de objetos y técnicas. El binomio creativo es cada vez más frecuente, **¿qué aportación y beneficio obtienen los artesanos al asociarse con diseñadores externos a su cultura?, ¿hasta dónde es permitida la innovación y la sustitución de la materia prima natural?** Otra constante es que algunos de los conocimientos técnicos se trasladan a personas que se autonoman “protectores” o herederos, pero que no poseen la experiencia y el dominio que maestras y maestros artesanos han adquirido después de muchos años de trabajo de familias y generaciones dedicadas al oficio.

Se piensa que los artesanos necesitan de nosotros para crear, que podemos darles clases de diseño y creatividad, que tenemos que capacitarlos para que se adapten a los tiempos, que deben revolucionar su pensamiento y vida. La pregunta es: **¿no debería ser al revés?, ¿no deberíamos ser nosotros los que nos adaptemos a sus circunstancias para valorar y recibir sus productos**

**en un contexto de reconocimiento y respeto a su cultura y tradición?**

La historia de los productos artesanales y su devenir es múltiple; la visión tiene distintas aristas según el paralelo geográfico en el que nos situemos. América comparte orígenes milenarios con otros pueblos de Oriente y Occidente, con múltiples influencias desde el siglo XVI y una vorágine de cambios desde mediados del siglo XIX. La constante es la transformación, una evolución motivada por el uso y necesidades, el desarrollo tecnológico, el acceso a la materia prima o la escases de la misma.

En México, consideramos a la artesanía como un **producto cultural identitario y reconocemos a los pueblos y a sus hacedores**. Hace cien años que iniciaron las políticas públicas de fomento, aunque todavía no comprendíamos la importancia de la multiculturalidad de nuestros orígenes y de la variedad de creencias y simbolismos de cada región.

**¿Nos parecemos? Sí, mucho, pero hay pequeños detalles que nos dan una identidad especial.**

Todos los pueblos del mundo tienen algo único que los distingue, que los hace singulares. Somos dueños de nuestro idioma, nuestras creencias, la manera en que las expresamos, cómo festejamos o como vemos la vida y la muerte, también de cómo cuidamos la naturaleza, aprovechamos los cultivos y de qué manera los preparamos para comerlos, lo que somos, cómo cantamos y bailamos. ¿Nos parecemos? Sí, mucho, pero hay pequeños detalles que nos dan una identidad especial.

Al cabo de milenios, pretendemos ser uniformes, todos iguales en pensamiento y en consumo. Se dice que la globalización es importante para “permanecer” en el mundo contemporáneo, que implica modernizarse o morir. Esa globalización entraña dejar de ser nosotros mismos, reproducir los cambios de otros en nuestros propios contextos, todo para producir objetos para el consumo masivo. No nos faltan ejemplos de pérdida patrimonial de los pueblos por imposición forzada, por políticas públicas mal dirigidas, por moda o para competencia.

Tenemos alternativas de desarrollo sin perder identidad, las nacio-

nes han ejecutado planes y programas donde el punto de vista industrial o el consumo masivo es el pilar de los cambios. Deberíamos permitir que los artesanos reconozcan sus necesidades de reapropiación de identidad, para organizar su trabajo y coordinar su propia comercialización. Los intermediarios, mal “necesario” de estos tiempos, imponen y encargan sin el mínimo valor ético ni conocimiento estético de los pueblos. Los riesgos del mercado global son múltiples: apropiación, plagio, imitación, reproducción industrial, todos sin el menor escrúpulo ni ética. Las políticas públicas de cada nación apenas y pueden hacer algo por revertir el plagio a su patrimonio; si acaso, algunas empresas industriales o de moda dan crédito mínimo, sin reconocer la herencia patrimonial comunitaria a los pueblos que la detentan y mucho menos regalías para proyectos de desarrollo regional.

Los artistas populares sobreviven de lo que venden, pero su satisfacción va más allá de lo monetario. Sin importar la cantidad de dinero, sus logros son otros: una vida digna y alegre para sí mismos y para su familia.

## USOS DE LOS OBJETOS VITALES PARA SU REDISEÑO

Dar un nuevo uso a los objetos es una de las transiciones más frecuentes en el diseño artesanal. Sin importar el origen tradicional del diseño del objeto, le conferimos una utilidad adicional para la decoración de la casa moderna.

Tenemos como ejemplos: una nasa o trampa de pesca se convierte en una pantalla “exótica”; la representación del dios de la piña entre los otomíes se transforma en un cuadro decorativo en la sala; el poncho de Otavalo se convierte en cojines mullidos; el cerro de Wirikuta y el peyote sagrado de las pinturas wixárika se estampan en camisetas de marca. Sin importar el uso ritual, mágico, lúdico o gastronómico, todo se transmuta en nuevos artículos de consumo.

Un patojo es, entre los habitantes rurales, una olla para calentar agua bajo el comal metido en el fogón de tres piedras. Ahora se usa como mazeta, sin que el decorador de interiores considere la consistencia de los materiales cerámicos, no aptos para permanecer húmedos indefinidamente y, por lo tanto, degradables por efecto de la alcalinidad de la mezcla de tierra y

agua de la planta. La mezcla de sílice y arcilla de los patojos tradicionales permite hervir el agua a altas temperaturas y mantenerla caliente varias horas, mezcla y uso probados por cientos de años.

Son frecuentes los errores de nuevos usos, cuando los materiales no cambian se diseña ignorando las consecuencias. Por ejemplo, el alto grado de ignición de las fibras vegetales convertidas en pantallas de luz y colocadas a centímetros de la fuente eléctrica es un riesgo potencial alto; las fibras en esas circunstancias son cien por ciento inflamables, por tanto, peligrosas para el hogar.

La cara opuesta es la sustitución de la materia prima, como la industrialización de los diseños de los huipiles tejidos en telar de cintura con brocado fino, prendas originales elaboradas con algodones de colores naturales y otros teñidos con grana o añil. Por efecto comercial, los mismos diseños son impresos con procesos industriales en paños de cientos de metros de largo, para convertirse en cortinas, manteles o tela para la confección de blusas modernas.

Figura 2.

Patojo,

diseño y

uso desde hace miles de años



## IDENTIFIQUEMOS LOS RIESGOS DEVENIR DE LOS CAMBIOS NATURALES E IMPUESTOS

Por miles de años, el ser humano ha buscado ayudarse inventando utensilios y prendas, todo lo que usa para sus labores cotidianas, para cubrirse de la intemperie, para obtener sus alimentos o transformar la naturaleza que aprovecha para su día a día.

Los diseños de los objetos han sido probados por años hasta hacerse efectivos para su cometido. Los materiales que se emplean para su hechura también han pasado la prueba del ensayo y error.

Muchos materiales se han incorporado para mejorar la eficiencia, como es el caso del hierro sustituyendo el pedernal de vidrio volcánico, o el vidriado cerámico de menor dificultad de aplicación, que sustituyó el bruñido con piedra de cantos rodados para sellar superficies de los contenedores de líquidos.

Sin embargo, no todos los cambios son para mejorar. Ejemplos de esto son la utilización de plásticos para los zapatos que los vuelve menos duraderos; polímero inyectado para las caras de las muñecas; acrilán para evitar el arduo trabajo del cuidado de las ovejas: la trasquila, el lavado, el cardado, el hilado y el tejido en telar de prendas de lana. Un solo material sustituye varios oficios tradicionales con los que muchas personas sobreviven. La cadena de valor se fragmenta, evitando que cada individuo que domina uno de esos procesos técnicos dé continuidad a su legado familiar, comunitario o regional.

La pasta de caña de maíz se empleó desde épocas prehispánicas para esculturas de deidades que acompañaban a los mexicas, purépechas y otros pueblos en sus guerras. En la actualidad, las andas procesionales para cargarlas serían más pesadas que la propia figura de Huitzilopochtli, dios de la guerra. Las esculturas de santos y vírgenes son de madera pesada y las andas procesionales de vigas, provocando que decenas de portadores o cofrades tengan que soportar el peso por horas y caminando kilómetros, lo que demuestra cómo una simple materia prima hace el trabajo difícil.

## LOS HACEDORES DE MAGIA DESDE HACE MILES DE AÑOS CAMBIAN MATERIAS PRIMAS Y TÉCNICAS

Dice Leonardo Da Vinci: “**el joven primero debe dominar técnica y materiales como un maestro artesano**”. Después de cientos de años de dominio técnico, trasmítido y mejorado en cada generación familiar y gremial, el artista popular se enfrenta al desafío de cambiar para “**permanecer**” en el oficio, consejo que recibe de todos.

Desde la antigüedad, los prototartesanos fueron los creadores de diversos objetos. Los diseñados de estos objetos poseía un toque individual; aunque se tratara de los mismos artículos, cada artesano los hacía únicos. Al mantener una relación directa con el material durante el proceso creativo, realizaban modificaciones según requerían los materiales, mejorándolos y haciéndolos más eficientes para el uso y destino para el que fueron creados. Así, una frazada de lana sigue cumpliendo su función de aislar del frío y puede ser también una co-

bija, sarape o poncho, chuj, chaleco o bufanda. Esas mismas frazadas serán después caminos de mesa, cojines, cortinas, tapices enmarcados o tapetes para el piso.

Al recibir influencia externa, de períodos históricos de transformación del pensamiento y del modo de hacer, los objetos se adaptaron y evolucionaron, como sucedió en el Renacimiento y sobre todo en la Revolución Industrial. Ahora los objetos artesanales no son requeridos por el mercado, están “**fuerza de precio**”, “**fuerza de moda**”. La **dinámica moderna**, la **tecnología**, los **usos y costumbres** han puesto en jaque a **los productos más tradicionales**. También han sufrido el embate de organizaciones medioambientalistas que, al principio, en lugar de enseñarles a cultivar, cuidar y aprovechar sustentablemente sus recursos, les prohibían el uso de ciertas materias primas.

El dilema es más profundo: **¿cómo sustituir ciertos detalles, materiales y técnicas de los objetos artesanales?** Los papalotes de plástico estampado, de manufactura oriental, interrumpen la convivencia de padres e hijos, pues ya no disfrutan de una tarde de aventura en el campo para recolectarlas varas largas y delgadas para elabora cometas. Comprar esos objetos plásticos sustituye el ritual de tiempo familiar de calidad, evita aprender a hacer los amarres con hilo acerado, a cocer el engrudo, pegar el papel de colores, seleccionar la camiseta vieja para convertirla en la cola del papalote. La diversión de hacer y volar ese papalote en familia no tiene sustituto.

Ciertos materiales y técnicas confieren a los objetos su peculiaridad, son su propio sello distintivo. Después de muchos años, gobiernos locales o nacionales han emprendido la pro-

tección de su patrimonio artesanal, creando figuras jurídicas como marcas distintivas, sellos, denominaciones de origen o declaratorias. En cada una se detallan para su protección los objetos y sus procesos técnicos, materiales e iconografía propia de cada uno. Sin embargo, los gobiernos externos, en general, no reconocen tales acuerdos y no pactan la protección con los pueblos productores, no reconocen tal declaratoria y por tanto copian y venden sin el menor reparo, anteponiendo las ganancias económicas. Además, los comerciantes sustituyen la materia prima y técnica que es más costosa por materiales más baratos y de menor calidad.

### **El dilema es más profundo: ¿cómo sustituir ciertos detalles, materiales y técnicas de los objetos artesanales?**

## **LOS MATERIALES DILEMA CONTROVERSIAL**

Las cajas de Olinalá, Guerrero, México, se elaboran con madera de linalóe [*Bursera linaloe*, especie endémica de México] que es aromática, blanca, blanda y aceitosa. Desde hace décadas, los diseñadores externos a la comunidad serrana han desarrollado todo tipo de objetos que no se pueden producir con la madera angosta, corta y blanda del árbol del linalóe. Por ello, la sustituyen con triplay laminado de medidas estándar, madera industrializada que es provista desde fuera por las empresas madereras.

La producción tradicional de las mismas cajas de Olinalá no solo se basa en la madera, también en las técnicas y los materiales de la laca. Esta es muy diferente a la japonesa y china, pues tiene como base tierras, pigmentos y aceite que son materiales con procedimientos que, para su aplicación, se preparan durante semanas. Si bien en un principio la sustitución de la madera se vio con buenos ojos porque abrió el mercado y permitió cuidar la especie arbórea, hoy el riesgo es la transformación industrial de la técnica de origen prehispánico, llegando incluso a la degradación de objetos por efecto del decorado con pinturas industriales y colores fluorescentes.

## **LAS TÉCNICAS, OTRA DE CAL POR LAS QUE VAN DE ARENA**

Una de las más notables proezas del ser humano es la creación de paños, telas, mantas, frazadas o petates a partir de limpiar, cardar, hilar y trenzar entre sí las fibras vegetales blandas y fibras animales que fuesen susceptibles de hilarse, tenderse y tejerse en textiles planos. Casi en todos los países americanos, principalmente en los mesoamericanos y andinos, encontramos prendas tejidas en telar de cintura o en telar colonial. Con esas técnicas antiguas se elabora casi de todo.

Poco a poco, después de la Revolución Industrial y la aparición de los derivados del petróleo y plásticos, se sustituyen las materias tradicionales por hilos industriales o por telas ejecutadas en grandes telares robotizados, que se estampán para crear todo tipo de vestimenta. Se abaten costos, se da vestido a cada vez a más personas a precios ínfimos, siempre y cuando no sean marcas **“de moda”**, cuyos precios se elevan por efecto del supuesto estatus que te confiere usar-

los. Así, la indumentaria elaborada por procedimientos tradicionales pasa a un segundo término, solo rescatada por **“moda”** de lo **“étnico”** o de lo **“natural”**, aunque debería ser política pública apoyarla.

## APROPIACIÓN PATRIMONIAL

Con la visualización global, los objetos se tornan deseables. El marketing nos impone un interés artificial, fomenta la codicia del público por poseer, la estrategia de comunicación crea dependencia superficial.

Los “rastreadores” mundiales lo intuyen, lo investigan y diseñan la estrategia para reproducirlo y venderlo. Sin el menor reparo ético, se apropián de los objetos de otros, de los diseños, de la iconografía. Sin la menor información de su origen, historia y mensajes para el caso de la iconografía textil y la alfarería, la reproducen por medios industriales más económicos y la venden sin dar créditos, sin pagar regalías y sin mencionar la fuente de su inspiración. Casos muy conocidos son la

apropiación de diseños del pueblo indígena mixe de Tlahuitoltepec, Oaxaca, del pueblo mixteco de San Gabriel Chilac, Puebla, y de los mayas de Yucatán, los tres ejemplos en México, cuyas obras son reproducidas industrialmente por marcas internacionales.\*

México ha sufrido varios casos de apropiación en diferentes épocas de la historia reciente, que repercuten directamente en la economía de los artesanos tradicionales de diferentes regiones. México no es un destino exclusivo de botines fáciles de plagiar, también sucede en otros países y en gran variedad de ramas artesanales: **textiles, madera, juguetes**, entre otros, muchos de ellos **trasladados a plásticos o fibras sintéticas**.

Desde fuera, se dice que los artesanos requieren de ayuda para atender su producción, para mejorar la cadena de suministros, para abatir costos y para mejorar diseños. En este punto, desde finales del siglo XIX, y una segunda etapa en la década de 1950, en el siglo XX, los binomios creativos se empezaron a considerar como una alternativa viable en México. Un maestro artesano crea con sus propios medios diseños traídos por especialistas formados en la academia o en áreas de diseño, mercadotecnia, artistas, incluso aficionados o personas catalogadas como **“de buen gusto”**, que piensan que todo está permitido.

Para salvaguardar y mejorar a la artesanía, la ley del año 2022, **Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas**,\*\* no prohíbe la participación de terceros y sienta las bases para que se pacte acuerdos en igualdad de condiciones para su uso y aprovechamiento. Las comunidades son quienes detentan los derechos y quienes deben diseñar sus propias estrategias de aprovechamiento, beneficio moral, social, comunitario y económico con terceros.

Los artesanos tradicionales no se niegan al supuesto **“progreso”**, pero no ansían contratos comerciales con marcas poderosas, tampoco asociarse con **diseñadores** o **“artistas” externos**. Ellos requieren ser visibilizados, que se les reconozca todos sus derechos colectivos, que se les tome en cuenta, que participen en la evolución del oficio; quieren ser dueños de su nicho de producción y de su nicho de mercado. No pretenden ser artistas, no reconocen los parámetros occidentales o académicos con los que se les califica, no es su foro las exhibiciones palaciegas.



Figura 3. Carrusel  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.instagram.com/museolaesquina/>

\* La autoridad de Santa María Tlahuitoltepec demanda que la marca estadounidense Anthropologie suspenda de inmediato la venta de pantalones cortos “Marka embroidered shorts”, reconozca y dé los créditos correspondientes a Santa María Tlahuitoltepec; asimismo que pida una disculpa pública a nuestra comunidad... La comunidad de Santa María Tlahuitoltepec alzamos de nuevo nuestra voz contra la compañía Anthropologie, que con fines de lucro se apropió de nuestros elementos culturales, identitarios y cosmogónicos~ Sólo para el pueblo mixe de Santa María Tlahuitoltepec su blusa “Xaam Nixuy” ha sido plagiada cinco veces entre 2009 y 2019 por marcas de moda dentro de México e internacionalmente.

En todo México se han registrado 39 casos de plagio por parte de 23 marcas de moda como Shein, Zara, Mango, Oysho, Levi's, Luis Vuitton, Nike y Carolina Herrera entre 2012 y 2019, quienes se apropiaron de diseños de comunidades indígenas de Oaxaca, Chiapas, Hidalgo, Yucatán, Campeche, Quintana Roo y Puebla.

\*\* En el año 2022, México aprobó la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas para “proTEGER las manifestaciones culturales tradicionales” y establecer las bases “para que los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas definan el uso, disfrute y aprovechamiento de su patrimonio cultural y, en su caso, su utilización por terceros”. La norma establece que solo los afectados pueden comenzar un pleito legal. Es por eso que la Secretaría de Cultura de México se limita a enviar cartas a las marcas cuando se dan situaciones de plagio, dejando que las comunidades decidan qué pretenden hacer, incluso, si desean entablar relaciones comerciales con sus plagiarios, pero solicitando los créditos y reconocimiento correspondiente

## ACENTUAR LAS DIFERENCIAS PARA SER ÚNICOS

Los diseñadores y artistas que pretenden asociarse con los maestros artesanos deben ingresar a su mundo con todo respeto, humildad y la mente abierta. Solo así podrán aprender de las auténticas maestras y maestros, herederos de miles de años de evolución y de transformación de los materiales.

Emprendamos la tarea de:

- Identificar cualidades, similitudes y diferencias de lo artesanal.
- Ponderar la identidad local, territorial, americana e iberoamericana.
- Hacer visible la sabiduría ancestral.
- Completar la integración del bloque de maestros y reconocerlos.
- Definir programas prioritarios para su atención, dando continuidad a los experimentos exitosos.
- Impulsar políticas de estado con herramientas jurídicas para la protección.
- Proponer ante las autoridades las declaratorias y el reconocimiento público como sabiduría comunitaria.
- Hacer campañas promocionales para difundir los elementos comunitarios protegidos.
- Pactar acuerdos igualitarios con ellos; los maestros brindan su sabiduría, reconozcamos su gran valor antes de hacer negocios con ellos.

A su manera, los hacedores de obras son los creativos más importantes de nuestras tierras. Son artistas populares que no le temen a ser llamados artesanos. Tal vez no lo entendemos, pero no desean ser globales. El tema no es neoartesanía y su inserción en la industria y el mercado, el tema es salvaguarda de los valores contenidos en su patrimonio cultural y social.

## REFERENCIAS

- Da Vinci, L. [s.f]. Tratado de la Pintura.
- La autoridad de Santa María Tlahuitoltepec. [s.f]. Demanda a la marca estadounidense Anthropologie.
- Infobae. [2022, 21 de julio]. México solicita explicación por la apropiación de diseños de blusa Mixe a la marca española Zara y a la estadounidense Anthropologie y Patowl. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/agencias/2022/07/21/mexico-pide-explicacion-a-china-shein-por-apropiacion-cultural-en-blusa/>
- Torsen, M., & Anderson, J. [2010]. *Propiedad Intelectual y Salvaguardia de las Culturas Tradicionales*. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.
- Turok, M. [2006]. Cómo acercarse a las artesanías. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. [1981]. *Los Artesanos nos dijeron*.
- Universidad de Catalunya. [s.f]. *El diseño artesanal. Análisis y prospectiva en México*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/6825>
- Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM. [2023]. *Una modernidad hecha a mano, Diseño artesanal en México, 1952-2022*.
- Gobierno de México. [s.f]. Programa “Original”. Recuperado de <http://original.cultura.gob.mx>



# Disolviendo las jerarquías, una colección adelantada. Artes aplicadas en el Museo de Arte Contemporáneo, Chile

**Tania Salazar Maestri**  
Universidad Católica de Temuco

## RESUMEN

Este texto aborda el análisis de la valoración de las obras provenientes de prácticas consideradas artesanales en los circuitos artísticos. Se estudian sus modos de exhibición en el contexto del arte contemporáneo y la incidencia que han tenido las prácticas tradicionales sobre el registro y documentación de las colecciones en instituciones museales en la marginación de estas manifestaciones. Se expone el proyecto para el estudio de caso, el marco teórico y el estado de la cuestión sobre la colección de “Artes Aplicadas” del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile [MAC], un grupo de obras de mediados del siglo XX. Estas prácticas creativas pusieron en tensión al esquema tradicional de las artes y permitieron entender, a partir de ese contexto, el resultado conceptual de una época en Latinoamérica y la influencia de las curadurías en el tiempo.

Figura 1. Textiles: primer premio, Margarita Johow  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-59061.html>

## FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Si pudiéramos aproximarnos a una historia de exhibición de las obras vinculadas conceptualmente con el campo de las artesanías, sería posible visualizar una marcada herencia colonialista y hegemónica que ha relegado estas manifestaciones a espacios y circuitos etnográficos, etnológicos y naturalistas, despojados por completo de alguna posibilidad discursiva y estética. Más aún, se les ha segmentado y fragmentado en colecciones especiales, restándoles la posibilidad de establecer diálogos con otras disciplinas, relegando así las manifestaciones artesanales a espacios comerciales carentes de contenido.

Si bien la artesanía ha tenido distintos desplazamientos conceptuales, es posible visualizar un denominador común en cuanto a esa segregación tipológica. Este tiene consecuencias naturales en los contextos de circulación, incluso cuando hay indicios actuales sobre los cambios en los enfoques de las prácticas curatoriales y de la conservación, que han motivado un cambio de paradigma en la catalogación de las artes vivas. Resulta transversal al campo de estudio:

Ciertos prejuicios que operan de modo solapado al evaluar piezas que provienen de contextos de producción en los que se privilegia lo artesanal, lo utilitario y la serialidad. Estos prejuicios inciden, incluso hoy, en cómo nos relacionamos con objetos que provienen del horizonte de las artes aplicadas. [De La Maza, 2021].

El estudio de los circuitos expositivos desde una colección de arte contemporáneo nos permite visualizar la expansión de este campo en la última mitad del siglo XX, especialmente en una práctica que había sido postergada por identificarse con grupos relacionados a las culturas subalternas que se definen en oposición al poder hegemónico tradicional [Escobar, 1987]. Lo femenino, lo indígena y lo rural son parte de los grupos que se expresan a través de una técnica manual que parece estar excluida del derecho estético y conceptual de obra de arte. Algunas de las preguntas de investigación que se proponen:

- ¿Cómo inciden las prácticas de registro, documentación y catalogación de obras en sus modos de circulación en la escena contemporánea y, con ello, en sus posibilidades de ampliar el campo y conectar con los públicos?
- ¿De qué manera las tipologías en el registro de colecciones han perpetuado una segregación conceptual de ciertas obras, silenciándolas dentro de las instituciones museales?
- ¿Es posible hablar de una nueva etapa en la circulación artística de los oficios, en respuesta a la pluralidad de un nuevo espacio discursivo de las artes?
- ¿Por qué un Museo de Arte Contemporáneo forma una colección de “Artes Aplicadas” y qué rol ha tenido ese conjunto de objetos en la institución y, desde ahí, en el campo artístico nacional?

Este texto profundizará en la relación de estos objetos con el campo artístico, a través del estudio de caso de la colección de “Artes Aplicadas” del **Museo de Arte Contemporáneo [MAC]** de la Universidad de Chile. Analizar la colección formada durante la segunda mitad del siglo XX, sus obras, autores y su historia de exhibición, permitirá identificar y establecer aquellos parámetros que, desde la crítica y la curaduría, sitúan a estas manifestaciones como parte del nuevo espacio discursivo y diverso. Esto se contextualiza en el rol institucional que les corresponde a los museos en relación con sus colecciones y desde las tensiones que la contemporaneidad plantea a las jerarquías y las cronologías hegemónicas tradicionales.

En particular, sobre el tema del estudio, aunque no se han encontrado investigaciones que aborden directamente la colección de “Artes Aplicadas” del **MAC** como cuerpo de obra, todo indica que su conformación podría responder a ciertas derivas e intentos de incluir esta categoría en el inventario de un espacio universitario. Esto se-

ría el resultado de una época que, con cierta imposición, incluyó estas obras en un museo, no sin problemas de clasificación, porque siempre tuvieron un sesgo cuyo origen era más productivo que creativo. Por eso, no pasaron por la investigación organizada, la ficha o la indagación que les aportara desde la curaduría y la museografía [C. Yasky, comunicación personal, 3 de noviembre 2023].

La información existente nos lleva al sitio de la Biblioteca Digital de la Universidad de Chile. En el apartado del **Museo de Arte Contemporáneo**, se presenta la colección de “Artes Aplicadas” que incluye cuarenta y cinco obras: treinta y siete indicadas como artesanía y ocho como “otro”.

De las piezas, veinte y seis están registradas como anónimas y el resto pertenece a trece autores con prácticas múltiples que se desenvolvían tanto en la pintura, en la escultura o en los tapices, si bien es posible reconocerlos en el universo de las artes aplicadas y desde su participación en salones o como profesores de la escuela. Inés Puyó, por

ejemplo, participó de la Feria de Artes Plásticas en el parque Forestal entre 1959 y 1961, donde obtuvo un premio por una pintura y Waltraud Petersen, como escultora, fue parte de la séptima edición en 1965, en el parque Balmaceda en 1966 y 1967 [Tapia, 2022].

Por su parte, Ana Cortés y Maruja Piñedo son reconocidas por su trayectoria en la pintura; participaron en los Salones Nacionales y obtuvieron importantes reconocimientos antes de incorporar el textil dentro de su práctica artística. Los casos de Paulina Brugnoli y Jean Lurçat han sido publicados por Josefina de la Maza en artículos que aportan información sobre piezas puntuales y entregan algunas luces sobre la condición general de esta tipología en el contexto expositivo: “**La trama abstracta: Paulina Brugnoli y el tapiz del Museo de Arte Contemporáneo**” y “**Las vidas de Janus Jean Lurçat y el Museo de la Solidaridad**”. Estos anuncian una posible articulación de esta colección y las obras del **MAC**. Con ello, se abren posibilidades de visualizar diálogos de este tipo en otros casos.

Sobre la temporalidad, si bien el registro incluye solo seis obras fechadas entre 1944 y 1963, el “**Catálogo Razonado Colección MAC**” de 2017 incluye nueva información para las obras de Pinedo [1922], Puyó [1957], Cortés [1958] y Brugnoli [1969]. Esta información va más allá, incluso, de la existencia de la **Escuela de Artes Aplicadas y del Museo**, con distintas autoridades también a cargo de las instituciones, algo a considerar en la revisión de los criterios de conformación y registro de la muestra.

En el horizonte de las artes aplicadas, es posible encontrar también algunas investigaciones con un enfoque histórico respecto del fenómeno, siempre asociado a la escuela y la academia. Eduardo Castillo ha profundizado en el estudio historiográfico desde la perspectiva del modelo educacional y como antecedente para la enseñanza profesional del diseño. En la publicación de 2010 “**Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela De Artes Aplicadas De La Universidad De Chile 1928-1968**” hace un recorrido cronológico por los acontecimientos de la escuela, profesores y programas de estudio, sin extenderse en los aspectos artísticos y en la vinculación particular de sus egresados en la escena nacional.

Por otra parte, la publicación “**La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile**”, de Berrios, Cancino y Santibáñez [2012], aborda el período de 1910 a 1947 con un enfoque más relacionado a las problemáticas artísticas. En la década de 1920, estas problemáticas llevaron a promover, desde la reforma a la instrucción pública, la articulación de arte con la nación y la industria, en medio de las disputas por un arte nuevo y su rol en el avance industrial del país.

**Figura 2.** Tapicería entrabada, 203 x 103.5 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Crédito fotográfico: Jorge Marín. Gentileza MAC

Nota. Recuperado de:  
[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-669X2021000200066](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-669X2021000200066)



## MARCO TEÓRICO

La perspectiva teórica de esta investigación aborda al menos tres líneas importantes para el estudio. Si vamos de lo más general a lo más particular, podemos considerar, por una parte, la reflexión contemporánea en torno a la circulación y especialmente el rol actual que esta tiene en la legitimación de nuevos discursos.

Por otro lado, en este mismo contexto, es necesario abordar las perspectivas museológicas actuales y cómo los museos de arte se están sumando a este campo dialéctico diverso. Observamos especialmente las consecuencias que eso podría tener en la conformación y el registro de sus colecciones, más aún cuando las obras en cuestión forman parte del ámbito de la artesanía o del arte popular.

Desde ahí, nos referiremos a los conceptos asociados con este campo creativo, a partir de las definiciones y jerarquías que han sido parte del coleccionismo y del registro museográfico de estas obras. Fundamentamos con mayor precisión las artes aplicadas como un ámbito que surge en Chile desde la academia a comienzos del siglo XX y que da origen a la colección que será el objeto de estudio de esta investigación.

La circulación de obra y los espacios destinados para ello se han convertido en instancias de legitimación de los discursos contemporáneos. En cuanto a la escena, Mosquera [2010] entrega un enfoque sobre el tránsito que estas han tenido, en lo que señala “desde una hegemonía restrictiva a una pluralidad activa”. La expansión de la circulación desde contextos regionales, nacionales e internacionales, de la mano de la diversificación de agentes, pluraliza también las definiciones de arte y permite en la interconexión las zonas de silencio.

Esta carencia de un paradigma único en el arte contemporáneo [a diferencia de su antecesor, el arte moderno] ha promovido también la diversificación de roles en el campo artístico, removiendo a la crítica de arte de su zona de conocimiento y tensionado nuevas formas de relacionarse con los artistas y con los públicos. Esto ha ido de la mano del nacimiento de nuevas instancias de exposiciones, bienales o incluso medios de comunicación, retroalimentando los propios procesos de creación y también fortaleciendo el rol del curador en cuanto responsable de su concepción teórica y de su implementación.

Es un hecho que, desde la segunda mitad del siglo XX, el protagonismo del artista se comparte con los agentes del mundo del arte y la figura del curador toma especial relevancia. Las exposiciones se instalan como generadoras de discursos artísticos y resultan esenciales para el estudio de la historia del arte, sin descuidar la relación de la obra con los lugares físicos y discursivos de su exhibición, que han debido transformarse para responder a estos desafíos [Guash, 2009].

En este contexto, los museos son los primeros en ser interpelados. Como instituciones creadas en el siglo XIX, y principios del XX en nuestro continente, han tenido que situarse en las nuevas dinámicas expositivas, lo que los ha llevado no solo a replantearse las temáticas, sino también a revisar sus colecciones y las jerarquías autoimpuestas, derivadas de formas de registro y tipologías de otros tiempos, donde existen los sesgos de una mirada hegemónica.

Desde la museología, Bishop [2021] desarrolla esta problemática, dando cuenta del paso de un modelo decimonónico de museo como institución de cultura de élite a uno que se sitúa en un templo populista

del ocio y del entretenimiento. Entre estos extremos, sitúa ciertas prácticas museológicas que incorporan un método **histórico-artístico** donde la contemporaneidad se posiciona como una categoría discursiva dialéctica. Este enfoque expone y confronta argumentos, los pone en diálogo para replantear su relación con la historia y acercarla a las urgencias sociales y políticas que buscan alterar el pluralismo relativista actual, donde toda creencia es válida.

Uno de los casos que aborda en su publicación es el del **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía** en **Madrid**, como ejemplo de prácticas que se han propuesto conectar lo artístico con un campo más amplio de experiencia visual. En este museo, al espectador se le presentan argumentos y posiciones que puede también cuestionar. Bishop utiliza el concepto de “**constelación**” como parte de la escritura curatorial, donde incluso el museo llega a cuestionar la categorización de la obra de arte como “**documentación**”, validando con ello las lecturas que pueden darse en el contexto expositivo con otros múltiples soportes, lo que es posible constatar en la exhibición actual de la colección permanente del museo.

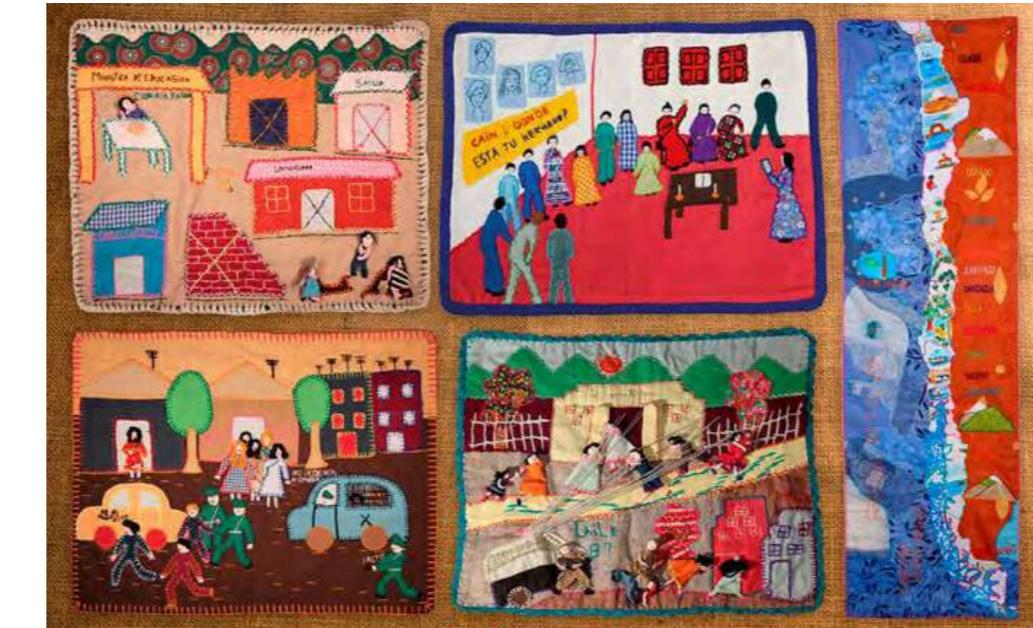


Figura 3. Conjunto de cinco arpilleras realizadas en Chile en la década de 1980 y 2009, una de ellas donada por Roberta Bacic. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2023. Fotocollage: Roser Corbera ©Conflict Textiles  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.museoreinasofia.es/actividades/coser-curar>

Hoy en día, los objetos cercanos a las artesanías se consideran dentro de esta constelación, como parte de manifestaciones artísticas de resistencia en grupos y comunidades, la mayoría de las veces relegados por los sistemas sociales y económicos convencionales; o como parte de prácticas femeninas que, además, han tomado voces de los movimientos feministas, con esfuerzos importantes para recuperar el significado perdido y ese valor estético despojado.

Este cuestionamiento de las jerarquías forma parte también de la investigación feminista en la historia del arte:

Es interrogar la diferencia, ser sensible a sus significados y valores, leer las obras de arte buscando en ellas el proceso de diferenciación de las normas dadas, las iconografías heredadas, las formas socialmente sancionadas de ser una persona dentro de la diversidad de clase, raza, género y capacidad. [Pollock, 1999].

En este contexto, el Reina Sofía revisa permanentemente sus categorías y cuestiona las taxonomías que puedan conectarse con determinados pensamientos e ideologías. La creación reciente del servicio para la colección de “**Arte Latinoamericano**” y de “**Artes Performativas e Intermedias**” da cuenta de un esfuerzo por llevar las permanentes reflexiones curatoriales a la estructura administrativa, encargándose de las nuevas adquisiciones de obras. Ejemplo de ello son las cinco arpilleras chilenas de la colección “**Conflict Textiles**”, entregadas formalmente en octubre de 2023,\*\* y que forman parte de la colección de artes performativas, en el entendido de que corresponden a artes vivas. Estas piezas fueron investigadas para la exposición “**Giro gráfico, como el muro en la hiedra**”, comisariada por la Red Conceptualismos del Sur en 2022, donde se conectan estas prácticas de resistencia, en general dispersas y fragmentadas, a partir de un concepto visual [Sánchez, comunicación personal, 15 de noviembre de 2023].

\*\* <https://www.museoreinasofia.es/actividades/coser-curar>

Como desarrolla Estela Ocampo en su teoría sobre las “prácticas estéticas imbricadas”, parece ser que estas manifestaciones responden a formas distintas de encarar la producción de imágenes, desarrollar los sentidos y relacionarse con el espacio y el tiempo. Esto nos sumerge en una unidad conceptual mayor, en una cosmovisión que responde a una concepción total, y que el arte, desde su definición occidental basada en su propia autonomía, no es capaz de dimensionar, disgregándola [Ocampo, 1985].

Enfocado más hacia lo popular, Ticio Escobar nos sitúa en un contexto epistemológico que trasciende la definición de la artesanía puramente desde lo productivo. Define a la cultura popular como activa, que selecciona, tergiversa y adapta contenidos. A diferencia de la cultura de masas, la cultura popular posee prácticas artísticas y discursos simbólicos de los sectores llamados subalternos, que, por la particularidad de sus memorias, no se identifican con las imágenes hegemónicas. Estos sectores desarrollan y mantienen formas culturales alternativas y se transforman en reductos de resistencia de lo dominante [Escobar, 1987].

Sobre la “**pequeña muerte del arte**”, Escobar reflexiona en torno a las obras que se exponen en una bienal contemporánea, cada vez más distantes de lo que se conoce como “gran arte” y donde existen obras que pueden no ser perturbadoras, pero sí son “capaces de conmover, aun brevemente, la experiencia cotidiana y renovar, en parte, los fatigados sentidos sociales” [Escobar, 2022].

La comprensión de este fenómeno podría llevarnos hacia múltiples campos de estudio, sin embargo, nos enfocaremos en la posibilidad concreta de análisis que existe para la circulación de estas obras en el contexto de una escena artística contemporánea en Chile. Si bien podemos continuar el análisis desde la perspectiva de los museos de arte, es necesario para este estudio visualizar de qué manera estas problemáticas han permeado colecciones etnográficas. En estas se encuentran en mayor medida aquellos objetos que nos proponemos investigar y que provienen de prácticas asociadas a la artesanía, que intentaremos abordar conceptualmente desde la perspectiva museográfica.

Si nos situamos desde los grandes discursos hegemónicos, resulta necesario observar el Museo de América en Madrid, que cuenta con una gran colección de objetos de este continente, encontrados en excavaciones arqueológicas y, en gran medida, en expediciones científicas del siglo XVIII y posteriores. En un escrito ubicado en una de las salas de exposición, se declara sobre sus colecciones un fuerte contenido ideológico en la materialización de los conceptos y los discursos:

**Las Colecciones Americanas y la Museología:** la clasificación y catalogación de los objetos, desposeídos de su función al incorporarse al museo, se refleja inmediatamente en la forma de exponerlos, y responde tanto al conocimiento de la cultura como a la percepción que se tiene de ella [...] Las visiones colonialistas y eurocéntricas han marcado a menudo estas manifestaciones, tal y como puede comprobarse en las propias declaraciones de intenciones. [Afiche expositivo colección permanente, Museo de América, noviembre 2023].

Estas ideologías han permeado también a los museos en Chile, replicando la mirada del siglo XIX en la conformación de colecciones que jerarquizaron las manifestaciones artísticas de la misma forma que lo hicieron los países colonialistas, y donde la mirada antropológica estuvo por sobre aquella estética, visualizando estas colecciones como testimonio de culturas en desaparición y sus objetos como antigüedades. Desde esta perspectiva, abordaremos el marco teórico conceptual para referirnos al campo de las artesanías, atendiendo justamente a esa jerarquización que se impuso institucionalmente desde los museos y que persiste hasta hoy, incidiendo además en su circulación.

Si revisamos nominalmente las colecciones principales del Museo Nacional de Bellas Artes,\* el Museo Nacional de Historia Natural\*\* y el Museo Histórico Nacional,<sup>º</sup> es precisamente este último el que cuenta con una “Colección de Artes Populares y Artesanía” entre las once que conforman actualmente el acervo de esa institución. De igual manera, se encuentran en la “Colección de Arqueología y Etnografía” objetos exponentes de las culturas que habitan y habitaron el territorio nacional, incluyendo aquellas de pueblos originarios [Gallardo, comunicación personal, 14 de julio 2023].

La conformación de las colecciones del Museo Histórico Nacional da algunas luces respecto a posibles relaciones curatoriales entre los objetos de las primeras exposiciones del siglo XIX, que resultan aún determinantes en la clasificación y catalogación de la artesanía. La definición teórica de este campo evidencia una complejidad conceptual que se manifiesta en sus múltiples distinciones y especificidades relacionadas a lo indígena, el folclore, el arte popular y las artes, en cuanto al trabajo tridimensional con la materia.

La documentación sobre el origen de las colecciones de este museo hace referencia directa con la “**Exposición del Colonaje**” de 1873 y, posteriormente, a la conformación del Museo Histórico Indígena de Santa Lucía en 1874. Los catálogos de ambas exposiciones dan cuenta del esfuerzo de la época, en especial de los intelectuales y políticos del siglo XIX, por configurar un nuevo imaginario colectivo vinculado a la conciencia de nación que se proyectaba hacia el progreso, donde existen juicios críticos sobre los objetos, como es el caso de la pintura [Alegria, 2007].

\* Fundado el 18 de septiembre de 1880 con el nombre de Museo Nacional de Pinturas, y su actual edificio se inauguró el 21 de septiembre de 1910, en el marco de las celebraciones del centenario de la República.

\*\* Fundado el 14 de septiembre de 1830 con el nombre de Museo Nacional.

<sup>º</sup> Fundado el 2 de mayo de 1911.



Figura 4. Conservación y restauración  
Nota. Recuperado de:  
<https://mapa.uchile.cl/museo/mision-y-objetivos>

Sin embargo, en el análisis particular del fenómeno de los objetos de artesanía no es posible fundamentar una progresión lineal de acontecimientos. En lugar de ello, debemos referirnos a disruptores y desplazamientos que fueron consecuencia de ciertos factores que inciden finalmente en las inclinaciones de esta construcción cultural.

Asociar el arte a lo productivo generaba debates ya hacia 1900. La idea de un arte nacional que fuera capaz de proyectarse desde lo popular y local hacia lo universal, reflejando su contexto, fue parte del discurso de muchos intelectuales de la época, como Carlos Isamitt, primer director de la Escuela de Artes Aplicadas, creada en 1928 y que funcionó hasta 1968. Su plan de estudios reflejaba una especial importancia a lo **popular-local**, a las **artesanías y los oficios tradicionales**, con la intención de **asociar la estética y la función como rasgo significativo** [Castillo, 2008].

Castillo señala que, en cierto modo, las artes aplicadas se resistieron a perder el sentido de obra única por sus pretensiones de obtener un reconocimiento dentro de las Bellas Artes. Por eso, se esforzaron en sostener un formato académico que intentaba mantener las categorías tradicionales de la circulación artística, como los salones y las medallas. Esto las mantuvo en un “**terreno jabonoso**” en términos de catalogación y tipología, porque su fuerte estuvo más en la praxis y se

alejaba de las definiciones tradicionales de las Bellas Artes, cuyas prácticas creativas ponen en problemas a las instituciones de arte tradicionales [E. Castillo, comunicación personal, 30 de octubre de 2023].

Es así como la Universidad de Chile inauguró dos museos que tendrían también sus propios enfoques frente a estas prácticas artísticas: el **Museo de Arte Popular Americano** en 1944 y el **Museo de Arte Contemporáneo** en 1947, donde se creó la colección de “**Artes Aplicadas**”. Si bien no tenemos conocimiento de un marco conceptual que establezca los parámetros de la conformación de esta colección, lo que esperamos sea parte del resultado de esta investigación, sí podemos hacer referencia a ciertos desencuentros que había entre estas instituciones, las primeras a nivel continental, a partir precisamente de sus enfoques y definiciones.

En 1962, Nemesio Antúnez, como director del MAC, propuso un cambio de orientación en su estructura programática y concretó exhibiciones y actividades que incluyeron al arte popular entre las expresiones artísticas. Este acercamiento, que anuncia un sentido renovado con respecto a la mirada antropológica, generó discrepancias especialmente en el círculo de las artes populares. Tomás Lago, como director del MAPA, denunció la falta de pertinencia y la deformación de la expresión genuina de los grupos tradicionales a través de propuestas curatoriales que exponían desde la permeabilidad

de los límites de las artes populares en el espacio del arte [Castillo, 2023].

Precisamente, esta perspectiva tradicionalista pudo contribuir a sostener y mantener las jerarquías hegemónicas de las artes con respecto a las obras del horizonte de las artes populares y su exclusión de los circuitos artísticos. Prueba de ello fue el problema institucional que causó la utilización de códigos del medio artístico para la lectura de obras del horizonte de las artes populares. Como lo señala Mosquera [2010], el esquema hegemónico se fortalece también por condicionantes locales que son los imaginarios nacionalistas, donde el culto a las raíces y la idealización romántica de estos valores circunscriben el arte a perímetros de circulación que finalmente limitan sus posibilidades de valoración.

Parece ser que la mirada de Antúnez tiene más vigencia que aquella de Lagos, sobre la perspectiva de las artes y la reincorporación de nuevos diálogos en las actuales orientaciones del **Museo MAC**. Según palabras de su director:

Hablamos de un espacio para ejercitarse nuestra contemporaneidad; esto, por lo tanto, nos sugiere un programa de apertura hacia la diversidad de expresiones que nos exige revisitarnos constantemente. Buscamos constituirnos en un lugar que recuerde lo que hemos olvidado y, a su vez, que nombre lo que no ha sido dicho. [Cruz, 2022].

## REFERENCIAS

- Alegría, L. [2004]. Museos y campo cultural: Patrimonio indígena en el Museo de Etnología y Antropología de Chile. *Revista Conserva*.
- Alegría, L. [2007]. Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile, ¿"invención" o "construcción" patrimonial? *Anales del Museo de América*, 15.
- Berríos, P., y otros autores. [2012]. La construcción de lo contemporáneo, la institución moderna del arte en Chile [1910–1947]. *Estudios de Arte*.
- Biblioteca Digital de la Universidad de Chile. [2023]. Colección Artes Aplicadas MAC. [https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/search?vid=56UDC\\_INST:56UDC\\_INST](https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/search?vid=56UDC_INST:56UDC_INST)
- Caputo, A. [2019]. ¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas. *AISTHESIS*, 66, 187-210.
- Castillo, E. [2008]. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile [1928-1968]. En *Diseño en Palermo: III Encuentro Latinoamericano de Diseño* [p. 72].
- Castillo, E. [2023]. Arte popular y extensión universitaria: Algunas categorías en tensión durante los años 1960 en Chile. En *IV Congreso Interdisciplinario de Investigación en Arquitectura, Diseño, Ciudad y Territorio, Intersecciones*.
- Clara, O. [2013]. *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London, UK.
- Cruz, D. [2022]. El museo que permea a la universidad: Una morfología sensible. *Revista Anales Séptima Serie*, 20, 203.
- De la Maza, J. [2020]. Las vidas de Janus: Jean Lurçat y el Museo de la Solidaridad. *AISTHESIS*, 68, 47-62.
- De la Maza, J. [2021]. La trama abstracta: Paulina Brugnoli y el tapiz del Museo de Arte Contemporáneo. *Revista 180*, 48, 66-73.
- Duarte, D. [2022]. Orígenes de las exposiciones chilenas, 1848–1872: Un gesto republicano. *Cuadernos de Historia*, 56, 141-169.
- Escobar, T. [2007]. *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular* [2<sup>a</sup> ed.]. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Escobar, T. [2021]. *Aura latente: Estética, ética, política, técnica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Tinta Limón.
- Facultad de Artes Universidad de Chile. [2017]. *Catálogo Razonado Colección MAC*. Santiago, Chile.
- Giunta, A. [2020]. Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro. Argentina.
- Guasch, A. M. [2009]. *El arte del s. XX en sus exposiciones: 1945–2007* [2<sup>a</sup> ed.]. España: Ediciones del Serbal.
- MAC, Facultad de Artes Universidad de Chile. [2017]. *Catálogo razonado colección MAC*.
- Mosquera, G. [2010]. Caminar con el diablo: *Textos sobre arte, internacionalismos y cultura*. España: EXIT Publicaciones.
- Mosquera, G. [2013]. Beyond anthropophagy: Art, internationalization and cultural dynamics. <http://archive.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf>
- Ocampo, E. [1985]. Apolo y la máscara: *La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona, España: Editorial Icaria.
- Pollock, G. [2022]. *Diferenciando el canon: El deseo feminista y la escritura de las historias del arte*. España: EX[it] LIBRIS.
- Rodríguez, H. [1992]. Formas de sociabilidad en Chile 1840–1940. En Fundación Mario Góngora [Ed.], *Exposiciones de arte en Santiago 1843–1887* [pp. 279-314]. Santiago, Chile.
- Soto, G. [2021]. *La convergencia entre artes aplicadas, artes populares bellas artes: El tránsito hacia la exploración de nuevas materialidades y/o de una estética experimental, 1964–1966* [Tesis de magíster, Universidad de Chile].
- Tapia, C. [2022]. *La Feria de Artes Plásticas en Santiago de Chile: Estudio histórico social de un evento incómodo, 1959-1971* [Tesis de magíster, Universidad Adolfo Ibáñez].

**Comunidad  
artesanal:  
trabajo en equipo**



# Herencia del patrimonio cultural inmaterial a través de las prácticas de diseño transfronterizas

Expositor:

**Jin Jiangbo**

Moderadora:

**María Gabriela Vázquez**

Towering Pine Tree on a Cliff, 2019  
Nota. Recuperado de:  
<https://shorturl.at/HxUTW>

## SÍNTESIS

La conferencia “Artesanía de China en la actualidad”, impartida por Jin Jiangbo, decano y profesor de la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Shanghái, se enfocó en destacar la **riqueza creativa** y la relevancia cultural de la artesanía tradicional china en el **contexto contemporáneo**. En el marco de la Primera Bienal Internacional de Artesanía, Arte Contemporáneo, Diseño e Innovación, Ardis 2024, se subrayó la importancia del trabajo colaborativo entre artesanos, diseñadores y académicos de diversas nacionalidades, promoviendo una visión global y dinámica de las prácticas artesanales.

Durante la charla, se presentaron ejemplos que demuestran cómo la **cultura y el patrimonio inmaterial de China** pueden revitalizarse al fusionarse con enfoques de diseño actuales. Esto da lugar a productos que no solo preservan el legado histórico, sino que también responden a las demandas contemporáneas. Además, se destacó el papel del **Centro de Innovación en Shanghái**, una institución dedicada a la formación interdisciplinaria y al intercambio cultural. Este centro ofrece talleres y cursos donde más de dos mil

estudiantes han aprendido, reinterpretado y reinventado técnicas artesanales centenarias, dándoles un **nuevo significado adaptado a los mercados actuales**.

La presencia de Jin Jiangbo, reconocido por su **experiencia en arte público, nuevos medios y protección del patrimonio**, proporcionó una perspectiva amplia sobre cómo la **artesanía china dialoga con otras tradiciones internacionales**. Jiangbo también subrayó la importancia de los lazos establecidos con países como **Ecuador, Argentina, México, Francia y los Países Bajos**, entre otros, para promover intercambios de conocimiento que fortalezcan tanto la continuidad de las técnicas tradicionales como la innovación estética.

Un aspecto destacado de la ponencia fue la mención de la **cultura como recurso estratégico para el desarrollo de las ciudades y las comunidades**. En este sentido, la conferencia destacó la importancia de los proyectos colaborativos que integran la artesanía y el arte contemporáneo en espacios urbanos. Estas iniciativas no solo contribuyen al desarrollo económico, sino

que también fomentan la identidad, la cohesión social y el diálogo intercultural. A través de ejemplos concretos, se mostró cómo la **combinación de diseño, artesanía y trabajo colectivo** puede impulsar la renovación de las expresiones artísticas, reconectando el pasado con el presente para **crear un futuro que enriquezca la herencia patrimonial de China**.

# Cómo abordar la sostenibilidad dentro de la cadena de valor artesanal

Expositora:  
Bianca Dager



## SÍNTESIS

La conferencia “Cómo abordar la sostenibilidad dentro de la cadena de valor artesanal”, impartida por **Bianca Dager**, CEO de Weya, se centró en el desafío de integrar prácticas responsables y regenerativas en un ámbito productivo que históricamente conecta la identidad cultural con la creatividad. Con un enfoque en la urgencia ambiental y social que atraviesa el planeta, **Dager** propuso superar la visión tradicional de sostenibilidad, que se basa en equilibrar los aspectos ambientales, sociales y económicos, para avanzar hacia un modelo que promueva la regeneración y restauración de recursos.

La ingeniera agrícola comenzó su exposición subrayando la importancia de adoptar una visión holística, reconociendo cómo el rápido crecimiento demográfico pone tensión sobre la disponibilidad de agua, alimentos y energía. Para ilustrar la urgencia de este escenario, mencionó el problema de los migrantes climáticos en **Ecuador**, particularmente en regiones como **Loja**, donde la sequía ha obligado a las personas a abandonar sus tierras. Este ejemplo hizo evidente que la crisis ambiental no es una cuestión lejana, sino una realidad palpable que ya afecta al país.

**Dager** también cuestionó el paradigma lineal de extraer, producir y desechar, común en la economía global, y señaló la necesidad de transitar hacia un modelo circular. Exploró cómo la industria textil, incluida la producción artesanal, puede generar un alto consumo de agua y residuos difíciles de manejar cuando no se evalúan los impactos ambientales. En este contexto, subrayó la importancia de la trazabilidad, indicando que en un futuro cercano esta práctica será esencial para garantizar la transparencia y el respeto por el medio ambiente.

En este marco, presentó el proyecto “**Weya**” como una plataforma comprometida con la ética, la colaboración y el desarrollo de habilidades para fomentar la regeneración social y ambiental. **Weya** reúne a artesanos y diseñadores en un espacio de intercambio, donde cada participante tiene la oportunidad de enriquecer sus conocimientos y fortalecer sus propuestas. Con una formación previa rigurosa y una cuidadosa selección de proyectos, **Weya** exhibe las creaciones resultantes en desfiles y galerías, brindando visibilidad a aquellos que incorporan prácticas justas y materiales sostenibles en sus cadenas de valor.

A través de conversaciones, talleres y experiencias gastronómicas, el emprendimiento liderado por **Dager** refuerza la idea de que la sostenibilidad no es un destino, sino un proceso de aprendizaje continuo. En este contexto, los participantes muestran sus piezas terminadas a la vez que reciben retroalimentación y exploran formas de mejorar su impacto social y ambiental. Este acompañamiento está basado en la premisa de que la producción artesanal, además de rescatar saberes ancestrales, puede proyectarse en mercados internacionales si cumple con estándares de calidad y responsabilidad ecológica.

Durante la conferencia, **Dager** destacó la relevancia de la investigación y el diseño previos a la fase de producción. Conocer la procedencia de las materias primas, sus implicaciones ambientales y las condiciones laborales de quienes participan en la elaboración de los productos es crucial para asegurar un valor diferencial. Insistió en que el éxito de las iniciativas artesanales no solo depende de la estética, sino también de la ética con la que se gestiona toda la cadena de suministro, desde las comunidades proveedoras hasta el consumidor final.



# ¿Es el tiempo de la artesanía?

Liz Fetiva  
Boüi fund

Nota. Recuperado de:  
<https://shorturl.at/i6K5j>

## RESUMEN

El proyecto boüi surgió de una reflexión sobre el futuro del **patrimonio artesanal en Colombia**. Inspirado en la palabra **wayunaiki “oüí”** [huellas], busca preservar oficios ancestrales mediante la integración de tecnologías como redes sociales y herramientas colaborativas como Slack. En este sentido, durante la pandemia, se lanzaron iniciativas como el podcast *El Tiempo de la Artesanía* y el blog *Entendiendo la blockchain para tejedores de ideas*. En este contexto, surgió la pregunta: **¿es el tiempo de la artesanía?**, que dio origen a un libro homónimo que recopila las reflexiones de la **Comunidad Agile Artesano**, creada en 2020 para fomentar la colaboración y la innovación. Estos espacios exploran modelos económicos sostenibles, como la economía circular y el ecodiseño, para reducir el impacto ambiental. La artesanía, con valores como la calma, la empatía y la comunicación asertiva, se presenta como una guía hacia un futuro más consciente y respetuoso con el planeta.

Una mañana, en una reunión con amigos, surgió la inquietante pregunta sobre el futuro del **patrimonio vivo de los artesanos en Colombia**, muchos de los cuales superan los 50 años, según las estadísticas de **Artesanías de Colombia**. Esta interrogante inspiró la creación del **proyecto boüi**, un ecosistema destinado a preservar los oficios y técnicas artesanales a lo largo del tiempo. La **palabra oüi**, de la lengua wayunaiki de la **comunidad indígena wayuu de Venezuela y Colombia**, que significa “pasos o huellas”, simboliza la reflexión sobre el legado que dejamos. Para facilitar su pronunciación, se le añadió la “b” de **Bogotá**, resultando en “boüi”.

En 2018, en la feria Tricontinental de Artesanía en Tenerife, se presentó el ajedrez más pequeño del mundo, una obra del maestro artesano Juan César Bonilla. La elaboración minuciosa de este ajedrez, con piezas milimétricas, requirió de 25 años de maduración de la semilla de tagua. La fascinación de dos pequeños hermanos al observar detenidamente este trabajo detallado culminó en un dibujo de agradecimiento para Juan César, resaltando la apreciación por su oficio. En este contexto de conexión y apren-

dizaje, desde **boüi** se vislumbró un futuro donde los artesanos emplean diversas herramientas tecnológicas, como Slack, *blockchain*, redes sociales y Discord, para interactuar con una audiencia global. La colaboración se erigió como un pilar fundamental en este nuevo paradigma, donde la competencia cede paso a la cooperación.

Durante la pandemia, surgió el podcast *El Tiempo de la Artesanía* en Spotify e Ivoox, así como el blog en LinkedIn, *Entendiendo la blockchain para tejedores de ideas*, como medios para difundir los tesoros vivos del patrimonio artesanal. La tecnología blockchain se vislumbra como una herramienta clave para comunicarse de manera transparente y rastreable con audiencias globales. Así, la pregunta “**¿es el tiempo de la artesanía?**” fue el motor que impulsó la creación del libro que lleva este mismo nombre, que recopila las reflexiones de la **Comunidad Agile Artesano**. Este compendio representa un viaje introspectivo y colaborativo en torno al valor y la relevancia de la artesanía en la era actual.

## ¿QUÉ ES AGILE?

El marco **Agile**, originado en la ingeniería de *software*, se destaca por su capacidad para empoderar a las personas, ofrecer valor de manera temprana y adaptarse al cambio, entre otras características fundamentales. Esta metodología ha representado un cambio significativo en la forma de trabajar, brindando la oportunidad de afrontar diversas situaciones, tanto profesionales como personales, a través de la colaboración, el empoderamiento individual, la reflexión constante y la experimentación.

Durante el inicio de la pandemia de COVID-19, surgió la necesidad de adaptarse a las circunstancias. En este contexto, junto a Carlos Arturo Quiroga, ingeniero de sistemas y arquitecto de *software*, se planteó la interrogante sobre cómo fusionar la tecnología con la artesanía, dando origen a un proyecto que combinó ambos ámbitos. Esta iniciativa evolucionó con la creación del grupo de WhatsApp **boüi** conexión remota.

Después, un grupo de amigos creó el evento **Agile Help**, diseñado para recaudar fondos destinados a distintas ONG en Latinoamérica. La participación de tres artífices en este

evento virtual, Karen Tiller Pana, Julia Vergara y Oscar Granja, generó tal entusiasmo entre los ingenieros presentes que Eduardo Guerrero de México y Rose Restrepo de Colombia propusieron la creación de la **Comunidad Agile Artesano**, que vio la luz en mayo de 2020, recibiendo una respuesta afirmativa de inmediato.

Uno de los aspectos más impactantes de la práctica Agile es la implementación del **Open Space**, una tecnología social que convoca a las personas en torno a un tema específico, permitiendo que surjan necesidades y conocimientos de manera espontánea. Esta herramienta facilita la expresión de ideas, experiencias y debates en un ambiente colaborativo y enriquecedor. En este momento, la **Comunidad Agile Artesano** está compuesta por aproximadamente **treinta personas** maestras artesanas de **Colombia, Ecuador, Argentina, Guatemala, Perú y México** y más o menos **cincuenta personas** que trabajan aplicando el **Marco Agile de Latinoamérica**.

Para entender lo que significa la **Comunidad Agile Artesano**, recomendamos visualizar en YouTube dos videos testimoniales: Aquí está Julián

Prieto, agente de cambio, sus testimonio para la **Comunidad Agile Artesano** y Manuel Pertuz, Maestro artesano @toromiurartesanas narra su experiencia con **boüi- Agile Artesano**.

Paralelamente, surgieron las jornadas ADA [Artesanía más Diseño más Arte] “Construyendo relato” en junio de 2022. En este evento, se presentaron las ponencias del doctor en economía Valentín Molina, experto en economía circular y catedrático de la Universidad de Granada en España, así como la de Juan Carlos Santos Capa, también español y experto en tendencias. Después de estas charlas, me puse en contacto con ambos y recibí su apoyo para la creación del libro **¿Es el Tiempo de la Artesanía?** Los autores de este libro son **Carlos Arturo Quiroga Quiroga** y **Liz Fetiva**, con el respaldo del doctor Valentín Molina, Juan Carlos Santos Capa y Gloria María Del Rosario Rodríguez, quien se encargó de la ilustración. El libro **¿Es el Tiempo de la Artesanía?** se encuentra disponible en Amazon.

## ¿CÓMO ES LA RELACIÓN CON NUESTRO PLANETA?

Nuestra relación con el planeta se ha visto profundamente afectada por los patrones de consumo y producción de la sociedad actual. Durante la pandemia, reflexionamos con la **Comunidad Agile Artesano** sobre esta problemática. La comodidad y la inmediatez a la que nos hemos acostumbrado, con la posibilidad de obtener lo que deseamos con solo un clic, ha generado una desconexión con el medioambiente y la naturaleza. Fenómenos como el fast food, la fast fashion y el modelo económico que nos impulsa al consumo excesivo están llegando a su límite. Según expertos como Maxime Bedatt, la industria de la moda es una de las más contaminantes del planeta, con el 50 % de los textiles elaborados en poliéster, un material que no se descompone ni en 10000 años.

Durante los encuentros de la **Comunidad Agile Artesano**, surgieron preguntas sobre cómo es nuestra relación con el planeta. Fue entonces cuando nos dimos cuenta de que, aliñada con los valores de las creaciones de Juan Carlos Santos Capa, la artesanía

puede inspirar el cambio que se necesita en este momento. Hechos como el grave incendio forestal en los cerros de Bogotá en 2024 son consecuencias del cambio climático, relacionados con las decisiones de consumo que tomamos a diario. El doctor Valentín Molina señala que, en los últimos 150 años, los seres humanos hemos sido “fagocitadores”, un término de la biología que se refiere al consumo y asimilación de una célula por otra.

La comodidad y la inmediatez nos han hecho perder la conciencia de nuestra relación con el medioambiente y la madre tierra. Sin embargo, la pandemia fue un “maestro” que nos enseñó a cuestionarnos sobre cómo cambiar estas relaciones, una de las reflexiones de la **Comunidad Agile Artesano**. Surge así la necesidad de la comunidad, ya que no somos seres individuales, sino que necesitamos del apoyo y la colaboración de los demás. Desde la **Comunidad Agile Artesano**, se identificaron dos roles clave: el consumidor y el creativo, para transitar hacia modelos económicos más sostenibles.

## SOSTENIBILIDAD

En el sur de Colombia, en el Cauca, la **comunidad indígena guambiana** no posee en su lengua la palabra “desarrollo”. En su lugar, el concepto se centra en el **cuidado**, la **regeneración** y la **simbiosis**, donde se reconoce la importancia de tomar de la madre tierra y también de devolver. Este enfoque refleja una **conexión profunda** con el entorno natural y una **filosofía de reciprocidad y equilibrio**.

En el ámbito de la sostenibilidad, se identifican **tres pilares** fundamentales. En primer lugar, la **protección medioambiental** es esencial para preservar los recursos naturales y garantizar un entorno saludable. Por ejemplo, los oficios y técnicas ancestrales presentes en el Ecuador desde hace milenios ejemplifican un profundo respeto por el medioambiente y la naturaleza. En cuanto al **desarrollo social**, se destaca la noción de “**buen vivir**”, donde las personas buscan armonía con los demás seres humanos y el medioambiente. Este enfoque promueve una convivencia equilibrada y respetuosa con el entorno. Por último, la **estabilidad económica** se vuelve crucial en el contexto actual, donde se reconoce la necesidad de abordar temas económicos de manera sostenible y responsable.

## CONSUMO

Antes, solía tomar decisiones de compra basadas principalmente en el precio, lo que ahora reconozco como un error. **¿Qué aspectos debo considerar antes de realizar una compra?** Como consumidores, es esencial tener en cuenta tres aspectos clave. En primer lugar, el consumo ético es fundamental. Debemos reflexionar sobre las personas que están detrás de los productos que adquirimos y asegurarnos de que no existan figuras de explotación involucradas en su producción. Es crucial fomentar un consumo responsable y ético que respete los derechos humanos y laborales.

Además, es importante pasar de ser simples consumidores a promotores. Esta nueva tendencia implica no solo consumir, sino también participar en la producción y colaborar en la mejora de los productos y servicios. Las redes sociales desempeñan un papel crucial en este proceso al permitir la retroalimentación y la generación de ideas que contribuyen a la evolución constante de los productos y servicios. La integración del mundo digital con el mundo real es un hecho que la generación alfa percibe claramente. La era digital ha llegado para quedarse, transformando la manera en que interactuamos, consumimos y producimos bienes y servicios.

En cuanto al consumo ecológico, es esencial considerar los materiales con los que están elaborados los productos y comprender las implicaciones que estos tienen en términos de su relación con el medioambiente. Optar por productos sostenibles y respetuosos con el entorno es una forma de contribuir a la preservación del planeta. Por último, el consumo social o solidario también juega un papel importante. Es necesario analizar si hay una comunidad involucrada en la producción o servicio que estamos adquiriendo, ya que esto puede tener un impacto significativo en la sociedad y en la sostenibilidad de las prácticas comerciales.

Entonces, la sostenibilidad y el consumo tanto desde la perspectiva del consumidor como desde la creativa, implican tomar decisiones conscientes en nuestro día a día. Cada elección que hagamos, incluso al ir al supermercado, tiene un impacto real. Por ejemplo, el espumaflex no se degrada, lo que nos lleva a reflexionar sobre la importancia de reducir nuestro consumo y buscar alternativas más sostenibles. Desde el punto de vista creativo, es fundamental revisar el diseño de los productos y considerar su ciclo de vida.

## ECODISEÑO

En el proceso de revisión de los talleres de los maestros artesanos, nos dimos cuenta de varios aspectos clave relacionados con el ecodiseño:

- **Materia prima:** es recolectada en los tiempos adecuados, sin acelerar el ciclo de vida de los materiales, respetando así el ciclo natural de las materias primas.
- **Reciclaje y biodegradabilidad:** los productos elaborados en los talleres de los artesanos son reciclables, ya que se elaboran con materias primas completamente biodegradables, lo que facilita su reciclaje.
- **Emisiones de CO<sub>2</sub>:** por ejemplo, en el proceso sericultor de las mujeres de Timbio Cauca, dedicado a la cría del gusano de seda, no se utilizan agentes químicos. Los procesos son manuales, lo que resulta en una producción muy limpia.
- **Productos de doble uso:** el ecodiseño promueve esta característica y, en el caso de algunas artesanías, se plantea la posibilidad de ofrecer productos con doble funcionalidad.
- **Longevidad:** los productos elaborados en los talleres de la comunidad Agile Artesano, utilizando técnicas artesanales ancestrales, se caracterizan por su durabilidad. Por ejemplo, un chal de seda creado hace 20 años con las artesanías de Timbio Cauca se encuentra en perfectas condiciones en la actualidad.

La estrategia de marketing de la economía lineal nos ha llevado a un patrón de comprar y desechar. Por ello, desde el rol creativo, es fundamental considerar todos estos aspectos del ecodiseño y transmitirlos a través de las historias asociadas a la marca. **¿La actitud que debemos adoptar como creativos y desde la marca está estrechamente relacionada con el ecodiseño?** Por ejemplo, el **barniz de Pasto con mopa**, reconocido en 2020 como **Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO**, tiene una antigüedad de diez mil años. La recolección de la resina se realiza solo dos veces al año en las selvas del Putumayo y actualmente se encuentra en peligro de extinción debido al calentamiento global.



Carrión, P. [2016]. Obra: Vaso ceremonial - Eduardo Muñoz Lora [Fotografía].  
En Reconocimiento de Excelencia UNESCO  
para la Artesanía - Región Andina 2014 [p. 26].  
Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - Cidap

## LOS VALORES DE LA ARTESANÍA

La artesanía posee una serie de valores que, según las palabras de Juan Carlos Santos Capa, van a influenciar el siglo XXI de la misma manera que Picasso influyó en el siglo XX. Algunos de estos valores clave son:

**Calma y lentitud [slow]:** la artesanía nos ofrece una reflexión sobre el respeto a los ciclos de vida de las materias primas y a los procesos de creación paso a paso. Esto se relaciona con el **movimiento Cittaslow**, que busca ralentizar las actividades de la ciudad para mejorar la calidad de vida de las personas.

**Empatía:** conectar como personas, descubrirnos y conocernos mutuamente es un valor fundamental, especialmente aprendido de la **comunidad indígena wayuu**. Cuando establecemos esta conexión empática, se abren las puertas a otros procesos.

**Comunicación asertiva:** escuchar atentamente lo que la otra persona tiene que decir, darles el tiempo y el espacio para expresarse, enriquece enormemente el diálogo y el entendimiento mutuo.

Según Juan Carlos Santos Capa, para transitar de la economía lineal a la economía circular debemos dejar atrás el escenario material actual y adoptar un imaginario más natural, orgánico y esencial, guiados por los valores de la artesanía y a través del diálogo. Él plantea que “**la única sostenibilidad, la verdadera sostenibilidad, es reducir el consumo al máximo**” [Capa, 2020].

## ¿CÓMO HAGO PARA DEJAR DE CONSUMIR?

**¿Es una posibilidad el intercambio de servicios?** Esta es una de las exploraciones que hacemos en el libro *¿Es el tiempo de la artesanía?* Para crear una economía basada en el intercambio de servicios, podemos considerar varios aspectos:

- **La tecnología como aliada:** aprovechar las herramientas tecnológicas para facilitar y potenciar estos intercambios.
- **Sostenibilidad económica:** transitar hacia un modelo que nos aleje de fagocitar el planeta, buscando formas más sostenibles de utilizar los recursos naturales. Mariana Muñoz Couto, en su conferencia sobre la **Cerámica de Talavera**, mencionó el desafío de la escasez de materias primas como un desafío que debemos abordar.
- **La artesanía como influencia:** aprender de los valores de la artesanía, como la comunidad, la empatía y la comunicación asertiva para transitar de un enfoque individual hacia uno más comunitario **¿Será posible lograrlo a través del diálogo y la colaboración?**

En resumen, para dejar de consumir de manera excesiva, la pregunta que surge es: **¿se puede explorar el intercambio de servicios con otras personas, aprovechando la tecnología, buscando la sostenibilidad económica y dejándose inspirar por los valores de la artesanía y la comunidad?** ¿Este cambio de paradigma puede ayudarnos a habitar el planeta de una manera más responsable y respetuosa?

## OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE

Están creados para que podamos seguir habitando el planeta tierra. Desde la **Fundación boüi** trabajamos con el ODS 12 Producción y consumo responsables. Existe una conexión entre cada una de las cosas que hacemos con alguno de estos objetivos, y si los tenemos presentes, lo que sea que hagamos será más consciente y responsable.

## REFERENCIAS

Santos Capa, J. C. [2020, 18 de junio]. *Jornadas ADA Artesanía+Diseño+Arte. Sesión 2 Construyendo el relato: Marketing/economía circular* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ifz9F2S6gBU>

## REFLEXIÓN

**¿Tenemos que divulgar esos valores desde la artesanía?** Podemos inspirar a las personas a través de cada una de las historias de quienes trabajan con el patrimonio vivo. Esas historias dan cuenta de la sostenibilidad, del cuidado, de la regeneración.

Es el momento adecuado para compartir las historias que encierran los valores de la artesanía, destacando los oficios y técnicas, algunos con

siglos de antigüedad, que enriquecen nuestras culturas. Estas narrativas pueden inspirar la transformación que buscamos hacia un mundo más conectado con la naturaleza. Es crucial preguntarnos: ¿es este el momento oportuno para dar voz a la artesanía y dejar que sus valores guíen nuestro camino hacia un futuro más sostenible y consciente? ¿Es el tiempo de la artesanía?



# Tejer desde la memoria de *nuestras abuelas*

**Manuela Ima  
Romelia Papue  
Ömere**

## RESUMEN

Para las artesanas de Ömere, la familia es el núcleo que sustenta su cosmovisión, oficio y tradiciones. Cada pieza refleja historias de resistencia y memorias transmitidas en el entorno familiar, tejidas con tiempo y en conexión con la naturaleza. La marca Ömere, fundada en 2018, está conformada por alrededor de 80 mujeres de diferentes comunidades amazónicas. Este emprendimiento fortalece la autonomía económica de las artesanas mediante prácticas sostenibles que preservan el legado ancestral y fomentan la innovación en el diseño. El trabajo en comunidad les ha permitido alcanzar visibilidad internacional, en eventos como la Bienal de Arquitectura de Venecia [2023], y, sobre todo, trazar sus propios estándares destacando la importancia del trabajo lento y consciente frente a la industrialización y la producción en masa.



Figura 2. Mujeres tejedoras

Nota. Recuperado de:  
<https://www.instagram.com/omere.texturasdelaselva/>

Para nosotras, las **mujeres waorani**, nuestro **nanicabo** es muy importante y todo gira en torno a esta palabra que significa “**familia**”. La sobrevivencia de nuestra familia depende de la transmisión de conocimiento que nuestros *pikenanis* [abuelos] nos imparten. De esto nace nuestra cosmovisión y forma de vida; las historias, relatos, cantos, costumbres, tradiciones vienen desde la sabiduría de los abuelos. Desde esta visión de seguir fortaleciendo nuestros conocimientos nace **Ömere, texturas de la selva**, como una de las formas de seguir manteniendo nuestro legado, cultura, tradiciones y conocimientos.

Nuestras piezas nacen del conocimiento ancestral que las abuelas nos transmiten; los tejidos, guardados en sus memorias desde mucho antes del contacto con otras culturas, guardan historias de resistencia. A partir de esas memorias, creamos piezas con identidad cultural, que para ser elaboradas toman su tiempo; tiempo donde la naturaleza nos avisa el momento exacto de la recolección de la fibra, tiempo que solo las abuelas pueden interpretar. Estas piezas son elaboradas junto al calor del fuego y al canto que nos permite recordar a quienes que ya no están. Solo en los **nanicabos** se crean estas obras que pueden transmitir los conocimientos de las abuelas, que son absorbidos por la siguiente generación.

Somos un emprendimiento que nació en el 2018. Trabajamos con alrededor de **ochenta mujeres** de las **comunidades de Tiguino, Tepapare, Teweno, Acaro y Shell**. Nuestro objetivos es revalorizar el trabajo artesanal de las **mujeres waorani**, a partir de los conocimientos ancestrales de las *pikenanis* con un toque de innovación. Buscamos fortalecer la autonomía económica de cada artesana de una manera justa y sostenible, usando materiales provenientes de la selva, y visibilizar la cadena de producción desde la recolección de la chambira hasta el producto final para resaltar el valor del trabajo artesanal. Desde estas aristas hemos podido diseñar e innovar con piezas que nos permite honrar los conocimientos de las abuelas. Para nosotras, es importante traerlas en nuestras memorias.

En este mundo donde lo industrializado, lo urgente y las grandes cantidades rigen las formas de comercialización, nosotras seguimos sosteniendo que todo arte consiste en “**dar el ser a algo**”. A partir de esta realidad, cada artesana se toma su tiempo de recolección, preparación y creación. Esto nos ha permitido crear objetos único, donde el tiempo y la conexión con nuestros recuerdos están representada en cada pieza.

En **Ömere**, nos encargamos de la comercialización y las capacitaciones que damos en territorio. Es importante trabajar en comunidad, ya que las ideas surgen desde nuestras realidades. Esto nos ha permitido realizar piezas que han estado presentes en dos **Bienales Internacionales de Arquitectura como la de Bolivia [2021]** y la **de Venecia [2023]**. Además de trabajar en colaboración con algunos diseñadores de nuestro país, pensamos que todo trabajo se puede lograr cuando hay un espíritu de aprender y valorar al otro. En nuestra experiencia, estas actitudes nos han permitido caminar junto a grandes profesionales y artistas.

# *Alta artesanía, el arte del oficio. Definición y tendencias en la artesanía artística y contemporánea*

Expositor:  
**Paulo Ribeiro**



*Broche por Yong Joo Kim*  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.instagram.com/contemporaniabarcelona/>

## SÍNTESIS

La conferencia “**Alta artesanía, el arte del oficio. Definición y tendencias en la artesanía artística y contemporánea**”, impartida por el **arquitecto brasileño Paulo Ribeiro**, ofreció una visión profunda sobre la evolución de la artesanía y su relación con el diseño, la moda y el arte contemporáneo. Ribeiro destacó la necesidad de comprender la artesanía no solo como una habilidad manual, sino también como un ejercicio conceptual que puede abarcar diversas expresiones creativas.

En su exposición, Ribeiro planteó la importancia de diferenciar entre distintos tipos de artesanía: la tradicional, la comercial y la orientada al souvenir, en contraste con la denominada “alta artesanía” o “artesanía artística”. Esta última se distingue por su alto grado de experimentación, excelencia técnica y un discurso conceptual sólido. Según explicó, estos elementos son clave para que una pieza trascienda su uso utilitario y se posicione en ámbitos artísticos y museísticos.

Asimismo, Ribeiro exploró el contexto histórico de la artesanía, evocando movimientos como el Arts & Crafts, que surgió como una reivindicación del trabajo manual en res-

puesta a la industrialización. A partir de esta tradición, introdujo el concepto de “**neoartesanía**”, una corriente renovadora que integra técnicas ancestrales con materiales y enfoques contemporáneos. En este sentido, destacó cómo disciplinas como la cerámica, el textil, la joyería y la escultura han expandido sus posibilidades expresivas al adoptar esta fusión entre tradición e innovación.

Otro aspecto relevante fue el análisis de colaboraciones exitosas entre artesanos y diseñadores, así como la creciente presencia de la artesanía en la industria del lujo. Ribeiro presentó ejemplos de marcas como Loewe, que han apostado por el trabajo artesanal como sinónimo de exclusividad y originalidad. También subrayó el auge de ferias y eventos internacionales enfocados en la alta artesanía, entre ellos Contemporánea High Craftsmanship Barcelona, iniciativa que cofundó junto con Artesanía Catalunya para promover y visibilizar la artesanía artística en España.

En la segunda parte de la conferencia, Ribeiro abordó el papel de la tecnología en la artesanía, enfatizando en que su integración no desvirtúa necesariamente la esencia del oficio.

**manual**, sino que puede ampliar sus posibilidades creativas si se aplica con criterio y rigor técnico. Para ilustrar este punto, presentó casos de artesanos que han sabido adaptar su práctica a los requerimientos del mercado global, estableciendo vínculos con galerías, museos y coleccionistas, lo que demuestra que la artesanía puede coexistir con el mercado del arte sin perder su identidad.

De este modo, la conferencia ofreció una visión integral de la artesanía como un ámbito artístico en constante transformación, donde la excelencia técnica y la reflexión conceptual se combinan para dar lugar a piezas que no solo conservan su raíz manual, sino que también dialogan con las tendencias más actuales del arte y el diseño.

La *artesanía* puede coexistir  
con el **mercado del arte** sin  
perder su identidad.



Columna por Gabriela Sagarminaga Roldán

Nota. Recuperado de:

<https://www.instagram.com/contemporaniabarcelona/>

# “Le Corbusier y Coco Chanel”

## Un paralelismo entre la arquitectura y la moda

Expositor:  
Paulo Ribeiro

*Modular sculpture in cut-out painted wood*  
Nota. Recuperado de:  
<https://blog.thal.art/modular-le-corbusier-navel-of-the-world/>



### SÍNTESIS

La **relación entre la arquitectura y la moda** ha sido un tema poco explorado, pero en la conferencia “Le Corbusier y Coco Chanel. Un paralelismo entre la arquitectura y la moda”, el arquitecto brasileño Paulo Ribeiro ofreció una perspectiva innovadora sobre cómo estas disciplinas han compartido **principios estéticos y funcionales** a lo largo del siglo XX. Basado en su **tesis doctoral**, Ribeiro analizó cómo ambas formas de **diseño**, aunque operan en **escalas distintas**, han influido en la **experiencia del usuario** a través de la **manipulación del espacio**, la **producción industrial** y la **experimentación con materiales**.

El **recorrido histórico** comenzó con **Frederick Worth**, considerado el **primer teórico de la indumentaria en Francia**, quien introdujo **estrategias de industrialización** en la confección de prendas en un París en plena transformación urbana. Luego, el análisis avanzó hacia diseñadores como **Paul Poiret, Giacomo Balla y Sonia Delaunay**, quienes incorporaron elementos del **arte vanguardista** en la moda, estableciendo un **paralelismo con la arquitectura** del mismo período. Ribeiro destacó cómo la búsqueda de **transparencia, dinamismo**

y **funcionalidad** en la moda encontró su eco en las **innovaciones arquitectónicas** de la época, en las cuales los **materiales y las formas** empezaron a responder a un **lenguaje moderno**.

El punto central de la conferencia giró en torno a **Coco Chanel y Le Corbusier**, dos figuras clave en la **consolidación de la modernidad**. Mediante un **análisis comparativo**, Riveiro demostró cómo diseños icónicos como el **“Ford” de Chanel** o el **Charming chemise dress** comparten principios con **proyectos arquitectónicos** como **Pessac** o la **Maison Ozenfant**, todos caracterizados por la **simplicidad, la racionalidad y la adaptación a la vida moderna**. Chanel, con su **estilo depurado y materiales ligeros**, desafió los **códigos ornamentales de la indumentaria femenina**, mientras que Le Corbusier defendió el uso de **líneas puras y estructuras eficientes** que transformaron la **manera de habitar el espacio**.

En la segunda parte de la ponencia, Ribeiro abordó la idea de la **moda y la arquitectura como expresiones del espíritu de su tiempo**. Explicó cómo el concepto de **modularidad**, presente en la obra de Le Cor-

busier a través del **Modulor**, tiene su equivalente en la moda a través de la **estandarización de patrones y la producción en serie**. Del mismo modo, señaló cómo ambos creadores buscaron una **relación equilibrada entre forma y función**, explorando **nuevas técnicas y materiales** que permitieron optimizar la producción sin perder la identidad estética.

La conferencia concluyó con una **reflexión sobre el impacto actual de este diálogo interdisciplinario**. Ribeiro destacó cómo, en la actualidad, tanto la **arquitectura** como la **moda** siguen compartiendo preocupaciones en torno a la **sostenibilidad, la innovación material y la adaptación a los cambios socioculturales**. En este sentido, la ponencia permitió evidenciar que, lejos de ser **ámbitos aislados**, la **moda y la arquitectura** han evolucionado de manera paralela, influyéndose mutuamente en su búsqueda por **redefinir la manera en que las personas habitan el mundo y se relacionan con su entorno**.



Nota. Recuperado de:  
[https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/the-modular-measure-and-proportion-muestra-hecha-medida-le-corbusier\\_8676](https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/the-modular-measure-and-proportion-muestra-hecha-medida-le-corbusier_8676)



Little black dresses, 1920s  
Nota. Recuperado de:  
<http://artdecoblog.blogspot.com/2009/10/little-black-dresses-1920s.html>

# *La vía latinoamericana de Europa.*

## El portafolio de un latinoamericano viviendo en el viejo continente

Expositor:  
**Paulo Ribeiro**

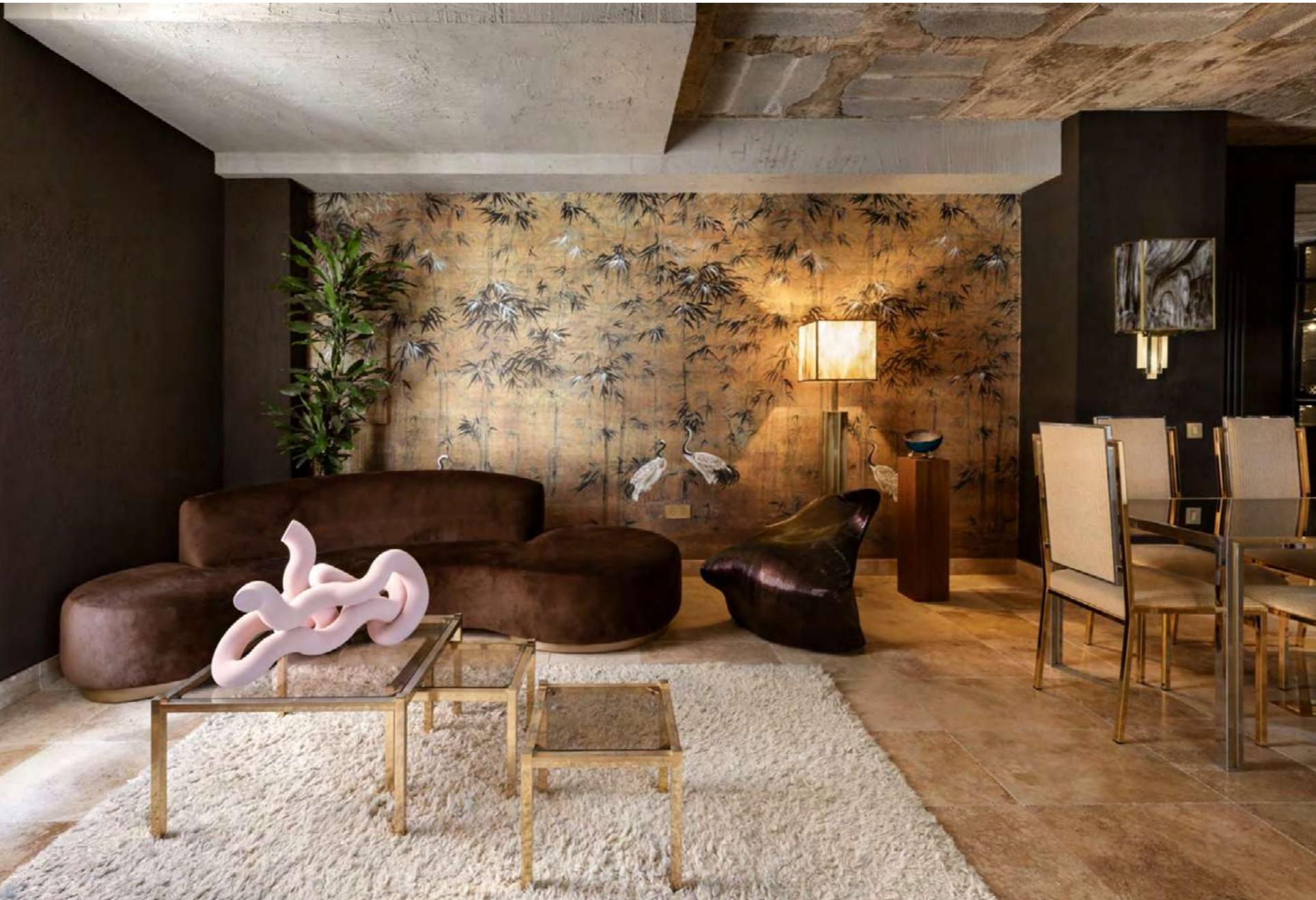


### RESUMEN

**Paulo Ribeiro** es un **arquitecto brasileño** con una sólida trayectoria internacional. Con más de 25 años de experiencia profesional en Europa, ha trabajado en proyectos que han dejado huella en distintos países. Se graduó en arquitectura en su país natal y posteriormente amplió su formación con una maestría y un doctorado en Barcelona, donde profundizó en nuevas perspectivas y metodologías del diseño arquitectónico.

En su conferencia, Ribeiro comparte su evolución profesional, explorando cómo cada etapa de su carrera ha estado marcada por el aprendizaje continuo, la adaptación a diversos contextos culturales y la ejecución de proyectos en entornos tan diversos como Europa, Asia y Latinoamérica. A través de su relato, ofrece una visión enriquecedora de los desafíos y oportunidades que ha encontrado a lo largo del camino, mostrando cómo la arquitectura puede ser un puente entre culturas y una herramienta para transformar espacios y comunidades.

Nota. Recuperado de:  
<https://www.instagram.com/contemporaniabarcelona/>



Nota. Recuperado de: <https://www.le-departement.com/private-interior-design/>



Nota. Recuperado de: <https://www.le-departement.com/editorials/>

# *Contemporary craft events. A look at Europe and beyond*

*Eventos contemporáneos  
de artesanía: una mirada a  
Europa y más allá*



Expositor:  
**Romain Juilha**

## RESUMEN

Romain Juilha ha construido su trayectoria profesional a partir de una profunda **pasión por la artesanía**, el **diseño** y la **creación**. Su experiencia como **gestor**, **productor** y **coordinador de eventos de alto impacto** lo ha llevado a participar en **iniciativas de gran relevancia internacional**, todas ellas vinculadas al **mundo artesanal** y a la interacción con **instituciones clave en el sector**. En su charla, Juilha ofrece una visión detallada sobre el **mercado europeo de artesanías y arte**, abordando sus **dinámicas, desafíos y oportunidades**. A partir de su conocimiento y experiencia, analiza algunos de los **eventos más influyentes de Europa**, aquellos que considera esenciales para comprender cómo se entrelazan los aspectos **comerciales, culturales y sociales** dentro del **ecosistema artesanal**. Su presentación no solo brinda un **panorama amplio** sobre el sector, sino que también destaca **tendencias, estrategias y perspectivas clave** para quienes buscan **entender y participar** en este mercado en constante evolución.

*Manifestation-Infinite Space por Tong Xindi y Shen Ting*  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.instagram.com/xinditong/>

talleres

# Diseño y creación de nuevos productos o servicios en la artesanía utilizando pensamiento disruptivo en un ambiente colaborativo

Tallerista:  
**Liz Fetiva**



Nota. Recuperado de: <https://artesaniasdecolombia.com.co>



La artesanía es mucho más que un simple oficio: es una forma de narrar historias, preservar tradiciones y, al mismo tiempo, innovar sin perder su esencia. En un mundo en constante transformación, es fundamental explorar nuevas maneras de diseñar y ofrecer productos o servicios que mantengan vivo el valor artesanal.

Con esta visión, el taller “**Diseño y creación de nuevos productos o servicios en la artesanía utilizando pensamiento disruptivo en un ambiente colaborativo**”, dirigido por Liz Fetiva, de Colombia, invita a los participantes a reinventar su trabajo a través de la metodología del aprendizaje práctico, la inteligencia colectiva y herramientas colaborativas. Aquí, la innovación no se concibe como un alejamiento de la tradición, sino como una estrategia para fortalecerla, asegurando su relevancia y sostenibilidad en el tiempo.

En un entorno caracterizado por la volatilidad, incertidumbre, complejidad y ambigüedad, se requieren nuevas perspectivas para enfrentar los desafíos actuales. Durante el taller, se analizaron tendencias de consumo que evidencian el creciente interés de los

consumidores en productos con alma y significado, destacando el concepto de prosumidor. Además, se exploraron metodologías como design thinking o diseño centrado en las personas, aplicadas desde un enfoque disruptivo en un contexto colaborativo. También se abordó el uso estratégico de las redes sociales no solo como herramientas de divulgación, sino como un medio para conectar con el público sin recurrir a una venta tradicional.

Como resultado de esta experiencia, los participantes tuvieron la oportunidad de prototipar un producto o servicio y compartir sus aprendizajes en el proceso. Más que un simple taller, este espacio se convirtió en una plataforma para transformar la manera en que la artesanía se proyecta hacia el futuro, integrando creatividad, tradición y nuevas herramientas para garantizar su permanencia y evolución en el mercado actual.

# Innovación desde la perspectiva del diseño y la artesanía contemporánea

Tallerista:  
**Lucas Zaragosí**



El taller realizado por **Lucas Zaragosí**, de **Estudio Savage [España]**, ofrece una **mirada innovadora al diseño y la artesanía contemporánea**, integrando metodologías creativas y el análisis de tendencias estéticas y macrotendencias sociales en proyectos reales. A través de esta experiencia, los participantes exploran nuevas formas de reinterpretar la tradición artesanal sin perder su esencia, adaptándola a las demandas del presente y del futuro.

El **Estudio Savage**, con **sede en Valencia desde 2010**, está conformado por un equipo creativo que investiga la relación entre **el regreso a los orígenes** y la necesidad de encontrar soluciones sostenibles para el futuro. Su enfoque, basado en la curiosidad y la experimentación, fomenta una reflexión profunda sobre la importancia de preservar el saber artesanal dentro de una visión contemporánea.

Siguiendo esta filosofía, el **Estudio Savage** colabora estrechamente con **artesanos locales** para diseñar y producir piezas únicas en ediciones limitadas, que incluyen ropa, complementos y objetos. Su producción a pequeña escala permite una conexión auténtica con cada etapa del proceso creativo, asegurando un equilibrio entre la funcionalidad y la belleza en cada pieza. Más que un simple ejercicio de diseño, su trabajo resalta la artesanía española como un valor atemporal, donde la innovación y la tradición convergen para dar lugar a creaciones únicas, sostenibles y llenas de significado.

# Más allá del papel

Tallerista:  
**Pablo Silva**



El taller “Más allá del papel”, dirigido por el **diseñador y artesano** cuencano **Pablo Silva**, invita a los participantes a descubrir el potencial creativo del **origami** y la **ingeniería del papel**. A través de una metodología experimental y participativa, Silva propone una exploración que va **más allá del uso convencional del papel**, revelando su **versatilidad como material** en el **diseño** y la **artesanía**.

Con una formación en diseño de interiores y un enfoque autodidacta en la fabricación artesanal, Silva ha construido su trayectoria en la intersección entre el arte y la funcionalidad. Su **estudio-taller**, **formo di\_**, se ha consolidado como un espacio de ex-

perimentación donde ha desarrollado proyectos innovadores en áreas como iluminación, empaques y objetos utilitarios. Dentro de este contexto, el taller ofrece a los participantes la oportunidad de acercarse a su visión y metodología, poniendo énfasis en la precisión técnica y la sensibilidad estética.

Más que una actividad formativa, “Más allá del papel” es una invitación a reflexionar sobre el papel como un medio de expresión contemporáneo. A través de ejercicios prácticos y conceptuales, el taller permite a los asistentes ampliar su perspectiva sobre este material, explorando su capacidad para transformar ideas en estructuras funcionales y artísticas.



# *Tejiendo en la frontera: cestería con metales*

Talleristas:  
**Taller Memorias**



El **Taller Memorias**, conformado por **Carmen Gloria Vivanco** y **Mercedes Nistal**, presenta una propuesta que entrelaza arte, memoria y resistencia a través del tejido. Desde su experiencia en **Wallmapu**, las artistas exploran el tejido colaborativo como un acto de resistencia y un puente entre territorios, identidades y tiempos.

En esta línea, el taller “**Tejiendo en la frontera: cestería con metales**” permite una experimentación material que fusiona metales y cestería, uniendo la memoria del territorio con la innovación de los artistas. Cada participante tiene la oportunidad de crear piezas tejidas, formando parte del entramado de saberes y resistencias. Con un enfoque poético y político, **Taller Memorias** transforma el acto de tejer en un manifiesto: un gesto que zurce heridas, ressignifica cuerpos y desafía discursos hegemónicos.

# Diversificando marcas: Identidad, herencia y participación creativa

Talleristas:  
Adriana Quizhpi y Christian Cedeño

El taller dirigido por Adriana Quizhpi Salamea y Cristhian Cedeño Navarrete propone una reflexión crítica sobre la educación en **diseño gráfico** y la **construcción de marcas desde una perspectiva identitaria**. Reconociendo que la enseñanza del diseño ha estado marcada por un canon eurocéntrico, los facilitadores plantean la necesidad de rescatar y revalorizar el legado gráfico de las culturas ecuatorianas, integrando sus símbolos, narrativas y técnicas en la creación de marcas.

Mediante un enfoque participativo, el taller promueve la **colaboración** entre **diseñadores y artesanos** para **desarrollar marcas con identidad propia**, enraizadas en el **lenguaje visual** y las **tradiciones patrimoniales**. De esta manera, se explora el potencial del diseño como herramienta para fortalecer el posicionamiento de productos artesanales en mercados locales y globales, sin perder su esencia cultural.

Con una sólida trayectoria en el ámbito académico y profesional, Quizhpi y Cedeño guían un **proceso de cocreación** en el que el pensamiento creativo, la semiótica visual y la innovación se combinan para generar **soluciones de diseño** que rompen con la homogeneidad impuesta por la globalización, reivindicando la riqueza gráfica de Ecuador como un pilar esencial en la **comunicación visual contemporánea**.



# Asesorías *técnicas*

En el marco de la I Bienal Internacional Ardis, de Artesanía Contemporánea, Diseño e Innovación, se llevaron a cabo asesorías técnicas dirigidas por **Paulo Ribeiro** [Brasil] y **Romain Juhlia** [Francia], reconocidos expertos en sus respectivas áreas. Estas sesiones ofrecieron a los participantes herramientas especializadas para fortalecer sus procesos creativos y productivos, impulsando la integración de nuevas técnicas y enfoques innovadores en la artesanía contemporánea.

A través de un diálogo cercano con artesanos, artesanas, diseñadores y diseñadoras, los especialistas brindaron orientación sobre el uso de materiales, metodologías de producción y estrategias para potenciar la sostenibilidad y la proyección de sus obras en el mercado. Más que una transferencia de conocimientos, estas asesorías fueron espacios de intercambio donde la tradición y la innovación convergieron para dar lugar a propuestas creativas con identidad y viabilidad en el contexto actual.



cidap /

centro interamericano de  
artesanías y artes populares