
CONTENIDO

Nota editorial	2
Arte y cultura popular CLAUDIO MALO G.	3
I Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanías GERARDO MARTINEZ E.	13
La tecnología apropiada y la ecología en la producción artesanal NEMESIO GARCIA DA SILVA	21
Manos del Uruguay	29
Noticias de exbecarios	37
VI Curso Interamericano de Diseño Artesanal	41
Expresión, morfología, sistemas de diseño OMAR ARROYO	51
La artesanía textil de la provincia de Cata- marca DELIA O. DE DIOS	61
El milagro de la chala CLAUDIO MALO G.	73
Tecnología apropiada de origen precolombino NESTOR KRISCAUTZKY, ELSA GOMEZ	81
An appropriate technology of precolumbian origin NESTOR KRISCAUTZKY, ELSA GOMEZ	89
Crafts and popular art JUAN MARTINEZ B.	97
El escritor y el artesano: Piedra Mutada BLANCA NEGRI	105

nota editorial

En el segundo semestre de 1984, se realizaron dos importantes cursos interamericanos relacionados con la problemática amplia y compleja de las artesanías; el uno, III Curso Interamericano para Artesanos Artífices se desarrolló en Cuenca, Ecuador, y el segundo, el VI Curso Interamericano de Diseño Artesanal tuvo lugar en la ciudad de Catamarca, Argentina.

El primero de los mencionados congregó en esta ciudad a veinticinco artesanos de varios países de América, cultores de diferentes artesanías: talla en madera, cerámica, peletería, textilera, joyería, etc... que asistieron a clases teóricas sobre economía artesanal, cultura popular, organización y legislación, y trabajaron en actividades prácticas relacionadas con diseño, tratamiento de materiales y exposiciones.

El segundo se circunscribió a participantes de los países del Cono Sur de América y del Brasil ya que el CIDAP y la OEA, deseosos de ampliar su campo de acción en toda América, creyeron conveniente prestar este tipo de servicio en forma regional. El curso de Catamarca se caracterizó por el elevado nivel de sus participantes, todos ellos vinculados al diseño y con estudios superiores, a quienes se trató de vincularles con el mundo de la artesanía, fresca y fecunda fuente de inspiración para la creatividad y raíz profunda de la identidad cultural de nuestros pueblos.

Además de los conocimientos que los becarios reciben, es de gran importancia el intercambio de experiencias entre personas que vienen de distintos mundos. Las similitudes y las especificidades de los países y regiones de América afloran a lo largo de los días de los cursos enriqueciendo la conciencia de americanidad entre los becarios. El contacto personal entre individuos que tienen intereses comunes, es el medio más eficaz para fortalecer la amistad y la comprensión entre los pueblos. Con el decurrir de los años se va formando en los diferentes países de América un creciente grupo de ex-becarios de los cursos que con capacidad y mística buscan soluciones creativas a la problemática de las artesanías y del arte popular, siendo a la vez elementos multiplicadores de los conocimientos y experiencias que adquirieron.

CLAUDIO MALO GONZALEZ

**ARTE Y CULTURA
POPULAR****MANIFESTACIONES
ARTISTICAS DE LA CULTU-
RA POPULAR**

El título de esta intervención aborda tres conceptos que en los últimos años han sufrido numerosos y profundos cambios en su significado. Lo que hace cien años entendían por arte los críticos franceses apegados fuertemente al Academicismo Realista, y que se rasgaban las vestiduras ante las innovaciones de los impresionistas, hoy casi nada tiene que ver con el concepto arte que manejan los modernistas y postmodernistas.

Arte y cultura son creaciones del hombre; pueblo y popular nos remiten a una manera de ser y concebir la realidad de un

sector de la sociedad; se trata, por lo tanto, de categorías sociales sujetas a las incesantes variaciones de la humanidad, sea de pueblo a pueblo, o de época a época. No puede el hombre al emitir juicios descriptivos, o peor aún de valor, acerca de todo aquello que emana de la sociedad en sus múltiples facetas, escapar a su ideología, y existiendo pluralidad de ideologías, los conceptos mencionados, están sujetos a diferentes tipos de enfoque y a veces, de manipulación.

Cuando al iniciar mis cursos de Antropología Cultural pido a los estudiantes que definan

por escrito lo que ellos entienden por cultura, por popular, se crea una inusitada atmósfera de perplejidad. Se trata de palabras que han escuchado centenares de veces, y que posiblemente las han usado reiteradamente en sus conversaciones e intervenciones fogosas, mas cuando se intenta procesar los contenidos conceptuales de estos términos la situación se torna difícil, y las respuestas dadas luego de intenso esfuerzo, muestran una insospechada variedad.

4 Es necesario entonces, hacer un esfuerzo por precisar estos conceptos, intentar un consenso con respecto a los elementos que abarcan para que tenga sentido el conjunto de afirmaciones, negaciones y apreciaciones que en torno a ellos se haga. Tarea imposible y pretenciosa sería la de lograr definiciones aceptables para todos, pero al menos es posible seguir con más claridad la línea directriz del discurso, si es que se conocen con claridad los puntos de partida conceptuales, aunque ellos no convengan.

CULTURA

La dicotomía élite-masas ha incidido ostensiblemente en el significado y sentido del término cultura; la cultura, como un conjunto de realizaciones teóricas y prácticas, como la selección de las excelencias de un pueblo, ha sido tradicionalmente patrimonio exclusivo de las élites. Cuando se habla de cultura griega, asocia-

mos estas palabras con la filosofía, la literatura, la escultura, la arquitectura de ese pueblo, es decir con las realizaciones de la minoría de ciudadanos que canalizaban constructivamente su ocio a costa del intenso trabajo de la mayoría de esclavos, periecos e ilotas; no cuenta en absoluto la manera de captar y sentir la realidad, y de expresar sus sentimientos de las masas. Cultura es lo que las élites hacen y dicen, la manera como ellas organizan sus vidas, y de expresar sus sentimientos y de las masas. Cultura es lo que las élites hacen y dicen, la manera como ellas organizan sus vidas, de acuerdo con las pautas y patrones por ellas mismas elaborados. Esta concepción aristocratizante de cultura, trasladada a pueblos, llevó a dividir al mundo en aquellos que se regían por las ideas que hoy conocemos con el nombre de "civilización occidental cristiana", y los segundos, el resto del mundo. Inevitablemente, dadas las limitaciones de este trabajo, el contenido de esta intervención se mueve dentro de los lineamientos occidentales, y no es posible, aunque sería extremadamente interesante, abordar el tema relacionado con la manera en que otras civilizaciones, especialmente las orientales, abordaban el tema de la cultura.

El desarrollo de la Antropología Cultural, la reflexión sistemática sobre la estructura y organización sociales incentivada por las nascentes ciencias sociales concluyen en el siglo pasado en una revisión del concepto cultura,

éste se amplia y se democratiza, llegando a incluir a todo lo que el hombre ha creado y organizado, en cualquier lugar del mundo.

Amadou Mahtar M'Bow, senegalés que actualmente desempeña con acierto la secretaría general de la UNESCO, define cultura en estos términos:

“Es a la vez aquello que una comunidad ha creado y lo que ha llegado a ser gracias a esta creación; lo que ha producido en todos los dominios en donde ejerce su creatividad, y el conjunto de los rasgos espirituales y materiales que, a lo largo de ese proceso, han llegado a modelar su identidad y a distinguirla de las otras”.

“Es a la vez aquello que una comunidad ha creado y lo que ha llegado a ser gracias a esta creación; lo que ha producido en todos los dominios en donde ejerce su creatividad, y el conjunto de los rasgos espirituales y materiales que, a lo largo de ese proceso, han llegado a modelar su identidad y a distinguirla de las otras”.

Esta definición arrasa con el criterio aristocratizante de cultura; no podemos hablar, con estos parámetros, de pueblos cultos y de pueblos incultos, como tampoco podemos hablar dentro de un país de minorías cultas y mayorías incultas, podemos hablar de culturas diferentes, mas no de culturas inferiores.

PUEBLO, POPULAR

Equívoco y escurridizo es el concepto pueblo, e igualmente esquivo su derivado: popular. Hace algo más de un año, en el Congreso Nacional, con motivo de un juicio político, trataron algunos representantes, con más mala que buena fortuna, de esclarecer el contenido y alcance de esta palabra. Hablaba una disposición legal de conciliar la elevación de tarifas de servicio eléctrico con la protección de los sectores populares; la confusión nacida de esta discusión reflejaba no solamente las limitaciones de conocimientos de algunos legisladores, sus afanes de manipular al concepto de acuerdo con los intereses del momento, sino también la dificultad misma de alcanzar consenso ante un concepto equívoco y manoseado hasta el cansancio.

5

Pueblo y popular hacen referencia a los sectores mayoritarios en contraposición a las élites. En la Europa anterior a la Revolución Francesa, institucionalizada y consagrada por las leyes, estaba la nobleza, minoría altamente privilegiada, frente a la plebe, el pueblo, el vulgo o el estado llano: mayoría limitada fuertemente en sus derechos. La Revolución Francesa eliminó la consagración legal de esta diferencia, pero en el terreno de los hechos, es evidente que subsiste la división entre aristocracia, oligarquía o plutocracia y pueblo o sectores populares.

El término pueblo es, ade-

más de ambiguo, conflictivo, en cuanto genera actitudes contradictorias. Cuando se trata de conseguir éxito electoral, todos ofrecen servir al pueblo, todos rinden homenaje a sus valores y cualidades, aunque las reales intenciones tienden a robustecer a los grupos privilegiados. El candidato que ha luchado toda su vida para consolidar su posición en los sectores dominantes y que ha adoptado quizás con exageración todos sus símbolos, de pronto desempolva sus orígenes populares, y si no los tiene, se los inventa. La sinceridad o insinceridad de estas formas de comportamiento no es materia de análisis en esta intervención; cabe anotar, para evitar equívocos, que el compromiso con el mejoramiento de los sectores populares, no depende del origen de la persona, sino de sus ideas y visión de realidad social, de sus motivaciones altruistas o egoístas.

En el ámbito cultural, Luis José González Álvarez, limita así los alcances del término popular:

“Por elitista se entiende el conjunto de conocimientos, valores, costumbres, instrumentos, etc... que poseen un alto grado de elaboración y refinamiento y cuyo acceso queda reservado al sector económicamente privilegiado de la población. Popular (en término culturales) viene a ser el conjunto de costumbres, valores y expresiones culturales que brotan espontáneamente del sector mayoritario de la población y se transmite de generación en generación sin ninguna técnica de especial complejidad”.

En un país como el nuestro multi-racial, multi-cultural, parcialmente mestizado, las dificultades para limitar el término popular son mayores ya que se tiende a confundir lo popular con lo vernacular, lo indígena, y lo campesino etc... Por otra parte, aunque se lograra una definición satisfactoria de popular, cuando en la práctica se tratase de establecer si determinados elementos son o no populares, la perplejidad resurgiría ya que no hay límites absolutamente claros entre élites y pueblo como había en el antiguo régimen entre nobleza y estado llano.

ARTE

En sentido lato, arte se emparenta cercanamente con artificial, en otras palabras, todo aquello que ha sido modificado por el hombre sería una obra de arte, buena o mala. Podríamos también hablar de arte como del conjunto de conocimientos, habilidades y destrezas que posee una persona para realizar algo, este es el sentido que da al término un artesano que nos cuenta que “aprendió su arte” en tal época o en tal lugar. El contenido más difundido de arte, sería entonces aquello que ha sido hecho por el hombre y que busca una respuesta estética. El arte, en estos términos dependería por una parte del propósito del realizador pudiendo luego de su quehacer ser exitoso en la medida en que la respuesta se da en el público; o en el contemplador que capta o no el mensaje. Con frecuencia, en una exposición de

arte moderno escuchamos comentarios iracundos o cargados de ironía en los que se niega la condición de obra de arte a determinados cuadros o esculturas. En otros casos, la persona encuentra en un objeto (una vasija precolombina, un poncho andino y hasta en una anticuada máquina de coser) efectos estéticos que jamás buscarían producirlos sus anónimos ejecutores...

¿Se restringen las obras de arte solamente a aquellos objetos cuyo único propósito es conseguir efectos estéticos?

¿Puede darse una obra de arte en un objeto que despierta reacciones estéticas aunque el propósito de su realización fue de otra índole? ¿Podemos hablar de un efecto estético agregado en objetos cuya función primordial es otra, pero que contiene elementos que pretenden generar belleza? ¿En qué medida son legítimos los cánones que dictaminan las características que debe reunir una obra para merecer el apelativo de artística? ¿Existen características universales aplicables a toda obra que pretende ser de arte o cada cultura tiene sus propias ideas acerca de lo bello y, por ende, de las obras de arte? Los ejemplos y cuestionamientos se refieren en este caso a las artes visuales, pero con las debidas modificaciones, las ideas son aplicables a las otras formas de expresión artística.

Las breves reflexiones precedentes tienen por finalidad mostrar, aunque sea en parte, cuán compleja es la temática del arte y

cuán sujeta está a las variaciones culturales en el espacio geográfico, en el temporal y en la dimensión de la conciencia individual y colectiva. Podemos, dentro de los propósitos de este trabajo sacar unas pocas conclusiones.

- 1) La obra de arte necesariamente es una hechura del hombre.
- 2) De manera expresa o tácita, la obra de arte busca una respuesta estética.
- 3) El contenido estético puede ser exclusivo, o agregado e inclusive subordinado a otros propósitos.
- 4) No es posible desligar el fenómeno arte de la cultura global, cada cultura tiene sus ideas acerca de la creación y contemplación de la obra de arte.
- 5) La superación del etnocentrismo, esto es, la apertura mental para comprender a las culturas diferentes dentro de sus sistemas de valores y creencias, enriquece ostensiblemente la capacidad de captación de la belleza.
- 6) La pérdida de la función utilitaria de ciertos objetos, su rareza y antigüedad, llevan a descubrir en ellos formas estéticas, o a otorgárseles significados de esa índole.

EL ARTE Y LA CULTURA POPULAR

En el estudio introductorio a la Expresión Estética Popular de Cuenca, escribí unos meses atrás

que no hace muchos años era un contrasentido hablar de cultura popular (algo así como círculo cuadrado o granizo tostado). Cultura se consideraba como un elemento definitorio esencial de las élites, e incultura lo era de las masas, es decir del pueblo; siendo el arte la expresión más refinada de la cultura elitista, no podía en absoluto tener cabida en las masas populares y en sus formas de vida. Los románticos, pese al rasgarse de vestiduras de los clásicos, pensaron que podían encontrar en el pueblo y sus manifestaciones vitales motivos y temas para sus realizaciones, pero esos temas, para ser obras de arte, debían pasar por un severo proceso de "purificación" como la tierra aurífera por las refinadoras; fue un paso adelante: lo popular no apesta por sus condiciones inherentes, poseía elementos recuperables a través del filtro de las élites.

Los Etnólogos rompen en Occidente con esta dicotomía: realizaciones de culturas consideradas como inferiores se hacen presentes en los museos etnográficos de Europa, artistas plásticos controvertidos, pero respetados, encuentran a comienzos del siglo en las máscaras africanas, elementos estéticos altamente refinados que responden con gran eficacia a las concepciones de diseño que tan penosamente se venían conformando desde los esfuerzos innovadores de Cezane. Las máscaras africanas inspiran a los mejores artistas plásticos de Europa, y de manera sustancial a su máximo representante: Pablo Picasso; pero lo principal es que, no solamente "valen" como fuentes de inspira-

ción (como lo popular para los románticos) sino que valen por sí mismas. La producción estética ya no es patrimonio privativo de los pueblos autodenominados cultos, lo es también y en grado sobresaliente, de los pueblos despectivamente llamados "primitivos". Para hacer arte ya no se requiere de una ciencia avanzada, una tecnología eficaz, una filosofía complicada, ni siquiera de un alfabeto. Lo dicho de las máscaras africanas se extiende a los artefactos polinesios y amerindios.

Si los lejanos pueblos "incivilizados" podían producir acabadas obras de arte, o si aquellos artefactos considerados como repulsivos de pronto se habían transformado en obras de arte, también los sectores "incivilizados" y mayoritarios de los pueblos "civilizados" podían hacer lo mismo; se comienza desde entonces a encontrar elementos estéticos en las creaciones de los sectores populares.

Aceptada la existencia de una cultura popular se admite de hecho la vigencia de un arte popular, mas siendo el arte una manifestación de la cultura, un producto nacido de ella y gestado por ella, el problema reside en averiguar cómo se manifiesta el arte popular, qué sentido tiene dentro de su cultura, qué funciones cumple, cuáles son sus características definitorias y diferenciadoras del arte no popular, es decir del elitista, oficial y académico.

- 1) En primer término había que afirmar que el arte popular no es mejor ni peor que el arte académico elitista, simplemente es diferente tanto en los resulta-

dos y explicitaciones como en el proceso generativo, el gusto, es decir el conjunto de sentimientos actitudes y creencias que predisponen al individuo para reaccionar estéticamente frente a un objeto o una situación, no es solamente un hecho individual, sino eminentemente cultural. Quien pretenda encontrar en las manifestaciones de cultura popular características del buen gusto de la élite, es posible que las encuentre, pero no podrá comprender el arte popular, ya que las creaciones estéticas del pueblo, cuando son auténticas y no contaminadas, no se generaron de acuerdo con los patrones académicos oficiales, sino al margen de ellos.

- 2) El arte popular no es intelectualizado. Volvamos al ejemplo de las máscaras africanas: en su afán de cuestionar la camisa de fuerza de los cánones académico-realistas y de crear, haciendo más énfasis en el diseño que en la reproducción, encontraron los innovadores franceses de la plástica que los africanos en sus máscaras habían logrado con sorprendente refinamiento lo que ellos buscaban con largos y penosos razonamientos. Las formas, texturas y recursos del arte popular no son consecuencias de teorías y debates al menos en el sentido que en la cultura elitista se da a estos términos, sino de otras motivaciones que apelan a otros valores y sentimientos.
- 3) La obra de arte, como realización con propósitos exclusivamente estéticos, se da con

mucho menos frecuencia en el arte popular que en el elitista y hay quienes creen que simplemente no existe. Lo religioso y lo ceremonial son motivaciones de gran trascendencia en la creatividad popular. El afán de propiciar relaciones positivas y amigables con lo sobrenatural, afina las facultades y sentimientos del artista popular y le conducen a realizaciones intensas y saturadas de sentimiento.

- 4) La división tajante del quehacer humano, la programación de la vida, la separación radical de áreas de comportamiento patentizada en la horripilante frase "una cosa es la amistad y otra cosa son los negocios" (argumento esgrimido siempre en beneficio del negociante), es una manera de organizar la vida típicamente occidental, se esbozó con el invento del reloj en el siglo XII y tomó cuerpo y alma con la revolución industrial; este cercenamiento del contenido humano de la vida llevó a separar también lo bello de otras manifestaciones. En las culturas populares se da mas bien una visión totalizante que segmentaria del vivir por lo que, si es que en la cultura elitista es deseable y conveniente para una mejor comprensión del arte tomar en cuenta el entorno cultural e histórico, en la cultura popular esto es condición sine qua non. El Arte, la religión, el trabajo, la autoridad, las relaciones de parentesco y amistad constituyen una unidad inseparable. Aislar al arte del resto de

manifestaciones vitales en la cultura popular, es tergiversarlo totalmente.

- 5) El arte popular se da con enorme frecuencia —algunos piensan que siempre— agregado o integrado a otras manifestaciones de la cultura. Octavio Paz en su artículo “El Uso y la Contemplación” nos dice:

“Jarra de vidrio, cesta de mimbre, huipil de manta de algodón, cazuela de madera: objetos hermosos no a despecho sino gracias a su utilidad. La belleza les viene por añadidura, como el olor y el color a las flores. Su belleza es inseparable de su función: son hermosos porque son útiles.

- 10 Las artesanías pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso. Esa separación es más reciente de lo que se piensa: muchos de los objetos que se acumulan en nuestros museos y colecciones particulares pertenecieron a ese mundo en donde la hermosura no era un valor aislado y autosuficiente. La sociedad estaba dividida en dos grandes territorios, lo profano y lo sagrado. En ambos la belleza estaba subordinada, en un caso a la utilidad y en otro a la eficacia mágica.”

Las apreciaciones de Octavio Paz no se refieren solamente al pasado; aunque el poeta mexicano use ese tiempo verbal, tienen vigencia en el presente, en el mundo de la cultura popular que sigue siendo una realidad actual. El contenido estético de objetos utilitarios es a veces tan intenso en las creaciones populares que para la

óptica elitista puede pasar por una obra de arte autónoma. (Una pieza de cerámica, una pieza de vestimenta).

- 6) La expresión colectiva pesa mucho más que el genio o el ingenio individual. Inútil buscar al Picasso del arte popular; pueden, y de hecho se dan artistas populares mejor dotados que otros, mas sus realizaciones obedecen preferentemente al espíritu colectivo, a las raíces fuertemente ancladas en la comunidad que a la manifestación de conflictos personales. El ser del creador popular se encuentra fundido con su mundo, y no contrapuesto hostilmente a él. El afán de renombre es limitado, el anhelo de afirmarse como diferente al grupo se da muy poco, la originalidad, el deseo de ser diferente son formaciones o deformaciones propias de la élite.

- 7) El arte popular no es estático, pero tampoco obsesionado por el cambio; el ritmo del cambio no es presionado, el cambio viene cuando tiene que venir; los rasgos de otras culturas se incorporan sin forzamiento a la cultura popular (la violencia suele darse desde los grupos elitistas que ven en la imposición del cambio el mecanismo para “civilizar” al pueblo). El rasgo nuevo se manifiesta en el arte popular, luego de que ha sido aceptado en su mundo; la búsqueda de lo exótico para dar originalidad a la creación, no tiene sentido en estas culturas. No se nos ocurre un artista popular viajando a Tahití en busca de experiencias y temas.

8) Este ritmo de cambio da a las manifestaciones de arte popular frecuentemente un sabor anacrónico que el elitista satisfecho de sí mismo lo rechaza y el elitista inconforme lo aprecia. Este anacronismo es símbolo de autenticidad en cuanto lo auténtico perdura, y a la vez lleva un dejo de nostalgia por un pasado que quizás es mejor que un presente, producto de una civilización que creó excesivas expectativas y que sobredimensionó el efecto de los alcances materiales como medios de generar felicidad.

Reitero lo aseverado en líneas anteriores. Estas reflexiones acerca del arte popular se centran en las expresiones visuales del mismo, mas, con las obvias variaciones de enfoque, pueden aplicarse a la danza y la música, al teatro, la poesía y la narrativa. Las limitaciones de tiempo y espacio, inciden en la simplificación del tema.

Los desconuelos del subdesarrollo, pueden encontrar algún consuelo en la vigencia en nuestra patria de una recia cultura popular cuya vitalidad se ha robustecido en permanente resistencia a la cultura elitista oficial que ha tratado de eliminarla. No quiere decir esto que debemos renunciar a los beneficios de la ciencia y la tecnología y a su democratización, sino que, puesto que tenemos la oportunidad, es deseable y conveniente avanzar en el proceso de mejoramiento de condiciones de vida de los sectores populares, respetando profundamente su cultura y su manera de comprender y expresar el arte. Un enfoque estrictamente económico del desarrollo, puede terminar en un sacrificio innecesario de nuestra identidad; el desarrollo cultural que se enraíza fuertemente en nuestra cultura popular, cuyas expresiones estéticas diafanas, espontáneas e íntegras, no requiere de gigantescas estructuras técnicas para darse. ○

1





2

Personal directivo de la oficina de la OEA, en Quito, cuya eficiente colaboración ha sido indispensable para la marcha del CIDAP. En la gráfica aparecen de derecha a izquierda la señora Jeannette Ramírez, Oficial Administrativo; el doctor Gabriel Ospina Restrepo, Director de la Secretaría General de la OEA en el Ecuador; la Srta. María del Pilar Cevallos Larrea, Secretaria Principal y el señor Leonardo Salgado Martínez, Jefe de Información Pública.

GERARDO MARTINEZ ESPINOSA

**I SEMINARIO
IBEROAMERICANO
DE COOPERACION
EN ARTESANIAS**

1

En Santiago de Compostela (España) y organizado por el Ministerio de Industria y Energía, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Xunta de Galicia y el Ayuntamiento de la ciudad de Santiago de Compostela, se realizó del 20 al 25 de Febrero de 1984 el Primer Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanías. Se ha cumplido así uno de los propósitos de los correspondientes órganos del Gobierno Español (Real Decreto 1520//1982 de 18 de Junio), dentro de un proyecto muy importante cuyos objetivos se señalaron así:

I. De carácter general

- a) Profundizar en el análisis de la problemática que afronta el sector artesano en España y en el diseño de políticas adecuadas para estimular su modernización y su preservación como valiosa aportación a nuestro patrimonio histórico-cultural.
- b) Adecuar la normativa vigente en materia de promoción y fomento de los oficios artesanos a las exigencias del momento.
- c) Estimular la constitución de instancias asociativas de artesanos

que permitan una intervención más eficaz de éstos en la acción pública de promoción y defensa de las artesanías.

II. Revalorización del trabajo artesano

a) Acercar a las artesanías a la sociedad; puesto que sólo una sociedad que conozca el alcance y significado de su artesanía será capaz de valorarla y de dedicar, por tanto, los recursos económicos y de todo tipo precisos para su promoción o para evitar su desaparición.

4 b) Revalorizar y dignificar, en nuestra sociedad, el trabajo artesano, expresión genuina del "trabajo bien hecho", así como factor de estabilidad social y elemento interesante de nuestro patrimonio cultural.

III. Estrechamiento de la cooperación intergubernamental

a) Establecer un punto de arranque válido para una cooperación en materia de artesanía, con los países iberoamericanos, de carácter más amplio y decidido que el actual.

b) Desarrollar iniciativas que permitan desempeñar a España un papel relevante en la reflexión europea sobre el presente, salvaguarda y tendencia de las artesanías en el mundo industrializado.

Se ha transcrito todo el texto porque importa conocer las motivaciones y los problemas comunes unos, distintos otros, de Iberoamérica y de España. Con esta declaración y las acciones consiguientes, el Gobierno de ese país enlazaba también su quehacer con las resoluciones del Parlamento Europeo.

Con estos antecedentes, se convocó el Seminario al que asistieron cerca de sesenta artesanos, expertos y funcionarios de instituciones públicas y privadas que trabajan en el campo del arte popular, inclusive algunas de carácter internacional como la OEA y el CIDAP. En total, 18 países estuvieron presentes en la reunión que se desarrolló en el rico marco de la cultura gallega y la fraternal disposición de las autoridades de la Región y la Ciudad.

A partir del 20 se estudiaron las siguientes ponencias juntamente con los comentarios de entidades españolas:

"Las influencias mutuas de las Artesanías de España y América. Su evolución histórica y cultural". —Doctor Daniel Rubín de la Borbolla (México). Comunicación a cargo de la Xunta de Galicia.

"Cooperación mutua para el desarrollo de las artesanías en sus vertientes tecnológica, económica e institucional". Doña Cecilia

Duque (Colombia). Comunicación a cargo del Ministerio de Cultura de España.

“Defensa y salvaguarda de las artesanías tradicionales y populares. Formas de cooperación para la defensa”. Don Gerardo Martínez Espinosa (CIDAP, Ecuador). Comunicación a cargo del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

“La Cultura Popular en los sistemas de educación. Políticas a nivel de América”. Doña Inés Chamorro (OEA).

Además de las ponencias y los comentarios que se indican, intervinieron en los actos de iniciación y clausura el Vicepresidente de la Xunta de Galicia, don Carlos Mella; el Alcalde de Santiago de Compostela, don Gerardo Estévez; el Director General de Cooperación Científico Técnica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, don Eduardo Lechuga; el Director General de la Pequeña y Mediana Industria del Ministerio de Industria y Energía de España, don Luis Escauriaza; don Rafael Rivas de Benito, Director de Artesanías del Ministerio de Industrias de España; don Gerardo Martínez Espinosa, en representación de los asistentes; y, para cerrar los actos, don Gerardo Fernández Albor, Presidente de la Xunta de Galicia.

En la Catedral del Patrón

Santiago, hizo la tradicional ofrenda, con sentidas palabras, doña Cecilia Duque.

La Ponencia del Doctor de la Borbolla

El ilustre antropólogo presentó su trabajo sobre las influencias mutuas de las artesanías de España y América con un análisis de su evolución histórica y cultural. Previamente, disertó sobre el hombre americano asentado en México y el rastro abundante y valioso que dejó en ese país y el aporte que llevó a la nueva etapa de contacto con la cultura europea y la posterior y mestiza historia de la cultura popular a la que lleva su herencia la España de los siglos XV a XIX.

La otra vertiente del intercambio y aportación fue señalada por don Luciano García Alén, en nombre de la Xunta de Galicia, en estudio de las contribuciones gallegas.

El Estudio de Cecilia Duque

La cooperación mutua para el desarrollo de las artesanías en sus distintas vertientes, fue tratada por Cecilia Duque a través de referencias históricas acerca de esta cooperación, las épocas de conquista, colonia y vida republicana de los países americanos; las condiciones del sub-desarrollo; los acontecimientos en las décadas del

60 al 80; la cooperación en el campo tecnológico y la que se ha desarrollado en los aspectos económicos e institucionales.

Don José Moreno Alegre comentó la ponencia en nombre del Ministerio de Cultura de España.

La Ponencia de Don Gerardo Martínez Espinosa

El trabajo presentado y que hace referencia a la defensa y salvaguarda de las artesanías tradicionales y populares y las formas de cooperación para esta defensa, se publicó en el número 16 de la Revista Artesanías de América, del CIDAP.

16

La comunicación conexas, del Instituto de Cooperación Iberoamericana, estuvo a cargo de don Lorenzo Díez.

Doña Inés G. Chamorro y la Cultura Popular en los Sistemas de Educación

Sobre este tema y las políticas desarrolladas en América en diferentes proyectos de la OEA, habló la señora Chamorro, Jefe de Patrimonio Cultural del Departamento de Asuntos Culturales de esa organización interamericana.

Se refirió al programa regional de desarrollo cultural de la OEA, al programa de cultura popular de la misma institución, a

la educación y la cultura popular y a los aportes del sector cultural.

Presentó algunos ejemplos ilustrativos de proyectos que se han desarrollado en Brasil, Costa Rica, Colombia, Ecuador, Venezuela y el denominado Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados.

La comunicación conexas estuvo a cargo del Ministerio de Industrias y Energía de España, a través de don Mariano Sánchez Rodrigo.

Las Conclusiones del Seminario

Habría sido muy importante hacer una crónica más detallada de este Seminario y tocar las diferentes facetas técnicas, humanas, anecdóticas y emotivas de los cinco días de trabajo y convivencia. Falta espacio aunque espero algún momento usar, entre otros, unas "meditaciones no premeditadas" de Inés Chamorro, que ha hecho para sus amigos y colaboradores una crónica profundamente emocionada y certera de la reunión.

Termino esta rápida ojeada con la transcripción de las conclusiones del Seminario, que fueron leídas por Rafael Rivas, quién sintetizó el esfuerzo organizador del encuentro con su entrega leal y total que hizo posible su desarrollo.

El Seminario aprobó las siguientes conclusiones:

CONCLUSIONES

PRIMERA:

Se considera la importancia de una actuación permanente y progresiva en la cooperación de España y los países iberoamericanos. Se hace una especial invitación para que España participe activamente en la recuperación de las artesanías y las artes populares a través de los correspondientes convenios de cooperación científica y técnica.

SEGUNDA:

Las mutuas influencias que se han producido en las artesanías de Iberoamérica y España deberán ser objeto de los oportunos proyectos de investigación, así como de la difusión de los resultados que con tales investigaciones se consigan. Esta difusión se realizará con publicaciones, filmaciones, audiovisuales, etc., utilizando en cada caso el medio más idóneo.

TERCER:

Los países iberoamericanos y España deberán estudiar las fórmulas de cooperación técnica que permitan el mejor aprovechamiento del potencial humano, tecno-

lógico y cultural existente en los diversos sectores artesanos, para lo cual se realizarán los oportunos estudios y censos que permitan conocer el volumen y actividades artesanas, a fin de facilitar en un futuro próximo el reconocimiento del valor del trabajo de los artesanos, la valoración de sus conocimientos, la elevación de sus niveles económicos, su promoción social, laboral y empresarial, así como la comercialización de sus productos y la consiguiente contribución al desarrollo económico de la Comunidad Iberoamericana.

CUARTA:

Recabar la cooperación de las autoridades culturales para hacer posible un amplio intercambio en el campo museístico con especial referencia al Museo de América, de forma que éste sirva de órgano de conexión entre los diversos museos españoles cuyos fondos puedan ser de interés para el conocimiento de las mutuas influencias entre España y los países de Iberoamérica, organizando exposiciones de arte popular y artesanías españolas con destino a estos países.

De otro lado, se intensificarán las relaciones de los Museos de Artes Populares Americanos con el Museo de América de España, para facilitar el más amplio conocimiento de la realidad americana por los españoles.

QUINTA:

Se hace notar la importancia que para el mejor desarrollo de las artesanías de Iberoamérica tiene el comercio exterior, por lo que es preciso transmitir esta inquietud a los respectivos organismos artesanales sean de ámbito regional, nacional o local, públicos, privados o mixtos, para que a la mayor brevedad procedan al perfeccionamiento de sus sistemas de comercialización.

SEXTA:

18 Hacer llegar a las autoridades españolas competentes la precisión que tienen los países iberoamericanos de que el sistema arancelario aplicable a sus artesanías en España se adecúe a la mayor brevedad al que para las mismas tiene establecido el Mercado Común Europeo, habida cuenta de que la mayoría de las veces los productos artesanales iberoamericanos no son competitivos con los españoles.

SEPTIMA:

Los cursos de formación y especialización que España viene ofertando a los países iberoamericanos, bien mediante convenios bilaterales, bien mediante acuerdos con organismos o agencias regionales, deberán intensificarse y generalizar la oferta de posibilidades a todos los países.

De otra parte se deberá igualmente ofrecer la presencia a españoles en los cursos y programas que se realicen en Iberoamérica.

OCTAVA:

Se estima de gran importancia la presencia de la artesanía con ocasión de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento, debiendo España programar y coordinar dicha presencia en el seno de la comisión establecida al efecto, en colaboración con las comisiones nacionales de los países iberoamericanos que vienen trabajando a este fin, expresando la necesidad de que todas ellas recojan la artesanía como parte fundamental de su organización, y con los organismos internacionales competentes, de tal manera que quede asegurada la presencia de la artesanía de todos los países iberoamericanos sin exclusión alguna.

NOVENA:

Se procurará la constitución en España de un centro de documentación y desarrollo de las artesanías que, en colaboración con los países y con los centros ya existentes, pueda recoger el material común disponible, al tiempo que realice cuantas publicaciones, audiovisuales, videos, filmaciones, grabaciones, etc., sean posibles para garantizar la preservación de documentos, técnicas, formas, o

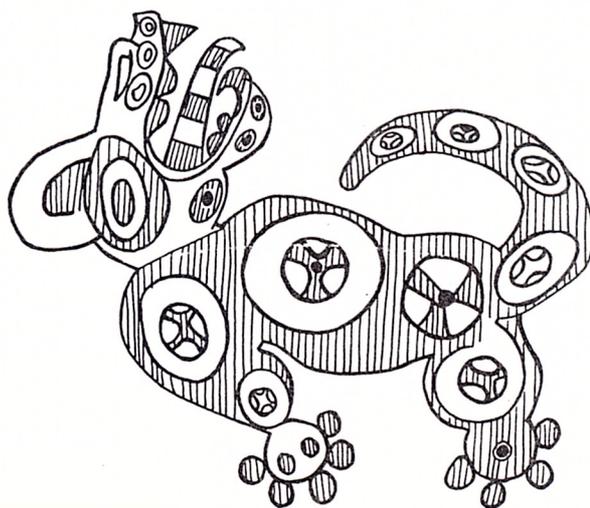
diseños cuya importancia es incuestionable para la realización del inventario de las artesanías de los pueblos iberoamericanos.

DECIMA:

Se propone que este Seminario sea institucionalizado al menos con carácter bianual, realizándose alternativamente en España y en un país de Iberoamérica, a cuyo fin se encomienda al Ministerio de Industria y Energía y al Instituto de Cooperación Iberoamericana, de España, la gestión de conectar con el país que deberá ser la sede próxima del II Seminario de Cooperación en Artesanía.

Finalmente, se acuerda que, una vez realizado el informe final de este I Seminario, el mismo sea elevado a las autoridades competentes españoles en su calidad de país organizador, al Ministro de

Industria y Energía, al Presidente del Instituto de Cooperación Iberoamericana, responsable de la cooperación con los países de Iberoamérica, a la Presidencia de la Comisión Nacional del V Centenario del Descubrimiento de América, a los Gobiernos Iberoamericanos, a las Comisiones Nacionales encargadas de dicha conmemoración en los países iberoamericanos y a aquellos organismos bajo cuya responsabilidad recae también la celebración de esta conmemoración, así como a la Secretaría General de la Organización de Estados Americanos, con el fin de que se consideren dentro de las sugerencias para el temario de la Primera conferencia Interamericana Preparatoria de la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, programada para Octubre de 1984, en la República Dominicana. ○



El maestro Nemésio García da Silva, artesano tejedor brasileño, falleció el 8 de octubre, en Mozambique, en un accidente automovilístico, mientras prestaba cooperación técnica a comunidades artesanales en el desarrollo de tecnologías tradicionales y construcción de telares para producción de textiles de algodón. El maestro García da Silva tenía su taller en Sao Paulo donde además enseñaba y prestaba cooperación a distintos organismos oficiales y privados comunitarios del país, e igualmente, formaba parte de los recursos humanos de los estados americanos cooperantes con el Programa de Artesanías y Artes Populares de la OEA. Participó en la Primera Reunión Interamericana de Artesanos Artífices, en Costa Rica, en junio de 1982, en representación del Programa Nacional de Artesanías del Ministerio de Trabajo, de Brasil; intervino como expositor en el Encuentro Internacional de Agencias y Programas de Desarrollo Artesanal, celebrado en Washington, D.C., en septiembre de 1983, como expositor del tema "La Tecnología Apropriada y la Ecología en el Desarrollo Artesanal", actividades básicas conmemorativas del "1982-83 Año Interamericano de las Artesanías". Además participó como representante de su sector en el II Taller de Integración de la Cultura Popular en la Educación, celebrado en Cuenca, Ecuador, en febrero de 1984.

El Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA lamenta la desaparición del maestro García da Silva por la pérdida que significa para el sector artesanal y a la vez le rinde el debido reconocimiento en nombre de los Estados miembros.

INES CHAMORRO

LA TECNOLOGIA APROPIADA Y LA ECOLOGIA EN LA PRODUCCION ARTESANAL

1. La tecnología apropiada y la ecología constituyen una sola unidad, sea en la actividad artesanal o no que en ningún momento puede ser vista en forma aislada, sin que se tome en consideración a la sociedad como un todo: su estructura y organización económica, social y cultural, su grado de desarrollo, etc. Con respecto a la actividad artesanal, la cuestión tecnológica apropiada/ecología conlleva algunas especificidades por las propias características de esta actividad y por su posición en la sociedad, frente a otras formas de producción.

De esta manera, la discusión del tema propuesto de "la tecnología apropiada y la ecología en la producción artesanal" se enfocará a través de algunas consideraciones sobre la propia actividad artesanal y su papel en la sociedad de hoy,

en la mayoría de los países americanos.

2. La historia del hombre es la historia del hacer del hombre, de su labor permanente y consciente, orientada por el objetivo de transformar a su medio ambiente de acuerdo con sus necesidades. Sin embargo, ese esfuerzo y esta intención no son apenas resultados de su voluntad. Están condicionados socio-culturalmente por una combinación de conocimientos, creencias, valores, ideas y finalidades, expresados en forma concreta de articulación de recursos tecnológicos, políticos, sociales y culturales que le imponen su quehacer, cómo hacer, por qué y de qué manera hacer. Entre esas formas posibles, está la artesanal. Hablar de trabajo artesanal implica, hacer referencia a un conjunto de múltiples dimensiones, que no puede

ser entendido apenas como “trabajo manual, utilizando instrumentos simples, manejados con creatividad, habilidad, destreza y capacidad”, conceptos utilizados con frecuencia en relación al artesano y a la artesanía. Esto limita mucho su comprensión.

En primer lugar, porque no son los instrumentos de trabajo los que definen el agente del hacer artesanal —el artesano— y, en consecuencia, no podemos tomar la complejidad o la no complejidad de los instrumentos de trabajo como parámetros definatorios de esa actividad. Y en segundo lugar, porque la utilización de categorías tales como “creatividad”, “destreza”, “habilidad”, más bien contribuyen a una especulación equivocada de este fenómeno socio-económico y cultural, y aumentan el grado de arbitrariedad de cualquier análisis que se desee del asunto. Tales categorías en nada contribuyen para la definición y/o a la caracterización del trabajo artesanal o de su agente. Cuando mucho pueden servir para calificar y clasificar.

El punto al que debemos dirigir nuestro cuestionamiento en busca de una mejor comprensión de esa forma de actuar del hombre sobre y en interrelación con la naturaleza, se sitúa en un nivel más complejo; se trata de buscar el conocimiento de la forma por la cual los individuos involucrados en la producción artesanal organizan:

1. la producción de su vida

material (base económica)

2. las relaciones de producción (base socio-cultural)

3. los símbolos e ideas con funciones justificadoras (base ideológica)

Desarrollando nuestra investigación a partir de tales referencias y de manera analítica aplicándolas a cada organización social, podremos conocer no sólo los trazos de similitud existentes entre la actividad de un artesano pre-colombino y uno contemporáneo, sino también entre un artesano ecuatoriano y uno brasileño, a manera de ejemplo, así como los rasgos que los diferencian aun cuando produzcan el mismo objeto, utilizando los mismos instrumentos de trabajo y las mismas materias primas.

Es a partir del conocimiento de cómo los artesanos producen sus medios de vida, se relacionan entre sí y con el conjunto de la sociedad, como se podrá llegar a una comprensión más profunda de sus problemas, e inclusive, el de la tecnología y ecología, permitiendo la formulación de políticas adecuadas para el sector.

3. Hasta el advenimiento de la era industrial, el artesano suplía las necesidades de la sociedad como productor exclusivo de ciertos bienes de consumo. Con el avance del proceso de industrialización (que se da concomitantemente con el desarrollo y expansión capitalista), el artesano se ha visto no sólo desplazado del mercado sino

además colocado en la periferia del sistema.

En el Continente americano tal hecho reviste mayor gravedad si consideramos que: 1) nuestra dependencia económica ha dado inicio a un proceso de industrialización exógeno, donde el saber hacer local no es tomado en cuenta, y el artesano, cuando es absorbido por dicho sistema productivo, lo es en calidad de mano de obra; 2) el artesano es descendiente del negro y del indio —esclavos— víctimas de toda suerte de prejuicios de una sociedad mestiza, que se pretende blanca y europea. Más aún, el trabajo manual (del operario o del artesano) es (del operario o del artesano) es marcado con el estigma de “trabajo negro” o “trabajo de indio”.

Posteriormente, por las características mismas del desarrollo capitalista, la clase obrera se ha organizado y ha definido un nuevo espacio para sí. Entre tanto los artesanos, viviendo al margen del modo de producción dominante, sin un cuerpo propio como productores, sobreviven en los espacios aún no ocupados por la producción industrial, supliendo sus deficiencias desde el punto de vista organizativo (y, consecuentemente, de defensa de sus intereses) a través de la transferencia —consciente o no— de tales funciones a las instituciones públicas o privadas. Este hecho se da no por inercia del sector artesanal sino por la estructura misma de la sociedad

que permite su existencia en espacios marginales fuera del sistema productivo.

Es este esquema en el que vive el artesano, con los siguientes rasgos particulares: 1) el carácter contingente y transitorio de la profesión; 2) el artesano, como menor beneficiario de los bienes que produce, es por su estado de penuria, a la vez, foco de tensión social y válvula reguladora de estas mismas tensiones.

Tales elementos, sumados a la falta de definición jurídica para su trabajo, ausencia de beneficios fiscales, sistema de seguridad social o crediticio, acentúan el carácter marginal y periférico de la práctica artesanal entre nosotros.

23

4. El espacio en donde se da la producción artesanal es el último terreno de refugio de un sinnúmero de individuos, víctimas del desempleo crónico, con el que convivimos siglos. En la búsqueda de reducir tales distorsiones del mercado de trabajo, las instituciones públicas y privadas han desarrollado y desarrollan cursos rápidos para la “formación de artesanos”, sobre todo en la áreas periféricas urbanas, en la creencia de estar generando alternativas de trabajo —en el llamado mercado informal— con bajo costo de profesionalización. Esta orientación, todavía peca de una evaluación superficial de este tipo de actividad, tanto en lo que se refiere a su conceptualización como a la forma en que ese tipo de trabajador debe relacionarse

con el mundo que lo rodea y de donde obtiene los insumos necesarios para su supervivencia.

Toda acción institucional ha encaminado sus políticas, en el ámbito de la producción artesanal, partiendo de ésta como de un hecho exclusivamente cultural, aun cuando se trate de su comercialización.

24 Sin pretender negar el carácter de la producción artesanal como un hecho cultural, tenemos que convenir que, en el contexto en que se da dicha producción artesanal en nuestros días —una sociedad capitalista en rápido proceso de industrialización— este espacio y este tiempo le confieren también un carácter de mercancía. Ella existe para la satisfacción de terceros, poseyendo, por lo tanto, valor de uso y valor de cambio, en vista de que se destina al mercado.

De esta forma, cualquier solución que busque crear condiciones para que el artesano no sólo viva de su trabajo y sea el principal beneficiario de los bienes que produzca, como también, eliminar el carácter contingente, transitorio y marginal de la producción artesanal —dándole estructuras más sólidas—, tendrá que partir de las siguientes constataciones: 1) es necesario considerar al artesano como productor; 2) los bienes que él produce son mercancías que, debido al contenido y significado que encierran, carecen de una comercialización específica. La producción de tales cuestiones en la

práctica no se restringe a la compra y venta de lo que es producido por él.

Además de esta cuestión está la relativa al error, que podemos constatar en la práctica, de apoyo institucional que no tiene como objetivo el desarrollo y mejora cualitativa de la práctica artesanal sino su utilización como instrumento regulador del mercado de trabajo. Con esto, tal esfuerzo acaba por no producir ninguna modificación sustancial en el nivel de desempleo, provocando una oferta excesiva de productos artesanales en el mercado (en su mayoría de calidad dudosa) repercutiendo en el precio medio del producto artesanal. Por el bajo nivel de los conocimientos del oficio que son transmitidos en cursos excesivamente superficiales provistos por el sector institucional, esta actuación también contribuye para la depredación de las fuentes de materia prima. Y esto bien sea por el agotamiento progresivo de las fuentes no renovables, o por el desequilibrio provocado en los ciclos de reproducción de las materias primas renovables.

5. Resumiendo, todas esas consideraciones ponen en evidencia algunos puntos que caracterizan el trabajo artesanal:

- a. la producción artesanal se desarrolla en la periferia del modo de producción dominante;
- b. en razón de esto, el trabajo del artesano tiene un carácter

transitorio y contingente;
c. sin tener una organización propia —capaz de influir y de hacerse oír por el resto de la sociedad— transfiere tales funciones al sector institucional;
d. las entidades, en su gran mayoría, se preocupan más en utilizar el sector artesanal como medio para reducir focos de miseria (especie de sub-empleo o sub-actividad económica), sin ocuparse de la propia naturaleza de la producción artesanal. Lo que pone en evidencia una contradicción en relación a una postura teórica, en la mayoría, de las veces culturalista, de estas mismas instituciones.

6. A partir de lo anterior volvemos a la cuestión central: “tecnología apropiada y ecología” resaltando que los puntos arriba señalados acondicionarán la posición del artesano y de la sociedad frente al tema.

Dijimos al inicio, que tecnología apropiada y ecología constituyen una sola unidad. Pero, colocar en la práctica una acción donde tecnología y ecología —el hombre comprendido como parte del ecosistema— esté en armonía independiente de la voluntad individual del técnico.

Cuando nos referimos a tecnología apropiada estamos hablando de la puesta en práctica de una acción, con objeto de resolver problemas concretos, relacionándola a factores tales como recur-

sos humanos, conocimientos técnicos (tradicionales o no tradicionales) y recursos naturales existentes in situ, así como las características socioculturales (forma de organización social, de recreación, etc.) ahí encontradas.

De esta manera, tecnología y ecología son aspectos armónicos de una misma unidad: relación naturaleza/hombre. El carácter de los recursos técnicos movilizados, sean artesanales o industriales, es irrelevante. El factor que determinará si esa armonía será respetada o no es la correlación de fuerzas a nivel de la sociedad como un todo que, en última instancia, definirá el marco ideológico, dentro del cual, la relación hombre/naturaleza tendrá lugar.

La cuestión tecnología apropiada/ecología depende de un conjunto de factores que extrapolan una discusión puramente técnica. Tratándose de tecnología apropiada en la producción artesanal el problema se torna más complejo, por la función misma que cumple entre nosotros en los tiempos actuales la producción artesanal, cuyas características relacionamos anteriormente. El no tomar en cuenta tales hechos necesariamente nos llevará no sólo a una postura distanciada de la realidad concreta sino también, a una aproximación inexacta de los problemas, impidiéndonos la elaboración y adopción de políticas con un mínimo de viabilidad y corrección.

7. La práctica artesanal, por sus

rasgos característicos es, conjuntamente con la agricultura, una de las actividades que mayor relación y dependencia tienen con los ecosistemas y su equilibrio. Pese al hecho de poder enumerar ejemplos en contrario, el artesano es uno de los mayores interesados en una relación armónica hombre/naturaleza. Con todo, si abordamos una determinada realidad, la del continente americano por ejemplo, se presentan dos preguntas: 1) ¿constituyen los artesanos una fuerza socialmente organizada, capaz de interferir e influenciar sobre tal cuestión? Vimos anteriormente que no. 2) al analizar el conjunto de la sociedad en busca de alternativas que aseguren la supervivencia del artesanado tradicional, ¿qué elementos se destacarán con contornos más nítidos que puedan servir de referencia para nuestra acción? Ya vimos anteriormente, la pérdida de la importancia de la actividad artesanal con el advenimiento de la producción industrial, y su marginalización.

De esta forma el artesanado, en cuanto a la producción de bienes de consumo, se volvió innecesario y, por lo tanto, la preservación de los recursos que hacen posible continuar existiendo es irrelevante.

Es la industria la que comanda y satisface las necesidades sociales, a nivel de la producción de bienes de consumo. Como consecuencia, en los planes jurídico, fiscal, de seguridad social, crédito, educativo, etc. hay un

vacío total sea en el reconocimiento de la profesión del artesano, sea en los tocantes a medidas concretas de incentivo y garantías a la producción artesanal.

Esto lleva a que el artesano, como se dijo anteriormente, uno de los mayores interesados en una relación armónica hombre/naturaleza, no pueda interferir en el aspecto más primario de esa cuestión: la política de ocupación del espacio. Las decisiones se toman en función de la expansión industrial (y agrícola, cuando esa agricultura asume también, el carácter empresarial y de gran actividad).

En razón de todo esto, sólo muy esporádicamente, encontramos proyectos, incluso en el área artesanal, cuya implantación y desarrollo tienen como referencias la preocupación de adecuar los recursos humanos, los recursos técnicos y los recursos naturales encontrados en el área donde se pretende actuar. Generalmente estos proyectos tienen como punto de partida, planes estratégicos, globales, del Estado, que en la mayoría de los casos, poco tienen que ver con la realidad concreta de las comunidades.

En fin, el Estado, a pesar de contener en su seno todos los conflictos mencionados, representa los intereses del llamado sector moderno de la sociedad —sector que da cuerpo a una tendencia concentradora dentro de la sociedad—. Las directrices y opciones del Estado, en todos los terrenos, tienden a legitimizar y consolidar

la hegemonía y expansión de esta tendencia —sin que esto venga a significar que los resultados de ahí provenientes impliquen necesariamente un beneficio para el conjunto de la sociedad.

En este sentido, los resultados del creciente proceso de mecanización de la producción agrícola, la introducción de procedimientos técnicos cada vez más sofisticados en la producción de bienes de consumo manufacturados, los nuevos procesos utilizados en la construcción civil, históricamente, más han contribuido a desplazar a las personas del proceso productivo lanzándolas a la periferia del mismo. Y también, para destrucción de recursos naturales —en el sentido más amplio— con incidencia directa en el equilibrio ecológico y con serias repercusiones para la práctica artesanal tradicional.

El Estado, a través de la acción de las instituciones, intenta adaptar la producción artesanal a las normas que rigen el modo de producción dominante, reduciendo toda la problemática a la cuestión del aumento de la productividad y la circulación de los bienes producidos —lo que no deja de ser coherente, si consideramos el carácter del Estado. De ahí el énfasis que se da a las líneas de exportación de productos artesanales— lo que debe ser analizado más detenidamente, debido a las repercu-

siones que causa en el interior de las comunidades artesanales.

8. El artesanado, entendido como práctica no industrial, puede ofrecer respuestas a problemas concretos de la comunidad. No como elemento regulador del mercado de trabajo, y sí como factor de educación y organización, generador de recursos capaces de mejorar las condiciones de vida de la población en las zonas rural y urbana.

Muchos problemas de servicios y de producción de bienes de consumo podrán ser resueltos a través de la reapropiación de un saber hacer, relegado por la ideología tecnocrata como obsoleto.

2

Esto requiere un enfoque distinto del que se tiene sobre el artesano y el saber hacer artesanal. Significa cambiar al artesano del papel que desempeña hoy como prestador de pequeños servicios y proveedor de artículos superfluos. Significa también redimensionar la práctica artesanal, hoy bastante comprometida en virtud del deterioro de la calidad del producto artesanal. Esto tanto debido a la redefinición en cuanto al destino del producto (en nuestros días circunscrito casi exclusivamente a una función decorativa, permitiendo abusos del productor, principalmente en lo que concierne al diseño y a los materiales utilizados), así como por la práctica sin

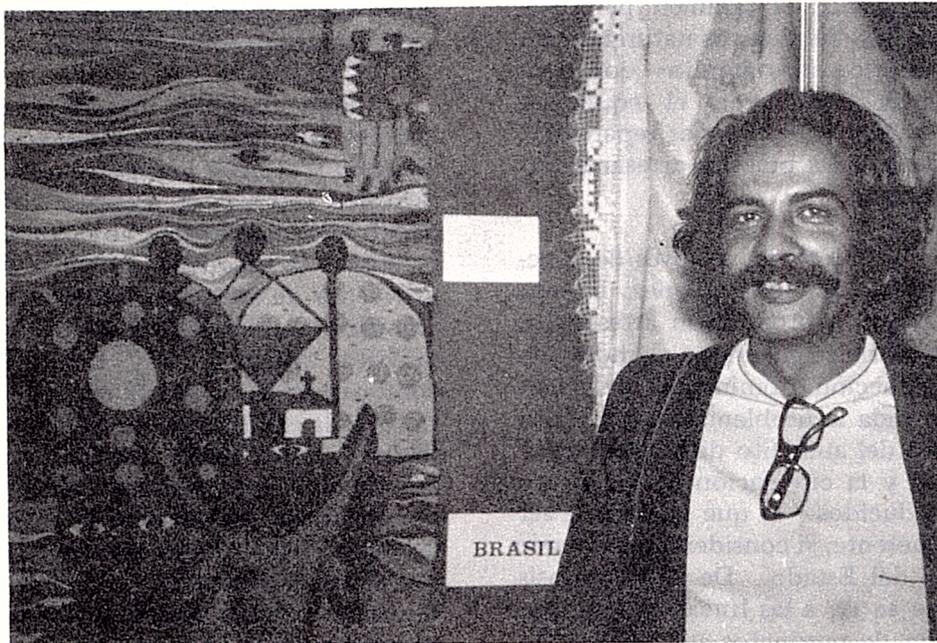
ningún parámetro del artesanado, incentivada por el binomio desempleo crónico - cursillo superficiales, donde el saber hacer no implica conocimiento del oficio.

Creo que si analizamos estas cuestiones con objetividad, se obtendrían resultados benéficos con privilegios, prioritariamente, para los mercados local y regional y secundariamente, para el merca-

do exterior.

Entre tanto, considerando los planteamientos presentados, queda la siguiente pregunta: ¿cómo puede el artesanado, de manera no marginal, contribuir en calidad de alternativa técnica en la búsqueda de nuevos caminos que puedan restablecer la ARMONIA HOMBRE/NATURALEZA.○

8



El maestro Nemesio García Da Silva junto a uno de sus tapices.

organizaciones artesanales

MANOS DEL URUGUAY

Identificación

Nombre:

Manos del Uruguay

Dirección:

Juan Carlos Gómez 1246, Montevideo

Naturaleza Jurídica:

Asociación Civil sin fines de lucro.

Finalidad

MANOS DEL URUGUAY es un movimiento al servicio de la comunidad. A través de la creación de fuentes de trabajo organizadas como empresas cooperativas en el marco de un sistema orgánico, persigue como fin último el desarrollo económico, social, y cultural de sus miembros y por su intermedio, del medio ambiente en que interactúan.

La acción de MANOS DEL URUGUAY tiende a promover el trabajo artesanal en general, y está dirigida preferentemente a la mujer artesana del interior del país. Procura proporcionar oportunidades sin desarraigar a la familia de su habitat. Se propone alcanzar el desarrollo integral y la educación de sus miembros mediante su participación activa en una organización productiva de carácter cooperativo. A través de la autogestión de sus cooperativas, se pretende habilitar a los artesanos para la conducción del movimiento.

25

Antecedentes históricos

MANOS DEL URUGUAY surge en marzo de 1968 como respuesta a la existencia de numerosas artesanas del interior del país,

cuya habilidad para la elaboración de productos artesanales no encontraba canalización adecuada como fuente de trabajo efectiva y estable.

En esta fecha se nuclearon las primeras artesanas divididas en 5 grupos con las que se inició la experiencia. Se buscó encauzar las habilidades manuales en el hilado y tejido para la posterior fabricación de ponchos, mantas, telas, bufandas, etc., y lanzar al mercado el producto terminado eliminando la intermediación.

Superadas las primeras dificultades, la calidad de la producción y la demanda del mercado dieron la pauta de las posibilidades de desarrollo.

30

En agosto de 1968, MANOS contaba ya con 281 artesanas divididas en 12 grupos y en marzo de 1969, con 561 artesanas y 31 grupos distribuidos en 10 departamentos del país.

Esta rápida expansión confirmó que el movimiento constituía efectivamente una respuesta a una expectativa del medio, pero trae aparejada una gran complejidad de problemas administrativos, organizativos, financieros.

Participaron en esta etapa, múltiples personas e instituciones que aunaron sus esfuerzos para convertir esta iniciativa en una realidad tangible.

En 1969 se crea la Central de Servicios como respuesta a las crecientes necesidades de los grupos artesanales en cuanto a asesoramiento técnico en todos los niveles (abastecimiento, comercialización, organización de grupos de trabajo, etc.), y comienza a contarse con el aporte de funcionarios rentados además de la colaboración de voluntarios.

La finalidad que dio origen y orienta el movimiento: promover el desarrollo integral de sus miembros, llevó a optar por el sistema cooperativo como el más adecuado dentro del régimen jurídico existente en el país, para dar marco a los grupos de trabajo constituidos.

El proceso de capacitación necesario para que los artesanos asuman eficazmente las responsabilidades propias de la autogestión cooperativa, a partir del desarrollo o de las pautas culturales y niveles de instrucción de la mujer del medio rural, pasa a ser un pilar fundamental.

El enlace entre la Central de Servicios y los grupos artesanales es realizado desde el comienzo a través de las "Coordinadoras" quienes cumplen primordialmente una función de capacitación.

Se han desarrollado múltiples actividades de capacitación en diversas áreas: técnicas de trabajo

artesanal, desempeño de tareas administrativas, tareas de dirección y fiscalización, tareas de integración y comunicación entre los miembros, etc.

Se han cumplido varias etapas en este proceso de cooperativización de los grupos, pero se trata de un proceso mucho más amplio que su mera institucionalización jurídica, y aún resta mucho camino por recorrer.

SITUACION ACTUAL DEL MOVIMIENTO

A la fecha, MANOS DEL URUGUAY nuclea 1215 artesanos en dieciocho cooperativas. Los grupos están localizados en diversos puntos del interior del país, como puede apreciarse en el mapa indicativo de la localización geográfica de los grupos, que se adjunta. (ver Anexo 1).

La Central de Servicios cuenta con 93 funcionarios y presta servicios a los grupos artesanales.

Son los siguientes:

- Financiación de materia prima y productos.
- Comercialización de la producción: plaza y exportación.
- Asesoramiento en costos de producción.
- Clasificación y preparación de lana vellón.

- Abastecimiento de materia prima y materiales.
- Asesoramiento para el funcionamiento de los órganos cooperativos.
- Asesoramiento para el manejo de registros administrativos en las Cooperativas.
- Cursos de capacitación para la gestión cooperativa.
- Actualización de conocimientos básicos a nivel de primaria.
- Enseñanza de técnicas de artesanía: hilado, telado, tejido, alfombras, tapices, teñido, confección de fibras vegetales.
- Asesoramiento en técnicas de organización del trabajo en talleres.
- Producción de herramientas y muebles y útiles.
- Abastecimiento de herramientas y adiestramiento para su uso.
- Definición de productos: diseño y especificaciones técnicas.
- Adiestramiento para la elaboración de cada producto.
- Investigación sobre técnicas herramientas, métodos, de trabajo y materias primas empleadas.

Organización

El movimiento MANOS DEL URUGUAY ha sido definido como un "sistema", ya que nuclea a 18 Cooperativas y una Central de Servicios, orientando su

acción hacia el logro de objetivos comunes ligados por una relación de estrecha interdependencia. Jurídicamente es una asociación sin fines de lucro.

Las cooperativas artesanales están organizadas en base a la legislación vigente y sus órganos de dirección son la Asamblea General, el Consejo Directivo, La Comisión Fiscal y la Comisión de Educación e Integración Cooperativa.

Desde el punto de vista productivo están organizadas en base a grupos de trabajo a domicilio (57o/o) o en régimen de taller (43o/o).

32

Las Cooperativas están todas radicadas en el interior del país. Reciben la materia prima, le incorporan mano de obra y envían a la Central los productos para su comercialización.

La Central de Servicios funciona en base a 5 Departamentos: Estilo y Diseño, Comercialización, Promoción y Producción, Técnico y Administración.

Dirección del Sistema

MANOS DEL URUGUAY tiene dos categorías de socios: los socios cooperativos y los socios adherentes. Son socios cooperativos las Cooperativas afiliadas al Sistema.

Los socios adherentes son

personas físicas o jurídicas dispuestas a prestar apoyo material o espiritual en función de su vinculación con la organización, con el cooperativismo, con la acción social en el medio rural o por su probada experiencia en disciplinas de interés para la Institución.

El conjunto de socios participa en la vida de la Asociación a través de la Asamblea General de Socios.

Los socios cooperativos se reúnen además por los menos tres veces al año, representados por sus Presidentes para considerar temas de interés general.

Los socios que integran los órganos de dirección lo hacen en forma totalmente honoraria.

La Comisión Directiva está integrada por siete miembros. En el momento actual tres de ellos son socios cooperativos y los restantes socios adherentes.

Esta es una situación transitoria ya que el Estatuto prevee una incorporación progresiva en la Directiva de representantes de socios cooperativos hasta llegar a ser mayoría en 1988.

La actual organización entró en vigencia partir de la reforma de Estatutos aprobada en mayo de 1981.

La participación de las artesanas fue una aspiración desde los inicios del movimiento, que hoy se concreta a través de un proceso de organización, capacitación y un asumir progresivo de responsabilidades por los artesanos.

Antecedentes operativos

1. Los productos y sus características

Productos elaborados	Materia prima utilizada	Técnicas empleadas
1. Lana hilada	1. Lana vellón	1. Hilado en rueca
2. Prendas de vestir	2. Lana hilada	2.1. Tejido a mano
2.1. Tejidas		2.2. Telado de lisos.
2.2. Teladas		Telado incaico.
		Confección.
3. Artículos de decoración		
3.1. Mantas, telas, tapices, cortinas, alfombras, almohadones.	3.1. Lana hilada	3.1. Telado: lisos, incaicos, cuadros, alto liso, bordado.
3.2. Individuales, alfombras, sillones, peleras, paneras, etc.	3.2. Fibras vegetales	3.2. Trenzado. Telado, cosido.
3.3. Objetos varios de artesanía.	3.3. Varios: cuero, tiento, cerámica, caña, fibras, guampa, etc.	3.3. Varias.

33

2. El proceso productivo.

El proceso más corriente de elaboración de productos es totalmente manual y comprende:

- hilado de la lana
- teñido de la misma
- telado o tejido
- eventualmente terminaciones de prendas.

Los procesos de las fibras vegetales son igualmente simples.

Inicialmente todos los artesanos trabajaban en sus domicilios. La introducción de nuevas técnicas y herramientas llevó a realizar experiencias de trabajo en régimen de taller. Los resultados obtenidos han operado como estímulo para la expansión de este régimen en el correr del último año.

Actualmente trabajan en talleres: el 28o/o de las hilanderas, el 14o/o de las tejedoras y el 67o/o de las teladoras.

3. Equipos e instalaciones.

Las Cooperativas disponen de 39 locales ubicados en diversas localidades.

El proceso productivo requiere herramental de consideración sólo para la producción de hilado, teñido, telado, tapices y prendas confeccionadas.

— Grupos de hilado	Ruecas	447
	Enmadejadores	447
— Grupos de telado	Telares incaicos	39
	Telares de cuadros	10
	Telares lisos	54
	Telares Gobelino	19
	Urdidoras	12
— Grupos de terminaciones	Máquinas de coser	25
— Grupos de teñido	Equipos para teñido	5 completos
	(cobertizo, fogón, recipientes, termómetros, etc.)	17 incompletos

34

4. Capacidad de producción por línea de productos.

La capacidad de producción mensual de los grupos de artesanos con las técnicas que manejan actualmente está estimada en los siguientes volúmenes:

1. Prendas tejidas	3.500
1. Prendas tejidas	3.500
2. Metros telados: mantas, cortinas, almohadones, prendas confeccionadas, etc	4.000
3. Alfombras	375 m ²
4. Tapiz de Gobelino	30 m ²
5. Tapiz incaico	53 m ²
6. Tapiz bordado	30 m ²
7. Lana hilada	6.000 kgs.
8. Fibras vegetales (varios)	100 unidades.

5. Organización de la producción

El proceso de manufacturación se inicia, por lo general, con un pedido de Producción que es remitido por la Central al grupo de telado o tejido, según el caso.

Las prendas son requeridas para una determinada fecha establecida de acuerdo a los pedidos en curso y a las posibilidades de producción de cada grupo.

El grupo que recibe los pedidos de Producción formula a su vez los pedidos de hilado a los grupos que lo abastecen y controla la entrega de los mismos y dispone su teñido, cuando ello es necesario, para la ejecución de las prendas solicitadas.

Para la programación y control de la producción, cada grupo cuenta con una Encargada de Producción. Esta es responsable por la programación de los pedidos, su distribución entre las artesanas y el control de los productos semi-elaborados y elaborados.

En esta tarea la Encargada es asistida por la "Coordinadora" quien realiza el enlace con la Central.

Normalmente los grupos de hilado y teñido producen para los grupos de tejido y telado de la localidad o de localidades vecinas.

Las materias primas, materiales de consumo y herramientas son normalmente provistas por la Central. Se mantienen en los grupos, reservas de lana vellón, oscilando entre uno y tres meses de producción; los demás insumos son provistos de acuerdo a las necesidades que derivan de los pedidos de Producción a medida que estos son formulados.

Fuentes de Financiamiento

Relacionado con la compra de materias primas y exportaciones, se utilizan las líneas de crédito concedidas por el BANCO DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY, a través de su Departamento de Crédito Industrial y la prefinanciación de exportaciones. En los períodos en que los montos obtenidos son insuficientes, se recurre a la Banca Privada para la obtención de créditos comunes, en moneda nacional y extranjera, con garantías reales de la propia Organización y personales de sus Directores.

Se han obtenido a través del tiempo donaciones de Instituciones y Organismos Internacionales.

Las mismas se han volcado a las siguientes áreas:

- Capital de giro de las Cooperativas
- Promoción (Desarrollo Cooperativo)

- Capacitación
- Adquisición de inmuebles (Central y grupos)
- Adquisición de herramientas (telares y ruecas)
- Asistencia técnica, etc.

La actividad comercial de MANOS DEL URUGUAY se ha visto posibilitada desde sus comienzos por la exoneración impositiva decretada por el gobierno, en consideración al carácter cultural de la organización.

La actividad de las Cooperativas y de la Central ha recibido donaciones importantes en materias primas y dinero locales, en usufructo o préstamos y apoyo comunal de todo orden.

36

Por último, la actividad de voluntarios en las tareas centrales, exclusivas en el comienzo y aún muy importantes, son otra fuente que permite la viabilización económica de MANOS DEL URUGUAY.

Beneficios que brinda a la comunidad.

MANOS DEL URUGUAY parte de una capacidad instalada casi totalmente desaprovechada en el país y constituye una fuente de trabajo cuantitativa y cualitativamente muy importante:

— Porque recupera un saber hacer artesanal que es patrimonio

nacional y que difícilmente encontraría vías de desarrollo de no recibir el apoyo de los distintos servicios que presta MANOS DEL URUGUAY.

— Porque recupera para la fuerza productiva del país, la inversión en instrucción a sus ciudadanos que realiza el estado uruguayo. Esta inversión se refleja en los altos índices de alfabetización de los que nos enorgullecemos pero cuyos efectos especialmente a nivel de la mujer rural, se desdibujan y se pierden en un alto porcentaje por falta de oportunidades de aplicación y por desuso.

— Porque transforma materias primas nacionales (lanas, fibras vegetales, etc.) en productos terminados con un alto valor agregado de mano de obra.

— Porque da ocupación a más de 1.000 personas, encontrándose entre las 10 empresas del sector privado más importantes del país en relación al número de personas ocupadas.

— Porque intenta con éxito una forma empresarial sui-géneris que nuclea a 18 cooperativas de artesanos y una Central de Servicios, concentrando una real participación y dirección de los artesanos en el movimiento a través de un proceso de organización, capacitación y asunción progresiva de responsabilidades por parte de éstos. ○

noticias de exbecarios

Estimados lectores

Para quienes hacemos el CIDAP y de una u otra forma participamos en los diferentes cursos internacionales, siempre nos queda la pregunta —luego de terminarlos— de qué es lo que realmente sirvió a los asistentes.

Y como sabemos que la calidad de la enseñanza tiene como mejor medida las realizaciones de los alumnos, nos llenan de satisfacción las noticias que recibimos de quienes algún día nos visitaron y compartieron conocimientos y vivencias.

No nos engañamos pensando que todo lo que ahora hacen ha sido dado por nosotros, porque sabemos perfectamente que muchos vinieron formados y llenos de experiencias en el mundo de las artesanías, en sus técnicas, en exposiciones, en ferias, en otros cursos.

No. No nos engañamos. Tenemos, sin embargo, conciencia de que nos escriben porque sienten que algo se les entregó, y esto es muy grato. Por lo anterior, y por la importancia intrínseca que tienen, presentamos, desde este número, algunas de las noticias que nos envían nuestros amigos, que son también los amigos de ustedes.

*Joaquín Moreno Aguilar
Subdirector de Publicaciones*

**MARINA PETROVIC DE
BOETTNER - Paraguay**

De una nota de prensa extraemos:

“La orfebrería es una de las expresiones artesanales que por sus propias características, costo, materia prima, etc, no adquiere una difusión masiva, aunque sí una valoración correspondiente. Luque encierra una tradición que hasta es envidiable, pues es sabido que familias enteras desde décadas atrás se dedican a este modo de manifestación artística profundamente arraigada en el pueblo.

38

Consciente de esto, la ceramista Marina de Boettner tras haber participado en un curso de cerámica y orfebrería en Cuenca, Ecuador, becada por la OEA a través del Ministerio de Educación y Culto, comenzó a contactar con orfebres luqueños a fin de expandir los conocimientos adquiridos y a la vez colaborar con el desarrollo artesanal, que evidencia síntomas de estancamiento.

Por último, y sabemos que nos disculpará la infidencia, dice en carta personal al Dr. Claudio Malo... “... por lo menos tendrá una idea de lo que son las joyas. En cada una de ellas hay un toque de filigrana tradicional y autóctona. No cambié nada de lo tradicional y creo que logré lo que tantos nos

inculcaron Uds., no es verdad?”

Marina Petrovic de Boettner paraguaya, participante en el V Curso Interamericano de Diseño Artesanal realizado en Cuenca, Ecuador, del 17 de octubre al 18 de noviembre de 1983, nos ha enviado el catálogo y algunas notas de prensa referentes a su primera exposición de joyas.○



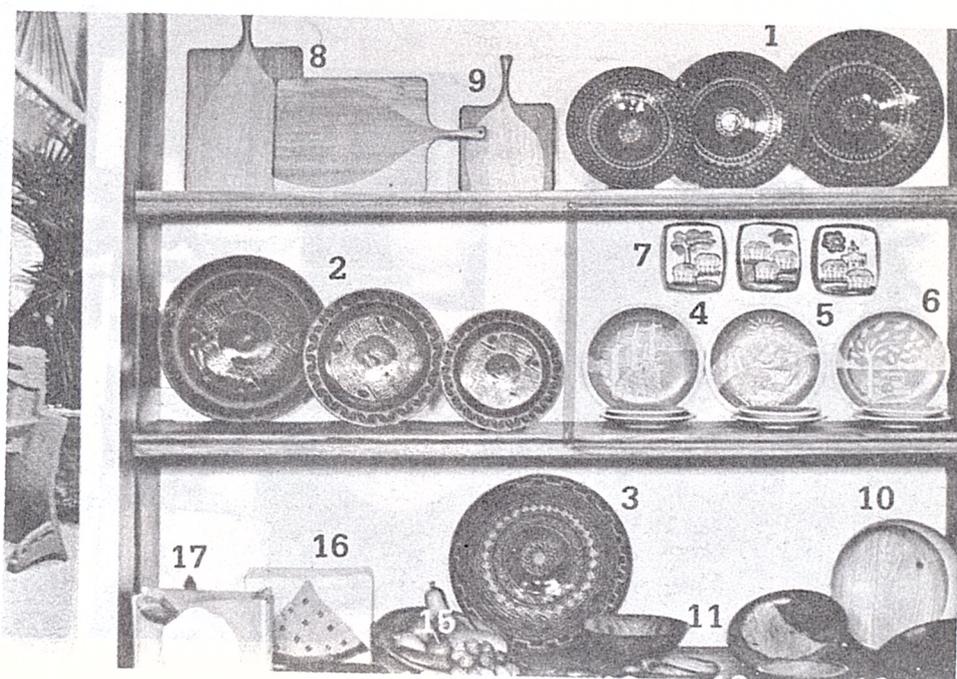
Exposición
de Joyas Paraguayas
con Diseños de
MARINA BOETTNER

Ana Ossembach, de Costa Rica, quien asistió también al V Curso Interamericano de Diseño Artesanal realizado en Cuenca, nos envía el catálogo de una muestra enviada por artesanos costarricenses a una feria en Estados Unidos.

Dice... “Adjunto le envío un catálogo con fotografías de las muestras que enviamos un grupo de artesanos costarricenses a la Feria de Regalos de Atlanta, Georgia, Esta-

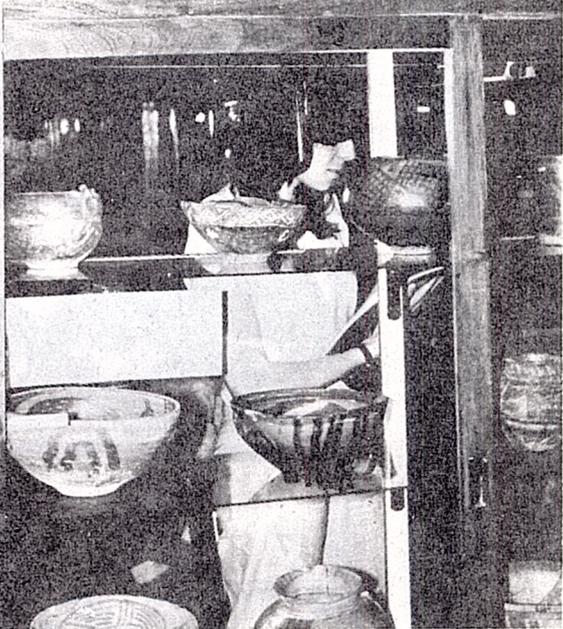
dos Unidos, que se celebró este mes de julio. Fue una experiencia interesante, pues para todos los participantes era nuestro primer intento de exportar nuestra artesanía”.

Y refiriéndose a sus diseños: “...algunos de los diseños que hice en Cuenca los he llevado a la práctica, como los cuadritos que aparecen en el catálogo que le envío”. ○



39

Algunas de las piezas enviadas por artesanos de Costa Rica a Estados Unidos. En el recuadro constan piezas de cerámica de Ana Ossembach.



Adrián Bromiguer, coordinador del curso, trabaja con María Nieto de Carreño y Ana Vallaoud de Vallarino.

Cecilia Mattos, del Uruguay, elabora una pieza de cerámica.

María Teresa Bruno, investiga en el Museo de Arqueología.

VI curso interamericano de diseño artesanal

SEXTO CURSO INTERAMERICANO DE DISEÑO ARTESANAL

1. Habiéndose desarrollado el diseño como un conjunto de disciplinas teóricas y actividades prácticas que se sistematizan en carreras de nivel superior e intermedio y en las que se forman profesionales en esta área, se consideró conveniente buscar una forma de acercamiento de los diseñadores al mundo de las artesanías para que se produzca un intercambio fructífero de experiencias entre profesionales del diseño y artesanos.

Para cumplir con este objetivo el CIDAP y la OEA habían

realizado cinco cursos de Diseño Artesanal en Colombia, México y Ecuador. Se creyó oportuno llevar a cabo el sexto circunscrito a participantes de los países del cono Sur de América y el Brasil. En vista del especial interés demostrado por la república Argentina, se suscribió un convenio con la Secretaría de Cultura de ese país, la misma que prestó decidida colaboración, al igual que el Fondo Nacional de las Artes.

Las autoridades argentinas escogieron como sede de este evento la ciudad de Catamarca, en mérito a la intensa y calificada actividad artesanal que se desarrolla en esa provincia.

El gobierno de Catamarca, la Universidad de Catamarca, la Dirección provincial de Artesanías, la Casa de Catamarca así como varias instituciones culturales públicas y privadas, brindaron consistente aporte para el desenvolvimiento del curso que se desarrolló en San Antonio, Municipalidad de Fray Mamerto Esquiú, Catamarca entre el 10 de Septiembre y el 12 de Octubre de 1984.

CUERPO DIRECTIVO Y DO- CENTE DEL CURSO

42 **Directores:** Dr. Claudio Malo González; Diseñador Alfonso Soto Soria. **Coordinador General,** Adrián Bromiguer. **Profesores:** Claudio Malo González, Ecuador; Omar Arroyo A., México; Adrián Bromiguer, Argentina; Elsa Gómez, Argentina; Néstor Kriscautzky, Argentina; Alfonso Soto Soria, México; Virginia Tachera, Uruguay; Carlos Peters Barrera, Chile.

Conferencistas: Olga de Quinteros, Argentina; Armando R. Bazán, Argentina; Miguel Angel Vera, Argentina; Yolanda de Carvalho, Argentina; Lilian de Corzo, Argentina; Carlos Monti, Argentina; Marcelo J. Vernhes, Argentina.

LISTA DE PARTICIPANTES

Ortega Claudia Isabel, La Plata;

Cabal Igarzabal María J., Capital Federal; Leguizamon Carlos Orlando, Catamarca; Páez Aldo Mario Ramón, Catamarca; Perales Castel M. Raquel, Mendoza; Sarale Luis Alberto, Mendoza; Bruno María Teresa, Mendoza; Ferrer Alsina Silva, Mendoza; Goitia de Gianetti Gladys, Chaco; Negri de Rodríguez Blanca, Río Negro; Nieto Ortiz de Carreño María, La Rioja; Ruiz Alejandro Pablo, La Plata; Stock Patricia, Tierra de Fuego; Varela Ramón Eduardo, Catamarca; Vallaoud de Vallarino Ana L., Corrientes; Vildazo Néstor Alejandro, Catamarca; Mattalia de Rizo María, Catamarca; Lima Martha Lemos de, Brasil; Riveros Rojas María Teresa, Chile; Arancibia Araya Ruth Marcela, Chile; Lemus Almeida Teresa, Chile; Echeverría Pereira Juan Germán, Chile; Sotelo Cano Rubén, Paraguay; Rodríguez Souza Lila, Uruguay; Da Rosa Jordán José, Uruguay; Fernández Vila Mario Raúl, Uruguay; Mattos Dahlquist María, Uruguay; Martínez Muñoz Freddy, Uruguay; Andrada Beatriz, Catamarca; Rodríguez Miguel A, Catamarca; Arjona Abel Flavio, Catamarca.

CONTENIDO

Asignaturas que se dictaron en el VI Curso Interamericano de Diseño Artesanal que se desarrolló en Catamarca, Argentina en Septiembre y Octubre de 1984.

HOMBRE Y CULTURA

Claudio Malo G.

Es de gran importancia comprender adecuadamente la posición del hombre como creador de cultura y establecer la verdadera dimensión de su actividad como ser social; para esto se consideró necesaria la exposición del concepto de cultura y la relación del hombre con ella; los elementos que caracterizan a la cultura; el hombre como ser social y los vínculos entre cultura y sociedad; la cultura tradicional y su posición frente al cambio social y los elementos que definen y caracterizan a la cultura latinoamericana. En esta forma se intentó dotar a los becarios de una visión general sobre estos problemas fundamentales para la comprensión de la actividad humana.

CULTURA POPULAR

Claudio Malo G.

La cultura ha dejado de ser un patrimonio exclusivo de los grupos dominantes para convertirse en una creación humana de la que ninguna sociedad puede prescindir para organizar su vida. Esta nueva concepción de cultura nacida con el desarrollo de las disciplinas antropológicas ha dado lugar al surgimiento del análisis de la Cultura Popular cuyo alcance conceptual y campo de acción carecen de precisión. Esta cátedra

procuró eliminar la ambigüedad de este juicio contraponiéndolo a los de Cultura Elitista, Cultura Académica y Cultura Oficial, y definir su alcance en las diferentes actividades y niveles sociales.

MORFOLOGIA

Omar Arroyo-Adrián Bromiguer

Estudio teórico-práctico de las formas, que pretende proporcionar al estudiante metodologías y técnicas de investigación formal con miras a procesar sus experiencias y orientarlas al diseño y factura de objetos con funciones específicas. Proporciona al estudiante conceptos y criterios de apreciación, teóricos y prácticos que le ayudan a una mejor comprensión de las formas creadas por el hombre como consecuencia de su percepción de la naturaleza y su aplicación a la satisfacción de las necesidades.

4.

EXPRESION

Omar Arroyo-Adrián Bromiguer

Comprende esta asignatura tres tipos de actividades teórico-prácticas:

a) Dibujo a mano alzada: Se exploran diferentes posibilidades de expresión partiendo de la naturaleza, las variaciones morfológicas relacionadas con la percepción y sensibilidad del individuo, haciendo énfasis en estos elementos

y su conexión con la expresión gráfica. Se pretende aprovechar al máximo la creatividad e imaginación de los alumnos incentivando su expresión personal.

b) Dibujo técnico: Se enfocan los métodos y sistemas de representación que posibilitan la comunicación adecuada con operarios para la factura de objetos (planos, acotaciones, escalas, proporciones, conjuntos, despieces, detalles, etc.)

c) Expresión general de proyectos propios del Diseño: Sintetiza el complejo de la expresión canalizada a las posibilidades de comunicación completas y coherentes de los diseños para su aceptación y ejecución.

La práctica y experiencia del dibujo operan como un total

TEXTILERIA DE CATAMARCA Elsa Gómez-Olga de Quinteros

La actividad artesanal más destacada de la Provincia de Catamarca es la Textilería, en esta cátedra se pretendió exponer las múltiples técnicas utilizadas en este quehacer, los materiales, las herramientas y maquinarias, para que a lo largo de las exposiciones teóricas y observaciones prácticas, se generarán entre los alumnos problemas de diseño y soluciones a los mismos tomando en consideración tanto las condiciones técnicas como los motivos de expresión

ARQUEOLOGIA Y ARTESANIA Néstor Kriscautzky

La artesanía tradicional tiene sus raíces en las culturas precolombinas y en los aportes introducidos por los españoles durante el período colonial, tanto en el aspecto tecnológico como en el utilitario y el estético.

Una comprensión cabal de las artesanías tradicionales no puede darse sin un conocimiento adecuado de los sistemas de producción vigentes en América antes de la llegada de los españoles. Esta materia tuvo por objeto el conocimiento de los aportes de los grupos indígenas de América a la producción de objetos a través de las investigaciones arqueológicas llevadas adelante por los estudiosos de estas disciplinas. Se enfatizó también en la importancia de estos estudios en la conformación de la identidad cultural de los pueblos de América

ARTESANIAS Y TECNOLOGIAS APROPIADAS.

Néstor Kriscautzky

La revolución industrial planteó como hipótesis la desaparición de los sistemas de producción artesanal, como consecuencia del desarrollo y expansión de la producción industrial. Estas predicciones no se han cumplido y las artesanías han resistido el

avance de la industria y en los últimos años han experimentado un proceso de revitalización y crecimiento. Las técnicas industriales han dado pruebas de saturación e incapacidad de adaptación a condiciones sociales y económicas específicas de países en proceso de desarrollo, en los mismos que resultan más eficaces las tecnologías tradicionales cuyo estudio e incremento se conoce con el término de tecnologías apropiadas. El futuro de las artesanías se encuentra, en buena medida, ligado al de las tecnologías apropiadas, por lo que se trató en esta cátedra de estudiar sus relaciones.

SISTEMAS DE DISEÑO

Alfonso Soto - Adrián Bromiguer

Taller de diseño aplicado en el que se experimentó los distintos sistemas de diseño, a base de proyectos específicos dirigidos a la solución de problemas generales previamente detectados en las distintas ramas artesanales, especialmente en aquellas que puedan tener apoyo de los talleres existentes en Catamarca.

TALLER INTEGRAL DE REALIZACIÓN FORMAL

Lo integraron los asistentes al curso con el apoyo de profesores, maestros e instructores. La coordinación general estuvo a cargo de los profesores Alfonso Soto,

Adrián Bromiguer, Virginia Tachera y Carlos Peters.

En este taller se aplicaron los conocimientos generales adquiridos en la primera parte del curso a base de proyectos de diseño que cubren las distintas ramas artesanales, y de realización de muestrarios, modelos y prototipos en diversos materiales, utilizando talleres, en los cuales se integraron equipos, interdisciplinarios.

TRABAJO DE CAMPO, EXPOSICIONES Y PUBLICACIONES

Se llevó a cabo una visita de tres días a Santa María, en la que los becarios observaron en forma directa actividades de artesanos y dialogaron con ellos en Tafí del Valle, Cafayate y Santa María. Resultó especialmente interesante el contacto con tejedores, quienes utilizan métodos tradicionales en los procesos de tinturado y tejido. Se visitó también la ciudad de la Rioja y la población de Pirquitas. En todos los lugares mencionados los alumnos del curso hicieron levantamientos gráficos de los principales motivos artesanales. Se visitaron también museos Arqueológicos y de Arte en Catamarca, talleres y fábricas. Especial mención merecen las visitas a la fábrica de alfombras de la Dirección de Artesanías de Catamarca y al taller de las señoras Yolanda de Carvalho y Lilian de Corzo, en

donde se elaboran figuras de chala que por sus características, son únicas en el mundo.

Con una selección de los trabajos producidos por los alumnos, se organizó una exposición técnicamente preparada, con la participación de docentes y estudiantes; la exposición que ocupó aproximadamente 50 mts.2, fue

abierta al público de la ciudad. Los materiales fueron entregados a la Dirección de Artesanías de Catamarca.

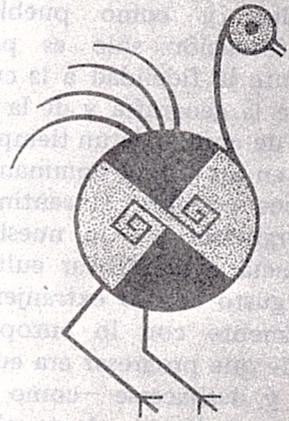
En los talleres del CIDAP se imprimió una publicación con las realizaciones gráficas más sobresalientes de los alumnos del curso intitulada "Arqueología, Ecología y Diseño Artesanal".

16



Omar Arroyo en uno de los talleres de Realización Formal, dialoga con María Cabal, Ramón Páez y Claudia Ortega.

ARQUEOLOGIA,
ECOLOGIA
Y DISEÑO ARTESANAL



VI Curso Interamericano
de Diseño Artesanal

CATAMARCA, ARGENTINA

10 de septiembre - 12 de octubre
1984

Una doble dimensión conforma al ser y al quehacer del hombre: la geográfica y la histórica. Somos en buena medida lo que nuestro entorno físico nos ofrece y nos limita. De nuestro medio tomamos lo que servirá para satisfacer nuestras necesidades físicas y psicológicas, y la opulencia o carencia de él configuran al hombre y a la cultura. Con profundo respeto miraron nuestros antepasados a los elementos conformadores de sus respectivos

habitat, los pensaron dotados de poderes y fuerzas extranaturales, o residencia de espíritus benignos y demoníacos. Algunos de ellos, indispensables para la supervivencia del grupo, fueron elevados a la categoría de divinidad, fueron objeto de propiciaciones y motivo de celebraciones. Para el residente de las grandes urbes las fiestas ligadas a la siembra y a la cosecha son manifestaciones exóticas llenas de colorido que merecen el honor de unas cuantas fotografías; para el campesino ligado profundamente a su medio, son parte esencial de su vida en las que se refuerzan la integración y comunión con la naturaleza.

El "homo habilis" es un permanente recreador; sus manos con multifacéticas posibilidades de transformación dirigidas por un cerebro capaz de reflexionar y hacer un paréntesis en su contacto con la realidad, modifican constantemente los materiales, los infunden formas, texturas y características físicas nuevas, los combinan y entremezclan y surgen objetos para la satisfacción de necesidades, la contemplación, la propiciación. El hombre es perecedero, y también lo son las culturas; el mero decurrir del tiempo, desastres naturales y la misma acción destructora del ser humano llevan al ocaso a pequeñas o grandes culturas cuya eternidad parecía garantizada. Pero de ellas quedan

huellas, vestigios de un pasado aferrado a la arcilla, los metales, la piedra, y esos vestigios son claves para que pueda el estudioso reconstruir toda la compleja estructura de un pasado que dé sentido a un presente, que lo justifique y que satisfaga, aunque sea en parte, el insaciable deseo de profundizar en las raíces.

18 La omnipresencia del medio físico y del pasado en la vida humana no supone aislamiento y cerrazón; el hombre es esencialmente comunicativo, no puede ahogar su impulso a conocer lo que otros hombres hacen y lo que ocurre en remotas regiones; intercambia gestos amistosos u hostiles, presentes y golpes, ideas y creencias. A veces en un plano civilizado y de respeto mutuo, a veces en el otro de imposición y sometimiento, las culturas se entremezclan enriqueciéndose unas y depauperándose otras, o llegando a síntesis creativas. El hombre se sentirá deslumbrado por lo extraño y lo incorporará a su vida porque lo juzga más útil, más bello o más eficaz; pero también sentirá dolor porque se pretende arrancar a tirones aquello que está hecho carne de su carne, y se aferrará estoicamente a un pasado en el que los abusos y humillaciones de los "civilizados" es el usurario precio que tiene que pagar por la fidelidad a sus raíces.

El término: "identidad cul-

tural" resuena fuertemente en el mundo; el bienestar fundamentado en la superabundancia de bienes físicos; la manía consumidora de algunas sociedades parecen no ser suficientes para dar sentido a la vida. Es preciso afirmarse como individuo y como pueblo, y esa afirmación sólo es posible mediante la fidelidad a la cultura hija de la geografía y de la historia. Fue común en un tiempo cercano, en los grupos dominantes de nuestros pueblos, el sentimiento de vergüenza por lo nuestro, la tendencia a identificar cultura y buen gusto con lo extranjero, especialmente con lo europeo, la idea de que progresar era europeizarse y deshacerse —como de un vergonzoso lastre— de aquello que nuestros indígenas, campesinos blancos, mestizos y africanos habían elaborado día a día a lo largo de siglos.

Hoy parece que soplan nuevos vientos. El desarrollo económico no puede darse al margen del desarrollo cultural, y un desarrollo cultural auténtico no puede prescindir de las raíces. Es conveniente que los pueblos del tercer mundo crezcan, pero este crecimiento tiene que conjugar las tecnologías provenientes de otras culturas con los valores y realizaciones generadas en las nuestras. En este aspecto tiene el diseñador una tarea muy importante que realizar. El diseño, que antes lo practicaban

empírica e intuitivamente los artesanos al realizar objetos satisfactores de necesidades, hoy, nutrido con el desarrollo de las ciencias y las técnicas, constituyen un conjunto de disciplinas teóricas y prácticas que se integran en una carrera. El diseñador se torna día a día un elemento imprescindible de la compleja sociedad contemporánea, y su influencia en los procesos de realización es creciente.

Puede el diseñador, deslumbrado en su formación por los contenidos de otras culturas, especialmente por las denominadas industrializadas, convertirse en un elemento destructor del espíritu de su sociedad; puede limitarse a repetir modelos y prototipos de quienes buscan el lucro; pero debe el diseñador consciente y creativo, poner sus conocimientos, habilidades y destrezas al servicio de su país, de su comunidad, lo que requiere de una actitud positiva hacia la propia cultura, de auténtico respeto hacia las realizaciones de los pueblos, y de un concepto de creatividad que tienda a la síntesis fértil del pasado con el presente.

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) consciente de esta problemática, ha organizado cursos interamericanos de diseño artesanal en los que el diseñador profesional se enfrenta al mundo de la cultura

popular; no con un afán crítico o paternalista, sino para enriquecerse con sus contenidos y nutrir su creatividad en esta inagotable fuente. El sexto de estos cursos se llevó a cabo en Catamarca, Argentina, y sus participantes fueron diseñadores de los países del Cono Sur de América. Catamarca, con su paisaje quebrado y cargado de sorpresas, con una artesanía tradicional rica, variada y de alta calidad, con una robusta historia en la que se superpusieron varias culturas precolombinas cada una de las cuales dejó huellas maravillosas, y en la que se operó un equilibrado mestizaje con lo español, fue la sede de este curso.

Esta publicación recoge una selección de trabajos gráficos elaborada por los becarios a lo largo de cinco semanas de intensa actividad; hay materiales tomados directamente de la naturaleza por cuanto el medio físico en su inmensa variedad de flora y fauna, piedra y tierra, ríos y montañas ha sido en todos los tiempos un inagotable manantial de inspiración, y un fuerte incentivador de la creatividad individual y colectiva. Se incluyen también elementos gráficos tomados de piezas arqueológicas de la región que se encuentran atesoradas en los museos catamarquinos, por cuanto estos testimonios tienen que gravitar en los procesos creativos de diseñadores y artesanos, no como modelos para ser co-

piados y reproducidos al margen de sentido crítico, sino como puntos de partida en la acción. Una tercera parte consta de trabajos en los que, aplicando técnicas de diseño, se han conseguido elementos nacidos de la naturaleza y la arqueología.

Intensos fueron los diálogos teóricos acerca de la cultura, el

medio, y la identidad nacional, agotador fue el trabajo práctico, mas los frutos de este esfuerzo serán generosos. La conciencia de identidad gestará búsquedas serias y realizaciones frescas, y las experiencias acumuladas desbordarán de los becarios a otras personas hambrientas y sedientas de expresar su americanidad. ○

Claudio Malo González



Martha Lima, del Brasil, realiza el levantamiento de una pieza de artesanía en Cafayate.



Teresa Lemus Almeida, de Chile, diseña una pieza de cerámica.

CURSO DE DISEÑO
ARTESANAL
CATAMARCA ARGENTINA

EXPRESION
MORFOLOGIA
SISTEMAS DE DISEÑO

"CONTENIDO"
EXPRESION

LA ASIGNATURA TIENE
COMO OBJETIVOS GENE-
RALES. DOMINAR LAS
DIFERENTES POSIBILIDA-
DES DE ELABORACION
Y DE EXPRESION DE
LOS UTENCILIOS ARTE-
SANALES DEL DIBUJO,
LA EXPERIENCIA LINEAL
INFINITA COMPUESTA
POR RESULTADOS PARTICU-
LARES QUE RESULTAN
DE LA OBSERVACION DEL

MUNDO VISUAL, Y LA
REALIZACION DE EJER-
CICIOS CON DIFERENTES
MATERIALES Y TECNICAS
BIDIMENSIONALES Y TRI-
DIMENSIONALES, Y ASI
CREAR HIPOTESIS Y
APROXIMACIONES EN LA
APLICACION Y SOLUCION
DE PROBLEMAS DE DISEÑO

MORFOLOGIA

COMPRENDE NOCIONES
GENERALES DE LA FOR-
MA, EN SUS ASPECTOS
GEOMETRICOS, TRIDI-
MENSIONALES Y BIDIMEN-
SIONALES DE ACUERDO A
SU REPRESENTACION, COMO
TRUCCIONES, MATERIALIZA-
CION ETC. SUS REPRESENTA-
CIONES ARTICULADAS

ORTOGONALES Y MONOLITICAS, EL ORDENAMIENTO DEL ESPACIO DE REDES Y RITMOS. EL SISTEMA ORTO-KIRTO SIMETRICO MORFOLOGICO LAS JERARQUIAS Y TAXONOMIAS MORFOLOGICAS DEL DISEÑO. Y LA APLICACION AL DISEÑO ARTESANAL Y DE OBJETOS

SISTEMAS DE DISEÑO

EL OBJETIVO PRINCIPAL ES EL DE DESARROLLAR CON LA AYUDA DE MODELOS DIVERSOS, EJERCICIOS DE DISEÑO, CONFIGURACIONES COMPLEJAS PROCESOS DE PLANEAMIENTO Y SUS RELACIONES RECIPROCAS PARA RESOLVER PROBLEMAS DIVERSOS DE DISEÑO, DESDE SU CONCEPCION, REPRESENTACION, DISEÑO DE MODELOS Y PROTOTIPOS HASTA SU PRODUCCION.

52

MORFOLOGIA. EXPRESION. SISTEMAS DE DISEÑO.

MORFOLOGIA

UN NIÑO AL EMPEZAR A ESTRUCTURAR SU UNIVERSO, PRIMERAMENTE ADVIERTE UNIDADES MATERIALES DE DIMENSIONES ESPACIALES TEMPORALES Y MAS O MENOS HUMANAS (OBJETOS QUE SE CONVIERTEN EN NOMBRES) LUEGO VE QUE TALES UNIDADES ESTAN FORMADAS POR SUB-UNIDADES, (EL RADIO, LA UNIDAD, LA ANTENA, LOS BOTONES SUB UNIDAD Y SE

LAS DIVIDE EN MORFOGRAMAS LO QUE DA COMO RESULTADO UN SISTEMA MORFOLOGICO. DESPUES SE NOTA QUE LAS COSAS QUE INICIALMENTE SE HABIAN DISTINGUIDO COMO UNIDADES SEPARADAS, PUEDEN INCLUIRSE EN AGROPAMIENTOS Y ASI TEJEMOS LA CLASIFICACION O TAXONOMIA,

LA ATENCION SUBE DE LA UNIDAD DE PARTIDA A LAS "SUPRAORDINADAS" A ELAS, Y LUEGO DESCENDE A LAS QUE LE ESTAN "SUBORDINADAS" MAS TARDE, CUANDO EL REFINAMIENTO ES MUCHO MAYOR SE CONOCE LA EXISTENCIA DE UNIDADES FUNCIONALES, Y FINALMENTE DE UNIDADES DE DESARROLLO, ADEMAS DE LAS BASICAS.

A NUESTRO ENTENDER, EL SALDO DE IMPORTANCIA QUE ES PRECISO EFECTUAR EN LA MAYORIA DE LAS ZONAS, ES EL QUE LLEVA A LOS ELEMENTOS MORFOLOGICOS A SER FUNCIONALES.

UNA VERSION DE JERARQUIA Y CLASIFICACION TAXONOMICA, UN SISTEMA PARA REFERIRSE A CUALQUIER COLECCION ORGANIZADA DE ELEMENTOS DOTADOS DE LAS PROPIEDADES DE LOS MATERIALES COMO FORMAS, UNA HERRAMIENTA PARA LOS DISEÑADORES ESTUDIANTES DE ARTE ARQUITECTOS, ARTESANOS, QUE SIRVA PARA LA COMPRESION DE LA FORMA Y SU INTERRELACION EN LAS DIFERENTES MANERAS DE APLICACION DEL SISTEMA AL DISEÑO ARTESANAL Y DE OBJETOS.

ENTIFICACION: IDENTIFICACION DE LA FORMA.

ESTRUCTURAS ORGANICAS.

ESTRUCTURAS INORGANICAS

CONCEPTO DE JERARQUIAS ESTRUCTURALES.

FUNCIONALES.

DESCRIPTIVAS.

INFIMAS.

TAXONOMIA

GRAFICAS DE REFLEXION ORTO-KIRTOSIMETRICO.

SERIES DE ARBOLES

SERIES TOPOLOGICAS

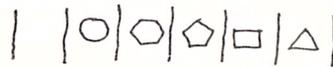
SETS ORDENADOS

GEOMETRIA

ADICION Y SUSTRACCION

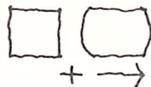
	○	◻	◼	◻	△
○	A	B	A	B	A
◻	B	A	B	A	B
◼	A	B	A	B	A
◻	B	A	B	A	B
△	A	B	A	B	A

LATIZ DE ENTIFICACION



MOTIVOS DE ENTIFICACION

ESTRATEGIAS DE ENTIFICACION



ADICION



SUSTRACCION



ORTOSIMETRICA VERTICAL
KIRTOSIMETRICA VERTICAL

ORTOSIMETRICA HORIZONTAL
KIRTOSIMETRICA HORIZONTAL

ENFASIS DE ENTIFICACION
DIGRAFICA DE REFLEXION VERT.

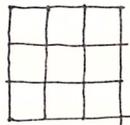
TRIGRAFICA DE REFLEXION VERT.

DIGRAFICA DE REFLEXION HORIZ.

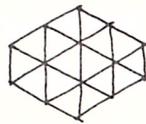
TRIGRAFICA DE REFLEXION HORIZ.

REDES, RITMOS Y MODULOS DIDACTICOS

TRAZO DE LA RED DE CUADRADOS Y SU MODULO DIDACTICO
LADOS IGUALES ANGULOS DE 90° .



TRAZO DE LA RED DE TRIANGULOS Y SU MODULO DIDACTICO
LADOS IGUALES, ANGULOS DE 60° .



54

TRAZO DE LA RED DE ROMBOS Y SU MODULO DIDACTICO,
LADOS IGUALES, ANGULOS DE 60° Y 120° .

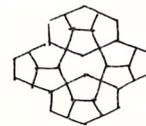


TRAZO DE LA RED DE EXAGONOS Y SU MODULO DIDACTICO

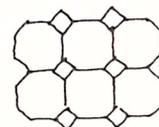
TRAZO DE LA RED DE TRIANGULOS Y CUADRADOS PARALELOS Y SU MODULO DIDACTICO.
LADOS IGUALES, SEIS TRIANGULOS DE 60°



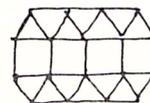
TRAZO DE RED DE PENTAGONOS IRREGULARES Y SU MODULO DIDACTICO,
LADOS DESIGUALES RED DE CUADRADOS, ANGULOS DE 90° .



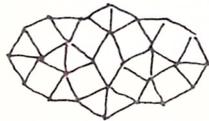
TRAZO DE LA RED DE OCTAGONOS Y CUADRADOS Y SU MODULO DIDACTICO,
LADOS IGUALES



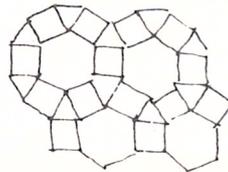
TRAZO DE LA RED DE TRIANGULOS Y CUADRADOS PARALELOS Y SU MODULO DIDACTICO.
LADOS IGUALES ANGULOS DE 90° Y 60°



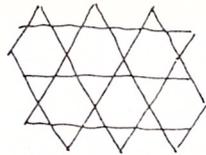
TRAZO DE LA RED DE CUADRADOS Y TRIANGULOS RADIAL Y SU MODULO DIDACTICO LADOS IGUALES, ANGULOS DE 90° Y 60°.



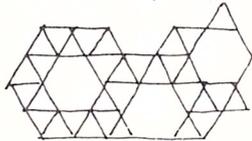
TRAZO DE RED DE TRIANGULOS CUADRADOS Y EXAGONOS, Y SU MODULO DIDACTICO, LADOS IGUALES, ANGULOS DE 90° Y 60° Y 120°



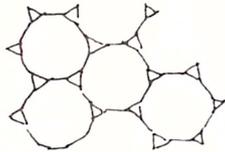
TRAZO DE RED DE TRIANGULOS Y EXAGONOS REGULARES Y SU MODULO DIDACTICO LADOS IGUALES, ANGULOS DE 90°.



TRAZO DE RED DE TRIANGULOS Y EXAGONOS REGULARES Y SU MODULO DIDACTICO, LADOS IGUALES, ANGULOS DE 90°



TRAZO DE RED DE DODECAGONOS Y TRIANGULOS REGULARES Y SU MODULO DIDACTICO, LADOS IGUALES, ANGULOS



EXPRESION: DIBUJO TECNICO Y PERSPECTIVA. DIBUJO DE OBJETOS, ESTUDIOS DE LA NATURALEZA, DIBUJO DE MEMORIA, ESCRITURA Y TIPOGRAFIA BASICA, ESTUDIOS DE MATERIALES, TRABAJO TEXTIL Y DE FIBRAS, EJERCICIOS DE COLOR, CONFIGURACION ESPACIAL.

ELEMENTOS BASICOS: PUNTO, LINEA, PLANO.

CONCEPTOS BASICOS: DIRECCION, REPETICION, RITMO, CONTRASTE, EQUILIBRIO TENSION, MOVIMIENTO, TEXTURA, ESCALA, DIMENSION, PROPORCION

EXPRESION: DIBUJO

EL DIBUJO A PULSO ES UN MEDIO HISTORICO Y TRADICIONAL DE LA EXPRESION Y LA REPRESENTACION. EL DIBUJO ES EL PORTADOR DE INFORMACION DE LA TRANSFORMACION ESPIRITUAL Y ARTESANAL DE LAS PERCEPCIONES Y VIVENCIAS. EL TRABAJO CON EL DIBUJO ES UNA DISCIPLINA QUE TIENDE A LA

SENSIBILIZACION DE LA VISION Y AL ENRIQUECIMIENTO DEL SENTIDO DE LA FORMA, EL RITMO, Y LA ABSTRACCION.

EL METODO DE ENSEÑANZA SE ESTRUCTURA DE LO SIMPLE Y ELEMENTAL A LO COMPLEJO, EN CORRESPONDENCIA CON EL DESARROLLO DE UN DIBUJO DE LA FORMA TOTAL AL DETALLE.

EL PROCESO COMPLEJO Y CONFIGURADOR DEL DIBUJO SE DIVIDE EN DIVERSAS ACTIVIDADES QUE SE CONDICIONAN RECIPROCAMENTE.

OBSERVAR Y VER, ES DECIR APREHENDER LAS FORMAS Y PROPORCIONES COMO TOTALIDADES.

36

TRANSFORMAR LO VISTO, LAS FORMAS ANALIZADAS EN UNA REPRESENTACION VISUAL EN EL PAPEL QUE PRODUZCA CARACTER ESPACIAL.

DOMILIAR LAS POSIBILIDADES DE ELABORACION Y EXPRESION DE LOS UTENSILIOS ARTESANALES DEL DIBUJO.

CONTROLAR EL PROCESO TEMPORAL DEL DIBUJO DESDE EL COMIENZO HASTA EL FIN DE LA ACTIVIDAD CONFIGURADORA.

APROVECHAMIENTO CRITICO DEL RESULTADO DEL TRABAJO

EL PROCESO DEL DIBUJO ES POR LO TANTO UNA EXPERIENCIA LINEAL INFINITA COMPUESTA POR RESULTADOS PARTICULARES SIEMPRE NUEVAMENTE CUESTIONADOS Y NO TIENE

COMO OBJETIVO UN PRODUCTO UNICO Y ABSOLUTO.

TENSION ESPACIAL
SUPERPOSICION
CARAS EN CONTACTO
ARISTAS EN CONTACTO
ENLADENAMIENTO
INTERPENETRACION

EXPRESION: SISTEMATICA DE LOS CUERPOS SIMETRICOS.

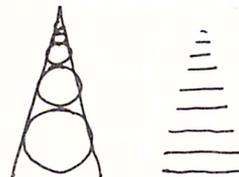
CONCEPTOS GENERALES

LA SIMETRIAS:

"SIMETRIA ISOMETRICA" TRAZO APLICACION DEL CONCEPTO A DIFERENTES EJERCICIOS TAMO BIDIMENSIONALES COMO TRIDIMENSIONALES UTILIZANDO MATERIALES TALES COMO PAPELES, CARTULINAS, ARELLILLA,



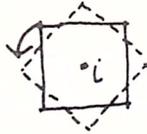
SIMETRIA HOMEOMETRICA



SIMETRIA CATAMETRICA



SIMETRIA DE IDENTIDAD



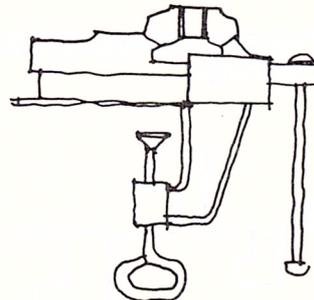
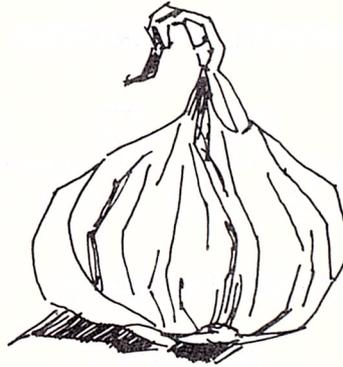
EJEMPLOS:

CUBOS, ESCALERAS, CILINDROS,
CONOS, BOTELLAS, HERRA-
MIENTAS, ZAPATOS, LLAVES,
INSTRUMENTOS MUSICALES,

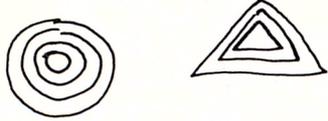
MODELOS DE BUSTOS, MANOS
PIES, ANIMALES, MASLARAS,
ESULTURAS.

ESTUDIO DE LA NATURALEZA
HOJAS, FLORES, TALLOS, FRUTAS,
SEMILLAS, LEGUMBRES, VERDU-
RAS

TECNICAS: LAPIZ NEGRO,
PRISHA COLORES, TINTA,
ACUARELAS, TEMPERA,
PLUMONES, PASTELES,
TECNICAS MIXTAS



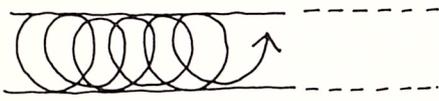
SIMETRIA DE EXTENSION



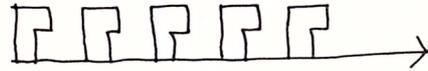
EXTENSION ROTATORIA



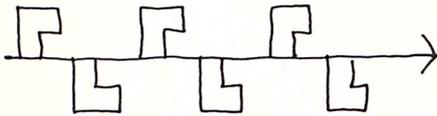
ROTACION TRASLATORIA



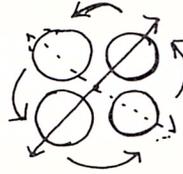
SIMETRIA DE TRASLACION



REFLEXION TRASLATORIA



SIMETRIA DE ROTACION

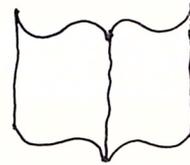


38

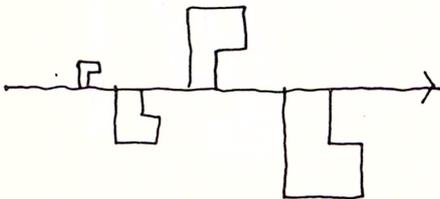
REFLEXION ROTATORIA



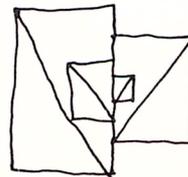
REFLEXION ESPECULAR



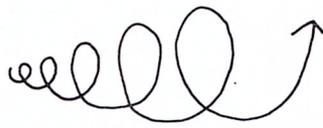
EXTENSION TRASLATORIA
ASCENDENTE



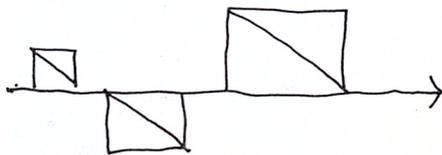
EXTENSION REFLEJA



EXTENSION HELICOIDAL



EXTENSION REFLEJO TRASLATORIA



DISEÑO (SISTEMAS)

INVESTIGAR Y DESARROLLAR CON LA AYUDA DE MODELOS DIVERSOS, EJERCICIOS DE DISEÑO, CONFIGURACIONES COMPLEJAS, PROCESOS DE PLANEAMIENTO Y TRABAJO Y SUS RELACIONES RECÍPROCAS. LAS SERIES, DISEÑOS, PROGRAMAS ESTRUCTURAS Y CONCEPCIONES ELABORADAS DE ESTE MODO, PROPORCIONAN UNA IDEA Y UNA VISIÓN DE CONJUNTO DE LA MULTIPLICIDAD DE DIMENSIONES QUE PUEDEN ADOPTAR LOS PROCESOS CREATIVOS.

EL CONTINUO TRABAJO DE DIFERENCIACIÓN, LA DEFINICIÓN DE CRITERIOS POR MEDIO DE LA COMPARACIÓN Y EL CUESTIONA-

MIENTO, EL CONOCIMIENTO Y LA EVALUACIÓN DE RELACIONES Y LA CRÍTICA Y EL CONTROL LO MÁS OBJETIVO POSIBLES DE LA PROPIA ACTIVIDAD, DESARROLLAN LA CAPACIDAD DE JUICIO AUTÓNOMO Y LA CONCIENCIA DE LA RESPONSABILIDAD.

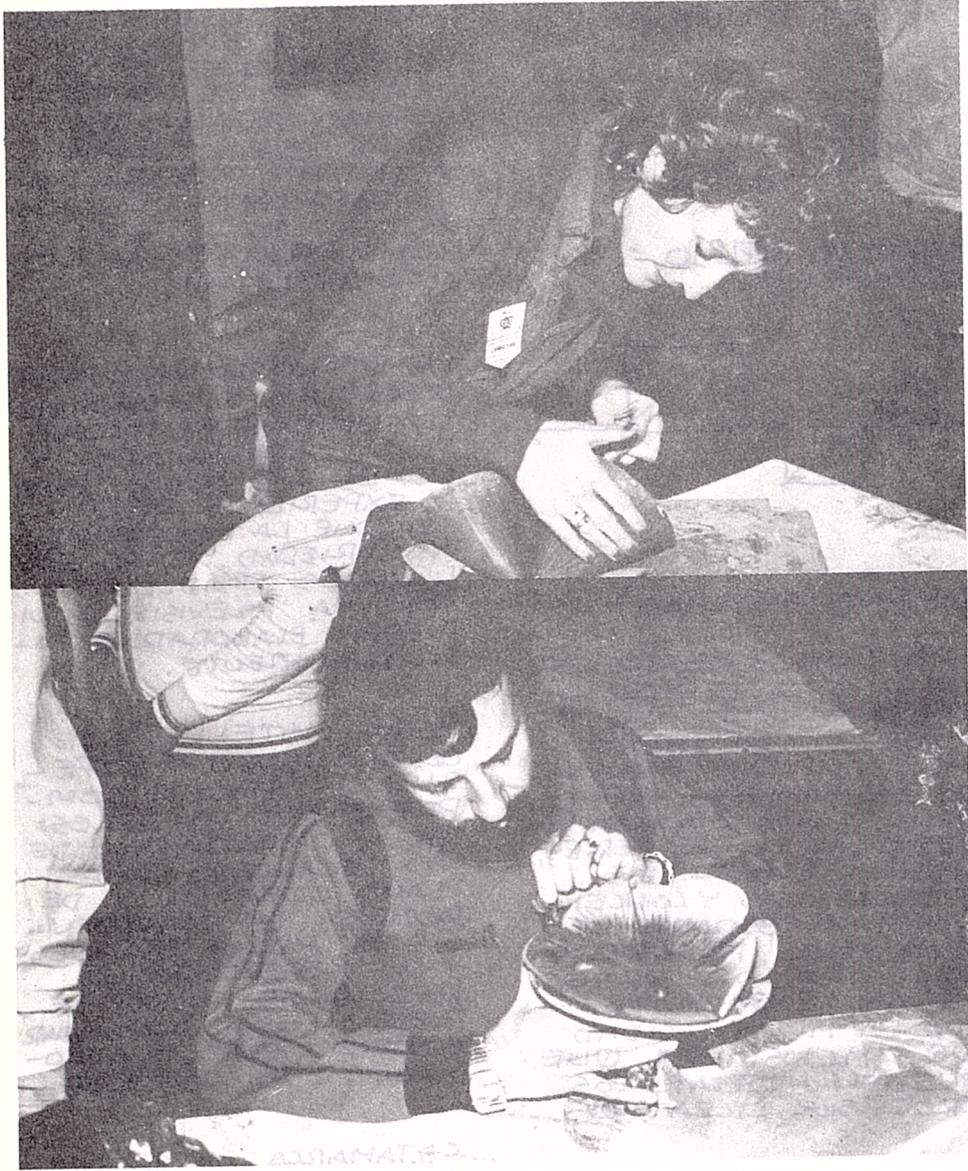
LAS DIFERENTES CAPACIDADES SUBJETIVAS DE LOS ESTUDIANTES AMPLIAN EL PROCESO DE LA DIFERENCIACIÓN Y SIENTAN LAS BASES PARA LA EXPERIENCIA DE GRUPO, YA QUE LA MULTIPLICIDAD Y VARIEDAD DE LAS SOLUCIONES POSIBLES NO SON YA PREVISIBLES NI PUEDEN ELABORARSE INDIVIDUALMENTE.

59

ESTOS "SISTEMAS" DE CONOCIMIENTO Y EXPERIENCIA HACEN COMPRENSIBLE LA NECESIDAD Y CONSECUENCIA DE LAS DECISIONES EN EL PLANO CREATIVO Y DE DISEÑO, SU DEPENDENCIA DE MUCHOS FACTORES Y SUS REPERCUSIONES ESPECÍFICAS. Y ASÍ SE PUEDEN LUEGO TRASLADAR A OTROS MEDIOS Y A PROBLEMAS MÁS COMPLEJOS.

CATAMARCA, ARGENTINA
SEPTIEMBRE DE 1984

OMAR ARRUNDO



0

Raquel Perales, de Argentina, y Freddy Martínez, del Uruguay, en una clase práctica de diseño.

CURSO DE DISEÑO
ARTESANAL
CATAMARCA ARGENTINA

EXPRESION
MORFOLOGIA
SISTEMAS DE DISEÑO

"CONTENIDO"
EXPRESION

LA ASIGNATURA TIENE
COMO OBJETIVOS GENE-
RALES. DOMINAR LAS
DIFERENTES POSIBILI-
DADES DE ELABORACION
Y DE EXPRESION DE
LOS UTENCILIOS ARTE-
SANALES DEL DIBUJO,
LA EXPERIENCIA LINEAL
INFINITA COMPUESTA
POR RESULTADOS PARTICU-
LARES QUE RESULTAN
DE LA OBSERVACION DEL

MUNDO VISUAL, Y LA
REALIZACION DE EJER-
CICIOS CON DIFERENTES
MATERIALES Y TECNICAS
BIDIMENSIONALES Y TRI-
DIMENSIONALES, Y ASI
CREAR HIPOTESIS Y
APROXIMACIONES EN LA
APLICACION Y SOLUCION
DE PROBLEMAS DE DISEÑO

MORFOLOGIA

COMPRENDE NOCIONES
GENERALES DE LA FOR-
MA, EN SUS ASPECTOS
GEOMETRICOS, TRIDI-
MENSIONALES Y BIDIMEN-
SIONALES DE ACUERDO A
SU REPRESENTACION, CON-
STRUCCION, MATERIALIZA-
CION ETC. SUS REPRESEN-
TACIONES ARTICULADAS

ORTOGONALES Y MONOLITICAS, EL ORDENAMIENTO DEL ESPACIO DE REDES Y RITMOS. EL SISTEMA ORTO-KIRTO SIMETRICO MORFOLOGICO LAS JERARQUIAS Y TAXONOMIAS MORFOLOGICAS DEL DISEÑO. Y LA APLICACION AL DISEÑO ARTESANAL Y DE OBJETOS

SISTEMAS DE DISEÑO

EL OBJETIVO PRINCIPAL ES EL DE DESARROLLAR CON LA AYUDA DE MODELOS DIVERSOS, EJERCICIOS DE DISEÑO, CONFIGURACIONES COMPLEJAS PROCESOS DE PLANEAMIENTO Y SUS RELACIONES RECIPROCAS PARA RESOLVER PROBLEMAS DIVERSOS DE DISEÑO, DESDE SU CONCEPCION, REPRESENTACION, DISEÑO DE MODELOS Y PROTOTIPOS HASTA SU PRODUCCION.

52

MORFOLOGIA. EXPRESSION. SISTEMAS DE DISEÑO.

MORFOLOGIA

UN NIÑO AL EMPEZAR A ESTRUCTURAR SU UNIVERSO, PRIMERAMENTE ADVIERTE UNIDADES MATERIALES DE DIMENSIONES ESPACIALES TEMPORALES Y MAS O MENOS HUMANAS (OBJETOS QUE SE CONVIERTEN EN NOMBRES) LUEGO VE QUE TALES UNIDADES ESTAN FORMADAS POR SUB-UNIDADES, (EL RADIO, LA UNIDAD, LA ANTENA, LOS BOTONES SUB UNIDAD Y SE

LAS DIVIDE EN MORFOGRAMAS LO QUE DA COMO RESULTADO UN SISTEMA MORFOLOGICO. DESPUES SE NOTA QUE LAS COSAS QUE INICIALMENTE SE HABIAN DISTINGUIDO COMO UNIDADES SEPARADAS, PUEDEN INCLUIRSE EN AGROPAMIENTOS Y ASI TENEMOS LA CLASIFICACION O TAXONOMIA.

LA ATENCION SUBE DE LA UNIDAD DE PARTIDA A LAS "SUPRAORDINADAS" A ELLAS, Y LUEGO DESCENDE A LAS QUE LE ESTAN "SUBORDINADAS"; MAS TARDE, CUANDO EL REFINAMIENTO ES MUCHO MAYOR SE CONOCE LA EXISTENCIA DE UNIDADES FUNCIONALES, Y FINALMENTE DE UNIDADES DE DESARROLLO, ADEMAS DE LAS BASICAS.

A NUESTRO ENTENDER, EL SAUO DE IMPORTANCIA QUE ES PRECISO EFECTUAR EN LA MAYORIA DE LAS ZONAS, ES EL QUE LLEVA A LOS ELEMENTOS MORFOLOGICOS A SER FUNCIONALES.

UNA VERSION DE JERARQUIA Y CLASIFICACION TAXONOMICA, UN SISTEMA PARA REFERIRSE A CUALQUIER COLECCION ORGANIZADA DE ELEMENTOS DOTADOS DE LAS PROPIEDADES DE LOS MATERIALES COMO FORMAS. UNA HERRAMIENTA PARA LOS DISEÑADORES ESTUDIANTES DE ARTE ARQUITECTOS, ARTESANOS, QUE SIRVA PARA LA COMPRESION DE LA FORMA Y SU INTERRELACION EN LAS DIFERENTES MANERAS DE APLICACION DEL SISTEMA AL DISEÑO ARTESANAL Y DE OBJETOS.

ENTIFICACION: IDENTIFICACION DE LA FORMA.

ESTRUCTURAS ORGANICAS.

ESTRUCTURAS INORGANICAS

CONCEPTO DE JERARQUIAS

ESTRUCTURALES.

FUNCIONALES.

DESCRIPTIVAS.

INFIMAS.

TAXONOMIA

GRAFICAS DE REFLEXION

ORTO-KIRTO SIMETRICO.

SERIES DE ARBOLES

SERIES TOPOLOGICAS

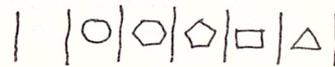
SETS ORDENADOS

GEOMETRIA

ADICION Y SUSTRACCION

	○	◻	◼	◻	△
○	A	B	A	B	A
◻	B	A	B	A	B
◼	A	B	A	B	A
◻	B	A	B	A	B
△	A	B	A	B	A

LATIZ DE ENTIFICACION



MOTIVOS DE ENTIFICACION

ESTRATEGIAS DE ENTIFICACION

ORTOSIMETRICA VERTICAL
KIRTOSIMETRICA VERTICAL

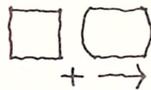
ORTOSIMETRICA HORIZONTAL
KIRTOSIMETRICA HORIZONTAL

ENFASIS DE ENTIFICACION
DIGRAFICA DE REFLEXION VERT.

TRIGRAFICA DE REFLEXION VERT.

DIGRAFICA DE REFLEXION HORIZ.

TRIGRAFICA DE REFLEXION HORIZ.



ADICION

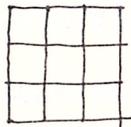


SUSTRACCION

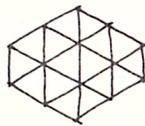


REDES, RITMOS Y MODULOS DIDACTICOS

TRAZO DE LA RED DE CUADRADOS Y SU MODULO DIDACTICO LADOS IGUALES ANGULOS DE 90°.

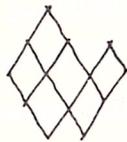


TRAZO DE LA RED DE TRIANGULOS Y SU MODULO DIDACTICO LADOS IGUALES, ANGULOS DE 60°.



54

TRAZO DE LA RED DE ROMBOS Y SU MODULO DIDACTICO, LADOS IGUALES, ANGULOS DE 60° Y 120°.

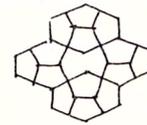


TRAZO DE LA RED DE EXAGONOS Y SU MODULO DIDACTICO

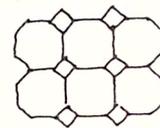
TICO. LADOS IGUALES, SEIS TRIANGULOS DE 60°



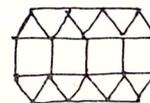
TRAZO DE RED DE PENTAGONOS IRREGULARES Y SU MODULO DIDACTICO, LADOS DESIGUALES RED DE CUADRADOS, ANGULOS DE 90°.



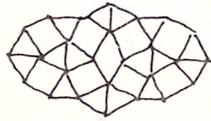
TRAZO DE LA RED DE OCTAGONOS Y CUADRADOS Y SU MODULO DIDACTICO, LADOS IGUALES



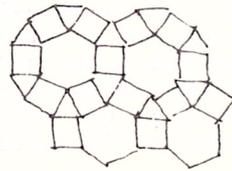
TRAZO DE LA RED DE TRIANGULOS Y CUADRADOS PARALELA Y SU MODULO DIDACTICO. LADOS IGUALES ANGULOS DE 90° Y 60°



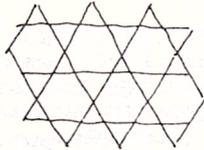
TRAZO DE LA RED DE CUADRADOS Y TRIANGULOS RADIAL Y SU MODULO DIDACTICO LADOS IGUALES, ANGULOS DE 90° Y 60°.



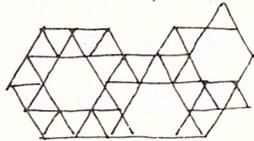
TRAZO DE RED DE TRIANGULOS CUADRADOS Y EXAGONOS, Y SU MODULO DIDACTICO, LADOS IGUALES, ANGULOS DE 90° Y 60° Y 120°



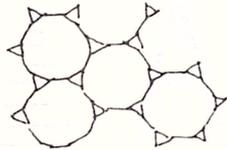
TRAZO DE RED DE TRIANGULOS Y EXAGONOS REGULARES Y SU MODULO DIDACTICO LADOS IGUALES, ANGULOS DE 90°.



TRAZO DE RED DE TRIANGULOS Y EXAGONOS REGULARES Y SU MODULO DIDACTICO, LADOS IGUALES, ANGULOS DE 90°



TRAZO DE RED DE DODECAGONOS Y TRIANGULOS REGULARES Y SU MODULO DIDACTICO, LADOS IGUALES, ANGULOS



EXPRESION: DIBUJO TECNICO Y PERSPECTIVA. DIBUJO DE OBJETOS, ESTUDIOS DE LA NATURALEZA, DIBUJO DE MEMORIA, ESCRITURA Y TIPOGRAFIA BASICA, ESTUDIOS DE MATERIALES, TRABAJO TEXTIL Y DE FIBRAS, EJERCICIOS DE COLOR, CONFIGURACION ESPACIAL.

ELEMENTOS BASICOS: PUNTO, LINEA, PLANO.

CONCEPTOS BASICOS: DIRECCION, REPETICION, RITMO, CONTRASTE, EQUILIBRIO TENSION, MOVIMIENTO, TEXTURA, ESCALA, DIMENSION, PROPORCION

EXPRESION : DIBUJO

EL DIBUJO A PULSO ES UN MEDIO HISTORICO Y TRADICIONAL DE LA EXPRESION Y LA REPRESENTACION. EL DIBUJO ES EL PORTADOR DE INFORMACION DE LA TRANSFORMACION ESPIRITUAL Y ARTESANAL DE LAS PERCEPCIONES Y VIVENCIAS. EL TRABAJO CON EL DIBUJO ES UNA DISCIPLINA QUE TIENDE A LA

SENSIBILIZACION DE LA VISION Y AL ENRIQUECIMIENTO DEL SENTIDO DE LA FORMA, EL RITMO, Y LA ABSTRACCION.

EL METODO DE ENSEÑANZA SE ESTRUCTURA DE LO SIMPLE Y ELEMENTAL A LO COMPLEJO, EN CORRESPONDENCIA CON EL DESARROLLO DE UN DIBUJO DE LA FORMA TOTAL AL DETALLE.

EL PROCESO COMPLEJO Y CONFIGURADOR DEL DIBUJO SE DIVIDE EN DIVERSAS ACTIVIDADES QUE SE CONDICIONAN RECIPROCAMENTE.

OBSERVAR Y VER, ES DECIR APREHENDER LAS FORMAS Y PROPORCIONES COMO TOTALIDADES.

56

TRANSFORMAR LO VISTO, LAS FORMAS ANALIZADAS EN UNA REPRESENTACION VISUAL EN EL PAPEL QUE PRODUZCA CARACTER ESPACIAL.

DOMILIAR LAS POSIBILIDADES DE ELABORACION Y EXPRESION DE LOS UTENSILIOS ARTESANALES DEL DIBUJO.

CONTROLAR EL PROCESO TEMPORAL DEL DIBUJO DESDE EL COMIENZO HASTA EL FIN DE LA ACTIVIDAD CONFIGURADORA.

APROVECHAMIENTO CRITICO DEL RESULTADO DEL TRABAJO

EL PROCESO DEL DIBUJO ES POR LO TANTO UNA EXPERIENCIA LINEAL INFINITA COMPUESTA POR RESULTADOS PARTICULARES SIEMPRE NUEVAMENTE CUESTIONADOS Y NO TIENE

COMO OBJETIVO UN PRODUCTO UNICO Y ABSOLUTO.

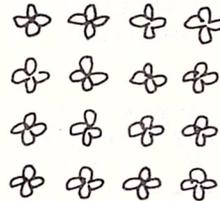
TENSION ESPACIAL
SUPERPOSICION
CARAS EN CONTACTO
ARISTAS EN CONTACTO
ENCADENAMIENTO
INTERPENETRACION

EXPRESION: SISTEMATICA DE LOS CUERPOS SIMETRICOS.

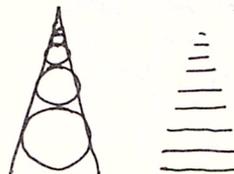
CONCEPTOS GENERALES

LA SIMETRIAS:

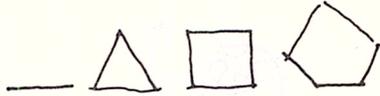
"SIMETRIA ISOMETRICA" TRAZO APLICACION DEL CONCEPTO A DIFERENTES EJERCICIOS TAMBO BIDIMENSIONALES COMO TRIDIMENSIONALES UTILIZANDO MATERIALES TALES COMO PAPELES, CARTULINAS, ARTELLA,



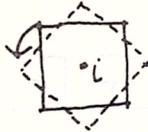
SIMETRIA HOMEOMETRICA



SIMETRIA CATAMETRICA



SIMETRIA DE IDENTIDAD



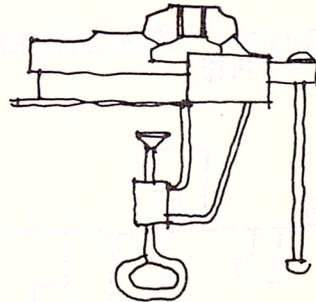
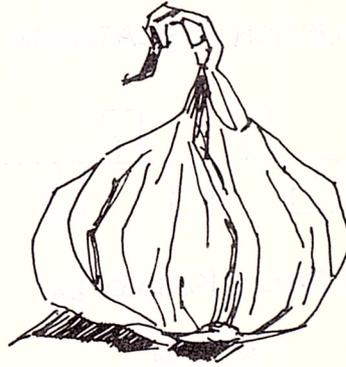
EJEMPLOS:

CUBOS, ESCALERAS, CILINDROS,
CONOS, BOTEILLAS, HERRA-
MIENTAS, ZAPATOS, LLAVES
INSTRUMENTOS MUSICALES,

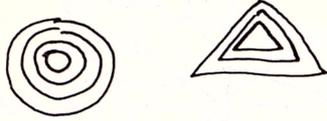
MODELOS DE BUSTOS, MANOS
PIES, ANIMALES, MASCLARAS,
ESULTURAS.

ESTUDIO DE LA NATURALEZA
HOJAS, FLORES, TALLOS, FRUTAS,
SEMILLAS, LEGUMBRES, VERDU-
RAS

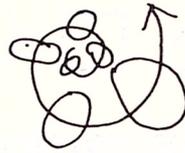
TECNICAS: LAPIZ NEGRO,
PRISMA COLORES, TINTA,
ACUARELAS, TEMPERA,
PLUMONES, PASTELOS,
TECNICAS MIXTAS



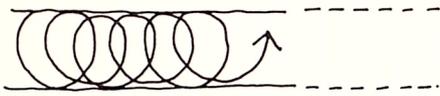
SIMETRIA DE EXTENSION



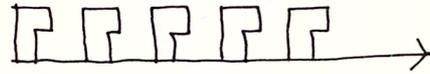
EXTENSION ROTATORIA



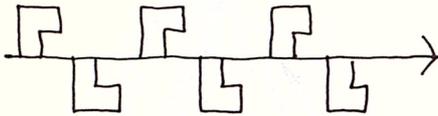
ROTACION TRASLATORIA



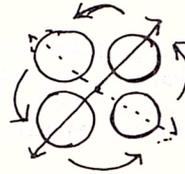
SIMETRIA DE TRASLACION



REFLEXION TRASLATORIA



SIMETRIA DE ROTACION

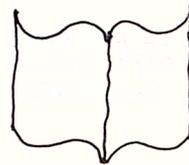


58

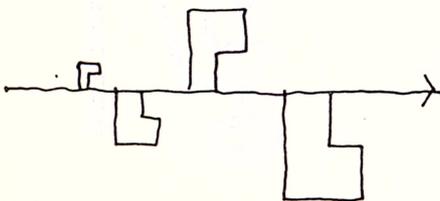
REFLEXION ROTATORIA



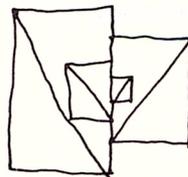
REFLEXION ESPECULAR



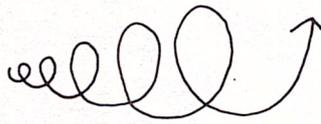
EXTENSION TRASLATORIA
ASCENDENTE



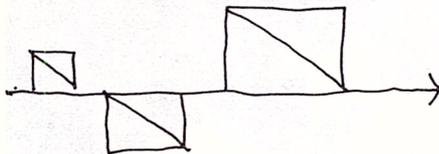
EXTENSION REFLEJA



EXTENSION HELICOIDAL



EXTENSION REFLEJO TRASLATORIA



DISEÑO (SISTEMAS)

INVESTIGAR Y DESARROLLAR CON LA AYUDA DE MODELOS DIVERSOS, EJERCICIOS DE DISEÑO, CONFIGURACIONES COMPLEJAS, PROCESOS DE PLANEAMIENTO Y TRABAJO Y SUS RELACIONES RECIPROCAS. LAS SERIES, DISEÑOS, PROGRAMAS ESTRUCTURAS Y CONCEPCIONES ELABORADAS DE ESTE MODO, PROPORCIONAN UNA IDEA Y UNA VISION DE CONJUNTO DE LA MULTIPLICIDAD QUE PUEDEN ADOPTAR LOS PROCESOS CREATIVOS.

EL CONTINUO TRABAJO DE DIFERENCIACION, LA DEFINICION DE CRITERIOS POR MEDIO DE LA COMPARACION Y EL CUESTIONA-

MIENTO, EL CONOCIMIENTO Y LA EVALUACION DE RELACIONES Y LA CRITICA Y EL CONTROL LO MAS OBJETIVO POSIBLES DE LA PROPIA ACTIVIDAD, DESARROLLAN LA CAPACIDAD DE JUICIO AUTONOMO Y LA CONCIENCIA DE LA RESPONSABILIDAD.

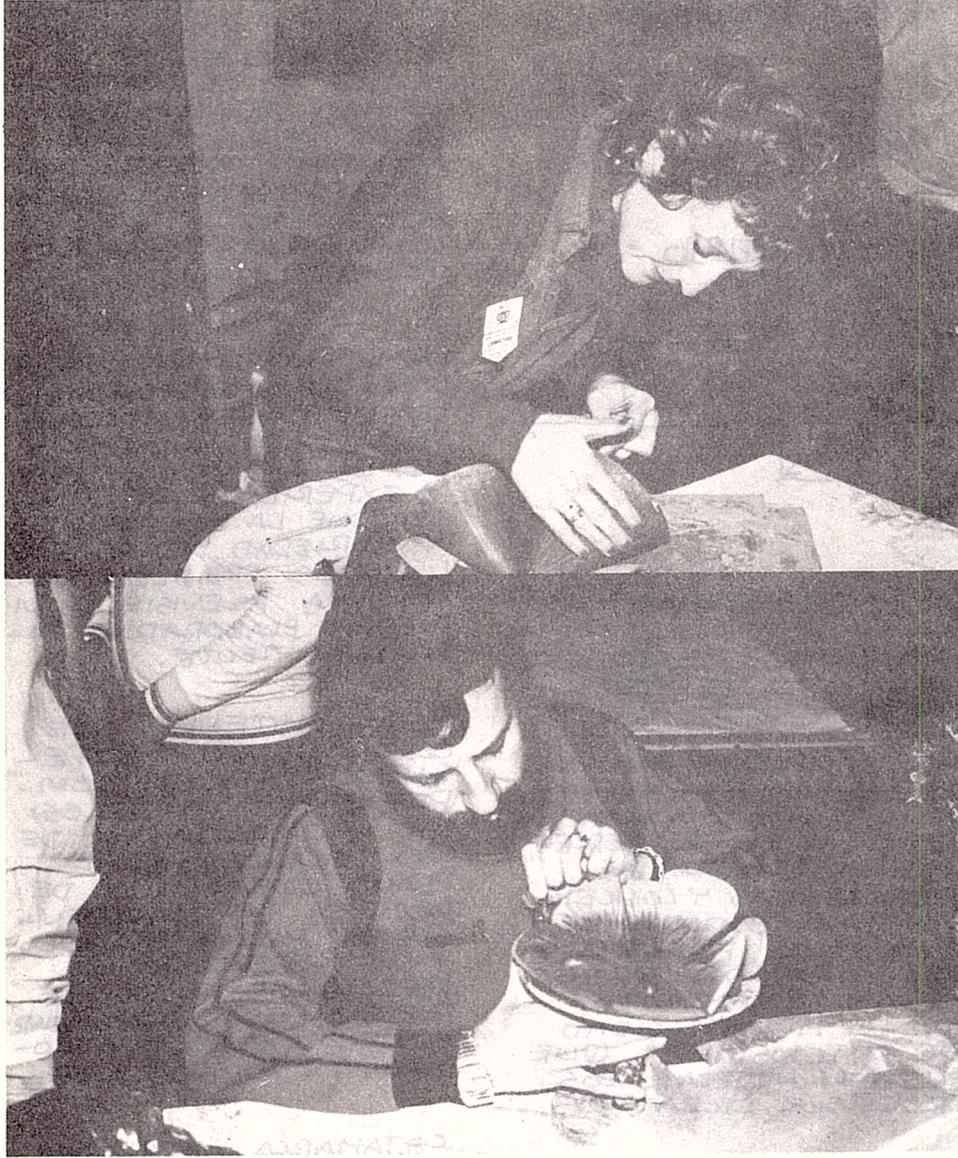
LAS DIFERENTES CAPACIDADES SUBJETIVAS DE LOS ESTUDIANTES AMPLIAN EL PROCESO DE LA DIFERENCIACION Y SIENTAN LAS BASES PARA LA EXPERIENCIA DE GRUPO, YA QUE LA MULTIPLICIDAD Y VARIEDAD DE LAS SOLUCIONES POSIBLES NO SON YA PREVISIBLES NI PUEDEN ELABORARSE INDIVIDUALMENTE.

59

ESTOS "SISTEMAS" DE CONOCIMIENTO Y EXPERIENCIA HACEN COMPRENSIBLE LA NECESIDAD Y CONSECUENCIA DE LAS DECISIONES EN EL PLANO CREATIVO Y DE DISEÑO, SU DEPENDENCIA DE MUCHOS FACTORES Y SUS REPERCUSSIONES ESPECIFICAS. Y ASI SE PUEDEN LUEGO TRASLADAR A OTROS MEDIOS Y A PROBLEMAS MAS COMPLEJOS.

CATAMARCA, ARGENTINA
SEPTIEMBRE DE 1984

OMAR ARRUAJO



0

Raquel Perales, de Argentina, y Freddy Martínez, del Uruguay, en una clase práctica de diseño.

DELIA O. DE DIOS

LA ARTESANIA TEXTIL DE LA PROVINCIA DE CATAMARCA

LA TELERA

“Catamarca es todo un mapa de colores en la policromía de sus tejidos. Las telas, que amarran el espíritu del catamarqueño, amontonan los matices suaves y fuertes del panorama abierto; el sol que se derrama sobre el paisaje, los cerros que se elevan con fulgores llamativos, el verde esmeralda de los pastizales, los atardeceres purpurinos de un cielo encendido, el jardín de florecillas gayas del huerto cercano. Todo está reflejado en la trama de los hilos. La Telera, en silencio y con la paciencia de la raza indígena que a través del tiempo se sigue expresando con antiquísimos procedimientos, aprieta colores en cada golpe de pala. Los hilos se van agregando y el tendido, entre cuatro horcones, va adquiriendo la armonía de una belleza palpitante.”

*La Telera
Carlos Villafuerte, 1961*

6

LA ARTESANIA TEXTIL EN CATAMARCA

Este saber del pueblo transmitido por un aprendizaje empírico e inteligentemente enriquecido, permitió al hombre construir a partir de sus necesidades, un mundo que no encontró en la naturaleza. En relación con su ambiente el

hombre artesano inscribe su identidad geográfico-cultural en la pieza que confecciona utilizando la materia prima del medio y desarrollando su creatividad, no sólo en el diseño, sino también adoptando y adaptando diferentes técnicas e instrumentos de uso cotidiano.

La provincia de Catamarca ofrece una rica y variada producción artesanal. Trataremos de dar en este breve trabajo, un panorama de dicha actividad.

Este arte textil se conoció mucho antes de la conquista y alcanzó un alto grado de perfeccionamiento. Utilizaban la lana de llama que hilaban y teñían con facilidad. Para estas labores textiles usaban gran cantidad de añil y cochinilla.

El añil se obtenía del arbus-
to leguminoso-homónimo, poniendo en maceración sus tallos y hojas. De esta forma se lograba una pasta uniforme de color azul oscuro y de gran poder tintóreo.

La cochinilla, también denominada "grana", era obtenida del insecto hemíptero llamado "cochinilla" que aún hoy se encuentra en abundancia sobre las pencas. Sometido este a un determinado procedimiento daba como resultado un polvillo color grana.

En los viejos tejidos catamarqueños, predominan los colores naturales, dado que fueron realizados con lanas sin teñir.

El establecimiento de los es-
pañoles constituyó una indudable contribución a las faenas agrícolas

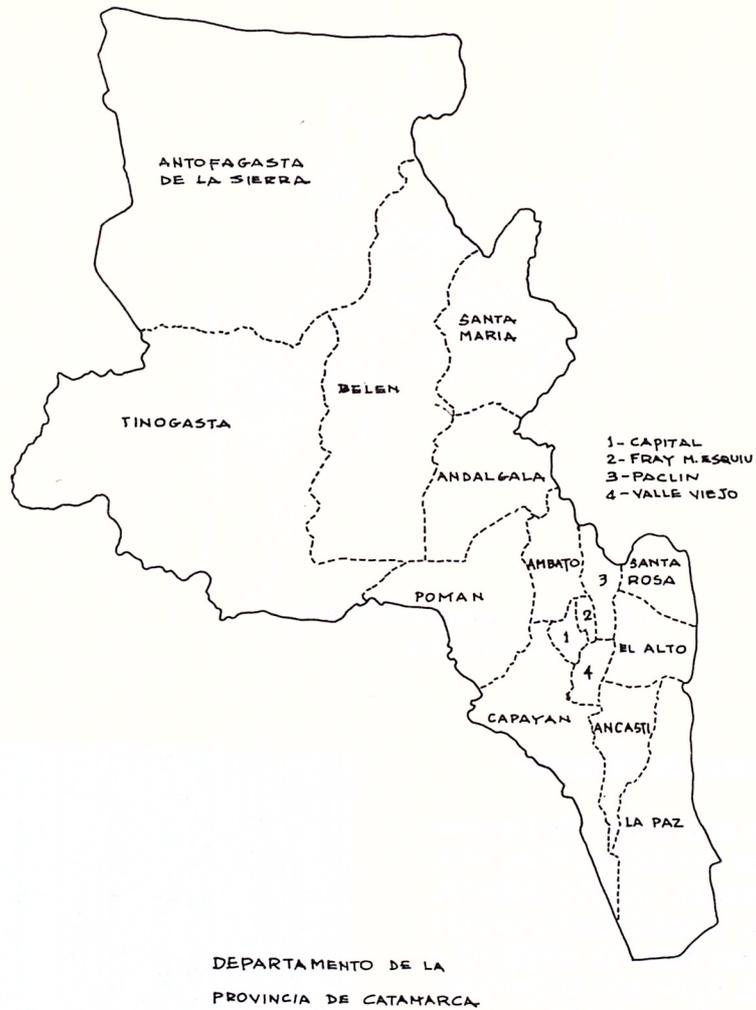
y textiles de Catamarca. La introducción de la oveja y el algodón amplía el espectro de las materias primas ya conocidas.

La confección de telas de lana de oveja, vicuña y guanaco, fue y es motivo de especial dedicación de las mujeres tinogasteñas, belenistas y santamarianas. De sus manos surgen ponchos y fajas multicolores, abrigadas y resistentes mantas, frazadas, chalinas y cubrecamas.

La ornamentación de las viejas telas era muy sencilla; franjas listas y grecas y algunas líneas quebradas de dos o tres colores. En algunas se observan rombos, triángulos, cruces y puntos, motivos geométricos dispuestos con notable habilidad y armonía de colores.

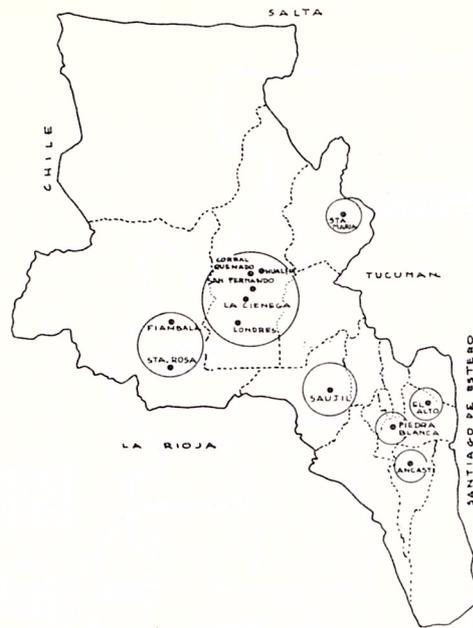
EL ARTE POPULAR TEXTIL DE CATAMARCA

La provincia de Catamarca se halla dividida geográficamente en dieciséis unidades administrativas denominadas Departamentos, siendo, los mismos: Antofagasta de la Sierra, Tinogasta, Belén, Santa María, Andalgalá, Pomán, Ambato, Paclín, Santa Rosa, Capayán, Fray Mamerto Esquiú, Valle Viejo, San Fernando del Valle de Catamarca (Capital), El Alto, Ancasti y La Paz.



Si bien la artesanía textil está generalizada en toda la Provincia, existen áreas productoras de alta significación, no sólo a nivel provincial, sino nacional e internacional.

El arte textil guarda en cada una de estas áreas una identidad inconfundible para el conocedor de la materia. Los focos más significativos son:

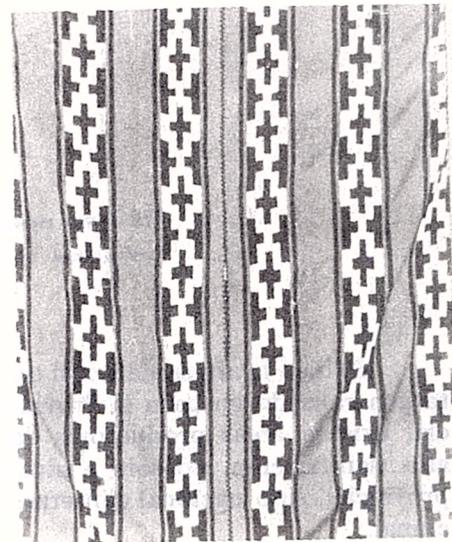


CENTROS PRODUCTORES DE ARTESANIAS

64

Departamento de Tinogasta:

Las telas se caracterizan por sus colores encendidos, lacre, rosa, cereza, granate, carmesí, escarlata, rojo toro, amarillo limón, aunque últimamente hay una tendencia a mitigar un tanto esos tonos fulgurantes para llegar al blanco y negro. Se confeccionan cubrecamas con lana de oveja con ramilletes de flores bordadas en el centro, a los costados y en las esquinas; destacándose el marrón oscuro en el medio del tendido. Casi todos los tejidos tinogasteños llevan en sus adornos vivos colores crudos.



En Fiambala, población que se halla en camino al Paso de San Francisco (paso hacia la República de Chile), todavía se hacen aquellos ponchos de grueso espesor que servían de escudo en las peleas de armas blancas.

Departamento de Valle Viejo y Departamento de Fray Mamerto Esquiú:

En Piedra Blanca se encuentra gran cantidad de lana de relincho (guanaco desarrollado) y coloridas alforjas. También se confeccionan mantas, ponchos y media-mantas.

Departamento de Pomán:

En la localidad de Saujil, se confecciona el llamado poncho chesque de fondo marrón con gruesas rayas grises.

Departamento de Capayán:

También aquí se tejen ponchos chesques con largos flecos de colores oscuros.

Departamento de La Paz:

En Icaño se tejen sobrepelos para el recado y alfombras decoradas con motivos fito y ornitomorfos.

Departamento de Belén:

Se confeccionan ponchos con boca, tejidos con lana de alpaca, llama u oveja. En la zona de Londres se especializan en los tejidos con dibujos incaicos que allí se denominan guardas atadas.



También se hacen puyos, que es el poncho que se usa en la cama como abrigo. Existen dos tipos de puyos, uno con costura en el medio y otro sin ella. Este último es el más costoso, dado que se necesita un telar más ancho en el que puedan trabajar dos mujeres a la vez.

Hay tres calidades de puyos: el de llama, puro, liviano y suave llamado mediamanta; el de hilado más grueso, que va desde el color marrón hasta el gris y es más rústico que el anterior, siendo áspero al tacto; el de tercera calidad se confecciona con mezcla de lana de oveja y llama, se lo denomina puyo luchado.

En este departamento se tejen alfombras utilizando colores más suaves que las tinogasteñas.

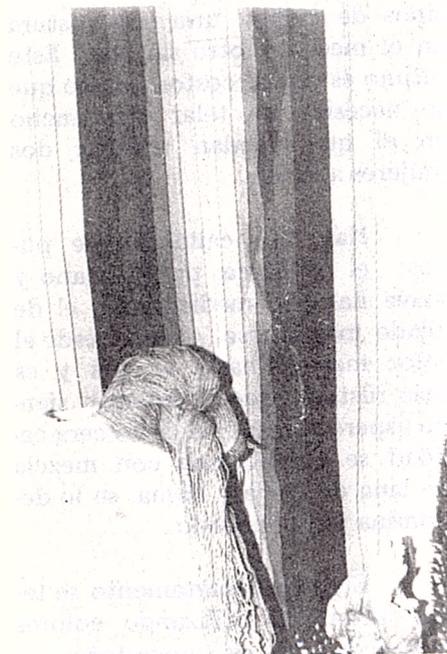
Departamento de Santa María:

En esta área existe una gran influencia del tejido salteño, se realizan alforjas, frazadones, sobrepelos o caronillas, prenda ésta de mucha demanda debido al uso que se le da en el recado de montar, se confecciona con la lana gruesa y muy torcida, con armoniosa mezcla de colores. Tiene forma rectangular y generalmente sus medidas son de 55 a 70 centímetros.

También en este departamento se confeccionan matras realizadas con varios colores y de lana de oveja.

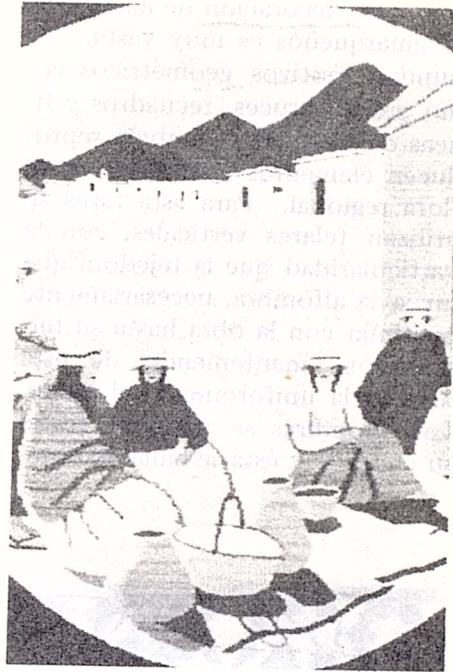
El Tapiz: Santa María es el foco principal de la confección de tapices. No se puede precisar el momento en que surge esta artesanía que identifica al grupo humano geográfica y culturalmente, ya que sus diseños y colores son únicos. Por lo general reproducen paisajes y figuras rupestres con alta creatividad. Los tintes que utilizan se obtienen a través del tratamiento de vegetales de la zona. Actualmente se calcula que en este departamento existen más de 100 artesanos dedicados a esta actividad. Los más destacados son: Héctor Cruz, Ocampo y Enrique Salvatierra.

6





Desde hace algún tiempo los tejedores catamarqueños se dedican a la fabricación de telas en piezas denominadas picote, barracán y barchilla. Hay barracanes tejidos con mezcla de llama y oveja, que se usan para confeccionar faldas y pantalones. Es frecuente ver a los habitantes de los cerros vestidos con pantalones de barracán que les caen sobre las ojotas y cubiertos con un puyo (poncho grueso y cardado puesto sobre otro para resguardarse del frío).



Departamento Capital — San Fernando del Valle de Catamarca.

Otra artesanía ampliamente reconocida por su calidad y diseño la constituye las alfombras catamarqueñas. Esta técnica fue introducida en el Tucumán por las primeras monjas de clausura; en sus conventos enseñaron esta artesanía, que con el transcurso del tiempo se extendió al resto de las provincias argentinas.

La decoración de los tejidos catamarqueños es muy vasta. Abundan motivos geométricos como grecas, cruces, recuadros y líneas escalonadas y también reproducen elementos estilizados de la flora regional. Para esta tarea se utilizan telares verticales, con la particularidad que la tejedora que inicia la alfombra, necesariamente continúa con la obra hasta su terminación, manteniendo de esta manera la uniformidad del tejido. Las alfombras se clasifican según su calidad y ésta se halla determi-

nada por la cantidad de nudos por metro cuadrado.

La fábrica de alfombras depende del gobierno catamarqueño a través de la Gerencia Provincial de Artesanías, organismo que establece seis calidades, que van desde los veintiún mil nudos hasta los ciento sesenta mil nudos por metro cuadrado, estableciéndose las siguientes calidades: 14 x 15, 20 x 20, 22 x 24, 25 x 30, 30 x 30 y 40 x 40.

8



OBTENCION DE LAS TINTURAS Y SU APLICACION

Las tejedoras catamarqueñas utilizan para teñir la materia prima, colorantes de origen vegetal, mineral y animal. Colorantes y mordientes se encuentran en abundancia en el lugar. En Colpes por ejemplo (Departamento de Ambato), los cerros están completamente cubiertos de jarilla, fique, pata y otras plantas tintóreas. Estas tinturas se basan principalmente en la cocción. Se logra una amplia escala de colores, desde los más vivos a los más opacos, según se requiera. Se emplea también, aunque en menor escala, la tintura en frío.

Antes del teñido se somete la lana a una operación o proceso de desengrase, sumergiéndola en una infusión de frutos del zuriño, del pachiyuyo o del pacará, llamado también oreja de burro. Se muelen los frutos y se hierven prolongadamente. Al enfriarse la infusión, se sumerge la lana en ella durante determinado tiempo para lograr su total desengrase.

Otro procedimiento muy apreciado por las tejedoras, es la aplicación de la ceniza de jume con la que realizan un desengrase perfecto.

Para conseguir un tono brillante en el teñido, se sumerge la lana en una infusión compuesta

por corteza de jume y barba de piedra o curumanuel.

El mordiente más común es el alumbre, sal blanca compuesta de sulfato doble de alúmina y potasa. También se utiliza la caparrosa o "alcaparrosa" así llamada comúnmente. Es una sustancia mineral muy semejante al alumbre, compuesta de ácido sulfúrico. Hay dos tipos de caparrosa que se usan en tintorería, la azul, que contiene cobre la verde, que tiene hierro. La caparrosa suele encontrarse junto con el alumbre. El modo de separarlos es el siguiente: se mezclan las lejías en que se ha de cuajar con orines fermentados, de este modo decanta la caparrosa quedando el alumbre en la superficie.

La caparrosa es una sustancia corrosiva, áspera y constrictiva, generalmente se encuentra acompañada por el cobre. Hay también caparrosa amarilla usada como mordiente de tintorería.

Existen otras materias inorgánicas usadas como mordientes, el sulfato de cobre, la sal de "collpa", ceniza de jume y cremor tártaro. El orin fermentado, las lejías de ceniza y varias chichas, son diversos mordientes primitivos, que siguen usándose en la actualidad.

El afrecho de trigo también es un buen mordiente. Se coloca

en una vasija de barro (nunca de metal) con abundante cantidad de agua, pasados tres días se logra la fermentación apropiada. Se cuele y se hierve sumergiendo las madejas durante cuatro horas. Con un kilogramo de afrecho se puede mordentar tres kilos de lana.

El teñido mediante el uso de la técnica del atado o ikaten consiste en hacer ligaduras en la lana para luego sumergirlas en la materia tintórea. La parte atada queda del color natural de la lana y al tejerla fórmanse los dibujos con tonalidades diferentes.

El atado de argolla u ojo de O buey, es practicado una vez tejida la pieza formándose en este caso anillos de color natural.

Las técnicas modernas han desplazado el uso de las tinturas

vegetales reemplazándolas por anilinas sintéticas, que no ofrecen las múltiples tonalidades de las tinturas vegetales y mucho menos su perennidad.

El característico color rojo se obtiene de la cochinilla, insecto que se cría en abundancia sobre las pencas. La cochinilla se junta al comienzo del otoño mediante el uso de una espátula de madera llamada corrupín, espátula que presenta un chanfle en uno de sus extremos, el que facilita la tarea de despegar los insectos adheridos a las hojas de las pencas. Para realizar esta tarea también se usa un cuerno de vaca afilado en el borde de tal forma que hace de espátula y recipiente. Una vez separado el insecto de la penca se muele en un mortero de piedra y se lo amasa dándole forma de panes. Este sencillo proceso finaliza con la exposición al sol de dichos panes para su total secado.

COMPOSICION DE LOS COLORES

COLOR	MATERIA TINTOREA	MORDIENTE
Amarillo	Romerillo (hojas) - Icaño	Alumbre
	Fique - Tinogasta - Icaño	Alumbre
	Chilca (hojas) - Santa María, Tinogasta y Capayán	Alumbre
	Jarilla (hojas y tallos)	Alumbre

Anaranjado	Hollín Barba de piedra - Santa María	Chicha de maíz Alumbre
Azul	Añil - Banda de Luceros	Orín fermentado
Café	Quebracho (corteza) Pata (raíz) - Tinogasta, Icaño y Capayán	Cal Ceniza
Caña	Pichanilla	
Celeste	Clavilla Añil	Alumbre Orín fermentado
Oris	Chilca (gajos) Molle (raíz) - Icaño Granada (cáscara)	Alumbre
Negro	Nogal Quebrachillo (hojas) Santa María Resina negra Sacha cebil (corteza)	Alcaparrosa Cal Alcaparrosa Sulfato de hierro
Plomo	Molle - Icaño y Capayán Chilca (gajos) Pangui (raíz) mezclada con barro negro	Alumbre
Rojo	Achira (semillas) - Santa María e Icaño Socondo (raíz) - Tinogasta Coronillo (fruto)	Alumbre Alumbre
Rosa	Cochinillo - Golpes (Ambato)	
Ciena nat.	Pata (raíz)	Alumbre
Verde	Jarilla (ramas verdes) Santa María Charrúa (raíz) Añil y contrayerba mezclada Laurel	Alumbre Chicha de maíz Alcaparrosa
Vicuña	Pata (raíz)	Alumbre ○



Las artesanías y el Arte Popular de América, especialmente de Uruguay, sufrieron una pérdida irreparable. De manera repentina, Beatriz De María dejó este mundo. Su mente lúcida y su indeclinable energía, estuvieron por varios años al servicio de los artesanos y los artistas populares de su patria. Al estudiar y proponer soluciones para la compleja problemática del mundo de las artesanías, sus claros criterios se enriquecían con altas dosis de mística y amor.

Beatriz De María participó en el II Taller de Incorporación de la Cultura Popular a la Educación, organizado por la OEA y el CIDAP, que se realizó en Cuenca. Su inmensa capacidad, su entrega sin límites a la causa artesanal y su imponderable calidad humana han dejado profundas huellas que vencerán al tiempo.

artesanos de america

CLAUDIO MALO GONZALEZ

EL MILAGRO DE LA CHALA

Generoso como pocos frutos de la madre tierra es el maíz. El ingenio y la necesidad de los americanos, ha hecho de este cereal una de las más versátiles fuentes de alimentación. Tostado, cocido, molido. Tierno y maduro. Condimentado y mezclado. Salado y endulzado, el maíz se transforma en una muy amplia variedad de platillos que cubren una amplia gama que va de la más elemental simplicidad a un alto grado de elaboración.

Pero no son los preciosos granos los únicos dones que el maíz ofrece al ser humano, su caña y sus hojas sirven de alimento

al ganado vacuno, el pelo de la mazorca tierna tiene propiedades medicinales —su infusión produce efectos diuréticos—. El sentido estético inseparable en el quehacer humano encontró en la espata que cubre la mazorca —cuyas hojas se denominan “chala” en Argentina, “uchepa” en México, “pucón” en Ecuador— un noble material para trabajar figuras humanas y otros elementos decorativos.

Este tipo de artesanías se practica en varios lugares del mundo: México, Colombia, Ecuador, Perú, en América; Francia, Yugoslavia, en Europa, mas llegan a un muy alto grado de perfección —quizás el mayor del mundo— en

Argentina, en La Carrera, población cercana a Catamarca, por obra y gracia de dos artesanas, madre e hija: Yolanda de Carvalho y Lilián de Corso.

Las figuras humanas de este material, debido a las condiciones del mismo suelen ser rígidas, las caras llanas y sin facciones o con facciones dibujadas, y carentes de pies y manos, pero Yolanda y Lilián con creatividad y destreza superiores superan estas limitaciones tradicionales y crean figuras de chala dotadas de gran movimiento, con facciones perfectamente definidas en los rostros y con pies y manos de gran realismo.

74

Yolanda de Carvalho comenzó a trabajar la chala a los cuarenta años, y sus experiencias artesanales previas fueron a tiempo parcial con la cerámica y el papel. "... en la provincia, la tierra fue siempre fácil para trabajar; en esa época no había televisión y nuestro juguete era la tierra, hacíamos cacharritos el día que llovía y constituía una gran fiesta para nosotros"; ni ella ni sus padres vivían de las artesanías. En un viaje a México, visitando un museo observó una figura de chala, que tenía cabeza de madera, le impresionó y decidió, de regreso a su patria, trabajar con estos materiales, perfeccionándolos, dándoles movimiento y expresividad. Empezó con tenacidad esta tarea,

"... trabajé, trabajé y trabajé hasta llegar a poder hacer figuras con movimiento después de cuatro años". Lilián en cambio observando el quehacer artístico de su madre puso sus manos y su sentido estético en la chala a los quince años.

El proceso de esta delicada artesanía se inicia con la recolección y selección del material "... recogemos en los campos, hay



que tener cuidado de que la chala esté entera en la parte de abajo, como chala para tamal, y evitar que se raje al separarla de la mazorca; luego seleccionamos el material, la parte de adentro es más fina y usamos para la cabeza y las manos y la externa que es más ancha y larga para la ropa”. Este material, de acuerdo con las circunstancias debe ser teñido, para lo que usan anilinas sintéticas y tintes naturales como agua de té,

mate cocido, cáscara de nuez, pero ellas no se limitan a los colores que les ofrecen los tintes, sino que obtienen nuevos mezclándolos “... hacemos combinación de colores puros para llegar a un color más suave que el primario, mezclando varios de ellos conseguimos tonalidades diferentes en rosa y celeste. Según la figura que vamos a hacer, buscamos el color apropiado para los pantalones, pollerones, faldas etc...”



La figura se trabaja partiendo de un esqueleto de alambre el mismo que configura la posición (de pie o sentado), la dirección de los brazos, el movimiento de las piernas, esquelto a los que se les envuelve inicialmente con papel “...porque si la envolvemos en chala, puede endurecerse, con el papel damos volumen a la figura.” Una vez configurado el esqueleto se inicia el trabajo con la chala a la que hay que remojarla en agua hirviendo para que se suavice y no se quiebre, “ entonces la chala queda suave y ofrece facilidad para doblarla y trabajarla”. De los ágiles dedos y la aguda vista salen las piezas de la vestimenta que se ajustan al movimiento del esqueleto, estas piezas cuando se han secado se tornan duras y son colocadas en el armazón de alambre y papel, mas no termina aquí la tarea “... cuando está puesta se estira la chala con agua caliente para que el ropaje se adapte perfectamente a la forma del cuerpo, y luego ya no se deforma más. Este laborioso trabajo sería ya suficiente pero para estas artesanas perfeccionistas aún queda un recurso si es que para sus críticos ojos aún queda alguna imperfección: “... para corregir algún error y dar más movimiento a la pieza utilizamos el vapor y secamos inmediatamente utilizando un secador de pelo, se puede también secar en el viento, pero es riesgoso porque se puede deformar y hay que atar en varias partes”.

Además de la calidad de los vestuarios lo que hacen de las obras de Yolanda y Lilián piezas excepcionales son la expresión de las caras y la elaboración de las manos; “... trabajar las caras como hacemos ahora nos lleva mucho tiempo, antes poníamos sólo un pedazo pequeño de chala pero las caras quedaban inexpresivas y ese trabajo no era gratificante. Nos empeñamos en buscar recursos para que las caras tuvieran volumen y personalidad, nos costó mucho esfuerzo, pero finalmente lo conseguimos; recurrimos a las chalas que están más cerca de la mazorca que son más finas y suaves. Para las manos hacemos también un esqueleto de alambre muy delgado y lo cubrimos con chala fina; se necesita mucha paciencia, pero vale la pena.”

Con materiales simples y que se los obtiene casi en forma gratuita, con herramientas elementales: tijeras, pinzas, agujas (a veces un secador de pelo) se elaboran estas artesanías de excepcional calidad, en las que la imaginación y la destreza de sus ejecutoras juegan un papel trascendental.

La temática se encuentra fundamentalmente ligada a su realidad: “... tomamos temas nuestros, de acá, de Catamarca, al gaucho con su vestimenta y su guitarra, a la hilandera, a las molineras, a gente amasando pan, llevando agua, al misachico que recorre los

pueblos con su imagen de la Virgen o los santos; todo lo que vemos porque eso llega más a nuestra gente que al ver las figuras se identifican” Han trabajado también temas religiosos como pesebres y escenas de la pasión de Cristo respondiendo también a una temática profundamente popular. Cuando Lilián vivió unos años en Buenos Aires, se inspiró en motivos porteños, recuerda con especial entusiasmo sus figuras del “guapo del novecientos” con su vestimenta característica.

Sus trabajos conocidos inicialmente por un grupo reducido de amigos, van día a día cobrando fama en ambientes mayores; personajes de los círculos políticos y artísticos los admiran, pero ellas sienten más felicidad cuando la gente humilde se reconoce en ellos “... nos agrada que nuestros trabajos lleguen a la gente sencilla, cuando los presentamos en exposiciones gozan también contemplándolas personas que no tienen cultura artística. En una exposición que presentamos en Catamarca con motivo de la Fiesta del Poncho a la que llegan personas que practican diversos tipos de artesanías, al mirar nuestras figuras se embromaban y encontraban parecidos con ellos a sus parientes. Así nos comunicamos con nuestro pueblo a través de estas imágenes que les llegan mucho pues nacen de la vida cotidiana”.

El jefe del hogar, el señor Carvalho, hombre jovial y dueño de un rico y ameno anecdótico acumulado en sus frecuentes viajes, incentiva a su mujer y a sus hijas para que continúen con este trabajo, les presta ayuda haciendo todos los elementos de madera que complementan a la chala (facones, pavas, mesas, mates, etc...)

El trabajo que realizan, no constituye una importante fuente de ingresos económicos; la gratificación proviene de la satisfacción de dar salida a su sentido estético





y a su capacidad creadora, y del reconocimiento que los demás encuentran en su obras. Se trata casi de una motivación exclusivamente estética, del arte por el arte. Nunca pensaron que podría el trabajo en chala ser una ocupación lucrativa; no lo es en términos significativos, debido, en gran medida, a su ilimitada generosidad.

El arte es un elemento substancial a sus vidas "...consideramos una linda actividad artística, en el comienzo considerábamos nuestro trabajo como una



distracción, si bien se vendía algo; luego trabajamos para dar a las figuras movimiento, volumen y expresión y comenzamos a hacer arte, así salieron cantidades menores de figuras, y por supuesto menos ventas, pero la calidad mejoró muchísimo y eso es lo que nos agrada."

Dentro de esta concepción de su trabajo, no tienen cabida ni el egoísmo, ni los denominados "secretos profesionales". Para Yolanda es motivo de orgullo el que su hija se haya dedicado a la chala

y gozará mucho si algún día le supera; Lilián quisiera que sus hijos continuaran esta tradición, o alguna otra actividad artística. “... trabajar la chala será cuestión de ellos, tienen el entorno y el material, y si no les atrae la chala por ser un material difícil, me gustaría que desde chiquitos hagan figuras, vayan plasmando el movimiento con arcilla o plastilina, que desarrollen su imaginación creando figuras no importa con que temas. Si algo quisiera que hereden de mí es mi devoción por el arte.”

Están dispuestas a enseñar sin limitaciones, y el ser las únicas que trabajan con ese grado de perfección no es un honor que les halaga; “... Los que quieran aprender tienen primero que observar y valorar, luego deben intentar hacerlo ellos mismos, y luego les daríamos una mano, pero es importante que primero lo intenten. No nos gustaría que vean una finalidad comercial, sino que sientan ante todo la gratificación de expresarse”.



Admiten a regañadientes que ellas son las primeras en su país, en América y posiblemente en el mundo en este tipo de trabajo, no se sienten cómodas en este sitio, y le llenaría de satisfacción que alguien las supere; "... Estaríamos muy contentas al ver que nos superen, no tendríamos ningún problema al comprobar —como decimos aquí— que alguien nos tapara; si alguien logra hacer mejor que nosotros, le felicitaría. A lo largo del tiempo he aprendido a criticar lo mío y a ob-

servar como las cosas salen mejores cada día, si ese progreso se da en otros, qué mejor."

El maíz, elevado a categoría de deidad por las culturas precolombinas, milenario sustentador de los pueblos indígenas, mestizos y blancos de nuestra América, ahora, de las milagrosas manos de Yolanda y Lilián, reencarna con sorprendente belleza y realismo, al pueblo sencillo y humilde del sector campesino de Argentina. ○



**TECNOLOGIA APROPIADA
DE ORIGEN PRECOLOMBINO**

8

I. Existencia, área geográfica y designaciones.

El hallazgo en tumbas de restos de tejidos, distintos a los conocidos de lana de camélidos y fibras de algodón, nos llevó a la investigación del origen de aquellos y obtuvimos el dato de la existencia de una seda natural aborígen empleada en el tejido en telar rústico.

Esta "seda natural aborígen", materia prima del tejido encontrado, es distinta de la seda natural del gusano de seda importado del lejano oriente y aclimatado en nuestro país con el alimento de

la hoja de morera.

Los informantes consultados nos permiten constatar la existencia de esta artesanía textil en Catamarca, principalmente en la zona este y sur de la provincia; Dptos. El Alto, Ancasti, Lavalle Paclín, Chumbicha en el Dpto. Capayán, y Piedra Blanca en el Dpto. Fray Mamerto Esquiú. De estos lugares proceden las personas entrevistadas, todas ellas mujeres mayores de sesenta años.

De acuerdo con los datos que nos proporcionaron elaboramos este informe de nuestra investigación, apoyado a su vez en

consulta a centros científicos, consulta bibliográfica y trabajos de campo para recolección de capullos.

Este informe expone la artesanía y el léxico, de uso regional o local, que surge de la misma.

Descripción:

La seda natural autóctona, es producida por un gusano (*Rothschildia SP LE PIDOPTERA-SATURNIIDAE*) (1) Empupa en arbustos y árboles del “bosque del espinal” (2) y recibe distintos nombres según el lugar: “coyoyo” —“coyoyo”— “cunucha” —“gusano de seda”, en el Dpto. El Alto. “Punucha” en El Quebrachal, Dpto. Ancasti. “Pulucha” en Río de la Dorada”, límite de los Dptos. de Ancasti y Lavalle. “Gusano de seda”, en los Castillos, Dpto. Paclín. “CUNCUNA” (voz mapucha) en Chile. Es decir que es posible que se encuentre esta materia prima de la seda natural aborigen en otras zonas de la Argentina el caso de Chile, quizá otras (4).

La seda que forma la cápsula es producida por el gusano que al completar el capullo, escapa en forma de mariposa. La cápsula queda colgada en los árboles o arbustos.

El color de la seda varía, según las plantas parasitada por la oruga:

- . marrón clarito, en la “tinajera”
- . marrón más verdoso, en el “ancoche”
- . marrón más amarillo, en la “afata”
- . marrón colorado, en el “piquillín”
- . marrón colorado, en el churqui
- . marrón oscuro, en el “clavillo”
- . gris claro, en el “álamo” y “ancoche”

II. Preparación y confección del hilo

2.1.1. Colecta de las cápsulas. Los capullos se recogen en verano y es tarea realizada por los niños. Se guardan en bolsas hasta obtener la cantidad necesaria. Se calculan cuatro bolsas de cápsulas para tejer una colcha de dos plazas. La cápsula se guarda sin el gusano.

2.1.2. Preparación. a) La cápsula es más dura que la del gusano de seda de la Olima; por eso se debe hervir en legía especial para el caso y en ese caldo se hace hervir “de a veinte juntos”. (3).

A veces no se permite eclosionar a la mariposa y se hierve el capullo con el gusano adentro. No asocian con ello ningún ritual especial.

b) Se observa y mueve hasta que el hilo original se despegá deformando el capullo y transformándolo en un "copo" de hilos de seda, como un algodón

c) Se enjuaga cuando el agua está un poco tibia aún y se pone a secar.

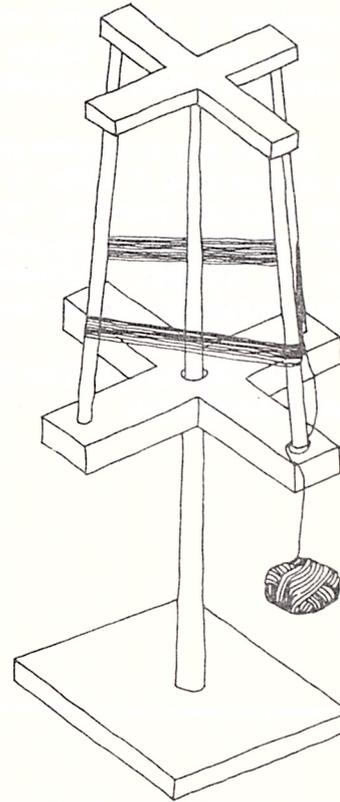
d) Se forma el "yusque" o "cadejo" que la hilandera se envuelve en la muñeca para hilar en el huso con una tortera convencional.

e) Se forma una sola "brizna" o hebra que varía en grosor según el tortero empleado.

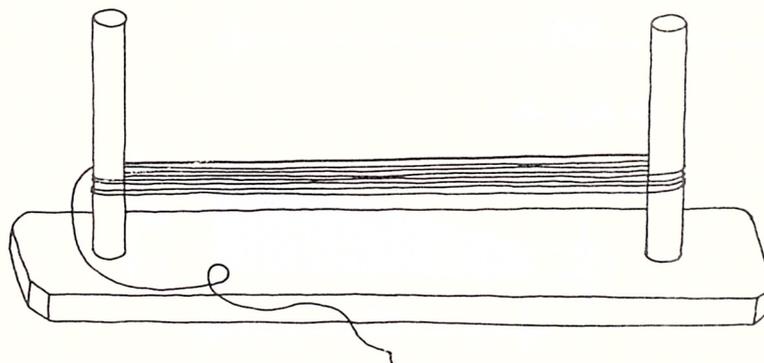
f) Se teje a dos briznas enrollando con los dedos.

g) Cuando es necesario mucho hilo se procede igual que en la lana, se hace la madeja, con la ayuda del "madejador" (ver figura 5)

y posteriormente se hace el ovillo con la ayuda del "ovillador". (Ver figura 4)



EL "MUCHACHO" u OVILLADOR

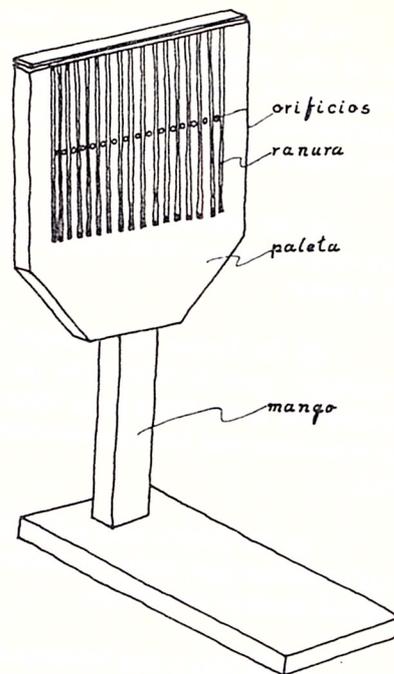


EL MADEJADOR

La tarea de preparación del hilo del gusano de seda aborigen es considerada muy difícil por algunas tejedoras y por otras como una tarea común de hilado de cualquier lana o fibra de algodón.

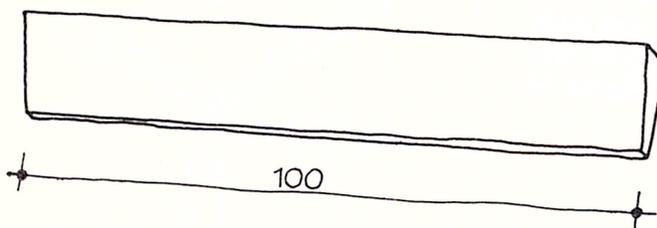
El hilo que se prepara grueso se destina para el tejido "a pala" de colchas, ponchos, "sobre pelos". El hilo fino se usa para el tejido de chalinas, bufandas o mantas, semejantes a las de vicuña.

Los instrumentos para hilar se ven en croquis (5).

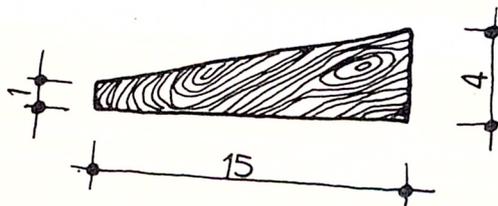


PEINECILLO PARA HACER EL FLECO

34



DALA



CORTE TRANSVERSAL

III. El tejido

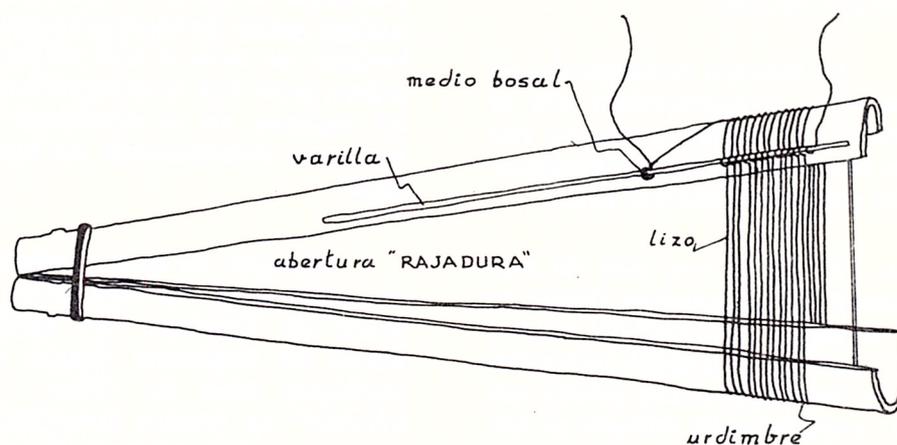
3.1. Instrumentos

El tejido se realiza en telar rústico tradicional (6), es decir el telar criollo que surge por modificación hispánica sobre el telar aborigen. Este es el principal instrumento y junto a él, son muy importantes: la "pala" el "compás" y el "flequero" para hacer hacer el fleco una vez acabada la tela y cortada del telar en la "cuchuna" (7)

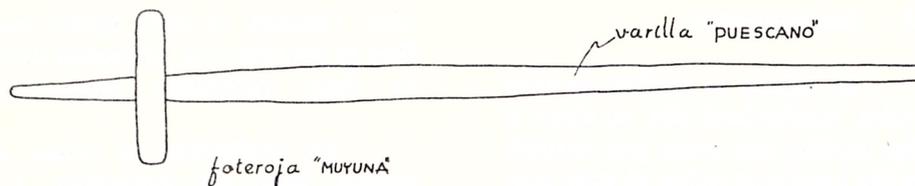
3.2. Se teje en forma simple, haciendo la "urdimbre" del mismo hilo. Cuando se hace tejido muy fino se emplea una urdimbre de hilo fino resistente, importado.

La urdimbre se cruza en cuatro lizos sin lanzadera. Los hilos de las urdimbres se colocan tirantes. La trama se golpea en forma normal "a pala", más apretando que golpeando.

Siempre tejen las mujeres de pie y solas. La técnica de tejer se describe en notas. (8)



EL COMPAS



HUSO

86

3.3. Tejidos. Con la seda natural aborígen se hacen tejidos variados, prendas finas o toscas, según el uso al que estén destinados, desde ropas muy delicadas para los bebés o para lucir finas chalinas, hasta telas para sobrepelos, alforjas, ponchos, colchas.

La tela que se forma es muy resistente e impermeable por el "mito" que segrega el gusano. Por esta razón es una excelente protección contra la lluvia y el frío.

3.4. El tejido con hilo de seda natural aborígen es una importante artesanía que sería un recurso de interés para la gente campesina y de zona suburbana, puesto que no requiere gran cuidado ya que el gusano se alimenta con vegetación autóctona y en tejido, tiene un valor elevadísimo en cualquier mercado artesanal.

Es una de las "Tecnologías apropiadas" que usaron nuestros

antepasados y puede revitalizarse como fuente de recursos no despreciables pues aún está viva en los descendientes (9) de expertos artesanos ya desaparecidos.

En otros tiempos fue muy abundante la mariposa que hace la materia prima de la seda natural aborígen, en todo el valle de Catamarca; pero con la fumigación de los campos, en la actualidad ha mermado notablemente en zonas bajas.

Quedan en forma relictual en zonas altas del este y en el norte de Santiago del Estero, donde los hermanos Wagner encontraron telas de "hilos de telaraña" en tumbas precolombinas que posiblemente se refieran a este tejido. (10).

La seda precolombina americana es autóctona y producida a partir del gusano que recibe distintos nombres según la zona, en

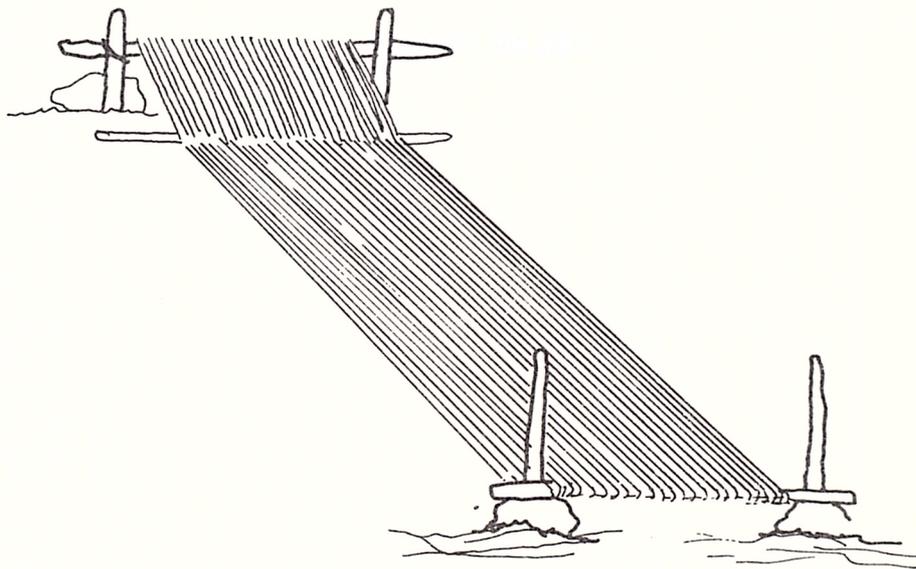
nuestro valle de "Catamarca", "cunucha" "punucha", "pulu-cha", "coyoyo", "gusano de seda del monte", y en Chile "CUNCUNA" (voz mapuche).

Una vez más el pasado prehistórico nos permite descubrir algún elemento tradicional que puede proyectarse al futuro, rescatando bienes autóctonos que se los ha olvidado y dejado al lado, por el auge de otros llegados de afuera.

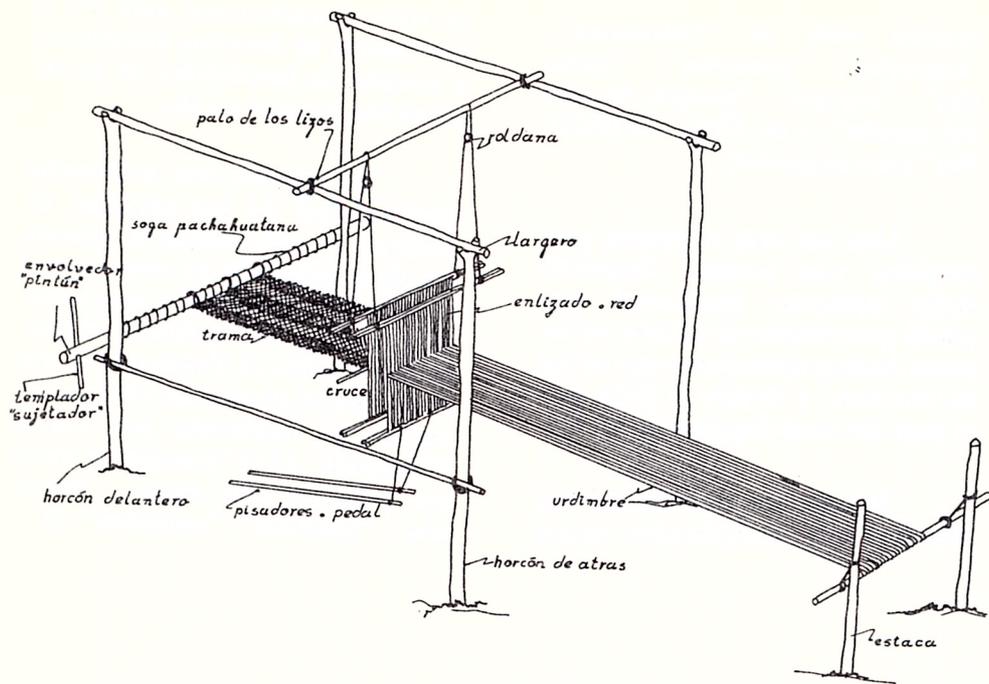
Trataremos de implementar estudios interdisciplinarios acerca

de estos Lepidópteros para ver la posibilidad de hacerlos domésticos y estudiar la factibilidad de su explotación en gran escala.

En relación con la interdisciplinariedad de los estudios incluimos en esta noticia la existencia de la artesanía de seda natural aborígen en Catamarca, una incursión de estudio lingüístico-dialectológico sobre el léxico con el que se designa al gusano en Catamarca, alguno ya registrado por Carlos Villafuerte (11) "cocuyo" y otros sin registrar aún como "cunucha", "pulu-cha", "punucha". ○



TELAR INDIGENA



TELAR CRIOLLO

AN APPROPRIATE TECHNOLOGY OF PRECOLUMBIAN ORIGIN

I. Existence, Geographic Location and Description

The discovery of cloth remnants in tombs, different from the well-known camelid wool and cotton fiber weavings, induced our investigation into the origin of the fragments, and our subsequent confirmation of the existence of a native natural silk used in cloth woven on simple looms.

This native natural silk, the raw material used in the ancient cloth remnants, is different from the natural silk produced by silkworms imported from the Far East and acclimated in our country (Argentina) which feed on mulberry leaves.

The informants we consulted confirm the practice of this textile handicraft in Catamarca, principally in the eastern and southern zones of the province: the Departments of El Alto, Ancasti, Lavalle, Paclín, and the areas of Chumbicha in the Department of Capayán and Piedra Blanca in the Department of Fray Mamerto Esquiú. Our informants, all women over sixty years of age, came from these areas.

This report is based on information provided by informants, as well as on bibliographic research, consultations in various

centers of investigation, and field work carried out to collect cocoons. In this report we describe the craft and lexicon of silk work, and its regional and local uses.

Description

Native natural silk is produced by a caterpillar (*Rothschildia* SP LEPIDOPTERA—SATURNAE) (1). The caterpillar pupates on bushes and trees in thorn foreste, (2) and is given different denominations according to place: coyuyo, coyoyo, cunucha, and gusano de seda (silkworm) are the terms used in the Department of El Alto; punucha is used in El Quebrachal, Department of Ancasti; pulucha is used in Río de la Dorada, situated on the border between Ancasti and Lavalle Departments; gusano de seda is used in Los Castillos, Department of Paclín. Cuncuna, a Mapuche term, is used in Chile. It may be that the raw material for native natural silk is found in other parts of Argentina and the Americas, as the example from Chile would lead us to believe. (4)

90 The silk forming the cocoon is made by a caterpillar which, upon finishing its cocoon, metamorphoses into a moth and departs. The moth has thick black wings with yellow veins, which angle backwards. It is slow and heavy in flight. The cocoon is abandoned hanging from a tree or bush.

The color of the silk varies according to the caterpillar's choice of plant food:

— light brown, from tinajera leaves

-
- (1) *Identification provided by Dr. Ricardo Ronderos and Mr. Armando Cichino of the Department of Zoology, School of Natural Sciences and Museum, La Plata, June 1984.*
- (2) *Text - Cabrera*
- (4) *We propose an alternative hypothesis: precolumbian American silk is autochthonous and produced by a silkworm referred to in Catamarca as cunucha, coyoyo, coyuyo, pulucha, punucha, gusano de seda del monte, and in Chile, cuncuna.*

- greenish brown, from ancoche leaves
- yellowish brown, from afata leaves
- reddish brown, from piquillín leaves
- reddish brown, from churqui leaves
- dark brown, from clavillo (clove) leaves
- light grey, from álamo (poplar) and ancoche leaves

II. Preparation and Manufacture of Thread

2.1.1. Gathering of cocoons. Cocoons are collected in the summer season, a task done by children. They are stored in bags until the required number have been gathered. Approximately four bags of cocoons are needed to weave a double bedspread. Cocoons are stored free of caterpillars.

2.1.2 Preparación. a) As the cocoons are harder than those of La Olima silkworms, they are boiled in a special lye bath, about twenty at a time. (3) Sometimes a pupae is trapped inside its cocoon and gets boiled in the processing. This occurrence is not cause for any special ritual.

91

b) The mixture is watched and stirred until the ends of the threads come loose, causing the cocoon to lose its shape and become a tuft or bunch of silk thread, similar to a cotton ball.

c) When the lye bath is still luke warm, the cocoons are rinsed and put out to dry.

d) The spinner forms a ball or small skein, wrapping it around her wrist, and proceeds to spin with a spindle and conventional whorl.

e) A single strand is spun which varies in thickness depending on the whorl used.

f) Weaving is done with a double strand fiber made by rolling two strands between the fingers.

(3) *The number of cocoons added to the lye solution depends on the volume of the solution. If too many are put in, they become a compacted mass.*

g) When much thread is needed a process similar to that for wool is employed: a skein is made on a skein frame (fig. 5) and then a ball is made on a winder (fig. 4).

Some weavers consider the task of preparing native silk thread to be very difficult while others find it to be the same as the ordinary task of spinning wool or cotton fiber.

Thick thread is used for weaving bedspreads, ponchos, or saddle blankets. Fine thread is used for shawls, scarves or blankets similar to those made of vicuña wool.

Weaving instruments are shown in the sketches. (5)

3.1. Tools

Weaving is done on a traditional simple loom (6), or creole loom, which was developed as an hispanic modification of the native loom. This is the principal tool, used together with a beater, a "compass", and a fringe-maker to make fringe at the end when the cloth is finished and removed from the loom. (7)

3.2. A simple weave is used, with the same thread employed in the warp as in the weft. When a very fine piece is to be woven, fine, strong, imported thread is used for the warp.

The warp is traversed by four warp threads or heddles, without a shuttle. The warp threads are tightly stretched in place. The weft is beaten in the usual fashion with a beater, actually more pushed than beaten.

Weaving is always done by women, standing and alone.

(5) See sketches No. 2, No 4, No. 5 - Bachelors degree thesis by María Elsa Gómez, Universidad Nacional de Catamarca, July 1977.

(6) See sketch No. 1, *idem* (5).

(7) See sketches No. 3, No. 7, *idem* (5) and (6).

Weaving techniques are described in the notes. (8)

3.3. Textiles.

Various kinds of cloth are made from native natural silk, including fine and rough clothing, depending on the purpose they are intended to serve delicate clothing for babies, fine, elegant shawls, or at the other extreme, horse blankets, saddlebags, ponchos and bedspreads are woven.

The cloth is very durable and impermeable due to sericin (mito), a sticky substance secreted by the caterpillar. Thus the cloth provides excellent protection against rain and cold.

3.4. Cloth woven from native natural silk is a valuable handicraft which could become an important source of income for rural and suburban people, given that it requires little effort to look after the caterpillars which feed themselves on native vegetation. In addition, the cloth would be worth a great deal in any handicraft market. As a handicraft, it is one of the “appropriate technologies” used by our ancestors and could be revitalized as a renewable resource since it has been maintained by the descendants (9) of expert artisans.

93

In the past silkworm moths were abundant throughout the Catamarca valley. But now, fumigation with pesticides has reduced the moth population considerably in the lower regions. Moth habitats remain in the higher regions toward the east and north of Santiago del Estero, where the Wagner brothers found cloth made

(8) *Weaving techniques; idem (5), (6) and (7)*

(9) *Mrs. Aurelia Cabrera de Bustamante of Pomacillo Oeste, who lives next door to the church, presently weaves with this silk, collecting the cocoons herself. We have samples of her cocoons, mostly taken from ancoche trees, and she is preparing thread which she will later weave. Her mother, Florinda Soria de Cabrera, who lives in La Viñita neighborhood in General Navarro y Mardoqueo Molina, is the oldest artisan who lived in La Puerta and wove silk. She considers it an easy task and does it with pleasure.*

of "spiderweb strands" in precolumbian tombs. Their finding may be the same silk described here. (10)

Conclusion

Precolumbian American silk is autochthonous and produced by a caterpillar referred to by names which vary from region to region. In the Catamarca valley it is called cunucha, punucha, pulucha, coyoyo, coyuyo, and gusano de seda del monte, while in Chile it is called cuncuna, a Mapuche term.

Once again the prehistoric past allows us to discover a lost tradition that could project itself into the future, thereby salvaging forgotten and ignored native values which have been pushed aside by the surge of values come from afar.

We hope to undertake interdisciplinary studies of these moths to assess the possibility of domesticating them and the feasibility of large-scale moth raising.

In the interest of interdisciplinary research we include in this report an incursion into linguistic-dialectological study, specifically the lexicon used to designate the silkworms of Catamarca, part of which has already been presented by Carlos Villafuerte (11) specifically the terms coyuyo, cunucha, pulucha, and punucha.

(10) *Personal communication from Dr. A. González.*

(11) *Carlos Villafuerte. Terms and Customs in Catamarca, Ac. Arg. Letras, Buenos Aires, 1961.*

Vocabulario para las figuras

Telar indígena - Native Loom
Telar criollo - Creole Loom
Envolvedor - winder
Templador - tightener
Horcón delantero - front forked prop
Horcón de atrás - back forked prop
Pisadores - pedals
Cruce - crossing
Trama - weft
Urdimbre - warp
Estaca - stake
Palo de atrás - back pole
Tira tela - cloth stretcher
enlizado - heddles
Largero - longitudinal beam
Roldana - pulley
Palo de los lizos - heddle stick
Soga pachahuatana - rope "tie to earth"

Huso - spindle

tortero - whorl
varilla - rod

compás - compass
varilla - rod
medio bozal - stopper
lizo - heddle
urdimbre - warp
abertura "rajadura" - split opening

ovillador - yarn winder
varilla de hierro - iron rod
base - base
ovillo de la trama - weft yarn
crucero de abajo - lower cross-piece
crucero - cross - piece
orificio con juego - hole with play

Peinecillo para hacer el fleco - Fringe maker

orificios - holes

6

ranura - slot

paleta - paddle

mango - handle

base - base

pala - beater

vista - view

corte transversal - cross section

madejador - skein frame ○

JUAN MARTINEZ BORRERO

CRAFTS AND POPULAR ART

Over the years CIDAP has accumulated sufficient experience to permit us, without boasting, to propose a series of concepts and criteria, which we believe to contribute to an understanding of the complex situation related to crafts and popular art in american countries.

97

To begin with, for us crafts are part of daily experience and shared tasks; they are charged with meaning for many thousands of people. This group of people includes not only craftsmen but also those who regularly use crafts to satisfy daily needs. For such people, these handmade objects make work and the surrounding world comprehensible.

Without pretending to offer a novel definition, by crafts, we refer to those artifacts in which human labor is the fundamental ingredient endowing them with particular characteristics. Simply stated, are handmade objects. Artisans are not manual laborers but rather manual producers, and the product of their efforts is a tangible, real measurable good. By this definition, those who work with their hands but do not make artifacts are not artisans.

In addition, a handmade object should satisfy a real need of the social group to which the artisan belongs, and should conform to models recognized by the group. In other words, it should correspond to a recognizable category of objects and one accepted by the group as its own. It should be a product made solely by an artisan or a workshop, and produced with an understanding of its final form and use. These elements are characteristic of traditional crafts, as distinct from museum pieces, works that are static, belonging to the past, or lacking in creativity. On the contrary, crafts satisfy group needs in socially sanctioned ways, they respond to accepted ideas at a given moment and allow producer and user alike to identify shared values.

Crafts thus relate directly to the social world through producers and users who know each other as individuals in non-specialized societies. As a specific object, as a useful artifact, a craft may not be disconnected from the context of its producers and users. Only in its connectedness does it acquire its true meaning.

Traditional crafts occupy an important place within the total production of most of our nations. Without doubt, these objects constitute the majority of objects used in rural communities and marginal urban neighborhoods. In contrast, middle and upper class urban groups use more industrialized products, although crafts are not completely absent among them.

It is important to recognize the value of new crafts as a creative activity that is culturally and economically significant. This is particularly true for products of individual creativity or collaboration within a small workshop. New artisans must not lose contact with traditional ones if we hope to conserve some of the characteristics identified as intrinsic to craft work. Traditional artisans have much to teach new artisans from whom they may also learn, given that they are open to new and possibly valuable influences.

Crafts should be seen as having multiple facets and varied

possibilities. Of particular importance is the manner in which their character as cultural objects combines with their worth as economic goods of exchange and consumption. A craft, as a material object, must not be confused with its human creators and users, but neither is possible to cleanly separate these elements. It is misleading to isolate crafts from their complex social, cultural, and economic contexts.

As previously suggested, a craft is a good connecting producer to consumer by way of a communications system. This statement does not imply an idealistic approach which, even if comprehensible, would be absurd. A communications system gives meaning to the use of an object of a given form, such that a “thing” is transformed into an appropriate combination of form and function, and which is refined over and over again in each act of creation.

María Tucumbi has four sheeps which she grazes on the high grasslands, and each year she gets a little wool which she is always spinning as she walks. This yarn will be given to a master weaver to be made into a belt for her skirt, and then María will wear, sometimes proudly, the clothing woven from her own sheep’s wool. She knows Mateo Sinchi, the weaver, and knows how his hands make white yarn into a multicolored belt, using the grass that dyes or the fruit that colors. Later, her relatives and friends will admire her clothing and they will see that María Tucumbi is a woman worthy of bearing any “cargo” that might come along.

99

Nevertheless, it is already difficult, and getting progressively more so, to imagine that this system maintained by a few groups throughout the Americas will be able to stand up against the ever-increasing advance of the market system which is impossible to ignore; rather, it is a reality to be confronted.

To continue with this global treatment of crafts, it is worthwhile to briefly refer to the characteristics of “popular art”.

Every people is able to create certain forms, objects, designs, and motifs which may be called "art". It should entail certain characteristics such as creativity, individuality, permanence, aesthetic pleasure and other attributes which allow us to recognize art wherever it may be found. When we try to apply these concepts to "popular art" we find ourselves confronted with art usually identified as "primitive", "ingenous", "repetitive" and "infantile". But, stop! Why should we apply ideas and concepts to objects created for ends utterly different from those of "art objects"?

Up to what point is it correct to conceive this form of universal art, and apply this conception to objects created for purposes distinct from those of "art" in the usual sense of the word?

00 It would be more appropriate to look at these creations from the perspective of their creators in order to understand how and why these objects may, of themselves, be considered art. In this way, they may be seen as people's art, not in the sense of being for easy consumption by and uneducated mass, but rather truly "popular art".

In this sense, we may suggest that some, but not necessarily all crafts, are "popular art". From this perspective, the concept of "art" is adjusted to include those objects having aesthetic appeal, objects that are moving and useful to those who need them in the real sense of having a direct and vital relation to them.

Unfortunately, these suggestions concerning crafts and popular art refer to a nearly fictitious reality, because we usually surrender to the violent and varied attack of mass production and consumption. Crafts, together with their producers and users, represent merely minor obstacles to be easily overcome by this force. In spite of the gravity of this situation, it might come as a big surprise if we refuse to fall into the trap set before us.

The artisan, just as any other productive, creative human being, faces this attack from a position so weak as to suggest that

he might as well forget about his work and instead contemplate the advance of mass production and consumption.

In fact, we have failed to recognize that the place of artisans in the world has become progressively smaller, more enclosed. We have failed to clearly see the need for aggressive action to counteract the aggressiveness of the system. We have limited ourselves to the passive contemplation of how, by all available means, artisans work is attacked and devalued, their culture denied.

Artisans require the means with which to improve their expressive abilities; they need self-confidence; they need to know how to use their own traditions, not for tying themselves down to a negative past, but to become creative and secure individuals. They need design and cannot afford to wait for the polish that years bring. They must resist the lure of beautiful objects that appear instantaneously. All of this could make artisans into individuals having worthwhile, well-paid, and satisfying professions, rather than having them try to flee this troubled world and give up to the pressures against them.

101

But, of course, improvement in artisans' living conditions would not come solely from their own efforts. At this point, the above-mentioned aggressiveness must be brought to bear. We are through with timid methods. Let's go to the schools, to the streets, to the offices, to the factories, and let's try to show a new image of those crafts and popular culture which were getting lost in the fog. Let's use whatever means we have, including those such as the schools on one hand, or television on the other, which have been the worst enemies of our own forms of expression.

It is not yet too late for this counterattack, although it would have been better had we begun yesterday. What is happening now in America to artisans and their crafts shows that the task has already been undertaken and is continuing to expand into an ever broader and deeper campaign.

At CIDAP we believe in these ideas and concepts, based on years of contact with artisans and their reality, and we are sure that this First Seminar is a great opportunity to join together

within a new perspective and fresh reality, nourished by the skillful hands and depth of culture found everywhere in the Caribbean.

SOME CIDAP ACTIVITIES

The Interamerican Center for Handicrafts and Popular Arts, with offices in Cuenca, Ecuador, has undertaken a series of tasks designed to deal with the problems of crafts and popular arts. Among the most important tasks are the following:

Training: One of the Center's fundamental goals is training with an international scope. Based on experience and analysis, it was found that training is needed to strengthen such areas as craft design and knowledge of popular art for future applications in education and artisan preparation.

102 To attain these goals the Center sponsors courses in Craft Design, Informative Seminars on specific topics, Interamerican Courses for craftsmen, and seminars and workshops dealing with the incorporation of popular culture in education. Technical assistance regarding various aspects of handicraft work is offered upon a nation's request, and other training-related projects are carried out.

Research: Research on the realities of craft work and popular art, provides a basis for planning concrete programs designed to improve artisans' skills. Research is also carried out on the basic socio-economic parameters of crafts communities, and specific plans of action are suggested. Extensive studies aimed at obtaining ample knowledge of popular culture have been done for future integration into formal educational programs. Monographs on techniques, design, and artisan problems have been published to offer basic information on these topics. A photographic registry, video tapes, and a file on techniques, designs and crafts communities, and specific plans of action are suggested. Extensive studies aimed at obtaining ample knowledge of popular culture have been done for future integration into formal educational programs. Monographs on techniques, design, and artisan problems have been published to offer basic information on these topics. A photographic registry, video tapes, and a file on

techniques, designs and craft processes are maintained for archival research and other uses.

Publications: Research provided valuable material for publication. CIDAP edits and publishes these materials in special series and in its own periodical. The magazine "Artesanías de América", fifteen issues of which have come out on a regular basis, is intended to disseminate research findings. A low cost, widely read series entitled "Cuadernos de Arte Popular" is also published. Monographs on crafts, popular arts, and bibliography are published, as a series on popular arts, and bibliography are published, as a series on popular culture in Ecuador for students, researchers, and teachers. Additionally, special publications such as student workbooks and Informative Notebooks for primary and secondary school teachers will be available. Finally, CIDAP prints exposition catalogues, study cards and information sheets for its museum.

Museum and Expositions: For CIDAP, expositions are not merely an end in themselves, but rather an educational tool for the promotion and reevaluation of crafts. For this purpose, there is a Museum of American Popular Arts, and CIDAP sponsors periodic and itinerant expositions for national and international showings. Attempts are made to bring children into the world of crafts by encouraging them to use their hands in creating their own crafts. Hundreds of school children are brought to the expositions. In addition, low cost museographic tools are being studied for use in rural and urban schools.

Handicraft Promotion: Concrete projects intended to revalue crafts are undertaken, such as courses in natural dyes and dying, and National Craft Meetings.

Community Museum: This is a special CIDAP project established in the village of Chordeleg, as a means of encouraging artisans to revalue their work and to obtain increased compensations through group organization. The experience has been a positive one and similar projects are underway in other Ecuadorian communities such as Colta in Chimborazo province.

Other Activities: Two fundamental services provided by CIDAP

are its Interamerican Crafts Library and its Documentation Center, both of which are intended to provide information and bibliographic references to artisans, designers and students.

Audiovisual programs are made for specific audiences, and there is a collection of video films in the archives for public showing. Audiovisual programs made especially for use in primary and secondary schools are planned, as are video shorts on handicraft techniques and processes.

We are most interested in interinstitutional cooperation in order to achieve shared goals for the benefit of artisans.○