

DANIEL RAMÍREZ¹

ENTRE LA PREHISPANIDAD Y LA TECNO-ESTETICIDAD: Formas de producción de lo artesanal en Colombia*

Este artículo aborda la producción artesanal en Colombia; se plantea que a la artesanía, los artesanos y lo artesanal no encuadra con una historia lineal que inicia con los primeros pobladores de América. Como precauciones para pensar la historia de la producción artesanal. Se considera que no se puede pensar fuera de los procesos de construcción de nación que divide y jerarquiza poblaciones, así como de estrategias desarrollistas de mediados del Siglo XX identificadas con políticas neoliberales.

Analiza que sin las discusiones -académicas y administrativas- suscitadas por la intervención de los Cuerpos de Paz en la década del setenta en algunos municipios de Colombia, la producción artesanal no hubiera emergido como un elemento de la cotidianidad de los colombianos. Está dado por un trabajo etnográfico en eventos feriales realizados en varias ciudades del país durante el año 2009 y enero del 2010 y revisión documental de distintas fuentes. La prehispanidad de las artesanías y su contemporaneidad considerada tecno-esteticidad- no son extremos irreconciliables sino que son el soporte de la identidad nacional.

* Este artículo es el producto de la investigación realizada por el autor durante el año 2009 en el marco de la beca-pasantía que otorga Colciencias a jóvenes investigadores e innovadores, desarrollada con el apoyo del Instituto de Estudios Sociales y Culturales de la universidad Javeriana, Pensar.

¹ danielramirez_pg@yahoo.com

Introducción

En el último sexenio la producción artesanal en Colombia ha llegado a posicionarse como una importante oferta cultural de entretenimiento, tanto así que pareciera indisoluble la relación entre turismo y artesanía: en Cartagena, para la temporada de fin e inicio de año, se están realizando tres ferias artesanales –Farex, Origen Colombia y Feria Artesanal y Cultural del Caribe-, a las que hay que sumarle la ya habitual oferta de artesanías en locales comerciales a lo largo de la “Calle de los santos de piedra” y la “Calle de la Iglesia”, lo mismo que en “Las bóvedas”; en Manizales, en el marco de las festividades de la ciudad, ya hace varios años se realiza la Feria Artesanal de Manizales; en Medellín, se realizó en el 2009 y se seguirá realizando Expoartesano, una feria progra-

mada para la semana de receso escolar del segundo semestre del año; en Bogotá, para la temporada navideña, se realiza desde 1991 Expoartesánías; los ejemplos son innumerables. Es posible que esto no represente mayor novedad, ya que las artesanías han estado insertas en las dinámicas del turismo por lo menos desde la década del sesenta; sin embargo, la forma como estas ferias se han venido estructurando sí marcan una diferencia sustancial respecto de esas artesanías-suvenir de las décadas anteriores, pues en ellas, cada vez más, se exige que los productos participantes respondan simultáneamente a lineamientos de calidad y estética, sin olvidar que deben ser productos elaborados con “predominio de la energía humana”.

Paralelo a este proceso –pero muchas veces indiferenciable-, la producción artesanal se ha constituido tanto en elemento como en síntesis de la identidad cultural de la nación; el sombrero vueltia’o es quizá el ejemplo más claro, pero la nación también se ha descrito desde la chiva o bus escalera, las hamacas de San Jacinto, el sombrero aguadeño o las ollas de Ráquira, entre otros. Esta forma de narrar la nación y a la vez de nacionalizar las artesanías, se ha hecho evidente en escenarios tan disimiles como el Concurso Nacional de Belleza –con la sustitución del habitual desfile en traje de fantasía por el desfile en traje artesanal²-, el proyecto Lucho-Colombia³ y la comercializadora de artesanías de los hermanos Uribe Moreno, SalvArte: una experiencia colombiana. Aunque no

queda por fuera aquello que en las ferias se le exige a los productos, aquí se hace indispensable que las artesanías hablen de “tradición”, “ancestralidad”, “tipicidad” u otros similares.

La producción artesanal en Colombia, entonces, se encuentra delimitada, en un extremo, por un pasado prehispánico que tiene por herederos a los artesanos y que es observable en los objetos y las formas en las que los producen y, en el otro extremo, por una necesidad de hacer de las artesanías unas donde la inclusión de tecnologías de producción más limpias, eficientes y ocupacionalmente seguras no reduzca el alto valor estético de las mismas; es decir, esto que se ha dado en llamar el “sector artesanal” está entre la prehispanidad y la tecno-esteticidad.

2 En la emisión televisada de este desfile en el 2009, Andrea Serna planteó que el objetivo de ese desfile era hacer un “homenaje a nuestros artesanos, quienes con su trabajo han mantenido viva nuestra cultura por generaciones. Cada material, cada técnica nos llena de orgullo y nos hace decir: Colombia, un país hecho a mano” (RCN, 14 de noviembre de 2009)

3 Es un personaje creado por la entidad sin ánimo de lucro que lleva el mismo nombre y cuyo fin es procurar por una integración cultural de la nación (Cf. www.luchocolombia.org). El personaje tiene por indumentaria un sombrero vueltia’o, una cresta de gallo –pañolón rojo-, un poncho, unas alpargatas y una mochila, entre otros.

A lo largo de la historia de las artesanías en Colombia, distintas posturas han tomado partido en una discusión que pone este tipo de producción en uno de estos extremos, aunque no faltan aquellas que procuran por un término medio; todas ellas, han omitido un punto fundamental a la hora de pensar las artesanías: la forma como se ha producido lo artesanal en Colombia. La apuesta de este artículo es justamente esa omisión; es decir, analizaré las formas como esas discusiones le han dado forma a las técnicas de producción, a los objetos y a los mismo artesanos, pues considero que la producción artesanal en Colombia no existía antes del inicio de estas discusiones y que es justamente en medio de ellas, durante la década del sesenta, que emerge la triada constituida por “artesanos”, oficios “artesanales” y “artesanías”.

Esta afirmación podría suscitar juicios como el que Marshall Berman, en el Brindis por la modernidad, hiciera sobre aquellos que han creído que el juego, la humanidad y la sexualidad se

inventaron la semana pasada (Berman 1991: 60) y que sólo muestra el profundo desconocimiento de la historia que estas personas tienen. Sin embargo, seguir considerando que la producción artesanal es fruto de un proceso de maduración que inicia con los primeros pobladores de América y que simplemente se ha hecho más complejo con el pasar del tiempo, es no sólo desconocimiento histórico sino también una violencia contra las particularidades y especificidades de ese vasto campo que en algún momento Neve Herrera denominó como el “hecho artesano” (1992b: 6). Desconocimiento y violencia porque tal linealidad asume que lo que hoy pesa y cuenta como artesanías ha sido siempre igual y lo que es peor, que en esa evolutiva historia no ha habido pío para disputas, contradicciones y arreglos rechinantes. Le apuesto, entonces, a rescatar la azarosa singularidad de la producción artesanal en Colombia.

El artículo recoge parte del trabajo que durante un año realicé en dos frentes: documental y etnográfico. En el primero trabajé

con folletos, publicidad, volantes, banners y material similar que, en los eventos feriales del país, estaban dispuestos para el público; esto se acompañó de literatura existente sobre las artesanías en Colombia, en las modalidades de tesis y monografías, artículos de revistas y libros, también se tuvo en cuenta algunos documentos que reposan en el Centro de Investigación y Documentación de Artesanías de Colombia S.A (CENDAR). En el segundo, realicé visitas a los recintos feriales de la Feria de las Colonias (Bogotá, 2009), Expoartesano (Medellín, 2009), Expoartesánias (Bogotá, 2009), Feria Origen Colombia (Cartagena, 2010) y Farex (Cartagena, 2010). Estas ferias fueron seleccionadas por la presencia de Artesanías de Colombia S.A. en organización, auspicio, apoyo o

promoción en las mismas, ya que es esta entidad es la que ha marcado con mayor acento lo que pesa y cuenta como artesanía. En estas ferias se levantó un registro fotográfico, preponderantemente, de los stands que se enuncian como “artesanías” o “artesanales”; además se realizaron entrevistas a algunos expositores, visitantes y organizadores de estas ferias.

Mano-facto

Entre las múltiples referencias que se hacen sobre las artesanías, la elaboración manual de éstas es el elemento que mayor acento ha tenido durante los casi cincuenta años de su existencia. Tal es la fuerza de esta consideración que en 1992 Neve Herrera⁴ propuso una modificación a la definición

4 Antropólogo y contador público que trabajó en Artesanías de Colombia, casi desde el nacimiento de esa empresa, hasta el 2008. Dentro de la entidad tuvo la dirección del área en el que se diseñaban los proyectos de capacitación, transferencia tecnológica y crédito; también fue pilar en la creación del Centro de Investigación y Documentación (CENDAR) y finalmente estuvo encargado de los proyectos para población indígena y afrocolombiana.

Es reconocido dentro y fuera de la entidad como una de las personas que más conoce y ha teorizado sobre la producción artesanal en Colombia, por lo que no es extraño que sus afirmaciones e hipótesis hayan resonado en mucha de la bibliografía que se ha producido sobre el tema. No sobra decir que la definición de artesanías

oficial que desde 1984, con la Ley 36 o “Ley del artesano⁵”, había operado para establecer quién era y quién no artesano. El artículo primero de esa Ley reza:

[...] persona que ejerce una actividad profesional creativa en torno a un oficio concreto en un nivel preponderantemente manual y conforme a sus conocimientos y habilidades técnicas y artísticas, dentro de un proceso de producción. Trabaja en forma autónoma, deriva su sustento principalmente de dicho trabajo y transforma en bienes o servicios útiles su esfuerzo físico y mental.

La modificación que apareció

en el ineludible –cuando del tema se trata– libro “Artesanía. Organización social de su producción”, sacrificó las consideraciones sobre la autonomía productiva de los artesanos y en cambio puso el acento en esa preponderancia manual de la que hablamos:

Actividad de transformación para la producción de objetos; realizada con predominio de la energía humana de trabajo, física y mental, complementada generalmente con herramientas y máquinas relativamente simples; condicionada por el medio ambiente físico y por el desarrollo histórico. Actividad con la que se obtienen un resultado final individualizado (producto

con la que esta entidad trabajó hasta el 2008 fue provista por él; la actual definición que aparece publicada en la página web de esta empresa es apenas una variación de aquella.

5 Esta Ley recogía las discusiones que varias agremiaciones de artesanos del país habían sostenido con Artesanías de Colombia S.A. para la constitución de la Federación Nacional de Artesanos. Esta es una ley taxativa que procura por la identificación, clasificación y organización –a través de registro– de las personas que practican un oficio artesanal. No obstante haber sido emitida a finales del siglo XX, es sorprendente su similitud, en cuanto a las consideraciones respecto de la pericia y habilidad de los practicantes, con la “instrucción para los gremios” de finales del siglo XVIII y que abrevaban –por no decir que era una transcripción– en los planteamientos del Discurso sobre la educación popular de los artesanos de Campomanes. (Cf. Mora Mayor [1997] 2003)

específico), que cumple una función utilitaria y tiende, al mismo tiempo, a adquirir la categoría de obra de arte. (Herrera 1992: 64. énfasis agregado)

Este cambio además eliminó la circunscripción a un oficio determinado —ya veremos las implicaciones de esto—, lo mismo que la posibilidad de la oferta de servicios dentro de esta actividad productiva⁶; pero además insertó el condicionamiento ambiental e histórico que es otra forma sutil de ubicar las artesanías en el plano de lo cultural. Pero dejemos de lado esas otras especificidades y retomemos el asunto de la elaboración manual.

Dentro de la forma como se ha estructurado la producción

artesanal en Colombia, la exaltación de la elaboración manual de los objetos ha permitido que estos se diferencien claramente de aquellos industriales, porque a estos se les supone lotes voluminosos, homogeneidad, acabados limpios, y una producción eminentemente mecánica entre otros; todas cualidades que se le niegan a la artesanía. Pero a su vez, esto le ha significado la confusión con las manualidades, que si bien son hechos manuales, no se consideran artesanías por cuanto pueden o no estar condicionados ambiental e históricamente y según Herrera, porque los productos son reproducciones fruto de procesos repetitivos de elaboración —es decir no dan pie a la creatividad—, de donde se deriva la posibilidad de voluminosas cantidades de un mismo objeto⁷ (2003: 91-93). Dentro de

6 En un artículo publicado en el 2003, Herrera especifica que las artesanías no pueden estar dentro del sector de servicios pues la reparación de piezas —a su juicio única posibilidad— amerita de la realización completa del oficio (Herrera 2003: 89); es decir de la completa producción de bienes. En su argumentación no parecen las asesorías o capacitaciones, recurrentes ya, entre los mismos artesanos y entre estos y los diseñadores.

7 La diferenciación entre artesanía y manualidades es un asunto que en la última década ha cobrado fuerza, sobre todo al interior de Artesanías de Colombia. La necesidad de separar los campos parece residir en que los objetos artesanales emergen de “una cultura” y la representan, mientras que las manualidades no —adelante

las actuales formas en que se ha estructurado la producción artesanal, el distanciamiento respecto de las manualidades representa una de las mayores apuestas; ejemplo de ello es Expoartesano que, en parte, surge como una estrategia para mostrarle a los medellinenses lo que en efecto es una artesanía (Néstor Velásquez⁸, Medellín, 9 de octubre de 2009) pues con la feria Hecho a Mano que allí se realiza mensualmente, las artesanías han llegado a constituirse no sólo como trabajos manuales, sino también como antigüedades y baratijas.

Otro lugar desde donde es posible observar el relegamiento de las manualidades respecto de las artesanías, es la ubicación de aquellas como productos para el segmento infantil y donde es posible encontrar móviles, muñecos

de trapo, arte country, trabajos con fomi, entre otros.

Claro está, dentro del campo de lo artesanal, las manualidades no siempre estuvieron por fuera de lo que pesa y cuenta como artesanía; Yolanda Mora de Jaramillo⁹, por ejemplo, a mediados de la década del sesenta ponderaba a las manualidades como una “artesanía culta”, distinta de aquella “popular” que expresaba la esencia del pueblo nacional; ya que estas “cultas” eran producidas por personas educadas –títulos profesionales en artes o afines- y que, además, tenían la posibilidad de contacto con el extranjero ([1966]: 191-192).

A pesar de las consideraciones planteadas sobre el hecho manual en las artesanías, lo que quisiera resaltar en este apartado

trataremos esto-. Un ejemplo de lo que se ha ido consolidando como manualidad es el arte country –aplicación de pintura sobre moldes o figuras en triplex o mdf-; como imagen habitual de esta técnica, se puede pensar en las letras que se usan para decorar los cuartos de recién nacidos o niños pequeños.

8 Director de la Oficina de Comunicaciones de Plaza Mayor

9 Antropóloga que durante la década del sesenta y setenta dirigió su atención al emergente campo de lo artesanal. Fue parte de la organización, estructuración y diseño de la muestra museográfica del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Bogotá.

es la operación discursiva que tal exaltación ha permitido. El *manufacto* –nombre de una extinta feria de Artesanías de Colombia S.A que ubicaba a las artesanías como un hecho manual- en la producción artesanal ha permitido poner juntos universos inconmensurables que, desde una secuencia acumulativa, pone como punto de partida la producción material de los pueblos prehispánicos, pasa por aquella decimonónica y culmina en la actual, donde ahora se hace necesaria una diferenciación respecto de las manualidades –ya veremos por qué-. A riesgo de simplicidad, el sustento de esta operación puede ser puesto como: si las artesanías son eminentemente manuales, entonces, todo aquello que no ha sido producido dentro de las dinámicas industriales es artesanía. La unidad e indivisibilidad de esta historia está, además, ayudada por la existencia del término, según Herrera (2003: 86n), desde finales del siglo XV cuando la artesanía era sinónimo de un saber hacer manual.

Ahora, esta operación constantemente recreada en el saber experto y en la venta que artesanos y comercializadores hacen de los productos, no hubiera sido posible sin la invención en el siglo XIX de la categoría de “pueblo nacional” y, a la vez, sin que los estudios sobre folclor se permitieran “[...] depurar el pasado y las otras posibles herencias culturales, como la indígena o la negra, en torno a las herencias españolas” (Arias 2007: 40) de ese pueblo recientemente constituido. Con ello, por ejemplo, los indios prehispánicos dejaron de ser parte del pasado –esto sólo hasta mediados del siglo XX- que la nación debía superar y se constituyeron en una potente fuente para la noción romántica del ‘nosotros nacional’; no en vano Graciela Samper de Bermúdez¹⁰ los calificaría como el “ancestro nacional” (1974: sp).

Es numerosa la literatura (Herrera 2003; Mora de Jaramillo [1966], [1968], 1974; Quiñones Aguilar 2003 y un voluminoso grupo de tesis y monografías),

10 Gerente general de Artesanías de Colombia S.A. durante la década del ochenta.

heredera de esta construcción. “Tres fuentes de la artesanía colombiana” es el título de un artículo de Manuel Zapata Olivella que aparece publicado en la Revista Colombiana de Folclor. Este artículo sintetiza muy bien la cuestión: es decir, la borradura de las singularidades históricas para hacer de la historia de la artesanía una equivalente a la historia del pueblo colombiano:

Bien conocida es la ubicación ístmica de Colombia [...]. Aquí se cruzaron los caminos de la Conquista y desembarcaron millones de esclavos procedentes de África. / Aun cuando hay testimonios de una escultura altamente desarrollada, es cierto que las artes populares prehispánicas de Colombia descollaron mucho más en la orfebrería, la cerámica y los tejidos [...]. En cuanto a los tejidos de algodón, su habilidad fue tánta [sic], que desde los primeros días del Descubrimiento

suplieron las necesidades de ropa y aperos de los Conquistadores y, posteriormente, el lujo de marqueses y virreyes [...]. Aunque actualmente hay pequeñas comunidades indígenas que conservan sus métodos tradicionales, la mayoría de la población mestiza los ha enriquecido con los telares, diseños y fibras tomadas del español. (Zapata Olivella 1963: 147-148).

La temprana aparición de este texto, teniendo como referencia que la producción artesanal surge a penas a mitad del siglo XX, podría sugerir que es una cuestión que se ha superado con el tiempo o bien que hacía parte de la narrativa folclorista de la que cierta antropología e historiografía se desmarcarían en su afán cientificista¹¹. No obstante, una publicación del 2002 muestra que esta narrativa es parte constitutiva y constituyente de esa forma como se han pensado

11 Hay que recordar que desde el segundo cuarto del siglo XX el folclor empieza a perder la visibilidad y el estatus de disciplina científica con la aparición de la antropología en Colombia.

y hecho las artesanías. En “El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el libre-cambio”, libro prologado por Horacio Serpa Uribe, Gaviria Liévano asevera:

Si bien es cierto que los oficios medievales desempeñados por los artesanos vinieron con los conquistadores españoles, ello no significa que no hubiera existido con anterioridad actividades artesanales en el Nuevo Reino de Granada. Es bien conocido el grado de perfección a que llegaron las manufacturas artesanales de los guanés de Santander y los muiscas de la altiplanicie cundiboyacense.

Los esclavos negros traídos del África desempeñaron oficios artesanales muy importantes como carpintería, mecánica de trapiches, sas-

trería, peluquería, zapatería [...]. (Gaviria Liévano 2002: 48).

En este punto, no podemos pasar por alto aquello que Gaviria Liévano¹² enuncia como oficios artesanales, y preguntarnos si entre ellos vemos algo que esté determinado ambiental e históricamente como específica Herrera (2003), o para ponerlo de otra forma, si estos oficios no podían aparecer indistintamente en ciudades como Bogotá, Medellín o Bucaramanga, es decir, existir sin una restricción o referencia específica a un lugar. También deberíamos preguntarnos, si en estos oficios podemos observar algo que se nos parezca a eso cultural de lo que hace varios años nos vienen hablando objetos como la mochila arhuaca, el sombrero vueltia’o, el barniz de pasto y otros similares.

¹² Historiadores y economistas coinciden, aunque con diferencias, en que los oficios artesanales a finales del siglo XIX estaban constituidos sobre todo por un ‘saber hacer manual’ que podía desarrollar procesos completos de producción –como en el caso de la zapatería o la sastrería–, en su defecto, ser apenas una parte en éstos –fundición o fabricación de piezas y máquinas para el procesamiento del café– o aun, que estaban enfocados a la oferta de servicios –pintura, ebanistería o peluquería–. Cf. Sowell [1992] 2006; Mayor Mora [1997] 2003; Vega Cantor 1990; Kalmanovitz 1985; Nieto Arteta 1975, entre otros.

Estas preguntas son totalmente relevantes, pues contraria a esa construcción histórico lineal para la producción artesanal en Colombia—soportada en el hecho manual, en el pasado popular depurado y en la existencia del término antes de la efectiva aparición de lo que hoy pesa y cuenta como artesanía—, resulta que aquellos objetos y prácticas prehispánicas y los decimonónicas son totalmente diferentes a esos con los que hoy contamos en las ferias artesanales y tiendas especializadas. Sin ahondar en detalles, habría que decir que esos objetos y técnicas de fabricación que se ubican en los muiscas, taironas, guanes, etc. y a los que se les supone una persistencia a lo largo de la historia no se pueden localizar dentro de la categoría artesanal porque¹³, de un lado, ellos no estaban constituidos como medios desde los cuales percibir una remuneración y, del otro, porque difícilmente podríamos suponer que estos pueblos se reconocieran a sí mismos como

artesanos, lo que es otra forma de decir que difícilmente antes del siglo XVIII la artesanía se contemplara como una ocupación legítima para los indios. No hay que olvidar que dentro de las Reformas borbónicas para el Nuevo Reino de Granada, hubo unas disposiciones que establecían quién podía y cómo practicar los oficios como la escultura, la pintura, la platería y otros; en estas disposiciones era claro que el maestro artesano —en una jerarquía que contemplaba también al oficial de taller y al aprendiz¹⁴— tenía que ser un hombre blanco español o con ascendencia española (Jiménez Fonseca y Ubaque Jiménez 1989: 50-52). Otro tanto habría que decir sobre la suposición de inmutabilidad de oficios y objetos prehispánicos hasta hoy, pero la obviedad del deseo romántico en esto no hace meritoria una mayor precisión.

Para hacer referencia sobre la configuración de la artesanía

13 Sigo parcialmente los argumentos que Luis Guillermo Vasco Uribe esgrimiera en 1988 para diferenciar lo que a su juicio era la cultura material de los pueblos indígena y las artesanías.

14 Ver nota 4

a finales del XIX, baste con traer a colación una referencia sobre la disyuntiva que la apertura de la Escuela de Artes y Oficios de Medellín tuvo que enfrentar:

“[...] desde sus inicios la Escuela de Artes y Oficios de Medellín se [abrió] a la nueva época ofreciendo aprendizaje en oficios modernos como mecánica, fundición, modelería, cerrajería, calderería, hojalatería y carretería, sin descuidar la enseñanza en los oficios tradicionales heredados de la Colonia como la sastrería, la herrería, la carpintería, la talabartería y la platería” (Mayor Mora [1997] 2003:128)

Como ha de ser evidente, este tipo de producción no es una expresión popular, un supuesto que sí será constitutivo de esa conformación de las artesanías en después de la segunda mitad del siglo XX; por el contrario, lo que podemos ver en la producción artesanal de finales del siglo XIX es una apuesta por la industrialización del país, algo que, como decía-

mos, se le niega absolutamente a la artesanía.

El asunto de este apartado es, entonces, que a pesar que nos hayamos acostumbrado a calificar como artesanal todo aquello que por ser manual está fuera de la industria, las artesanías tienen una especificidad tan particular que difícilmente se puede conectar con la producción material prehispanica y decimonónica. Esta especificidad está delimitada por el hecho de la aparición de la cultura como factor ineludible en su referencia, por convertirse en un “sector” económico y definitivamente, porque este tipo de producción aspira a mimetizarse con el arte.

Para concluir habría que decir, que a pesar del uso común, no todos los objetos producto de una elaboración manual son artesanías, ya nos ocuparemos de esto.

Salvarte: sin mesianismo no hay artesanía

Sería muy útil contar con un

término que diferencie de una vez y para siempre la producción artesanal que surge en la década del sesenta de las otras que se denominaron de forma similar; sin embargo no lo hay. Ahora, como el término ha permitido que transitemos sin mayor reparo desde la actualidad hasta la América prehispánica, adoptaremos momentáneamente y sólo para el lapso comprendido entre la década del sesenta y la del ochenta, la construcción salvación-artesanal. Con la construcción pretendo resaltar el hecho que la artesanía surge como una tecnología –una forma de hacer- a la que se le suponía la capacidad de conjurar lo que García Canclini identificó como efectos de las “políticas neoliberales”: “desindustrialización y empobrecimiento rural y urbano” en las figuras de “desempleo y migración del campo a la ciudad” ([1992]2002: 20).

La emergencia de esta nueva

forma de pensar las “artesanías”, las prácticas “artesanales” y los “artesanos” empieza a consolidarse con la puesta en marcha de las estrategias desarrollistas, pero en particular se concretará por lo que a juicio de algunos antropólogos y folcloristas era una “destrucción” o “corrupción” de la producción artesanal del país. Tales juicios serían desencadenados por las intervenciones que un grupo de voluntarios de los Cuerpos de Paz¹⁵ hicieron en Pasto y Sandoná (Nariño), La Chamba y Espinal (Tolima), San Jacinto (Bolívar), Tipacoque, Tenza y Ráquira (Boyacá), Aguadas (Caldas) y Sibundoy (Putumayo) (Cf. Henríquez de Hernández 1982, Balcázar Collo 1980 y Sanabria Tirado 1975). Dos casos ponen de relieve aquello que se le criticaba a los Cuerpos de Paz, el primero está en Ráquira (Boyacá), donde los voluntarios direccionaron la producción alfarera hacia la elaboración de piezas con “relieves

15 Auspiciados por la Agencia Internacional de Desarrollo (AID), que hacía eco a los llamados que los almacenes SEARS emitieran sobre las tendencias de consumo entre los estadounidenses de productos manufacturados y artesanales. La injerencia de esta agencia, también estuvo mediada por la preocupación sobre la generación de empleo en el país.

del Tío Sam, el Pato Donald, del Indio Piel Roja y todos aquellos productos por lo general de fácil identificación para el consumidor norteamericano” (Henríquez de Hernández 1982: 32). El segundo, lo brinda la producción de “telares” que los voluntarios introdujeron en San Jacinto (Bolívar); estas eran piezas rectangulares y triangulares -que por lo menos hasta finales de la década del ochenta fueron tenidas como “típicos”- que podían o no tener figuras precolombinas tejidas. El asunto con esta intervención es la inserción en San Jacinto del “telar de punta” que no permitía que la trama fuera compacta, como sí ocurría con el ya reconocido telar vertical (Gregoria Díaz, San Jacinto, Bolívar, 9 de enero de 2010).

Los debates posteriores a las intervenciones de los Cuerpos de Paz, en los que se había criticado la participación y permisividad de Artesanías de Colombia -una empresa de responsabilidad limitada constituida en 1964 para la comercialización de productos artesanales- llevaron a que la AID

retirara su apoyo económico e institucional para el fomento de la producción y comercialización de este tipo de bienes; cuestión que generó una crisis financiera y misional en Artesanías de Colombia (Sanabria Tirado 1975: 2-7). Esta crisis hizo necesario un proceso de reestructuración que se visibilizaría en el cambio del tipo de sociedad -de una de responsabilidad limitada a una anónima-, en la inyección de capital financiero y en su vinculación en 1968 al Ministerio de Desarrollo. Esa crisis, además, haría que el discurso del desarrollo, en la puntual preocupación por el “pleno empleo”, cristalizará la salvación-artesanal en términos de una mayor ocupación de fuerzas productivas y en el incremento de la producción de bienes de consumo.

Una investigación realizada por el Centro de Investigaciones para el Desarrollo (CID) de la Universidad Nacional de Colombia, encabezada por Miguel Urrutia y Clara Elsa Villalba -que se convertiría en referencia obligada para los distintos estudios del “sector”- ejemplifica la cuestión:

El objetivo del estudio [...] fue conocer la importancia del sector tradicional de la industria de transformación en el desarrollo colombiano, mediante la medición del número de trabajadores, su contribución al producto interno bruto, sus características por grupos industriales, el empleo que podría generar, el cambio en los salarios reales y en la productividad del sector, para cada uno de los departamentos del sector (Urrutia y Villalba 1971: sp)¹⁶.

A pesar que la producción artesanal llegaba a cumplir de alguna forma con el mesianismo que se le había encomendado, seguía siendo un problema para su comercialización la baja calidad de los productos y la carencia de innovación en los mismos, las dificultades para la producción voluminosa y la efectiva crea-

ción de empleos. Aspectos que el diseño y la ingeniería industrial intentarían solucionar desde su experticia y que Artesanías de Colombia pretendería potenciar con la construcción de centros artesanales desde los cuales hacer más fácil la “transferencia tecnológica”, la asistencia técnica y en diseño. Con esta primera apuesta institucional se crearon los centros artesanales de la Chamba (Tolima), Ráquira (Boyacá), Pereira (Risaralda) y Sandoná (Nariño) (Henríquez de Hernández 1982: 50-53).

Contrario a lo que podríamos pensar hoy, esa corrupción que se le suponía a objetos y técnicas y que propició programas de promoción y fortalecimiento para la producción artesanal, no contemplaba a los indígenas; una cuestión que parece ineludible cuando hoy se habla de artesanías¹⁷. Tal recorte sobre los indígenas no respondía

16 Los alcances de este estudio serán tales que en 1992 Neve Herrera postularía que una de las aseveraciones contenidas en este estudio –“es más barata la creación de un empleo en el sector tradicional de la producción que en el industrial mecanizado”- tiene el carácter de Ley: “Ley de Urrutia y Villalba”. (Herrera 1992:34)

17 En la pasarela Identidad Colombia realizada en el marco de la Semana de la Moda de Milán, en el 2003, la participación más notoria fue la de una indígena wayuu.

simplemente a una ausencia de intervención por parte de los Cuerpos de Paz; tal recorte más bien, fue producto de un pasado prehispánico romantizado en aras de la construcción del ‘nosotros nacional’ y un presente indígena desdeñado. Es decir, que como a las artesanías se les suponía ser una expresión del pueblo nacional, no había posibilidad que los indígenas produjesen artesanías ya que ellos no hacían parte de ese pueblo.

En la Primera Reunión de Jefes Departamentales de Divulgación Cultural, convocada por el Ministerio de Educación Nacional y Celebrada en Bogotá, Yolanda Mora de Jaramillo intentó clarificar la cuestión así:

Es comprensible que se quieran mostrar los productos de los indígenas de cada territorio [en las exposiciones de artesanía que en 1967 la

Asociación Colombiana de Promoción Artesanal organizó en Bogotá]. Son nuestros vecinos y compatriotas; algunos los consideran nuestros hermanos menores. Pero no debemos confundir. Las cosas elaboradas por “indígenas marginales”, por nuestros indígenas primitivos –en el sentido de que todavía no han sido ni están civilizados– son productos de una cultura diferente. Quienes los han producido poseen diferente religión, moral, concepto del mundo, habitaciones, vestidos, comidas, costumbres. Tienen también diferentes técnicas. Piensen en las técnicas de caza. Comparen una flecha con un rifle con teleobjetivo [...].

Los Motilones y los Guahibos o los Noanamá del Chocó, por ejemplo, son extraños a nuestra cultura. Tan así que sus productos que entre ellos son funcionales y hacen parte

Por otra parte podría preguntarse sobre las negritudes en este tipo de producción, pero ello es una cuestión que no tiene lugar toda vez que, como lo revela la carta constitucional de 1991 su aparición dentro del ‘nosotros nacional’ es tardía. Pero además porque aun con el proceso de “etnización” (Cf. Restrepo 2002) que se desprende de esa inclusión constitucional, su presencia dentro de «lo artesanal» es mínima.

de su cultura en el sentido más práctico (armas para la guerra y la caza; balayes para la elaboración y manejo del casabe, figuras humanas de madera para una ceremonia mágica de curación), entre nosotros son sólo elementos decorativos [...] quienes los elaboran no pertenecen a la capa popular nuestra, urbana o rural y no están siguiendo en su trabajo las normas de nuestra tradición cultural, estos productos no pueden ser considerados como arte popular o folclórico, ya que uno de los elementos del folclor es la tradición cultural. Algunos de sus objetos podrán ser considerados como “arte”; pero como “arte primitivo” [cita a Phillip Lewis], que servirá ocasionalmente de inspiración a artistas [...] o a los artesanos cultos, y más raramente a las artes populares [...].
Para resumir, la cultura ma-

terial: armas, canastería, cerámica, tejidos, etc.¹⁸, de los indígenas marginales, lo que se llama “material etnográfico” [cita a Paulo Carvalho Neto] o “arte primitivo” no puede ser considerada como artesanía ni arte popular, pues no está dentro de las líneas de nuestra tradición criolla o mestiza, ni es un producto de la cultura correspondiente (Mora de Jaramillo [1968]: 10-11).

Posteriormente ella agregaría que un producto indígena podría ser considerado como artesanía siempre y cuando estas “poblaciones” hubiesen estado en contacto con “nuestra cultura” y

hayan adoptado nuestras técnicas de fabricación o [...] hayan contribuido con las suyas a conformar y desarrollar algunas de nuestras actividades [...]. Así, cuando cada uno de estos grupos marginales se incorpore en

18 Una breve observación de los eventos feriales, los catálogos de productos y expositores de Artesanías de Colombia y de los distintos informes que reposan en el CENDAR, mostrarán que estos son objetos artesanales por antonomasia, ¿qué hizo que el discurso cambiara de forma tan radical?

mayor o menor grado a la cultura de la nación, sus técnicas se incorporarán a la población blanca o mestiza y se convertirán en artes populares (Mora de Jaramillo [1968]: 12)

Tenemos, entonces, que la emergencia de la producción artesanal en Colombia, fue posible con la intervención mesiánica del desarrollo sobre la producción material no industrial en Colombia, que la tornaría en una forma de mercancía desde la cual contribuir al incremento del Producto Interno Bruto. De donde se deriva su constitución como un sector económico –recordemos la vinculación de Artesanías de Colombia al Ministerio de Desarrollo-. Queda también planteado que si bien para este momento la salvación-artesanal se erigía desde lo que se pensaba como la “cultura popular”, en ella no había cabida todavía para eso cultural-étnico que le dará la potencia a este

tipo de producción después de la década del ochenta; tendríamos que decir que esto cultural inherente a la salvación-artesanal era sinónimo de costumbre, que como lo especifica E.P Thompson tenía una gran afinidad con la common law, un “[...] derecho [que] se deriva de las costumbres, o los usos habituales, del país: usos que podían reducirse a reglas y precedentes, que en algunas circunstancias eran codificados y podían hacerse cumplir de derecho.” (Thompson 1990: 16).

Un producto, un colectivo, un lugar

A medida que la salvación-artesanal fue consolidando alternativas productivas para campesinos, mujeres, reclusos, indígenas y negritudes, entre otros¹⁹, también se fue dando un proceso donde la artesanía dejó de ser esa expresión homogénea de la esencia popular de la que habla Mora

19 En Expoartesanías encontré que la producción artesanal se había convertido en una alternativa productiva para aquellas personas que estuvieron vinculadas con cultivos ilícitos. Este programa lo está encabezando Acción Social con la asesoría de Artesanías de Colombia S.A.

de Jaramillo ([1966] y [1968]) y se fue convirtiendo en una manifestación de la diferencia. De esa forma se fue consolidando una cadena de equivalencias entre producto, colectivo y lugar que contribuían a la consolidación de esa apuesta nacional que constituía a “Colombia como un país de regiones”.

Así, para la década del ochenta, en cuanto a lo artesanal, el país se dividió en cinco regiones: El Caribe –que comprendía parte del Departamento de Antioquia-, El Pacífico –Cohcó, El Centro–Cundinamarca, Boyacá y Santander-, La Montaña –Caldas, Quindío y Risaralda-, El Sur –Valle del Cauca, Cauca, Tolima, Huila- y Artesanía Indígena –correspondiente a los departamentos Meta, Vichada y el Ama-

zonas- (Artesanías de Colombia 1987). Esta división supuso –lo que después se acentuaría- que cada una de estas regiones podía ser identificada con uno o varios objetos artesanales que darían cuenta de la particularidad de las costumbres y particularidades de cada una de ellas.

La hamaca de San Jancito y las esteras de Chimichagua para el Caribe; los trabajos con tamo y barniz de Pasto²⁰ para el sur; el sombrero aguadeño para la montaña; la cerámica en barro y los trabajos en fique para el centro; flechas, canastos, instrumentos musicales o similares para la selva²¹.

Ahora, este proceso solo fue una extrapolación de uno que se había dado en órdenes de menor

20 El tamo, es el nombre que se le da al tallo del trigo; el barniz, es una resina que se extrae de un árbol que se conoce con el nombre de mopa-mopa. Estos dos elementos pueden estar o no mezclados o en aplicaciones que se realizan sobre figuras de madera.

21 Un muestra de lo poco relevantes que podían ser las artesanías indígenas –como se les denominaría- lo pone de manifiesto la misma Mora de Jaramillo, cuando encargada de realizar el proceso de catalogación y clasificación de las piezas artesanales con las que contaba la Asociación Nacional de Promoción Artesanal –que terminarían como parte de las muestras del Museo de Artes y Tradiciones Populares-, dice que estas piezas no alcanzan las cien unidades y que son provenientes todas del amazonas (Mora de Jaramillo 1974)

escala, como el municipal. Durante una visita que realicé a San Jacinto (Bolívar), logré hablar con algunas de las personas que tienen locales comerciales sobre la carretera que conecta al Departamento de Bolívar con el de Sucre; una de estas personas me contó que la diferencia entre las hamacas



de San Jacinto y las de Morroa (Sucre), es que las primeras están producidas en un “pueblo” que se encuentra sobre la carretera, mientras que las otras son de uno que está a varios kilómetros de esa vía. Cuestión que hacía que la “gente” reconociera más las hamacas de San Jacinto que las de Morroa.

Otro ejemplo que nos sirve para mostrar la arbitrariedad con la que se ha construido esa equivalencia entre producto, colectivo y lugar, son las mochilas de lana. Hace menos de una década, las mochilas de lana que se suponen²² son elaboradas por arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta, empezaron a hacer parte del ajuar indispensable de

22 Digo suponen, porque no necesariamente estas mochilas son elaboradas en la Sierra Nevada y no siempre su elaboración depende de la pericia de un indígena. Soporto esta apreciación en un caso que encontré en la Feria de las Colonias del 2009. Allí me topé con un par de mujeres artífices de mochilas kankuamas (otro de los pueblos de la Sierra Nevada), una de ellas se reconoce como indígena y vive en Bogotá desde que violentamente la desplazaron de Atanques; la otra, es una bióloga bogotana que en la universidad había conocido a la kankuama; ambas estaban en la feria vendiendo las mochilas que habían producido en Bogotá.

A pesar que el ejemplo que cito no es de arhuacos, no se puede desconocer que ellos también han llegado a Bogotá, bien sea como efecto del desplazamiento forzado o con la intención de estudiar, y que aquí siguen produciendo esos objetos que se suponen son propios de la Sierra.

todo aquel que se reconozca como colombiano. La alta demanda de este producto y su construcción como uno chic, le ha ubicado en un rango de precio entre \$170.000 y \$200.000²³ pesos. Ante estos precios, algunos comercializadores han aprovechado el hecho que los kankuamos también tejen mochilas en lana, a menor costo porque no son tan populares como las arhuacas, y las han dispuesto en el mercado como arhuacas obteniendo mayores ganancias sobre la venta. De manera que no todas las mochilas de lana que se presuponen de la Sierra Nevada son arhuacas.

La equivalencia sostenida entre producto, colectividad y lugar, junto con la acentuación de las indicaciones geográficas como estrategia de posicionamiento en el mercado, ha llevado a que departamentos como Risaralda, Quindío, Caldas y Boyacá constituyan marcas para los productos que se suponen son propios de

cada uno de estos departamentos: Artesanías de Risaralda, Artesanías de Caldas, Artesanías del Quindío y Artesanías de Boyacá; sin embargo, como fue perceptible en Expoartesanías, muchos de los productos que cada uno de estos departamentos exhibe como únicos, se pueden encontrar en los otros o aun, se pueden encontrar fuera de las indicaciones geográficas.

Esas arbitrarias cadenas de equivalencias son las que han constituido eso cultural-étnico que hizo que, desde la década del ochenta, la producción artesanal dejara de estar plenamente constituida por la salvación y se mezclara con esa celebración de la diferencia que hoy es constitutiva de la identidad nacional. Esto cultural-étnico supone, entonces, que unas personas —ojalá con acento regional— tienen unas creencias, usos y costumbres que están determinadas por el lugar geográfico en el que se encuen-

23 El precio de estas mochilas en la tienda virtual de Artesanías de Colombia S.A. es de \$209.000 pesos. Una cifra que contrasta con aquella de \$86.500 con la que se exhiben las mochilas kankuamas. (<http://www.todo1plaza.com/artesantias/>)



tran asentados y que son la fuente de un producto artesanal que, a la postre, llega a sintetizarles y a hacerles diferenciables de otras personas.

Sin embargo, la actual forma en que está estructurada la producción artesanal en Colombia, marcada por una preocupación tecno-estética —ya veremos qué

es—, pone de manifiesto que esta estrategia comercial cada vez pierde más terreno, a pesar de lo reciente, respecto de lo que se ha denominado artesanías de autor; donde no es la equivalencia entre producto, colectividad y lugar lo que puede incrementar el valor de los productos, sino la rúbrica de un diseñador o de un artesano que devino diseñador.

Artesanía tecno-estética

El diseño industrial entra a ser parte de esa salvación-artesanal en la década del setenta, toda vez que se le concebía como un campo en el que la tecnología y el arte se mezclaban para crear objetos útiles y bellos con miras a las tendencias y demandas de los mercados urbanos nacionales e internacionales (Montero Fayad 2002: 61-62)

Líneas atrás se dijo que el diseño intentaría solucionar los problemas de comercialización derivados de la baja calidad de los productos y de la carencia de innovación en los mismos; una de las primeras estrategias utilizadas por el diseño para lograr posicionar las artesanías colombianas en el mercado fue la vinculación de este tipo de productos a prácticas en contextos urbanos. Un claro ejemplo de ello fue el Proyecto

de Miniaturas que Artesanías de Colombia S.A. desarrolló a principios de la década del ochenta, con la intención de hacer réplicas a escala de productos que por sus dimensiones difícilmente podrían transportarse. Estas réplicas estaban destinadas a servir como adornos para el árbol de navidad o a convertirse en arreglos para los regalos²⁴. Tal era el afán por posicionar las artesanías como un elemento cotidiano dentro de las dinámicas urbanas, que para el mes de diciembre de 1982 el programa televisivo de Artesanías de Colombia S.A. “Tradiciones Nacionales” dedicó dos emisiones a indicarle a los televidentes cómo podían hacer de las artesanías en miniatura una opción para las decoraciones navideñas (Artesanías de Colombia 1982).

Sin embargo, al parecer esta estrategia no rindió los frutos esperados y entonces se hizo

24 La diferencia de esos objetos respecto de los que se encuentra en Expoartesanías, está dada porque aquellos no se pensaban como regalos navideños, ellos más bien servían como ambientación para esta festividad; distinto de la forma como hoy se piensan las artesanías para esta misma fechas: la publicidad de Expoartesanías 2009, por ejemplo, decía “Escoge un regalo útil que te llene de emoción. Vive lo que regalas, elije una artesanía”.

necesaria otra forma de experimentación, ya no circunscrita a un oficio determinado, sino creando objetos que mezclaran varios de ellos; entendible entonces que Herrera (1992) en su definición de la actividad artesanal sacrificara la constrictión de ésta a un oficio determinado. Pero, esta estrategia sólo empezará a tomar fuerza a finales de la década del noventa, cuando la artesanía deja de ser sólo un “producto individualizado” –como lo plantea Herrera en su definición- y se empieza a convertir en parte o elemento susceptible de ser aplicado sobre otros objetos; esto se puede



ejemplificar fácilmente desde el uso que la marroquinería está haciendo de las azas de las mochilas wayuu, de las trenzas de caña flecha o de las molas tule. Ahora, citar un ejemplo para el momento de surgimiento de esta estrategia es más difícil por cuanto la inserción de la artesanía en el campo de la moda es reciente –a lo sumo tres décadas-; un campo que definitivamente ha sido el gran portavoz de este tipo de productos.

La producción de la producción artesanal desde de la experticia de los diseñadores industriales será tal que para el momento en que Colombia se emite la definición oficial para las artesanías, mediante la Ley 36 de 1984 y el Decreto Reglamentario 258 de 1987, habrá un espacio para los productos que no encajaban en la definición de arte popular. Para ejemplificar, un contraste entre una definición que Mora de Jaramillo brindó en 1966 y, las que contienen el Decreto:

Artesano, según el vocabulario de la ciencia social, es

aquel trabajador dueño de sus instrumentos de trabajo y de su materia prima, que no está sometido a un patrón y produce servicios o mercancías que venden directamente al consumidor o a un comerciante. Artesanía solemos llamar la obra producida por el artesano. Pero dentro de este tipo genérico hay dos especies. El uno, que produce servicios u obras utilitarias, como el herrero, el sastre [...]. El otro, el que produce artesanía artística, objetos que además de sernos útiles nos proporcionan deleite [entre ellas hay las “cultas” elaboradas por personas con habilidades potenciadas en la academia y las populares que son] las ejecutadas por el pueblo, y que con sus productos han prolongado y nos dan el arte popular. Estas artesanías populares artísticas, o arte popular, se caracterizan por ser portadoras de la tradición, por moverse entonces sobre las

líneas rígidas de lo consuetudinario [...]. Usaremos este término [arte popular] para designar aquel arte producido anónimamente por las capas inferiores de la población urbana o rural (Mora de Jaramillo [1966]: 191-192. Énfasis agregado)²⁵.

Notemos que en esta definición la artesanía es por antonomasia la popular, sin embargo, ésta, en la que aportó el Decreto, es apenas uno de los tipos en los que se clasificó la producción artesanal:



25 Debe recordarse que en una intervención posterior Mora de Jaramillo excluía, como en este caso, la producción de objetos indígenas (Cf. Mora de Jaramillo 1968).

[Artesanía indígena] Aquélla en que el aborígen utilizando sus propios medios transforma, dentro de sus tradiciones, en objetos de arte y funcionalidad los elementos del medio ambiente en que vive para así satisfacer necesidades materiales y espirituales, conservando sus propios rasgos históricos y culturales.
[Artesanía tradicional popular] La producción de objetos artesanales resultantes de la fusión de las culturas americanas, africanas y europeas, elaborada por el pueblo en forma anónima con predominio completo del material y los elementos propios de la región, transmitida de generación en generación. Ésta constituye expresión fundamental de la cultura popular e identificación de una comunidad determinada.
[Artesanía contemporánea]

La producción de objetos artesanales con rasgos nacionales que incorpora elementos de otras culturas y cuya característica es la transición orientada a la aplicación de aquéllos de tendencia universal en la realización estética, incluida la tecnología moderna (Decreto en Quiñones Aguilar 2003: 5-13).

La “artesanía contemporánea” o “neoartesanía” es la aparición concreta, quizá la cristalización, de la intervención de los diseñadores industriales en las artesanías. Esto no tanto por los objetos en sí mismos sino por la institucionalización absoluta de este discurso: en “instituciones académicas de carácter universitario²⁶, [que] han implementado programas para dar asesoría en diseño al sector microempresarial” (Quiñones Aguilar 2003: 14). No

26 Cabe destacar que dentro de los programas universitarios de diseño industrial que tienen injerencia y relación con el “sector”, la Universidad Javeriana es la que más se destaca. No sólo por ser de las primeras en ofrecer un diplomado en “Creación cultural, diseño y artesanías”, por el que algunos funcionarios de Artesanías de Colombia han pasado; sino también por su trabajo en distintos talleres artesanales. Cuestión que en muchos casos se convirtió en pase de entrada cuando se realizó el trabajo de campo con los artesanos.

sobra decir, que la preponderancia de los diseñadores industriales en la producción artesanal, ha traído consigo la reducción de espacios para los artesanos²⁷, no tanto porque no se requieran sino porque ellos deben devenir diseñadores o empresarios para poder participar “competitivamente” en el “sector”.

La diseñadora Ana Cielo Quiñones identifica tres aspectos que constituyen a las “artesanías contemporáneas”: el primero es que se producen en la ciudad y cuentan con la intervención de los diseñadores industriales; el segundo, que tienden a ser microempresas y el tercero, que “personas con título profesional de diseñador industrial, que crean empresas donde se diseñan productos innovadores que se producen artesanalmente

y se comercializan nacional e internacionalmente, se integren al ‘sector’” (Quiñones 2003: 14).

Ahora, si nos salimos del esquema clasificatorio que ha hecho curso en las distintas consideraciones sobre la producción artesanal en Colombia, y observamos objetos como los bolsos con aza wayuu o aún las mochilas wayuu



27 Hecho visible en, por ejemplo, la ausencia de artesanos entre los panelistas que participaron de la agenda académica de Expoartesanías 2009: Philippe Boland, especialista en nuevas tecnologías de la información y la comunicación; Laura Novilk, consultora internacional especializada en inteligencia de consumo, contenidos de moda y diseño; Alex Blanch, diseñador y profesor adjunto de la escuela de diseño PUC de Chile; Olga Quintana, diseñadora especialista en el sector y asesora de Expoartesanías; Luis Ernesto Salinas, consultor especialista experto en responsabilidad social y Elías Barrera profesional en comercio internacional y consultor en programas de formación. (Volante de información académica del evento)

de las que Molano se quejó en el artículo “Mochilas al viento”; ha de resultar evidente que en la actualidad aquello que entendemos por artesanía y con lo que nos podemos relacionar en ferias y tiendas especializadas, es eminentemente una “artesanía contemporánea” o “neo-artesanía”. Esto permite entender que, por ejemplo, en Farex uno se pueda encontrar con un recipiente cóncavo de madera, cuyo borde está adornado con una trenza de caña flecha y que en el interior tenga una fina trama de fique que cubre la madera.

Este ejemplo además, permite entender porque para la artesanía es indispensable diferenciarse de las manualidades; no es un asunto netamente económico, aunque si se compara el precio de una artesanía respecto de un producto de este tipo se hace evidente que re-

sulta mucho más rentable producir artesanías o en su defecto vender objetos como si fueran tales²⁸. El asunto más bien parece estar centrado en esa aspiración de la artesanía a constituirse como obra de arte, lo que le hace necesario resaltar como valor agregado de los productos el diseño que los hizo posible –un acto de suma creatividad-, la calidad en el proceso de elaboración –desde la extracción de la materia prima hasta los acabados- y la diferenciación del producto respecto de otros; todas características que no se le pueden negar a las manualidades, pero como éstas se piensan como un proceso repetitivo de ensamblaje, no se pueden poner al mismo nivel de las artesanías. Ya lo decíamos, dentro de ferias como Expoartesano y Expoartesanías, las manualidades están direccionadas para un público infantil. Aunque, muy distante

28 Una réplica de Botero en las calles de Cartagena puede oscilar entre \$5000 y \$20000 pesos; pero la misma réplica dispuesta en las Bóvedas, locales donde se venden artesanías –es lo que se le dice al turista-, puede estar entre \$25000 y \$50000 pesos. Claro, este tipo de productos son impensables en ferias como Farex y recientemente en Origen Colombia, pues éstas le están apostando a esa artesanía tecno-estética que tiene como objetivo en el mercado personas con alta capacidad adquisitiva.

de esta apuesta de Artesanías de Colombia S.A., otros eventos similares como la Feria de las Colonias, Farex y Origen Colombia, no tienen diferenciados espacialmente los productos que son artesanías de aquellos que son manualidades; esto por la sencilla razón que, para los participantes y el público de estas ferias, la diferencia no existe, ambos son *mano factos*²⁹.

Esta artesanía contemporánea o artesanía tecno-estética, ha insertado prácticas que antes no eran relevantes dentro de la producción artesanal: acreditación para las buenas prácticas de manejo ambiental de las materias primas; certificaciones de calidad para los procesos de producción ambientalmente sostenibles, ocupacionalmente seguros y eficientemente limpios; reconocimientos a la propiedad intelectual de diseños, productos y procesos; y

tal vez lo que es más familiar, que los productos artesanales se hayan convertido parte fundamental de la moda.

La tecno-esteticidad ha llevado a que lo cultural sea un valor implícito en los productos artesanales, lo que contrasta con la necesidad de exaltar la calidad y belleza de estos. Un paseo por los grupos de Facebook que promocionan o venden artesanías colombianas pone esto en evidencia:

Grupo: “Artesanías colombianas 100% hechas a mano”. “VENDO Artículos 100% hechos a mano con materias primas de óptima calidad.” (El grupo, 3 de junio de 2009. Énfasis agregado).

Grupo: “Artesanías sueños de Colombia”. “Vendemos artesanías Colombianas a

29 Durante la realización del trabajo de archivo, tuve la oportunidad de escuchar que un funcionario de Artesanías de Colombia S.A le preguntaba a otro sobre la diferencia entre artesanía y manualidad; la respuesta dada contemplaba que “lo cultural” era lo que diferenciaba a las artesanías de las manualidades. Lo que muestra que aún para algunos funcionarios de esta entidad oficial, la distinción no es muy clara.



buenos precios, tenemos variedad y nuestros productos son de muy buena calidad.” (El grupo, 3 de junio de 2009. Énfasis agregado)

Parece, pues, que la producción artesanal colombiana, a la que se le supone un pasado prehispánico, se ha hecho cada vez más

similar a lo que en Norteamérica se ha considerado como alta artesanía profesional –professional fine craft-; una forma de producir objetos de forma manual que cumple estándares de calidad y tienen alto valor estético, tanto que sus productos –debería decir obras- no están dispuestas a la venta en ferias o almacenes, sino

en museos (Cf. Alfondy 2005 y Greenhalgh et al 2003).

Conclusiones

Las consideraciones de este artículo podrían llevar a pensar que la intención era hacer una apología a la tradición y una crítica a la forma como se ha corrompido la producción artesanal en Colombia; sin embargo, la intención de estas líneas era poner sobre la mesa que tanto la postura que aboga por conservar la puridad de las artesanías –si es que tal cosa existe– como aquella que las ha visto como susceptibles de ser modificadas para mejorar la forma en que los artesanos viven, son parte constitutiva y constituyente de eso que conocemos como la producción artesanal.

Como veíamos, sin las disputas y contradicciones entre estas posturas la artesanía no hubiera sido posible. De manera que, aquella afirmación de Neve Herrera (1992: 21n) sobre del “resurgimiento” de la producción artesanal en Colombia en la dé-

cada del sesenta, pierde soporte pues la artesanía no despertó de un sueño dormido –como lo planteará Graciela Samper de Bermúdez (1974)–, más bien ella fue inventada a mitad del siglo XX. Esto no desconoce que ciertos objetos y algunas técnicas para su elaboración tengan similitud con aquellas que se ubican en el pasado prehispánico, pero si algo ha de quedar claro, es que la producción artesanal se ha reinventado constantemente a lo largo de estos casi cincuenta años de existencia y que por tanto, no se puede suponer un origen inmemorial e incólume para esta actividad.

Pero por otra parte, cuando Paola Andrea Muñoz Jurado –gerente general de Artesanías de Colombia S.A. hasta la primera mitad del 2010– dice que “quien está debajo de las grecas [logo de Artesanías de Colombia S.A.] es básicamente quien quiera ser colombiano y quien quiera mostrar lo mejor de Colombia” (Paola Andrea Muñoz Jurado, Medellín, 9 de octubre de 2009) y se entienden las implicaciones de esta tecno-esteticidad artesanal

de la que esa entidad ha participado activamente, uno no puede más que preguntarse: ¿cuál es la colombianidad que producimos y consumimos desde lo artesanal?, será acaso ¿una colombianidad de

la que muy pocos pueden hacer parte?, ¿será esta una colombianidad en la que se exalta la diferencia cultural pero a la vez se le exige inmutabilidad e inmovilidad? ■

Referencias citadas

Alfondy, Sara (2005). "Crafting Identity. The Development of Professional Fine Craft in Canada". Canada: McGill-Queen's University Press

Arias Vanegas, Julio (2007). "Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales". Bogotá: Universidad de los Andes.

Artesanías de Colombia (1982). "Tradiciones Nacionales". Programa de televisión

----- (1987). "Colombia artesanal". Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

Balcázar Collo, Rafael (1980). "El fomento a las artesanías como política de cambio económico y social". Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Humanidades, Departamento de Sociología.

Berman, Marshall. [1989] 1991. "Brindis por la modernidad". Colombia el despertar de la modernidad. Fernando Viviescas y Fabio Girálido Comp. Bogotá: Foro Nacional por Colombia. Pp. 44-66
Decreto 258 de 1987

Expoartesanías (2010). Volante de información académica del evento.
García Canclini, Néstor ([1992] 2002). "Culturas populares en el capitalismo". México: Editorial Grijalbo

Gaviria Liévano, Enrique (2002). “El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el libre comercio. Primeras manifestaciones sociales en Colombia”. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Greenhalgh, Paul et al (2003). “The Persistence of Craft: the Applied Arts Today”. (Paul Greenhalgh ed.). New Jersey: Rutgers University Press

Henríquez de Hernández, María del Carmen Cecilia (1982). “Elementos para un análisis del sector artesanal en Colombia a partir de 1960”. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Humanidades, Departamento de Sociología.

Herrera, Neve. (1992). “Artesanía: Organización social de su producción”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

----- (1992b). “Catálogo bibliográfico de la cultura artesanal”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

----- (2003). “Artesanía y Cultura”. Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia. (Ana Cielo Quiñones Aguilar Ed.). Bogotá: CEJA. Pp.63-107.

Jiménez Fonseca, Carlos Augusto y Edgar Leopoldo Ubaque Jiménez (1989). “El movimiento de los artesanos en México y Colombia 1850”. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Historia, Maestría en Historia.

Kalmanovitz, Salomón. (1985).” Agricultura y artesanía durante el siglo XIX”. Economía y nación: Una breve historia de Colombia. Bogotá: CINEP - Universidad Nacional - Siglo XXI Editores.

Ley 36 de 1984

Mayor Mora, A. ([1997] 2003). “Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX”. Medellín: Hombre Nuevo Editores.

Montero Fayad, Verónica. (2002). “La tradición disidente: aporte para

una reflexión crítica sobre las artesanías”. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología

Mora de Jaramillo, Yolanda [1966]. “Aspectos y problemas de las artesanías populares en Colombia”. Revista Colombiana de Folclor. IV (9) 1964-1965. Pp.191-213

----- [1968]. “Arte y Artesanías Populares”. Revista Colombiana de Folclor. IV (10) 1966-1969. Pp. 9-21.

----- (1974). “Clasificación y notas sobre técnicas y el desarrollo histórico de las artesanías colombianas”. Revista Colombiana de Antropología. XVI. Pp. 283-354

Nieto Arteta, Luís (1975). Economía y cultura en la historia de Colombia. Bogotá: Ediciones Tiempo Presente.

Quiñones Aguilar, Ana Cielo (2003). “Artesanía y diseño en Colombia”. Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia. (Ana Cielo Quiñones Aguilar Ed.).Bogotá: CEJA. Pp. 1-26.

Restrepo, Eduardo (2002). “Políticas de la alteridad: etnización de ‘comunidad negra’ en el Pacífico Sur colombiano”. Journal of Latin American Anthropology. 7 (2). Pp. 34-58.

Samper de Bermúdez, Graciela (1974). “Prólogo”. Pablo Solano. Artesanía Boyacense. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

Sanabria Tirado, Raúl (1975). “Reseña artesanal. Caso: Artesanías de Colombia”. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Administración de Empresas.

Serna, Andrea (2009). Emisión del desfile en traje artesanal, Canal RCN. 14 de noviembre.

Sowell, David ([1992]2006). “Artesanos y política en Bogotá”. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico - Editorial Circulo de Lectura Alternativa Ltda.

Thompson, Edward P. (1990). “Introducción: costumbre y cultura”. *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica. Pp.13-28

Urrutia, Miguel y Clara Elsa Villalba (1971). “El sector artesanal en el desarrollo colombiano”. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia–Centro de Investigaciones para el Desarrollo –CID-.

Vasco Uribe, Luis Guillermo (1988). “Cultura material en sociedades indígenas”. Conferencia para en el Área Cultural del Banco de la República. Pasto

Vega Cantor, Renan (1990). “Liberalismo económico y artesanado en la Colombia decimonónica”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. XXVIII (22). Pp. 47-65. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol22/liberalis.htm>

www.facebook.com

www.luchocolombia.org

www.todo1plaza.com/artesanias/

Zapata Olivella, Manuel. (1963). “Tres fuentes de la artesanía colombiana”. *Revista Colombiana de Folclor*, III (8), 146-151.

Entrevistas citadas

Díaz, Gregoria. San Jacinto (Bolívar), 9 de enero de 2010.

Muñoz Jurado, Paola Andrea. Medellín (Antioquia), 9 de octubre de 2009.

Velásquez, Néstor, Medellín (Antioquia), 9 de octubre de 2009