

Artesanías de América



cidap /
centro interamericano de
artesanías y artes populares

Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No 75

ISSN 0257-1625





cidap /

centro interamericano de
artesanías y artes populares

Artesanías de América

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares Consejo Directivo

Santiago León Abad
Ministro de Industrias y Productividad del Ecuador, Presidente del Directorio

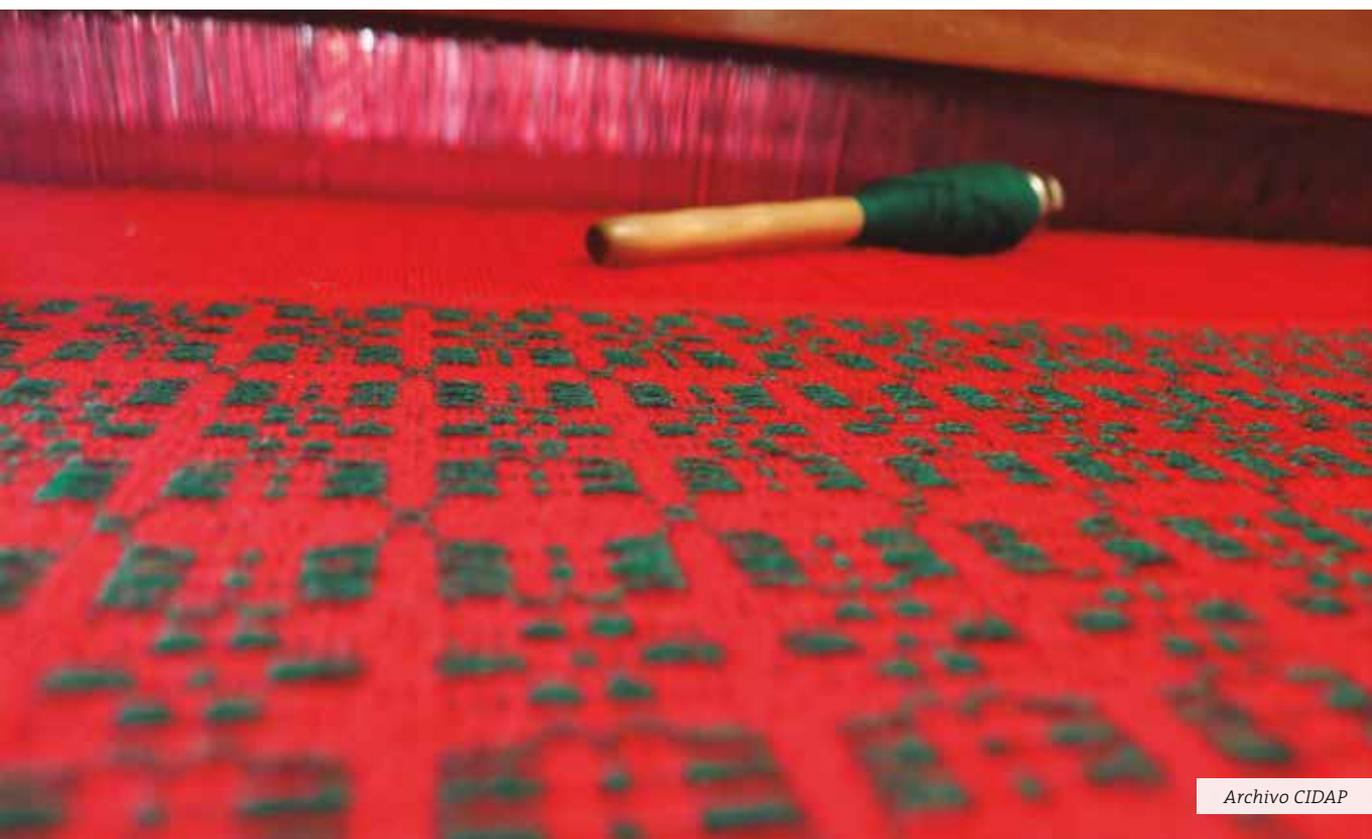
Raúl Vallejo Corral
Ministro de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Guillaume Long
Ministro de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana del Ecuador

Diego Abente Brun
Representante del Secretario General de la Organización de Estados Americanos en Ecuador

Marcelo Cabrera Palacios
Alcalde de Cuenca, representante de autoridades locales

Fausto Ordóñez Almeida
Director Ejecutivo CIDAP





Archivo CIDAP

**Publicación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares,
CIDAP, con sede en Cuenca, Ecuador / Número 75**

Compilación de artículos

Viviana Iñiguez G.

Edición, diagramación y diseño

Área de Comunicación CIDAP:

Verónica Puruncajas C.

Andrea Valdiviezo J.

Imprenta

Gráficas Hernández

1.000 ejemplares

Circulación gratuita

ISSN 0257-1625

Portada

Fotograma: Manuela Thayer, del documental Artes del barro.

Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago. Universidad de Chile.

CIDAP

Hermano Miguel 3-23 y Paseo Tres de Noviembre

Teléfonos: 593 (07) 2840 919 / 2829 451 / Fax 2831450

Apartado Postal: 01.01.1943

cidap@cidap.gob.ec / www.cidap.gob.ec

Cuenca, Ecuador

2016

CONTENIDOS

07

Introducción

Fausto Ordóñez
Director Ejecutivo CIDAP



10

La artesanía como forma de vida

Claudio Malo
Ex Director Ejecutivo CIDAP



22

La percepción de los artesanos entorno al fenómeno de lo artesanal

Oscar Galicia



29

Artesanías: Territorios de construcción de “saberes otros”

Claudia Baracich
Docente Investigativa
del Centro de Folklore de
Argentina



38

Situación actual y retos de la artesanía mexicana

Sol Rubín de la Borbolla
Centro Daniel Rubín de la
Borbolla



46

La artesanía a través de las diferentes convenciones de la UNESCO

Indrasen Vencatachellum

Director del programa de artesanía de la UNESCO

Coordinador de la 'Red Internacional para el Desarrollo de la Artesanía' (RIDA)

Especialista en Industrias Culturales



64

Concursos, premios y reconocimientos en América Latina

Celina Rodríguez

Fundación Artesanías de Chile



72

CIDAP y su aporte a la creación de la Facultad de Diseño en la Universidad del Azuay

Patricio León



78

El legado de la tierra que perdura en los fogones

Verónica Herrera Calvo

Instituto Superior San Isidro

84

FONART y la comercialización de la artesanías en México

Víctor García de Ochoa

Director Comercial FONART

Introducción

| Fausto Ordóñez Almeida
Director Ejecutivo CIDAP

La magia de crear, de dar vida y de transformar la materia prima en bellas artesanías son particularidades distintivas de los artesanos de América. Técnicas comunes que cuentan historias de cada pueblo, tradiciones que en el tiempo han sido compañía permanente del hombre. No hay mejor protector de los saberes artesanales que aquel que las ha encarnado en su ser, los artesanos y artesanas nos permiten por medio de su trabajo, conocer el legado de sus antepasados, procesos que se mantienen en el tiempo y que se han acoplado a las nuevas formas que demanda el mercado. La combinación entre el saber ancestral y las propuestas de diseño permiten, entre otras cosas, innovar, proponer y resaltar la riqueza que poseemos en el ámbito artesanal, diseños que no han perdido su raíz sino que en ella encuentran su verdadera inspiración; pues el diseñador es también heredero de ese legado que tienen los pueblos y que por más que la tecnología presente un riesgo para su supervivencia, la sensibilidad humana no podrá abandonar su espíritu.

Las ‘manos mágicas’ de los artesanos y artesanas tienen la capacidad de transformar la materia prima en objetos que deslumbran. Si fuese posible que los estudios genéticos revelen costumbres y formas de vida del ser humano, seguramente, se reflejarían en el los oficios artesanales, pues, con

la misma evolución del hombre se desarrollaron las artesanías como forma de satisfacer las necesidades de vestimenta, recolección de alimentos, usos ceremoniales o decorativos.

Manos de cerámica, manos de madera, manos de oro y plata, manos de toquilla, manos de macana, manos de hierro forjado, manos de guitarra, manos bordadas con hilos de historia, esas son las manos mágicas de los artesanos y artesanas de América, manos con memoria que nos cuentan costumbres y se niegan a perderlas, manos trabajadoras que no tienen horario ni días festivos, pues la artesanía es una forma de vida.

En esta edición queremos reconocer al ser humano artesano, portadores de los saberes ancestrales. Aquellos que han realizado la labor de salvaguardar estos conocimientos con el más grande cariño, ellos, los auténticos custodios del patrimonio cultural tangible e intangible, los que humanizaron las diferentes materias primas por medio de la creación.



La artesanía como forma de vida

| Claudio Malo
Ex Director Ejecutivo CIDAP

Cambios, cultura, ideas

En nuestros días es satisfactorio vivir la actitud positiva de la mayoría de ciudadanos frente a lo que denominamos identidad cultural, conformada por una serie de ideas, creencias, actitudes, realizaciones creativas, tradiciones organizadas de manera informal que estructuran la fisonomía propia de cada región o país. Las políticas públicas incitan a su respeto, en los entornos académicos valoran estas manifestaciones, las investigan y estudian con seriedad y las personas comunes y corrientes tienden a valorarlas y, con frecuencia, sentirse orgullosas de estas expresiones.

La concepción tradicional de cultura que parte de su raíz latina, “colere”, que significa cultivar, la considera como resultado de la creatividad humana que ha cultivado sus facultades que van más allá del instinto y que han logrado resultados apreciables no comunes. No todas las personas se cultivan, lo que llevó a que se divida a los integrantes de las colectividades en cultos, la minoría e incultos la mayoría. El DRAE definía cultura como “Resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio de las facultades intelectuales del hombre”. La Antropología Cultural, que se consolida como disciplina científica en la segunda mitad del siglo XIX, parte de otra visión. A

diferencia de los demás integrantes del reino animal cuyas vidas están organizadas por el instinto, los seres humanos la hacemos mediante una serie de ideas y pautas de conducta creadas a lo largo del tiempo que se denomina cultura. Con este enfoque no hay personas cultas e incultas ya que, por el hecho de ser humanos, somos parte de una cultura. La coexistencia de estas dos concepciones llevó a considerar, conceptualmente la existencia de una cultura elitista y una popular caracterizada por la espontaneidad de sus realizaciones dentro de las comunidades.

Este nuevo planteamiento cobró cada vez más fuerza y en los años setenta, la OEA proyectó parte de sus políticas a la investigación y valoración de la cultura popular para lo que se crearon dos instituciones internacionales: el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), con sede en Caracas, Venezuela, y el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) en Cuenca, Ecuador.

Hace cuarenta años, mediante un convenio entre el Gobierno del Ecuador y la OEA, inicia sus actividades el CIDAP. Vale la pena considerar que en esa época hablar de Cultura Popular se consideraba un contrasentido –como decir círculo cuadrado- y la artesanía como una

actividad de segunda categoría. Recuerdo en mi infancia que, en alguna polémica entre dos poetas, el uno calificó al otro como el “artesanos del verso” con un sentido peyorativo. El CIDAP a lo largo de estas cuatro décadas, ha dedicado sus esfuerzos para revalorizar y dignificar las artesanías y las artes populares como expresiones propias de la identidad de los pueblos que mantienen su espíritu superando las barreras del tiempo.

Lo útil, lo bello. La respuesta más generalizada a la pregunta en qué nos diferenciamos de los demás integrantes del reino animal es que pensamos. Pero vivir es actuar y el pensamiento se traslada a acciones. Nos hacemos en el tiempo mediante decisiones libres, condicionada por situaciones del lugar y tiempo en que nos desarrollamos, lo que Ortega y Gasset llamó “circunstancia”.

Pensar y actuar desarrollan la creatividad que se manifiesta en múltiples ámbitos y de cuya aplicación surgen formas de vida a las que nos incorporamos. Se expresa mediante tecnologías para satisfacer necesidad prácticas o la expresión de belleza. Somos, hasta lo que sabemos, los únicos integrantes del reino animal con capacidad de contemplarla y expresarla. El predominio de una de estas dimensiones influye en la forma

de vida. Lo útil y lo bello no son incompatibles. La Revolución Industrial los distanció limitando al artista a la única tarea de elaborar obras que se agotan en la contemplación, lo práctico se encajonó en la industria.

La artesanía aparentemente quedó sin territorio y no faltaron quienes anunciaron su final. Han transcurrido más de dos siglos y siguen vigentes, no como competencia a la industria, sino como alternativa a lo salido en serie de las fábricas. La Revolución Industrial no devoró a las artesanías. Como dice Octavio Paz, *“La artesanía no quiere durar milenios ni está poseída por la prisa de morir pronto, transcurre con los días, fluye con nosotros, se gasta poco a poco, no busca la muerte ni la niega, acepta. Entre el tiempo sin tiempo del museo y el tiempo acelerado de la técnica, la artesanía es el latido del tiempo humano”*. Es decir, una forma de vida.



Archivo CIDAP



Archivo CIDAP

Creatividad y personalidad

La creatividad artesanal es casi ilimitada. Todos los materiales son idóneos para recibir este espíritu. Desde el oro y las piedras preciosas hasta hojas que nos provee la naturaleza son receptivas a este espíritu. La artesanía dignifica algunos materiales cuyo destino es el basurero; los trapos y chatarras lo testimonian. El amorfo sello de marca, no se da en las artesanías. El artesano no es un industrial, sus obras tienen una visión diferente. No es un artista como los considerados así en las artes visuales.

El artesano no reniega de la finalidad utilitaria de sus obras, las elabora para que satisfagan alguna necesidad. El ser humano es una unidad. Tenemos necesidades prácticas y capacidad para disfrutar de lo bello. Una mesa común satisface una necesidad, igual que otra tallada por un ebanista; en la segunda se disfruta de sus encantos en acciones de la vida cotidiana. Las artesanías son vitales más que conceptuales. Actividades prosaicas, como reposar y comer, no requieren belleza, pero en los muebles y vajillas lo bello apunta a la satisfacción de necesidades estéticas.

La vestimenta es un ejemplo. La usamos para protegernos de las inclemencias del tiempo y res-

ponder a las ideas de pudor, pero es un soporte para incorporar belleza y adornar. Está presente en atuendos comunes, pero se intensifica en ocasiones especiales o ceremoniales. El bordado es muy difundido para adornar la ropa de las personas que buscan proyectar a una imagen estética, más allá de los encantos o desencantos corporales.



Archivo CIDAP

Identidad, condición humana y artesanías

Hay elementos comunes a todas las culturas, como hablar o tener ideas sobre el bien y el mal, pero hay rasgos que diferencian unas de otras. Amadou Mahtar M'Bow define cultura: *“Es a la vez aquello que una comunidad ha creado y lo que ha llegado a ser gracias a esa creación; lo que ha producido en todos los dominios donde ejerce su creatividad y el conjunto de rasgos materiales y espirituales que, a lo largo de ese proceso, han llegado a modelar su identidad y distinguirla de las otras”*.

Marshall McLuhan acuñó el término aldea global ante el peligro que traería la homogenización de los habitantes del planeta con extinción de la identidad cultural. Esta posibilidad ha sido considerada un

peligro y organizaciones públicas y privadas han desarrollado programas para revalorizar y conservar la identidad. Los rasgos que nos diferencian deben ser motivo de satisfacción, inclusive de orgullo. Una buena fanesca satisface más culturalmente que una hamburguesa apátrida.

Son testimonios reales y de rápido acceso. Hay artesanías con precios elevados, pero en términos generales tienen un costo accesible a las personas comunes y facilidad para transportarlas. Es más frecuente que en oficinas o dependencias públicas, de manera especial que se encuentran en países diferentes, se recurra a objetos artesanales para mostrar la identidad de los pueblos.



Archivo CIDAP

Cambio, tradición y actualización

La vida es cambio; cuando se reconoce que las artesanías mantienen la tradición, algunos afirman que son estáticos. Si se proyectan a las necesidades prácticas y estéticas de los que las usan, tienen que estar a tono con la época. Tiene que adecuarse a las demandas del entorno humano.

Las tecnologías cambian y no es posible dar las espaldas a estas modificaciones. En el proceso productivo centrado en el incremento de la riqueza se dio alta prioridad a la producción en serie, hija de las máquinas, pero las herramientas se mantuvieron sobre todo en el universo artesanal. ¿Son las máquinas excluyentes de las artesanías? Hay consenso en que las máquinas definen a la industria; mientras la mano a la artesanía. Un telar manual, un torno pueden ser considerados máquinas, pero su uso de ninguna manera atenta contra el concepto de artesanía, tanto más que, en muchos casos, estas máquinas son hechas artesanalmente como las ruelas. Parte de la producción artesanal se dirige a la elaboración de herramientas y maquinarias destinadas a acelerar y facilitar el proceso productivo. Un ejemplo es el arado tradicional. La difusión de la energía eléctrica, ha introducido maquinarias para facilitar y acelerar la producción artesanal; no cabe decir que estas innovaciones acaben con el sentido de

las artesanías, si es que hay predominio de la mano humana guiada por el cerebro como ocurre con tornos y hornos para la cerámica.

Los materiales generados por la industria, afectan a las artesanías. El caso del plástico no cabe pasarlo por alto. La cerámica utilitaria tradicional, elaboraba recipientes para el transporte y movilización de agua. Los recipientes de plásticos tienen la misma función y han desplazado a la cerámica por no ser frágiles; las tinajas y los cántaros son hoy atractivas piezas de museo. Se sigue prefiriendo las piezas de arcilla para comer, pero su alta demanda por el incremento de la población, ha llevado a que la inmensa mayoría de las vajillas sean hechas industrialmente.

Innovaciones tecnológicas para tareas continuas como cocinar, han producido efectos similares. La tradicional olla de barro con su forma idónea para ubicarla sobre piedras y recibir en la superficie el fuego de la leña, ya no se trabajan. Las cocinas a gas o eléctricas requieren otro tipo de utensilios con la superficie inferior plana y de metal, que cumplen mejor la función de concentrar el calor. Los cambios tecnológicos y sociales han planteado retos a los artesanos para buscar caminos y mantener la producción buscando apertencias propias que la industria no

puede satisfacer, como el tallado en madera, en otros apelando a la necesidad de incorporar elementos estéticos. Vivimos en domicilios y las condiciones prácticas generadas por la tecnología son imprescindibles, pero los encantos de la belleza en la decoración son también imprescindibles. Es necesario contar con un público

consumidor. La presencia directa del ser humano en los objetos tiene especial atractivo. Si la artesanía no puede satisfacer las necesidades masivas, es necesario que se concrete a lo que buscan las minorías. Los contenidos estéticos se amplían en el universo artesanal, que por su producción individual aventaja a la industria.



Trabajo y realización humana

En la industria la máquina posibilita la rapidez y la participación humana suele limitarse a acciones repetitivas para el trabajo planificado por gente ajena a su funcionamiento. No se exagera si se afirma que el obrero en una industria es un mero auxiliar, quizás un apéndice, de la máquina.

En la industria cada obrero cumple repetitivamente una tarea sin conocer su importancia en el producto final. Son acciones aisladas de la integración global; del proceso son responsables técnicos que han establecido un orden con objetivos para los resultados. Propio de la especie humana es planificar individualmente muchos de sus actos, anticipando en su mente los resultados que coincidan con el orden en las acciones, lo que da sentido a su creatividad.

Conoce plenamente el artesano el sentido de sus actividades en el proceso que culmina con la pieza. Es consciente del sentido de cada una de sus acciones y está siempre presente el resultado final. Somos temporalizados que vivimos presentes configurados por el pasado y el sentido de lo que hacemos se justifica en los resultados del futuro. En este contexto el trabajo artesanal es humano en el sentido integral del término. La vida tiene más sentido si sabemos para qué realiza-

mos tal o cual tarea, más allá de la prosaica remuneración.

En una sociedad monetarizada como la que vivimos, hay la tendencia a creer que casi el único sentido de nuestra actividad es el dinero que genera. Con esta visión reduccionista califican algunos al trabajo artesanal como secundario por su rendimiento económico menor, pero la vida tiene otros filones de gratificación como la satisfacción por la vinculación directa al objeto final y sentirse autor pleno del mismo.

En trabajos propios de la vida, sobre todo en los que tiene fuerza la creatividad, el sueño realizable sazona la vida. En las artesanías, la pieza existe como idea en la mente del artesano, sueña en ella. Su trabajo no se limita a movimientos mecánicos; el artesano conoce su oficio y sabe lo que tiene que realizar en el proceso, pero busca conseguir algo que vaya más allá de la aplicación del oficio y sobrepase la frialdad del trabajo físico.

En las artesanías en las que la belleza tiene mayor importancia, no aparece el objeto final como frío resultado de la aplicación del oficio, sino con componentes emotivos de la creatividad, con presencia del corazón. La pieza artesanal tiene algún destinatario que está presente en el trabajo y

se espera su reacción emotiva de satisfacción cuando llegue a sus manos. Las obras de arte no se hacen para el deleite del autor, los otros disfrutan de su contemplación. La satisfacción de la persona a quien llega la artesanía retorna al autor. La felicidad aflora como compensación a lo que buscamos y de alguna manera conseguimos.

Con frecuencia se dan casos de gente que encuentra felicidad acumulando cantidades de dinero del que no podrán disfrutar, pero la artesanía se gesta y estructura con la manera como nos realizamos, es decir nos hacemos según nuestras preferencias y cualidades.

Esencial a la vida es la comunicación. Sus caminos son múltiples. El trabajo se dirige de a los otros, por fuerte que sea el egoísmo. El artesano elabora sus piezas para llegarse a los demás; hacer algo para satisfacer necesidades de otros, es comunicarse. El mensaje que cada artesanía porta es muy rico y su impacto varía según la reacción que las personas tengan.

La artesanía es una forma de vida en cuanto establece condiciones, metas y posibilidades de éxito. Son muchos sus componentes, comenzando por el aprendizaje del oficio que puede provenir de la tradición familiar con el encanto de mantener y proseguir una tradición generacional o in-

corporándose a talleres en calidad de aprendices para culminar de maestros; El contacto humano es muy cercano con la consiguiente calidez de un aprendizaje en el que la teoría y la realización se funden. Se trata de una forma de desarrollo de esta etapa de la vida, en la que la comunicación es fraternal y con poco sentido de cálculo.



Archivo CIDAP

Artesanía y sociedad

Las formas de vida humana tienen sentido dentro de los contextos sociales correspondientes, su aceptación o rechazo, su valoración y aprecio; en las artesanía se da esta integración. Es importante que haya una valoración positiva por parte de aquellos que no son parte de las tareas y gestiones y las artesanías, como forma de vida no son una excepción. Instituciones que de manera directa no elaboran artesanías pueden contribuir a que se revalorice esta actividad y se las evalúe con una visión integral.

Uno de los propósitos del CIDAP ha sido y es conseguir una valoración cada vez más positiva de estos artefactos, mediante múltiples caminos. Uno de ellos ha sido la investigación y difusión de los resultados mediante publicaciones que, más allá de los análisis tecnológicos, hagan llegar al gran público el espíritu que sustenta esta forma de realización humana. Para amar algo hay que conocerlo y comprenderlo; la aceptación y valoración positiva de las artesanías se robustecen mediante este mejor conocimiento nacido de investigaciones serias.

El protagonista de esta forma de vida, el artesano, tiene que contar con medios para mejorar su

condición, incentivar su creatividad consciente de los cambios que son propios de las culturas. Cursos especializados llevados a cabo con seriedad, proveen a los artesanos asistentes de instrumentos para orientar de mejor manera sus oficios creativos y conseguir aceptación más positiva de los integrantes de la sociedad global que, de una manera u otra, se traduce en mayor demanda y capacidad de selección.

La industria, además de sus instalaciones productivas en gran escala, las fábricas, cuenta con organizaciones encargadas de difundir sus productos destacando sus elementos positivos mediante la comercialización y la propaganda con elevados costos. Los artesanos, dado el volumen de su producción, no cuentan con estas organizaciones paralelas personales, de allí que otras instituciones, como el CIDAP, se encargan de llegar al gran público mediante ferias y otras formas de difusión sin costos para los productores de artesanías que encuentran sistemas de comunicación con la colectividad sin tener que dedicar recursos y tiempo tan necesarios para su trabajo.

Hay organizaciones privadas con fines de lucro para sus organizadores, que con nombres como almacenes o galerías se dedican a la promoción y venta

de artesanías en calidad de intermediarios. No alabo ni condeno a estas organizaciones, pero destaco que para el CIDAP las artesanías, más que piezas de mercadeo, son expresiones cultu-

rales portadoras de la identidad de los pueblos que, en nuestros días, tiene creciente aceptación en las colectividades y valoración de su presencia como parte de lo que colectivamente somos.



Archivo CIDAP

La percepción de los artesanos entorno al fenómeno de lo artesanal

| Oscar Galicia

Entender los procesos de cambio, las dinámicas internas y externas que se dan entorno al fenómeno de lo artesanal, así como pensar en nuevos paradigmas, debe considerarse un tema sustantivo no solo en la investigación académica, sino también en el quehacer diario de los distintos actores sociales, entendiendo a estos, como *“aquellas entidades con la capacidad de conocer y justipreciar situaciones problemáticas y organizar respuestas”* (Long, 2007, p. 442). Bajo esta mirada el artesano como individuo o colectivo, las organizaciones y las instituciones, entre otras entidades, deben mantener diálogos horizontales, que les permitan un mejor entendimiento de su entorno y lograr con ello mejores respuestas ante las interrogantes presentes, de cara al desarrollo artesanal.¹

La condición heterogénea del fenómeno artesanal le da una riqueza infinita, al tiempo que nos invita a mantener una reflexión continua al paso de su propia dinámica. Sin duda que ello puede ser desde distintos enfoques y perspectivas, sin embargo la reflexión que en lo sucesivo se pretende realizar está enmarcada desde la idea de *“campo”* como espacio y contenedor activo, es decir, el *“campo de lo artesanal”* visto como un espacio abierto, compuesto por la existencia de diferentes elementos, bajo un dinamismo constante (Long, 2007, p. 122). Dentro de esta

categoría coexisten, compiten y se relacionan diferentes elementos o componentes, tales como materias primas, procesos de producción, relaciones de producción, instituciones, discursos, objetos y sujetos, estos últimos entendidos como artesanías y artesanos. Por ello, acceder a la percepción de los individuos en cuanto al fenómeno del cual forman parte, contribuirá a configurar una mejor idea de lo que consideran importante y que quizás pocas veces se ha tomado en cuenta, por las instituciones de gobierno.

“¿Por qué colores quiere que empecemos la trama de su cobija?”, entendido el campo de lo artesanal como una trama compleja de relaciones articuladas entre sí, de la cual se pueden desprender muchos hilos en su análisis. En este artículo sólo se pretende explorar lo que representan los términos artesanía y artesano desde la percepción de éste último.

Hipotéticamente podemos pensar que entender qué les representa puede contribuir a la reflexión entorno a la vigencia o necesidad de lo cual permitiría a las instituciones encargadas del sector artesanal realizar ajustes a los conceptos medulares (propuestos desde hace más de medio siglo) que permiten direccionar los programas y acciones de cara al desarrollo artesanal.

¹ Trabajo presentado a manera de ponencia en el “Seminario Interinstitucional sobre artesanía, arte popular y saberes Tradicionales”. El Colegio de Michoacán, 6 de diciembre de 2014.

Artesano/Artesanía

¿Qué es artesano y artesanía? Si bien la reflexión se fundamenta en ver qué les representa a los sujetos involucrados, no está demás entender lo que esto ha significado desde la mirada externa, es decir, desde la construcción del concepto por parte de las instituciones y otros actores, ya que las instituciones (como el discurso) forman parte del campo artesanal, lo que permite que la percepción del artesano pueda o no estar enmarcada por ello. Artesano, por lo general, está referido a la persona que a través del uso de sus manos (como herramientas principalmente) elabora un objeto, al cual le imprime el sentimiento propio de su cultura; el concep-

to artesanía es considerado como algo más que un objeto material, pues satisface vitales necesidades sociales (Atl, 1921), y contiene una carga cultural llena de significados. La repuesta puede ser más amplia, técnica o poética como se requiera, o puede definirse desde las instituciones de manera categórica -Artesano: la persona física que haciendo uso de su ingenio y/o destreza, transforme manualmente materias [...]. Artesanía: la obra creada por medio de un trabajo manual con materias primas²... -o a través de la oposición o la evaluación³ de un objeto para definir si es artesanía o manualidad, que a su vez define la situación del artesano.



Fuente: <https://goo.gl/dvUuBC>

² Ley de Fomento Artesanal del Estado de San Luis Potosí, México.

³ Véase la Matriz DAM propuesta por el FONART.

De la percepción del artesano⁴

Para esbozar lo referente a la percepción del artesano, es importante aclarar que esto se construyó a partir de los resultados obtenidos de manera preliminar del ejercicio de investigación⁵ realizado por la Casa de las Artesanías

del Estado de San Luis Potosí, México, cuyo objetivo central no sólo se circunscribe a la percepción del artesano en cuanto a los conceptos de artesano – artesanía, sino a la percepción de éste en cuanto al campo de lo artesanal.



Fuente: <https://goo.gl/EVAEt2>

Los resultados plantean que para los entrevistados, un artesano es una persona (por lo general se refieren a otro compañero y no a ellos mismos) que realiza una actividad, relacionándolo con la acción que esta implica, es decir, “*el que teje*”, “*el que borda*” o el que trabaja la talla en madera; dando un lugar importante al uso del cuerpo que se utilice para la actividad (manos, pies, etc.), y que cuenta con un conocimiento, producto de la experiencia cotidiana,

no limitándose al proceso técnico. – También perciben al artesano a partir de lo que no lo es, en oposición a aquel que realiza una actividad industrial apoyado por el desarrollo tecnológico. Es importante destacar que en la mayoría de los casos, no se utiliza o refiere al artesano “*como el que hace artesanías*”. Ahora bien, en cuanto a lo que les representa el término artesanía, se hace mención primero a la actividad por medio de la cual surge el objeto –¿Qué es una arte-

⁴ La mayoría de los entrevistados, tienen más de 10 años de experiencia realizando la actividad, cuentan con más de 30 años de edad y su nivel de escolaridad es primaria.

⁵ El corpus del ejercicio se formuló a partir de un marco teórico – metodológico, sustentado en trabajo etnográfico (entrevistas) y los aportes de la teoría de la representación social y la sociología del desarrollo. A sí como el uso de la categoría de artesano preestablecida por la institución para delimitar el objeto de estudio. La investigación sigue en curso.

sanía? “*el tejido*”, “*el bordado*”, etc.-, dónde el carácter principal del objeto realizado adquiere una mayor valoración desde la perspectiva económica que desde lo cultural, entendiendo en ocasiones lo cultural como inherente a la primera (“*si se vende es por qué esta bonita y les gusta*”. “*de qué sirve que esté bonita y cuente historias sino se vende*”). El término también es percibido como una forma de vida, que encierra el conocimiento y la acción, es decir, el saber – hacer que al ponerse en práctica les permitirá obtener un beneficio económico (complementario o no), que les proporcione subsanar necesidades básicas. En su percepción por lo general no se relaciona de manera directa el término

con el objeto, como algo ajeno al contexto, es decir el tallador hace mascararas que son parte de la fiesta o del mercado.

Debe tenerse en cuenta el peso de la actividad, pues desde su percepción ésta es el ancla entre el sujeto y el objeto, llegando en ocasiones a entender el concepto de artesano como sinónimo de artesanía, pues lo que ellos observan es la actividad en sí misma. Así funciona para referirse a la actividad como tejedor y tejer.

“¿*Qué dijo que era?*, preguntó el tejedor al funcionario de una institución de gobierno, artesano respondió este”.



Fuente: <https://goo.gl/bnrrGa>

Durante el trabajo de investigación fue importante observar cómo el artesano no se define como tal, sino en razón de que el otro lo ha nombrado de esa manera. Reconoce el término a partir de ser nombrado así por personal de instituciones de gobierno, los turistas y la gente que les compra en espacios fuera de localidad (por lo general en ferias y exposiciones).

Más allá de comparar entre la propuesta institucional y la percepción del artesano en cuanto a los conceptos, es importante resaltar que para ellos representa una forma de vida basada en la actividad, producto del conocimiento y sus habilidades, insertas en su “cultura”, del cual se puede obtener (producto del trabajo) principalmente un beneficio económico que les permita sobrevivir.

Sobrevivir por medio de esta actividad, eso representa en muchos de los casos la artesanía para el artesano.

“Fijé la mirada en el árbol del cual durante la noche de luna llena (...) podía surgir el arpa que tocaría los sones en la fiesta para unos y dar el alimento para mí”.

*Don Benjamín,
maestro laudero*

Los trabajos previos y la discusión aquí planteada tienen como antecedente el Modelo Integral de Desarrollo Artesanal⁶, que a grandes rasgos contempla la investigación (etnografía artesanal, diagnósticos participativos y estudios especializados), los procesos de diálogo y negociación, (entre los diversos actores involucrados), la capacitación, la comercialización y la gestión y el acompañamiento desde una mirada multidisciplinaria, y en particular desde la mirada de los artesanos. Puesto que hoy es urgente entender la importancia del diálogo entre los diferentes actores sociales involucrados en la búsqueda de procesos integrales de desarrollo.

Son muchas las tareas pendientes, sin embargo considero que deben generarse nuevas aproximaciones a la discusión, ello implica construir y reflexionar nuevas categorías, ya sea como campo artesanal o bajo otra idea. Lo importante y coyuntural, hoy, es incluir las voces de los actores directamente involucrados y especialmente las de los artesanos, lo cual potenciaría la reflexión en torno al fenómeno y sin duda que se lograrían mejores resultados desde la planeación, el diseño y la implementación de políticas públicas.

⁶ Propuesta metodológica de Casa de las Artesanías de San Luis Potosí, México, para la implementación de programas de desarrollo artesanal.



Archivo CIDAP

Bibliografía

Becerril, Rodolfo, comp., **Antología de textos sobre arte popular**. FONART. México, 1982.

Bourdieu, Pierre. **Cuestiones de Sociología**. Ediciones Istmo. España, 2000.

Dr, Alt. **Las artes populares en México**. En Becerril, Rodolfo, comp., *Antología de textos sobre arte popular*. FONART. México, 1982.

Martínez, M. Alfonso. **Repensar la artesanía desde el consumo de lo exótico: lógicas de mercado en la producción textil de una comunidad teének en la huasteca potosina (tesis de pregrado)**. Colegio de San Luis A.C. México, 2012.

México. Ley de Fomento Artesanal del Estado de San Luis Potosí. Decreto de Ley No. 503, 24 de mayo de 2003.

Norman, Long. **Sociología del desarrollo: una perspectiva centrada en el actor**. CIESAS / El Colegio de San Luis. México, 2007.

Novelo, Victoria, comp., **Artisanos, artesanías y Arte Popular de México**. Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 2007.

Turok, Marta. **Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad**. FONART/SEDESOL. México, 2009.

Artesanías: Territorios de construcción de “saberes otros”

Claudia Baracich
Docente Investigativa del
Centro de Folklore de Argentina

Plantear este artículo desde una dimensión territorial identitaria permitirá un abordaje de entramados sociales que intentará hacer visible la riqueza y valía de la producción de bienes artesanales.

Se referirá a los territorios, como soporte de las acciones y espacios en disputa para llevar a cabo dichas acciones, considerando que *“cada territorio, como totalidad social –que combina lo material con lo simbólico-, es un permanente devenir como despliegue de estas relaciones”*. (Tobio, 2011, p. 27)¹

Señalando la multiplicidad de territorios y un complejo entramado que los relaciona, sin duda, son las artesanías como producciones identitarias, que cobran gran relevancia para este análisis. Territorios que no siempre se consideran tales, entonces, para adentrarse en el tema será necesario tomar conciencia, en primer lugar, de la diversidad territorial y luego de la posibilidad de construir sentido desde ese territorio, entendiendo la realidad como construcción intersubjetiva de los sujetos sociales en sus diferentes manifestaciones (Zemelman, H. 1993)², como ámbito de prácticas posibles, de opciones cuyos contenidos se materializan en prácticas constructoras de realidad.

Al tomar conciencia del territorio como espacios de producción local, se construyen identidades que devienen en prácticas culturales, sociales, políticas y económicas. Estas construcciones están inmersas en un engranaje de poder y control socio-político que las regula con sus decisiones permitiendo o no su desarrollo.

El lugar sería entonces el entrecruzamiento de diferentes líneas de fuerza en el contexto de una situación determinada... Situación definida objetivamente por las fuerzas sociales portadoras de legitimidades desiguales, en el seno de la cual los hombres actúan. Local, nacional y mundial se entrelazan, por lo tanto, de formas diversas, determinando el cuadro social de las espacialidades en conjunto. (Ortiz, 1996)³

Dentro de las culturas aparecen prácticas particulares que caracterizan a determinados grupos sociales que se diferencian de otras por la manera de realización, objetivos, modalidad de ejecución, espacios, frecuencias.

1 Tobio, O. 2011. "Territorios de incertidumbre: apuntes para una geografía social". San Martín: Universidad Nacional de General San Martín, USAM EDITA, Argentina.

2 Zemelman, H (1993): "Conocimiento y conciencia. Verdad y elección", en: Osorio, J & Westein, I (Editores) (1993): El corazón del Arco Iris: Lecturas sobre Nuevos Paradigmas en Educación y Desarrollo, CEAAL, Santiago de Chile.

3 Ortiz, Renato: (1996) Otro territorio. Ediciones Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires. Argentina. Capítulo 2: Espacio y territorialidad

Son las producciones artesanales, al igual que los cuerpos y las manifestaciones artísticas y populares, un espacio no solo de expresión sino también de legitimación, construcción y reproducción, siendo estas el producto de un sistema simbólico compartido por el grupo social que sostendrá la identidad colectiva e individual a través de una construcción socio-cultural. Cada cultura construye códigos simbólicos, elaboraciones sociales mediante sus producciones, signos y símbolos particulares dentro de sistemas interactuantes y contextualizados.

... entiendo aquí por identidad el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos...) a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados. (Giménez, 2003)⁴

Estas construcciones están inmersas en una realidad social, como describe Zemelman⁵, conformada por procesos y planos vinculados entre sí que no se dan al azar, sino que

constituyen el entramado donde los sujetos se desarrollan y forman parte de diferentes grupos sociales.

Las producciones artesanales presentan diversidad de aspectos generadores de identidad y de saberes, no solo los diseños propios (que muchas veces son apropiados ilegalmente por las industrias hegemónicas⁶), los materiales locales utilizados y las técnicas de realización, es la manera de transmitir los saberes, lo que genera matrices de aprendizaje propias de cada comunidad.

Ahora bien, ante este planteo surgen algunas cuestiones que muchas veces quedan invisibilizadas, en ocasiones involuntariamente, y en otras intencionalmente, cuestiones que se relacionan con el valor social otorgado a estas producciones identitarias y los saberes que las sostienen.

El problema consiste en definir una relación significativa entre sociedad y cultura que sirva como herramienta heurística para pretender mejor los procesos culturales que ocurren cuando dos grupos con cultura diferente e identidades contrastivas están vinculados por relaciones asimétricas (de denominación/subordinación). En tal sentido se exploran las posibilidades que ofrece el empleo de la noción de control cultural⁷. (Bonfil Batalla, 1991 pp. 49-57)⁸

4 Giménez, Giberto: (2003) "Identidades en globalización". Cultura, identidad y metropolitanismo global. Revista Mexicana de Sociología ISSN: 0188- Universidad Nacional Autónoma de México México.

5 Zemelman, H, 1998, "Conversaciones Didácticas El conocimiento como desafío posible". Universidad Nacional del Comahue / Editorial EducoBuenos Aires, 1998.

6 <http://www.telesurtv.net/news/Disenadora-francesa-plagia-bordados-ancestrales-en-Mexico-20151120-0051.html>

En estos tiempos muchas voces demandan la redistribución de las riquezas, sobre todo en continentes como América, donde se registra la mayor desigualdad del mundo, pero hay otras desigualdades a las que pocos le dan voz y esas voces son ignoradas o calladas, la redistribución del valor de los saberes es una de ellas.

Es la academia la que deberá tomar las banderas de una nueva ciencia que dé valor a los saberes de las comunidades, sin realizar la apropiación de dichos saberes a través de investigaciones que generarán conocimiento científico sin beneficio para los verdaderos constructores del saber.

Sin embargo, el camino alternativo, el de la creación colectiva de conocimientos, el de la relación estrecha entre teoría y práctica, el del diálogo de saberes, es complejo de recorrer, porque cuestiona formas políticas y organizativas estereotipadas, jerárquicas, no sólo las de antes sino las que se “reciclan” en la actualidad. Porque cuando los movimientos tienden a institucionalizarse, vuelven también pedagogías de reproducción de saberes, y no de deconstrucción y creación de nuevos conocimientos. (Korol, 2014)⁹



Fuente: <https://goo.gl/hKvBj3>

7 "Por control cultural se entiende la capacidad de decisión sobre los elementos culturales. Como la cultura es un fenómeno social, la capacidad de decisión que define al control cultural es también una capacidad social, lo que implica que, aunque las decisiones las tomen individuos, el conjunto social dispone, a su vez, de formas de control sobre ellas". Bonfil Batalla, Guillermo, 1991. Pensar "Nuestra Cultura". Editorial Patria, S. A. de C. México, pp. 49 - 57.

8 Bonfil Batalla, Guillermo, 1991. Pensar "Nuestra Cultura". Editorial Patria, S. A. de C. México, pp. 49 - 57.

9 Korol, C, 2014. "Creación colectiva de conocimientos: autonomía y creación de sujetos colectivos", I República en AUTONOMÍA Y AUTOGESTIÓN. Reflexión y trabajo colectivo. Javier Encina et alii⁸ Edición, Sevilla, Andalucía. Abril 2014.

Esta construcción, basada en experiencias con actores sociales locales, deberá generar “conocimientos-otros”, “saberes-otros” y “epistemologías-otras” con respecto a los impuestos por las culturas dominantes. Tan otros que son “nuestros” conocimientos, nuestros saberes, nuestras epistemologías. *“Ir a contrapelo es algo excepcional en nuestro tiempo, poner en cuestión esa homogenización y tomar en cuenta los diferentes planos culturales sería una característica de lo que es pensar críticamente. Esto cuesta mucho hacerlo ya que es más cómodo estar dentro de la caverna de Platón y ver las sombras que salir a la realidad”.* (Rodríguez Reyes, 2016)¹⁰

Esta tarea, no es solo construcción de saberes, es de redistribución del valor “saber”, es reconocer los saberes, de los actores sociales, mientras que la cultura hegemónica los pretende cambiar por ropa usada y alimentos no perecederos.

Ellos constituyen un agente fundamental en la producción de conocimiento descentrado, pero se debe asimismo reconocer que ellos también han sido objeto (sujeto) de las operaciones del binario hegemónico; es decir, ellos también han estado permeados por estas

construcciones. Entonces, es en la visibilización de las contradicciones discursivas, en los flujos, fugas y fisuras de prácticas y discursos que se puede hallar el desmantelamiento del binarismo. (Tiney, 2012)¹¹

Por lo tanto, el primer trabajo académico a realizar es cuestionar las categorías, la relación entre los conceptos y el análisis con los procesos y las prácticas sociales, políticas y epistémicas, porque no solamente estamos ante saberes hegemónicos, estamos ante matrices de aprendizaje que determinan maneras de pensar y de saber. En la actualidad, la validez científica se limita a la producción de algunas universidades europeas y norteamericanas, habiendo jerarquizado ‘*un conocimiento universal*’ que deja afuera ‘*todo otro conocimiento*’.

La cuestión aquí no se trata de una vuelta al arcaísmo, sino un respeto a ese conocimiento que da cuenta de la existencia de una o varias culturas que fueron encubiertas. Parece que esto es lo difícil en cuanto una cultura se presentó como única, auténtica y universal. El pensar en clave intercultural vuelve la mirada sobre esto de forma crítica y autocrítica en la medida que no se trata de obviar la crítica moderna europea a la propia

10 Rodríguez Reyes, Abdiel, (2016) “El pensar filosóficamente en clave intercultural”, Pacarina del Sur [En línea], año 7, núm. 28, julio-septiembre, 2016. ISSN: 2007-2309. Consultado el Viernes, 19 de Agosto de 2016.

Fuente: Pacarina del Sur - <http://www.pacarinadelsur.com/home/mascaras-e-identidades/1340-el-pensar-11> Tiney, Juan. 2012. “Crisis y movimientos sociales en nuestra América: cuerpos territorios e imaginarios en disputa”. Mar Daza, Raphael Hoetmer y Virginia Vargas (eds.) Coordinadora Interuniversitaria de Investigación sobre Movimientos Sociales y Cambios Político-Culturales. Lima, setiembre de 2012

modernidad, sino ponerla a prueba en diálogo desde diferentes contextos. (Rodríguez Reyes, 2016)¹²

Cuestionar los saberes y las matrices de su producción en otras culturas, no implica desestimarlos, anularlos, el planteo es darse permiso para pensar lo propio, desde otro lugar, construyendo estos otros saberes y estas otras matrices, para conformar entre distintos actores sociales un discurso diferente. Aunque estas construcciones ya serían un paso importante en este proceso de desterritorialización, también hay que cuestionarse, no solo los saberes construidos, las formas de saber, sino el para qué se construyen saberes con y desde las universidades, ¿para dar respuesta a las necesidades de los pueblos que las sostienen o para dar ganancias a las multinacionales?

... la cuestión de los conocimientos rivales, o sea, la capacidad que tiene el Norte para negar la validez o la existencia misma de los conocimientos alternativos al conocimiento científico – conocimientos populares, indígenas, campesinos, etc. – para transformarlos en materia prima para el desarrollo del conocimiento científico. (de Sousa Santos, 2006, p. 17)¹³

En un mundo globalizado, nuestra ciencia deberá dar cuenta de ‘los otros mundos’ deberá hacer visible lo ‘producido como no existente’, pero sobre todo deberá generar nuevas matrices de pensamiento, nuevas matrices de aprendizaje que permitan que, en el territorio de los conocimientos, no se transmitan los generados por las hegemonías sino que se construyan saberes que no son descartables, que son la alternativa posible, ampliar la mirada y dar el salto cualitativo de una academia que trabaja por, para y con los pueblos a los que pertenece.

Desde este planteo, que involucra variedad de actores sociales, no solamente se dará valor a saberes no académicos, también se cuestionarán formas del lenguaje que profundiza desvalorizaciones (ej: bellas artes o artes mayores, y artes menores o artesanías), se plantearán nuevas formas de reconocimiento de saber, que podrían convivir con las establecidas globalmente, se generarán leyes de ‘justo comercio’ con reglamentaciones que consideren los procesos generadores de artesanías, que no dejen librado al azar o a alguna ONG esa tarea, se plantearán estrategias para conservar los recursos naturales y favorecer el equilibrio ecológico.

12 Rodríguez Reyes, Abdiel, (2016) “El pensar filosóficamente en clave intercultural”

13 de Sousa Santos, B, 2006. Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires). Agosto. 2006

Pero esta nueva visión sólo es posible asumirla desde una perspectiva democratizadora, respetuosa de la diferencia y la justicia social, que supere los prejuicios, la discriminación, y el mercantilismo con que ha sido tratado, en no pocas ocasiones,

el sector artesano, para que éste sea visualizado como una fortaleza desde la cual es posible proyectarse ante una crisis que nos obliga a revisar y repensar la noción que hasta ahora se ha tenido del desarrollo y del progreso social. (Benítez Aranda, 2009, p. 3)¹⁴



Archivo CIDAP

¹⁴ Benítez Aranda, Surnai, 2009 . "La Artesanía Latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural: a la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo." Revista Cultura y Desarrollo e la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe UNESCO, Número 6 Dinámica de la artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultura. La Habana.



Bibliografía

Benítez Aranda, Surnai, 2009. "La Artesanía Latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural: a la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo." **Revista Cultura y Desarrollo de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe UNESCO**, Número 6 Dinámica de la artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultura. La Habana, p.3

Bonfil Batalla, Guillermo, 1991. **Pensar "Nuestra Cultura"**. Editorial Patria, S. A. de C. México, pp. 49 - 57.

de Sousa Santos, B, 2006. **Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social** (encuentros en Buenos Aires). Agosto. 2006

Korol, C, 2014. "**Creación colectiva de conocimientos: autonomía y creación de sujetos colectivos**", I República en AUTONOMÍA Y AUTOGESTIÓN.

Reflexión y trabajo colectivo. Javier Encina et aliii^a Edición, Sevilla, Aandalucía. Abril 2014

Giménez, Giberto: (2003) "Identidades en globalización". Cultura, identidad y metropolitano global. **Revista Mexicana de Sociología ISSN: 0188- Universidad Nacional Autónoma de México, México**

Tiney, Juan. 2012. "**Crisis y movimientos sociales en nuestra América: cuerpos territorios e imaginarios en disputa**". Mar Daza, Raphael Hoetmer y Virginia Vargas (eds.) Coordinadora Interuniversitaria de Investigación sobre Movimientos Sociales y Cambios Político-Culturales. Lima, setiembre de 2012



Tobio, O, 2011. **“Territorios de incertidumbre: apuntes para una geografía social”**. San Martín: Universidad Nacional de General San Martín, USAM EDITA, Argentina.

Zemelman, H (1993): **“Conocimiento y conciencia. Verdad y elección”**, en: Cfr. Ortiz, Renato: (1996) Otro territorio. Ediciones Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires. Argentina. Capítulo 2: Espacio y territorialidad

Zemelman, H, 1998, **“Conversaciones Didácticas El conocimiento como desafío posible”**. Universidad Nacional del Comahue / Editorial EducoBuenos Aires, 1998
Osorio, J & Westein, L (Editores) (1993): El corazón del Arco Iris: Lecturas sobre Nuevos Paradigmas en Educación y Desarrollo, CEAAL, Santiago de Chile.

Rodríguez Reyes, Abdiel, (2016) **“El pensar filosóficamente en clave intercultural”**, Pacarina del Sur [En línea], año 7, núm. 28, julio-septiembre, 2016. ISSN: 2007-2309. Consultado el Viernes, 19 de Agosto de 2016.

<http://www.telesurtv.net/news/Disenadora-francesa-plagia-bordados-ancestrales-en-Mexico-20151120-0051.html>

Situación actual y retos de la artesanía mexicana

| Sol Rubín de la Borbolla
Centro Daniel Rubín de la Borbolla

Para quien no nos conoce, el Centro Daniel Rubín de la Burbolla es una asociación civil que retoma la labor de Don Daniel, quien hace poco más de sesenta años, a través del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, bajo un concepto novedoso -en aquel momento-, puso al servicio de los artesanos un espacio de promoción, comercialización y, sobretodo, de valoración del trabajo artesanal.

La asociación civil fue creada hace ya varios años como respuesta a la falta de un espacio especializado en donde se concentrara información bibliográfica y documental acerca de las diferentes expresiones artesanales de nuestro país. Con el tiempo se ampliaron los acervos y con ello se abrieron nuevas líneas de trabajo relacionadas con el patrimonio cultural; cuenta con biblioteca, archivo, fototeca, y hemeroteca para su consulta en sala; participa en varias instituciones y organizaciones como asesores para temas de patrimonio cultural inmaterial. Con especial énfasis, promueve la documentación, la investigación y el uso de las nuevas tecnología de la información para la difusión de las expresiones artesanales de México y para que los artesanos reciban los beneficios y las ventajas de vivir en el siglo XXI.

Hablar de los artesanos de México significa hablar de algo muy amplio, existen diferencias que se

presentan de acuerdo con la geografía, la cultura y el estrato social al que pertenecen. En este país pluriétnico y multicultural no podemos generalizar la caracterización ni la problemática a la que se enfrentan, aunque existen temas que transversalmente los afectan a todos.



Fuente: <https://goo.gl/xnDcJ5>

En el proceso de desarrollo de las artesanías ha habido cambios significativos, por ejemplo, la aparición de los obrajes y las industrias que han desplazado su valor utilitario a lo largo del siglo XIX; su utilización como íconos de la “cultura nacional” en la construcción del estado-nación y poco después, en la etapa pos revolucionaria de la primera mitad del siglo XX, al buscar las raíces prehispánicas de

la cultura y recrear las tradiciones se reinventaron objetos que hoy en día consideramos tradicionales. Cuando aparecieron las instituciones de fomento artesanal, a partir de la década de los años cincuenta, se crearon los concursos artesanales, aparecieron los diseñadores y el Estado se volvió comercializador, se dio una marcada tendencia a dejar de lado el valor utilitario de las artesanías y fomentar la elaboración de piezas de colección, de ornato y de lujo para sectores de la población que las consumirían fuera de la comunidad productora.

Así mismo, los artesanos a pesar de haber desaparecido los gremios hace más de 100 años, se siguen diferenciando, están los grandes maestros; los que manejan talleres con oficiales y aprendices; los que se han formado dentro de la tradición oral y los que han recibido un entrenamiento escolarizado; los que son innovadores; los que sin tener una herencia familiar o comunitaria que los respalde se convierten en continuadores de una tradición y hasta aquellos que ejercen alguna actividad manual y que sin tener su producción un valor patrimonial se nombran a sí mismos artesanos.

Por otro lado, en el mundo de hoy, los artesanos juegan varios papeles en la sociedad, como productores son agentes económicos, su trabajo genera empleo y mantiene a varios millones de familias

a lo largo del país. A diferencia de otros productores portan saberes y tradiciones que los ubica en el campo del patrimonio cultural vivo, también son artistas que con su creatividad y capacidad de adaptación mantienen vigentes esas tradiciones; muchos, son además factor de cohesión social en su comunidad pues con su trabajo expresan los valores y símbolos que les dan identidad.

Independientemente de las diferencias que tienen los artesanos a lo largo del país, hay temas que los afectan en general por tratarse de asuntos que en muchas ocasiones están fuera de su ámbito de acción:

- La falta de una legislación a nivel federal que reconozca el valor económico, social y cultural que tienen los artesanos y las artesanías.
- La falta de una articulación de la acción de fomento y promoción gubernamental a nivel federal, estatal y municipal.
- La necesidad de revalorar el trabajo de los artesanos y a los artesanos mismos para que dejen de ser vistos parte del México subdesarrollado.
- La falta de interés en la investigación desde la academia.
- La falta de acceso del sector artesanal a las herramientas tecnológicas hoy disponibles en el mundo globalizado para

apoyar los programas de rescate, difusión y comercialización.

¿Qué garantiza la permanencia de la producción artesanal en el contexto actual?

- La información.
- La capacidad de interactuar con otros.
- La calidad.
- La diferencia.

En este mundo globalizado, los instrumentos de promoción y gestión, sobretodo en el campo de la informática y las comunicaciones, han tenido un desarrollo exponencial, particularmente en lo que corresponde a los sistemas de información geográficos.

Hoy en día, estos sistemas permiten visualizar, planear y evaluar acciones de política de gobierno hasta nivel de localidad, son capaces de asociar información, tienen el poder de mostrar la ubicación y la obra de los artesanos, así como

la gestión de las instituciones públicas y privadas entre otros temas.

La utilización de una herramienta geográfica no sólo da ubicación a los temas de estudio, sino que detecta regiones poco atendidas o duplicidades de apoyos interinstitucionales, y, lo más importante, da una visión integral del sector y su importancia.

Es por esto que el Centro Daniel Rubín de la Borbolla se ha abocado en los últimos años al desarrollo de herramientas, como el Directorio Artesanal en línea y un modelo de venta virtual por internet que le sea útil a los mismos artesanos y a las instituciones de fomento y comercialización para que con el uso de la información y la capacidad de interactuar con otros sean capaces de fortalecer la producción y con ello asegurar la calidad y la diferencia que las artesanías mexicanas tienen.



Fuente: <https://goo.gl/h383sX>



XIV
Festival de artesanías
de América CIDAP/2016









La artesanía a través de las diferentes convenciones de la UNESCO

Indrasen Vencatachellum

Director del programa de artesanía de la UNESCO

Coordinador de la 'Red Internacional para el
Desarrollo de la Artesanía' (RIDA)

Especialista en Industrias Culturales

La sociedad contemporánea está protagonizando un proceso de toma de conciencia sobre la necesidad de adoptar una postura activa frente a los problemas que amenazan la vida en el planeta, la del propio hombre y la de los valores culturales por él desarrollados a través de toda la historia. Ante el fenómeno complejo y ambiguo de la mundialización, la humanidad está discerniendo el papel clave de las nuevas riquezas que son la diversidad, la creatividad y el patrimonio. Y precisamente, la obra artesanal es uno de las reservas privilegiadas de la creatividad y de la diversidad cultural.

Esta toma de conciencia se hace evidente en los nuevos instrumentos adoptados por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura -UNESCO-, con el fin de ayudar a salvaguardar para las generaciones actuales y futuras, la riqueza cultural de la humanidad. Este nuevo enfoque de lo que debe ser protegido y promovido se abre por tanto no solo a las expresiones de la cultura material—obras arquitectónicas o lugares arqueológicos que tengan valor universal excepcional— sino a esas expresiones inmateriales que son, sin dudas, un elemento fundamental en la transmisión de conocimientos y valores de una comunidad y en la definición de su identidad.

La artesanía se caracteriza por pertenecer al mismo tiempo al patrimonio cultural, representando la expresión verdadera y viva de las tradiciones de una comunidad y a las industrias creativas, donde la referencia cultural constituye por cierto el valor añadido de los productos artesanales, el elemento que la distingue de los productos industriales. Desde este punto de vista, hay dos instrumentos de la UNESCO que merecen atención especial:

- ***La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*** (2003), que oficializa el reconocimiento por parte de la comunidad internacional de la necesidad de preservar y promover las artesanías como elementos distintivos de la cultura tradicional y popular.
- ***Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*** (2005) en la que se otorga una protección especial a las artesanías como producto cultural, considerando que la cultura no es una mercancía como otras.



Archivo CIDAP

La Convención UNESCO 2003

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, desarrollada en la 32° Conferencia General de la UNESCO, celebrada en París en octubre del año 2003, definió como patrimonio cultural inmaterial *“los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural”*¹

Este primer instrumento multilateral vinculante para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial está basado en

los acuerdos internacionales, las recomendaciones y las resoluciones existentes en materia de patrimonio cultural y natural. La Convención sirve de marco para la concepción de políticas que reflejen el pensamiento internacional actual en materia de preservación de la diversidad cultural y de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

La Convención tiene cuatro finalidades principales:

- Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.
- Garantizar el respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos interesados.

¹ Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial », París, 17 de Octubre de 2003/MISC/CLT/CH/14, Artículo 2 Definiciones, Pag.2”

- Sensibilizar a nivel local, nacional e internacional a la importancia del patrimonio cultural inmaterial y a la necesidad de garantizar su reconocimiento recíproco.
- Fomentar la cooperación y asistencia internacionales.

El término “*salvaguardia*” da a entender claramente que el objetivo principal de la Convención es garantizar la viabilidad a largo plazo del patrimonio inmaterial dentro de las comunidades y los grupos. La Convención define la “*salvaguardia*” como *“las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”*.

En esta Convención se reconoce que el patrimonio cultural, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

El Artículo 2 de la citada Convención señala que el patrimonio cultural inmaterial se manifiesta en los siguientes ámbitos:

- a) Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- b) Artes del espectáculo;
- c) Usos sociales, rituales y actos festivos;
- d) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e) Técnicas artesanales tradicionales.

La inclusión de las técnicas artesanales tradicionales dentro de los ámbitos que abarca el patrimonio inmaterial constituye un reconocimiento tácito al importante rol desempeñado por la creación artesanal en la producción y reproducción de los medios de vida de los pueblos a través de toda la historia y de su función como elemento de articulación entre los valores materiales y espirituales de una colectividad.

Las artesanías, por una parte, se entrelazan con otras creaciones de las tradiciones y costumbres populares que constituyen formas sincréticas desarrolladas por comunidades, grupos étnicos y hasta poblaciones que abarcan amplias regiones geográficas, formando parte de las expresiones identita-

rias de los pueblos. Por otra parte, en la creación artesanal interviene el dominio de determinadas técnicas y habilidades manuales que pueden conservarse con muy poca modificación a través del tiempo o evolucionar e incorporar los avances de la ciencia y la técnica.

En el marco de la implementación de los objetivos de la Convención, dos importantes programas

se han puesto en práctica para contribuir a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial como fuente de identidad, creatividad y diversidad cultural: la proclamación de la 'Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad' y la creación del 'Fondo para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial' (FPCI).



Fuente: <https://goo.gl/snvQEg>

La Artesanía y la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad

La Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad compone de las expresiones que ilustran la diversidad del patrimonio inmaterial y contribuyen a una mayor conciencia de su importancia. Cada año, un órgano de la Convención -el Comité Intergubernamental para la salvaguarda del patrimonio inmaterial- se reúne para evaluar las candidaturas y decidir acerca de las inscripciones de las prácticas y expresiones culturales del patrimonio inmaterial propuestas por los Estados Partes en la Convención de 2003². En los expedientes presentados, los Estados Partes deberán demostrar que el elemento propuesto para una inscripción en la Lista representativa reúne todos los criterios enumerados a continuación:

R.1: El elemento es patrimonio cultural inmaterial, tal y como es definido en el Artículo 2 de la Convención.

R.2: La inscripción del elemento contribuirá a dar a conocer el patrimonio cultural inmaterial, a lograr que se tome conciencia de su importancia y a propiciar el diálogo, poniendo así de manifiesto la diversidad cultural a escala mundial y dando testimonio de la creatividad humana.

R.3: Se elaboran medidas de salvaguardia que podrían proteger y promover el elemento.

R.4: La propuesta de inscripción del elemento se ha presentado con la participación más amplia posible de la comunidad, el grupo o, si procede, los individuos interesados y con su consentimiento libre, previo e informado.

R.5: El elemento figura en un inventario del patrimonio cultural inmaterial presente en el(los) territorio(s) del(los) Estado(s) Parte(s) solicitante(s). En el año 2008, el Comité incorporó 90 elementos (anteriormente proclamadas Obras Maestras) en la Lista Representativa y, desde 2009 hasta 2014, 224 elementos han sido añadidos y la Lista Representativa cuenta ahora con 314 elementos.

Existen varios ejemplos de trabajos artesanales de todo el mundo que han sido seleccionados para formar parte de esta lista. Un ejemplo de la vinculación entre el Patrimonio Inmaterial de la Humanidad y la Artesanía es el trabajo de la madera de los Zafimaniry, comunidad de una zona montañosa del sureste de Madagascar, que se considera la última depositaria de una cultura original de este tipo de trabajo. Son madereros, carpinteros y ar-

² A la fecha del 15 de marzo del 2014, 161 Estados Miembros de la UNESCO han ratificado la Convención, entre ellos 30 de América Latina y el Caribe. Véase Lista completa en el sitio: <http://www.unesco.org/culture/ich/index>

tesanos, que desde generaciones han creado en torno a esa tradición artesanal todo un conjunto de técnicas y conocimientos prácticos que han puesto en función de casi todos los aspectos de la vida cotidiana. La preservación y conservación del patrimonio de los Zafimaniry pasa por la organización de talleres sobre la enseñanza y transmisión de las técnicas tradicionales, así como la realización de cursos de formación en métodos de producción y de comercialización.

Entre esos ejemplos en América Latina se pueden citar la artesanía textil en la Isla de Taquile en Perú. La tradición de tejer en este altiplano andino peruano se remonta a las antiguas civilizaciones Incas, Pukara y Colla, por lo que se mantienen vivos elementos de las culturas andinas prehispánicas. Dentro de las prendas más características, el cinturón-calendario ha atraído el interés de muchos investigadores, ya que representa elementos de la tradición oral de la comunidad y de su historia. Aunque el diseño del arte textil ha introducido nuevos símbolos e imágenes contemporáneas, aún se mantiene el estilo y las técnicas tradicionales. Además, Taquile tiene una escuela especializada para aprender la artesanía local, lo que contribuye a la viabilidad y a la continuidad de la tradición.

Otro ejemplo lo constituye el tejido tradicional del sombrero ecuatoriano de paja toquilla. El Comité Intergubernamental conviene en que esta tradición cumple con los cinco criterios de inscripción en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, habida cuenta de que:

R.1: Los conocimientos y técnicas vinculados a la fabricación del sombrero de paja toquilla se transmiten de generación en generación y confieren a las comunidades depositarias de esta práctica tradicional un sentimiento de identidad y continuidad culturales, sirviendo además de elemento de referencia para la cohesión social entre diversos grupos de las regiones costeras y andinas del Ecuador.

R.2: La inscripción en la lista representativa del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla, en cuanto práctica que fomenta el diálogo intercultural entre distintas comunidades ecuatorianas, puede sensibilizar a la importancia del patrimonio cultural inmaterial y promover el respeto de la diversidad cultural y el diálogo.

R.3: Las medidas de salvaguardia comprenden, entre otras actividades, la investigación, revitalización, transmisión, difusión, promoción, desarrollo y protección del tejido tradicional, y además reflejan el compromiso contraído

por la comunidad y el Estado con la tarea de transmitir los conocimientos y técnicas correspondientes a las nuevas generaciones.

R.4: Diversos protagonistas de las actividades relacionadas con el tejido tradicional del sombrero de paja toquilla han asistido a una serie de talleres para preparar la candidatura y, además, un cierto número de asociaciones de artesanos ha otorgado su consenti-

miento libre, previo e informado a la inscripción del elemento.

R.5: En el inventario del patrimonio cultural inmaterial, administrado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, se han incluido varias técnicas artesanales utilizadas para la fabricación del sombrero de paja toquilla.



Fuente: <https://goo.gl/26CRt6>



Archivo CIDAP

Fondo para la salvaguarda del patrimonio inmaterial

A fin de alcanzar sus objetivos con más eficiencia, la Convención establece mecanismos de cooperación y asistencia internacional, en particular por conducto del Fondo del Patrimonio Cultural Inmaterial³. Se alienta a los Estados Partes a aportar contribuciones voluntarias al Fondo, además de sus contribuciones ordinarias, y se espera que esas contribuciones voluntarias desempeñen un importante papel en la aplicación de la Convención. Las contribuciones extrapresupuestarias de diversas fuentes de financiación aumentan la capacidad de la UNESCO para concebir y ejecutar nuevas actividades y programas,

así como para reforzar y ampliar los ya existentes. Los acuerdos concertados por la UNESCO con varios Estados Miembros –Japón, Noruega, España, Italia, Bélgica, la República de Corea y los Emiratos Árabes Unidos– y con la Comisión Europea se han traducido en importantes contribuciones para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial del mundo.

Dentro de los proyectos de artesanía financiados por el Fondo se pueden citar:

³ Todos los formularios y procedimientos para solicitar asistencia internacional se pueden obtener en <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/formulaire>

La revitalización de los tejidos de corteza de árbol en Uganda

El árbol mutuba proporciona el material utilizado para la delicada fabricación de tejidos de corteza vegetal. Producido para la familia real y otros miembros de la comunidad baganda y muy valorado como símbolo distintivo de las tradiciones culturales, este preciado tejido se usa principalmente en ceremonias de coronación y curación, así como en funerales y reuniones sociales.

Los objetivos del proyecto de salvaguardia son:

- Formar a los artesanos, especialmente a los jóvenes, para fabricar el tejido de corteza.
 - Establecer prácticas sostenibles en el uso de los árboles de Mituba.
 - Popularizar la fabricación y el uso del tejido de corteza.
- Asegurar la protección legal y los ingresos que generan estas actividades.
 - Promover el reconocimiento y el respeto por el valor cultural del tejido de corteza.

Las actividades de formación, que han de ser objeto de una amplia publicidad en los medios de comunicación y en reuniones y eventos públicos, consisten en sensibilizar y formar a la juventud y a las comunidades en general en el aprecio de los valores culturales en las técnicas de plantación y propagación de los árboles de Mituba, a partir de los cuales se produce el tejido de corteza. Un número seleccionado de jóvenes deberán recibir formación en las técnicas de producción del tejido de corteza.



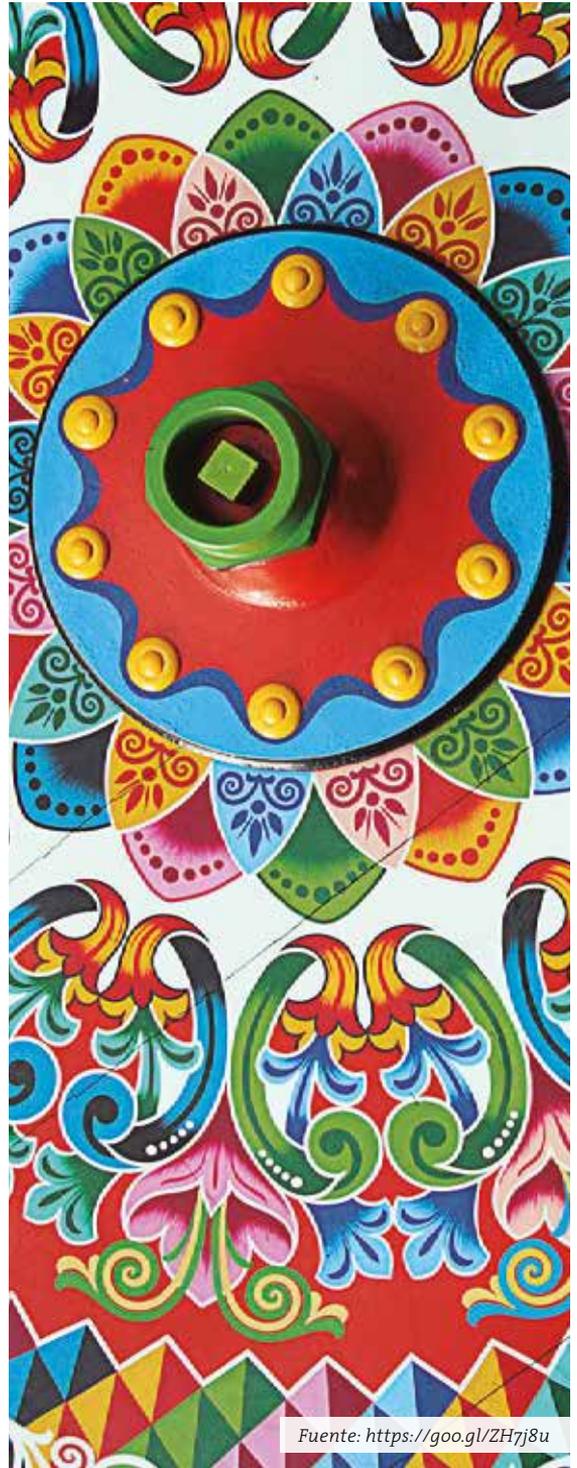
Fuente: <https://goo.gl/NEemyy>

La tradición del boyeo y las carretas en Costa Rica

Los objetivos del proyecto de salvaguardia son:

- Contribuir a revitalizar y preservar la tradición del boyeo y las carretas en Costa Rica, mediante la educación y las actividades de sensibilización.
- Dar poder a los boyeros y a las organizaciones de artesanos.
- Elaborar un inventario de las actividades de investigación.

Se establecerá una red nacional para salvaguardar y revitalizar la tradición y se organizarán talleres de formación sobre la gestión cultural y la gestión de recursos para los miembros de las organizaciones de boyeros y los artesanos. Se creará un inventario digital que contenga las diversas expresiones de la tradición de las carretas y un manual práctico que describa los procesos técnicos y artísticos que intervienen en la fabricación y la ornamentación de las carretas. Un objetivo del proyecto consiste en dar realce a las capacidades de los boyeros y de las organizaciones de artesanos para proponer y manejar las actuales y futuras actividades de salvaguardia en cooperación con el gobierno, la sociedad civil y el sector privado. Además, el plan propone sensibilizar al público acerca de la importancia de esta tradición.



Fuente: <https://goo.gl/ZH7j8u>

Según lo dispuesto en el Capítulo I de las Directrices Operativas, en la asignación de fondos se concederá especial prioridad a la salvaguardia del patrimonio que figura en la Lista de Salvaguardia Urgente y a la confección de inventarios. La confección de inventarios es una de las obligaciones específicas enunciadas en la Convención y en las Directrices Operativas para su aplicación. Los inventarios forman parte integrante de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial porque pueden sensibilizar al público respecto de dicho patrimonio y de su importancia para las identidades individuales y colectivas. Además, el proceso de inventariar el patrimonio cultural inmaterial y poner los inventarios a disposición del público puede promover la creatividad y la autoestima de las co-

munidades y los individuos en los que se originan las expresiones y los usos de ese patrimonio. Por otra parte, los inventarios pueden servir de base para formular planes concretos de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial inventariado.

A este efecto, un ejemplo de proyecto financiado por el Fondo es el de Brasil: 'Plan de Acción para la salvaguardia de las expresiones orales y gráficas de los wajapi en Amapá'.

Desde tiempos inmemoriales, las comunidades wajapis del norte de la Amazonía elaboran tintes vegetales que utilizan para adornarse el cuerpo con símbolos y motivos geométricos. Figuras como el jaguar, la anaconda, la mariposa o el pez animan la cosmogonía y las tradiciones orales de los wajapis.



Fuente: <https://goo.gl/vy9KdG>

El objetivo del proyecto de salvaguardia es ayudar a los wajapi en sus esfuerzos encaminados a documentar las técnicas, las experiencias y los conocimientos relacionados con sus múltiples expresiones orales y gráficas, que se

plasman esencialmente en el sistema gráfico kusiwa. Este proyecto complementará el conjunto más amplio de actividades emprendidas por el “Programa Wajapi”, que se inició en 1992.

La Convención UNESCO 2005

La Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales es un acuerdo internacional jurídicamente vinculante que garantiza que los artistas, los profesionales y otros actores de la cultura y los ciudadanos en todo el mundo puedan crear, producir, difundir y disfrutar de una amplia gama de bienes, servicios y actividades culturales, incluidos los suyos propios. Fue adoptada con motivo de la Conferencia General de la UNESCO en 2005 porque la comunidad internacional reconoció la urgencia de aplicar una regulación internacional que reconociera:

- El carácter distintivo de los bienes, servicios y actividades culturales como vectores de transmisión de identidad, valores y sentidos.
- Que los bienes, servicios y actividades culturales no son mercancías o bienes de consumo que puedan ser considerados únicamente como objetos de comercio, aunque tengan un valor económico importante.
- Reconociendo que la cultura

no puede seguir siendo considerada únicamente como un subproducto del desarrollo, sino que debe ser vista como uno de los principales factores del desarrollo sostenible, la Convención replantea un nuevo marco internacional para la gobernanza y la gestión de la cultura mediante:

- El fomento de políticas y medidas culturales que fomenten la creatividad, faciliten el acceso de los creadores a los mercados nacionales e internacionales donde sus obras/ expresiones artísticas puedan ser debidamente reconocidas y aseguren que estas expresiones son accesibles al público en general.
- El reconocimiento y la optimización de la contribución global de las industrias culturales al desarrollo económico y social, especialmente en los países en desarrollo.
- La integración de la cultura en las estrategias de desarrollo sostenible y en las políticas nacionales de desarrollo.
- La promoción de la cooperación internacional para faci-

litar la movilidad de los artistas, así como el flujo de bienes y servicios culturales, especialmente de aquellos provenientes del Sur.

La diversidad cultural se manifiesta no sólo en las diversas formas en que se expresa, enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales, sino también a través de distintos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados.

Por su contribución al patrimonio cultural como a la diversidad cultural, la artesanía está plenamente situada dentro de los objetivos de la Convención de 2005. En efecto, la uniformización a tra-

vés del mundo de objetos producidos industrialmente ha creado un nicho para la creatividad y la innovación. Hoy en día, se observa una demanda creciente de objetos bien adaptados, inspirados de la cultura local y producida por la imaginación, la técnica y la creatividad de los artesanos.

Por consiguiente, la Convención de 2005 ofrece un marco de referencia nuevo y amplio para los promotores de la artesanía como para las comunidades de artesanos en el mundo, especialmente en los países en desarrollo. Ellos puedan disfrutar de las modalidades de asistencia financiera que prevé la Convención en su Artículo 14 (“Cooperación para el desarrollo”).



Fuente: <https://goo.gl/Uoib3o>

El Fondo Internacional para la Diversidad Cultural

El Fondo Internacional para la Diversidad Cultural (FIDC) está formado por diferentes donantes cuya creación fue prevista por el Artículo 18 de la Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Su propósito es **promover el desarrollo sostenible y la reducción de la pobreza** en los países en desarrollo por parte de la Convención de 2005.

El FIDC apoya proyectos que tengan por objeto **propiciar la creación de un sector cultural dinámico**, principalmente a través de actividades que faciliten la introducción y/o la elaboración de políticas y estrategias que protejan y promuevan la diversidad de las expresiones culturales, así como reforzando las infraestructuras institucionales que se consideren necesarias para mantener la viabilidad de las industrias culturales. El FIDC se utiliza especialmente para promover la cooperación Sur-Sur y la cooperación Norte-Sur-Sur, al tiempo que contribuye al logro de resultados concretos y sostenibles, así como a un impacto estructural en el sector de la cultura.

Los beneficiarios del FIDC son:

- **Las Partes en la Convención de 2005⁴** (autoridad/institución pública) de países en desarrollo.
- **Las organizaciones no gubernamentales (ONG) de países en desarrollo Partes en la Convención 2005** que respondan a la de nación de sociedad civil y a los criterios que rigen la admisión de sus representantes en las reuniones de los órganos de la Convención.
- **Las organizaciones internacionales no gubernamentales (OING)**, que respondan a la de nación de sociedad civil y a los criterios que rigen la admisión de sus representantes en las reuniones de los órganos de la Convención y que presenten proyectos con impacto a nivel subregional, regional o interregional.

Las solicitudes al FIDC son evaluadas basándose en los criterios establecidos para determinar si las propuestas de financiación:

- Corresponden con los objetivos, las prioridades y los ámbitos de intervención de la Convención de 2005 y del FIDC.
- Responden a las necesidades y prioridades de los países en los

⁴ A la fecha del 15 de marzo de 2015, 134 Estados Miembros de la UNESCO han ratificado la Convención, dentro de ellos 26 Estados de América Latina y el Caribe. Véase La Lista completa en: <http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp>

- que se llevará a cabo el proyecto, y son viables y pertinentes.
- Contribuyen a la consecución de resultados concretos, cuantificables, reales y sostenibles.
 - Tienen el potencial de realizar un impacto estructural conducente a la creación de un sector cultural dinámico.
 - Promueven la cooperación Sur-Sur y Norte-Sur-Sur.
 - Aseguran que los objetivos a largo plazo del proyecto se pueden alcanzar.
 - Satisfacen el principio de responsabilidad financiera.

Desde 2010, el FIDC financia con alrededor de **5.3 millones de dólares estadounidenses a 78 proyectos en 48 países en desarrollo**, los cuales cubren una amplia gama de áreas tales como el desarrollo y aplicación de políticas culturales, el fortalecimiento de las capacidades de emprendedores culturales, el mapeo de industrias culturales y la creación de nuevos modelos de negocio en las industrias culturales. Lamentablemente, solo 5 de estos 78 proyectos se tratan específicamente de la artesanía. Se puedan citar los proyectos siguientes:

En Madagascar, 'Fortalecimiento del mercado local 'de lamba hoary', la industria creativa local de base textil, a través de su promoción en ferias nacionales y estableciendo asociaciones innovadoras.

En Togo, formación de artesanos en la producción y diseño contemporáneo, así como en el uso de tecnologías digitales.

Sin embargo, cabe señalar que los artesanos y las asociaciones artesanales son beneficiarios de actividades financiadas por el FIDC en las siguientes tres categorías:

- Apoyo al desarrollo empresarial y de negocios en las industrias culturales.
- Apoyo al fortalecimiento de la gobernanza y las políticas públicas adaptadas a la economía creativa.
- Apoyo a la inclusión social de individuos y grupos.

Un ejemplo de esta forma de beneficio para la artesanía es el proyecto realizado en Argentina para la formación de 600 jóvenes mediante un curso de un año en dirección escénica, diseño de vestuario y escritura creativa.

La Convención de 2003 para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial y la Convención de 2005 sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales llevan nuevas perspectivas y posibilidades para el sector de la Artesanía. Al mismo tiempo, por ser útiles a los artesanos, estos instrumentos de cooperación internacional necesitan en cada país una acción armoniosa, coherente y concer-



tada, que permita salvaguardar y promover el impacto cultural, social y económico de la artesanía.

En primer lugar, es necesaria una acción armoniosa puesto que, en el espíritu de los objetivos de estas Convenciones de la UNESCO, cabe prever una reconciliación entre los aspectos culturales y los socio-económicos de la producción artesanal. A menudo se separan estos dos aspectos, tanto a nivel nacional como en las prioridades de los organismos de cooperación. Ahora bien, la artesanía es a la vez creadora de empleos con pocas inversiones, fuente de divisas- una vez que están bien organizados los mercados internos y externos- y es también expresión viva de todo un arte de vida.

La acción coherente implica a su vez una concepción mucho más global de los proyectos

de desarrollo de la artesanía, capaz de integrar los aspectos de formación, promoción y adaptación de la producción a las necesidades de sociedades en plena evolución y las demandas del mercado global. En efecto, estas dimensiones tan íntimamente vinculadas entre sí, se analizan con frecuencia de manera aislada. Y sin embargo, el porvenir de la artesanía depende en gran medida de la solución de los problemas esenciales de la comercialización, que dependen a su vez de la salvaguardia de una producción local auténtica y de calidad excepcional, la cual está condicionada por el nivel de formación permanente de los artesanos.

Por última, la acción concertada parece indispensable tanto a nivel tanto nacional como regional e internacional. En muchos países, los escasos recursos materiales, financieros y técnicos disponibles

se encuentran a menudo dispersos entre numerosos servicios o departamentos ministeriales que muchas veces no están sometidos a ninguna coordinación.

El gran reto de hoy en día consiste en lograr que las autoridades públicas y el conjunto de la sociedad civil tomen conciencia de que el sector artesanal no solo es

un elemento clave del patrimonio cultural inmaterial sino también un factor de desarrollo sostenible. Los rápidos cambios del mundo contemporáneo insertan la artesanía en el espacio complejo del mercado global, de las microempresas, de las medidas nacionales de preservación y protección de la diversidad cultural.



Archivo CIDAP

Concursos, premios y reconocimientos en América Latina. Reconocimiento CIDAP

Celina Rodríguez
Fundación Artesanías de Chile

El mercado tradicional

Históricamente, el principal espacio para la difusión y comercialización para los artesanos han sido los mercados locales.

Durante la época colonial, el mercado era el lugar preferente para el intercambio de productos, especialmente de producción agrícola, de elaboración alimenticia y productos artesanales como las alfarerías, textiles y otros con fines utilitarios. Era un polo de atracción que reunía a los habitantes de la localidad. También era un lugar de encuentro social importante, donde se compartían noticias y saberes, se realizaban negocios, se transaban servicios y generaban nuevas relaciones.

El desarrollo de esta práctica aún se realiza en nuestra América Latina con diferentes matices, según la mayor o menor cercanía del territorio con los grandes centros urbanos y dependiendo del grado de evolución hacia nuestro actual sistema de mercado.

Feria

Las actuales ferias siguen siendo un espacio de encuentro social para el intercambio de productos. Sin embargo hoy se aplican estrategias más complejas, que incluyen planes de negocios, de producción, de gestión comunica-

cional, de promoción, difusión y educación, de marketing, y de relatos, que enfatizan la presencia del valor de la artesanía junto a todos los instrumentos del marketing.

Esta situación implica una serie de requerimientos que antes no se contemplaban y que hoy necesita de esta visión para ser coherente con los requisitos del mercado.

Con la gran variedad y cantidad de segmentos de mercados, actualmente el artesano desconoce su público objetivo. En el pasado, el artesano productor tenía mayor conocimiento de las alternativas de sus compradores, tenía un contacto o conocía las necesidades de su gente.

Hoy necesita de otros que supestandamente conocen mejor el mercado que ellos o tienen acceso a esos segmentos a los cuales los artesanos no tienen acceso directo. Ese es un aspecto que las ferias de difusión cultural y comercial aportan a las posibilidades comerciales del sector artesanal porque con su gestión ellas pueden asumir y resolver los requisitos del medio.

Si vemos las ferias que actualmente se realizan tanto en América como en otros continentes, éstas se organizan normalmente en torno a un eje o hilo conductor que le da cierta personalidad a la muestra, con un marcado acento en la mercadotecnia. Es decir un proce-

so de curatoría que le imprime el relato al evento, que lo orienta a un público definido, y para la cual la selección de los participantes debe tener en consideración a ambos mundos, el artesano y el público interesado en su obra, buscando generar la mejor interacción posible entre artesanos y comprador visitantes.

Es así que hoy podemos ver ferias indistintamente enfocadas a productos con carácter patrimonial, con un mayor acento en los oficios tradicionales y mayor valor patrimonial; otras que se enfocan a la innovación del producto artesanal, otras en las manualidades, también se encuentran las que tienen una clara orientación hacia el arte popular, y eventualmente hacia determinados oficios, etc. Se pueden determinar muchos temas distintos según las orientaciones del mercado que se designa como objetivo del encuentro.

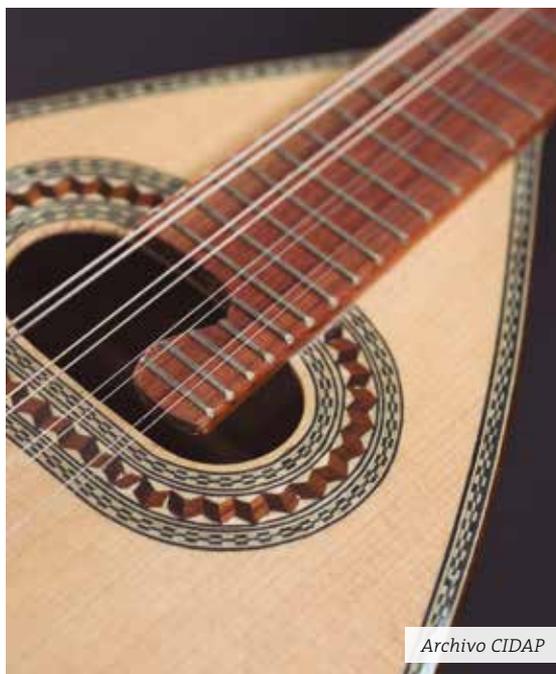
Esta nueva manera de organizar y producir una feria también impone una mayor exigencia tanto en la gestión del evento, que se hace más profesionalizado, como en la calidad de los productos que se exhiben, logrados con una selección más rigurosa de los expositores.

La calidad en el producto artesanal

¿Qué hace que un producto artesanal sea “de calidad”? Pode-

mos pensar en aspectos como la calidad de los materiales, la cercanía con un modelo de patrimonio inmaterial, la técnica, oficio y experiencia del productor, su valor en el uso, etc., por eso surge la inquietud de qué criterios se deben aplicar y cómo ponderarlos.

Así es como, algunos años atrás, desde distintos sectores se ha intentado crear certificados basados en criterios similares a los aplicados en las normas ISO para las artesanías, pero esto no ha sido posible por la sencilla razón que crear normas estrictas es una forma de matar estas mismas expresiones ya que dejarían de tener la libertad de la expresión personal y transformarían el producto en un *commodity* o mercancía más, sin diferenciación entre ellas.



Archivo CIDAP

El Sello UNESCO

Para otorgar una solución a la certificación de calidad, UNESCO creó el Sello o Reconocimiento de Excelencia para las Artesanías, estructurado en torno a pautas comunes, considerando los criterios aplicables a los productos artesanales desde su definición conceptual y tomando en cuenta la definición que desarrolló la UNESCO en 1996.

Este Sello se ha aplicado indistintamente en varios grupos

de países. En Latinoamérica está Cono Sur o Mercosur, que lo conforman los países de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y Paraguay; y la Región Andina por Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y Venezuela. Mientras que en Centroamérica, los países de Aruba, Cuba, Haití y República Dominicana. Naturalmente también se han aplicado en las regiones de Asia, donde tiene su origen, y en el continente africano.



Archivo CIDAP



Archivo CIDAP

El Sello Nacional de Artesanía

La experiencia que hemos tenido en nuestro país -Chile- al aplicar este Reconocimiento ha sido muy exitosa por circunstancias especiales, debido a que éste mismo se ha utilizado como un modelo para crear el Sello Nacional de Artesanía, que se aplica con los mismos criterios que el internacional.

Hemos hecho de esta distinción un sello con valor nacional, que se ha convertido en un referente importante para el sector artesanal, incorporado dentro de las políticas públicas del país. A diferencia del Reconocimiento Internacional, que se realiza cada dos años, en Chile se hace anualmente.

Esta periodicidad nos ha permitido tener mayor experiencia y maduración en la aplicación de los criterios reglados. Cada año hacemos un análisis de los objetos ganadores y es así que hemos evolucionado en la aplicación de estos mismos criterios.

Este Sello está enfocado, especialmente, en promover la innovación de los diseños artesanales y la búsqueda de nuevos mercados para ellos. Poner en curso estos conceptos es un proceso de mejoramiento continuo ya que, aunque es relevante la autenticidad de ellos, se deben aplicar de una forma virtuosa, aplicando elementos

que conjuguen todos los criterios. Esto ha sido todo un aprendizaje, primero para el Comité Organizador, luego para los jurados nacionales en la correcta comprensión de los criterios y finalmente en la apropiada difusión de estos criterios a los mismos artesanos participantes.

En Chile, el Comité Nacional, que organiza el Sello Nacional y el Reconocimiento a la Excelencia, está compuesto por una entidad pública, el Área de Artesanía del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), y el Programa de Artesanía de la Universidad Católica de Chile.

En este aprendizaje, en el Comité Nacional nos dimos cuenta que los productos con gran carga tradicional pueden ser de alta calidad, y si aplicamos correctamente todos ellos, estos productos no tienen oportunidad de contar con este sello; por esto, estamos iniciando la creación de otros reconocimientos para los distintos tipos de artesanías. Actualmente estamos estudiando el Sello de Excelencia para los Pueblos Originarios con el objetivo de proponer una estrategia de puesta en valor y rescate de los objetos tradicionales en riesgo de desaparición. Otro sello que también se comenzará a aplicar será el de los instrumentos musicales, ya que son oficios especiales que re-

quieren también de un jurado particular y una difusión específica.

Durante el año 2014 se realizaron dos versiones del Reconocimiento de Excelencia para las artesanías en América Latina. La segunda versión del Reconocimiento de Excelencia UNESCO de la Región Andina, llevado a cabo en Cuenca, Ecuador; organizado por el CIDAP.

La cuarta edición del **“Programa Reconocimiento de Excelencia para Productos Artesanales MERCOSUR”** realizada en Salto, Uruguay, que desde éste año se organiza conjuntamente con el World Crafts Council y bajo el auspicio de UNESCO.

La importancia que estos reconocimientos sean de carácter internacional aporta varios beneficios. Uno de ellos es establecer un estímulo para los artesanos al ver

reconocido su esfuerzo por mantener y mejorar el patrimonio inmaterial al que ellos se dedican. Otro de estos beneficios es la posibilidad de asegurar la calidad de los productos que brinda a los organizadores de ferias o exhibiciones, lo que redundará en una mayor certeza de éxito en llegar a su audiencia.

En el 2014, entre el 31 de octubre al 4 de noviembre, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) realizó el XII Festival de Artesanías de América en la ciudad de Cuenca, Ecuador. Desde el año 2012 este festival se realiza en un espacio público, el Barranco del río Tomebamba. Su objetivo de ese año fue la difusión y promoción de los ganadores de los Reconocimientos de Calidad de los países latinos.

La labor que han realizado todas las instituciones públicas y privadas que se han dedicado y preocu-

ARTESANÍA CON SELLO ÚNICO

LA SÉPTIMA VERSIÓN DEL SELLO DE EXCELENCIA A LA ARTESANÍA
ACABA DE PREMIAR A LOS MEJORES DE 2014, SIETE OBJETOS
DE DIFERENTES REGIONES DEL PAÍS, QUE DESTACARON POR SU
AUTENTICIDAD, INNOVACIÓN Y SUSTENTABILIDAD.

Texto, Jimena Silva Cabilles. Fotografías, Macarena Achurra, gentileza Consejo de la Cultura.



SET DE BALÁI

Fuente: <https://goo.gl/Pud4Ze>

pado del sector artesanal ha sido relevante para su desarrollo, en el aporte de una nueva mirada sobre las artesanías como productos con valor patrimonial y posibilidades de crecimiento para un sector de personas vulnerables con un gran capital de conocimiento tradicional y educación no formal. Las políticas y recomendaciones han surgido del encuentro generado por las instituciones que crearon un discurso que hoy vemos aplicado en muchos países, donde se recoge con propiedad el valor de estos oficios y en sectores que han sido invisibilizados en nuestras regiones.

Sin embargo, veo con preocupación que en muchas de estas organizaciones internacionales comienza a decaer su interés por el sector artesanal, en parte de-

bido a la poca satisfacción lograda en los resultados obtenidos de las intervenciones realizadas en la gran apuesta del trabajo colaborativo entre el diseño y la artesanía.

Si se hace un análisis cualitativo y cuantitativo de esta labor puede que, efectivamente, los resultados alcanzados no sean los esperados que cuando se comenzaron a fomentar estas políticas. Sin embargo, la experiencia aplicada durante estos años nos podría dar luces sobre las razones de estas conclusiones y así insistir con nuevas estrategias mejor adaptadas a estos tiempos, -atendiendo a la irrupción de las tecnologías-, considerando que las propuestas iniciales se hicieron hace ya más de cuarenta años.



Archivo CIDAP



CIDAP y su aporte a la creación de la Facultad de Diseño en la Universidad del Azuay

Patricio León
Coordinador de la Escuela de Diseño de Interiores
Universidad del Azuay

Hace cuarenta años (1975), la OEA decide asignar la sede para la formación del Centro Interamericano de Artesanías y Arte Popular a la ciudad de Cuenca y en acuerdo con el gobierno del Ecuador se define la participación de cada una de las partes, que básicamente consiste en: la OEA asume el financiamiento y apoyo para las convenciones de discusión de las problemáticas que se plantean en el área de la cultura popular y artesanía en cada uno de los países americanos, y financiamiento para becas de capacitación en cursos específicos para formación de artesanos y profesionales en el campo del diseño. Por su parte, el Ecuador asume la parte organizativa, que permita llevar a cabo el proyecto y su desarrollo de los eventos programados conjuntamente con la OEA.

Uno de los problemas, y quizás el más importante que venía de años atrás, era la preocupación de los países latinoamericanos por la situación de la artesanía y del artesano, al sentirse el fuerte impacto de la producción de artículos industriales que, por su precio, funcionalidad y diseño, se introducía cada vez con mayor fuerza en el mercado mundial y reducía las ventas y el mercado para el artesano. Se pronosticaba, por parte de algunos analistas, la desaparición de las artesanías.

Dentro del acuerdo OEA - CIDAP Ecuador, se nombra como Director Técnico para el desarrollo del

proyecto, al Dr. Daniel Rubín de la Borbolla, un antropólogo mexicano de vastos conocimientos en el campo de la cultura popular, que buscaba la definición de la metodología más apropiada para el desarrollo de las políticas que afiancen la orientación del CIDAP. Así se entiende que una de las preocupaciones primordiales del Dr. Rubín de la Borbolla era el desarrollo de cursos específicos en el campo de diseño para afianzar al artesano en la generación de un producto más competitivo. Entonces, se definieron dos tipos de cursos, uno para artesanos artífices con sólidos conocimientos prácticos y tradicionales de sus productos, y cursos para profesionales de nivel universitario con carreras afines y con interés en la aplicación al diseño artesanal.

Los tres primeros cursos para profesionales se dictaron en Colombia a partir de 1978, para evaluar su pénsum y el desarrollo académico y permitan hacer los ajustes correspondientes en las materias dictadas durante tres años mediante una reunión de evaluación realizada en México. Los profesores en el área de diseño eran tres distinguidos profesionales: Alfonso Soto Soria, profesor en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), Omar Arroyo de la Universidad Iberoamericana de ese mismo país, y Carlos Rojas de Colombia, con una corta participación en el proyecto. Con las reformas correspondientes se organizan los cursos para artesa-

nos artífices, dictados en Cuenca, y los cursos de diseño para profesionales en varias ciudades de Centro y Sudamérica.

Las visitas frecuentes de los profesores diseñadores, Soto Soria y Arroyo, a la ciudad de Cuenca y al CIDAP, cuya Dirección estaba a cargo del Dr. Claudio Malo González, profesor fundador de la actual Universidad del Azuay, posibilitaban conversaciones y recibir asesoría técnica, por parte de los mentados profesores, para ofertar una Escuela de Diseño especializada en este campo y que sea una alternativa diferente a las carreras de facultades afines ofrecidas en las universidades ecuatorianas, con el propósito de formar profesionales diseñadores.

En 1984, se justifica ante el Concejo Universitario de la Universidad del Azuay, la creación de la Escuela

de Diseño para Cuenca, destacando entre sus razones más importantes, la de formar diseñadores que se orienten en los amplios y variados campos del diseño pero que, sobre todo, aporten a nuestra ciudad, muy reconocida nacional e internacionalmente, con la convicción de rescatar y apoyar sus tradiciones artesanales.

Al diseño, que se ejercía desde mucho tiempo atrás de forma empírica y espontánea, se lo reconoce su valor intrínseco y se busca consolidar su verdadera conceptualización para lograr la solución a problemas formales, espaciales, gráficos, etc., y la respuesta a las necesidades sociales, productivas y empresariales.



Alfredo Terceros, Juan Fernández y Claudio Maldonado en curso de perfeccionamiento y actualización sobre tecnologías empleadas en la elaboración de objetos de plata. IILA-CIDAP, julio-agosto de 1998.



Salvador Castro y Ximena Sosa en curso de perfeccionamiento y actualización sobre tecnologías empleadas en la elaboración de objetos de plata. IILA-CIDAP, julio-agosto de 1998.

El diseño no existía como profesión en el Ecuador y aunque se lo ejercía en diferentes ámbitos, su orientación académica, buscaba aportar a la sociedad con profesionales que básicamente se desempeñen en el área gráfica y de objetos. La Universidad del Azuay, en su proceso de desarrollo académico, ofrecía a los estudiantes de la zona una nueva alternativa profesional. El inicio del diseño en Cuenca pretendía consolidar, reforzar y proyectar una presencia viva del diseño y las artes en la Región, que se expresaba con fuerza a través de su prolífera producción artesanal en las hábiles manos

de maestros, así como en la vasta riqueza del imaginario cultural visual, heredado de las culturas ancestrales; una vocación evidente por las artes, la cultura y su artesanía que ponían de manifiesto un seguro y exitoso camino para el diseño.

Inicialmente se escogieron cuatro áreas que se consideraron las más importantes y desarrolladas en el medio: joyería, cerámica, carpintería y metal-mecánica, y se equiparon talleres para que el estudiante pueda tener conocimientos básicos de su tecnología y hacer sus propuestas de diseño con pro-

totipos elaborados con la asistencia del profesor de diseño y artesanos especializados en cada una de las áreas escogidas. Obviamente, el estudio debía completarse con buenos niveles de expresión gráfica y técnica, teoría del diseño, historia, antropología cultural, morfología, etc.

En sus primeros años de formación, la Facultad definió claramente sus preocupaciones por los objetivos y la caracterización del perfil profesional. Para este fin, sus programas de estudio fueron revisados periódicamente por los profesores de la Facultad y la asistencia de la Arq. Dora Giordano, profesora de diseño en la Universidad de Buenos Aires, que nos acompañó muchos años y fue un aporte para la estructura del pénsum que desarrolle los objetivos y el perfil profesional propuesto.

Fue necesaria una búsqueda de espacios de relación con sectores productivos, centros de estudio, gobiernos locales y provinciales, y medios de comunicación para hacer visibles los aportes que el diseño podría ofrecer a Cuenca y al país.

Ciertamente es un orgullo los éxitos de los diseñadores formados en la Facultad, los premios nacionales e internacionales logrados, así como la buena imagen nacional de la facultad pionera en la universidad ecuatoriana, porque se ha aportado y se ha posicio-

nado sólidamente al diseñador en el contexto profesional de la zona y el País.

Es evidente el esfuerzo y el trabajo desarrollado por el CIDAP en pro del desarrollo de la artesanía en la Región, aunque nos queda todavía temas para pensar seriamente: los diseñadores, la empresa privada, la universidad y el CIDAP deben estrechar la relación diseñador-artesanos, que es una extraordinaria oportunidad para el futuro del diseño a través de la actualización y la innovación.

Queda abierto el diálogo, quedan planteadas las preguntas, para que la academia, el sector productivo, cultural y social trabajen por una nueva visión de la artesanía.

¿Cómo se debe actuar conjuntamente para coadyuvar la generación de talleres que respondan al medio local y global, con productos que no sean simplemente para venderlos sino para educar en los conceptos y expresiones que nos demuestren nuestra cultura, tradición e identidad?

¿Cómo buscar la asociación de profesionales y diseñadores para visualizar la investigación, el análisis y el desarrollo de productos que amplíen el mercado y sus oportunidades?

¿Cómo participar en ferias especializadas a nivel nacional e internacional para que admiren el

potencial del diseño, portador de sentido, respeto y apoyo a sus pueblos, como se presenta en la feria de noviembre que desarrolla el CIDAP por las fiestas de Cuenca?

¿Cómo participar con grupos transdisciplinarios que aporten a una producción que conozca a la sociedad a la que ha de servir, a un ambiente que han de cuidar y que ofrezcan diseños que fortalezcan la cultura y la identidad?

Las respuestas serán el producto de amplias reflexiones, debates y propuestas que representen la fuerza cultural de la región.

El diseño de hoy y su vinculación a la artesanía, con todavía preguntas por responder, ha iniciado un emprendimiento exitoso y ha configurado un valor único en soporte a nuestra calidad de vida. La feliz iniciativa del CIDAP y el gran desempeño de las autoridades que a su turno lo han dirigido, permitieron en 1984 fundar la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay, que hoy es un factor de producción importante, un factor de comunicación y portador de sentido y cultura, porque ha rescatado la esencia de ésta para proyectarse a un presente y un futuro comprometido con la sociedad, con la producción y el ambiente. El camino está trazado, las oportunidades y los retos para profesionales en este campo ponen en evidencia fuertes compromisos del quehacer académico con la sociedad.



Cristina Urgilés:
Ph: Faces Of Ecuador Fotografia



Silvia Zeas:
Fb: SilviaZeasFashionDesigner



Guillermo Guerra Jara



Juan Carlos Freire:
Archivo CIDAP

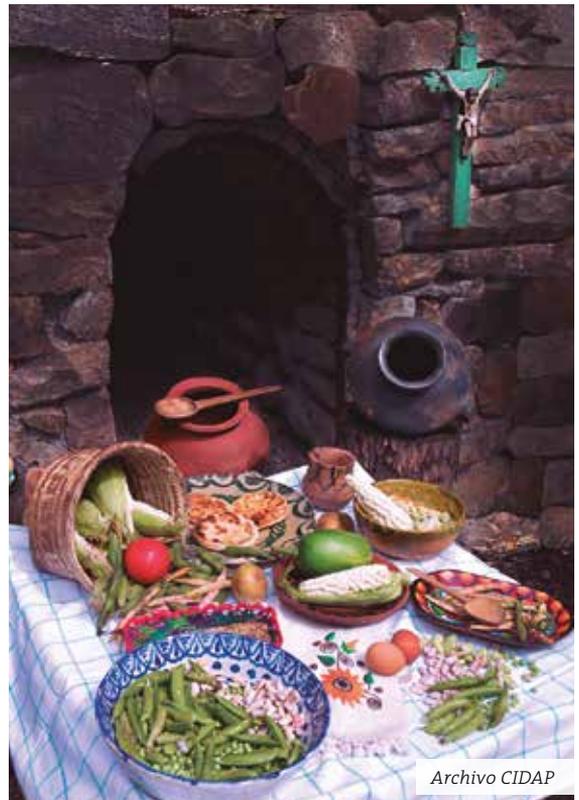
El legado de la tierra que perdura en los fogones

Verónica Herrera Calvo
Instituto Superior San Isidro

A partir del análisis histórico del empleo del barro en la provincia del Azuay y la experiencia en las cocinas, como chef me planteo el revalorizar este material en sus diferentes usos, decorativo o como utensilio de cocción y que ésta sea una acción que perdure en el tiempo. El aporte de los materiales con los que se fabrican mejoran las características organolépticas¹ de los alimentos que se cocinan en él, esos sabores que realzan en cocidos a baja temperatura por largos periodos de tiempo y en el juego de colores de los alimentos en el negro o terracota de los platos y tiestos en que se los presenta. En la actualidad, con una gastronomía que busca cada vez más entrar en la tendencia de globalización y vanguardia, intentamos que perdure la cultura y tradición propias de los morlacos y aún más las preparaciones, productos y platos populares que son parte de nuestra identidad, empleando el barro de la mano de tecnologías que permitan su sostenibilidad y la de los alfareros, en este desarrollo gastronómico que avanza a pasos agigantados.

Muchos de los chefs, exponentes o actores gastronómicos del medio, hoy en día, buscan llevar la gastronomía al punto máximo de expresión moderna, empleando equivocadamente tendencias vanguardistas que muchas veces

no se entienden por parte de nuestra sociedad, como si participáramos en un concurso de belleza en el que nuestros platos deben ser maquillados en cada presentación, para cumplir con parámetros impuestos por nosotros mismos; pretendemos ser los mejores chefs sin entender que no hace falta maquillaje, que todo está en comprender lo que nuestra cultura y tradición es capaz de lograr en una preparación. Si queremos caracterizar nuestra cocina empezemos por, analizar qué hay detrás de tanta riqueza cultural de nuestra ciudad, aceptar nuestra identidad y las manifestaciones más sencillas de arte popular.



Archivo CIDAP

¹ Organolépticas.- Las propiedades organolépticas son todas aquellas descripciones de las características físicas que tiene la materia en general, según las pueden percibir los sentidos por ejemplo su sabor, textura, olor, color, temperatura.

Pienso entonces que se debe valorar el trabajo tan antiguo del alfarero, la fabricación de todas las piezas, ollas, tiestos, sartenes, cantaros, jarros y demás que son un legado cultural invaluable. No está de más mencionar por qué fuimos hace algunos años, designados como la capital alfarera del Ecuador, no solamente por las mejores minas de arcilla que poseemos, sino por el valor artístico de las manos azuayas que dan vida a la cerámica popular. Las características de perfección de la técnica y la estética de las piezas azuayas con matices de la cultura de la costa, la amazonía y los Andes, están presentes desde hace más de 1500 años a. C.

Fueron más adelante tres culturas las que influenciaron el desarrollo de la alfarería en el Azuay: la Cañari, la incásica, y, finalmente con la conquista, la española.

Las manos tan hábiles de nuestro legado cañari dan paso a una de las más reconocidas y rústicas formas de fabricar las piezas, “el golpeado”, que consiste en golpear las piezas utilizando una piedra lisa para dar forma y luego secarlas para el uso. Esta técnica aún se mantiene en zonas como Jatumpamba y Nabón.

La segunda, y no menos importante forma, se da a partir de la conquista, con la llegada de los españoles, el uso del “torno” im-

pulsado por los pies para la fabricación de las piezas, y la técnica del vidriado que consistía en dar brillo a partir del empleo de óxido de plomo. Las piezas, que se obtenían resultaban mucho más decorativas y fueron comercializadas a mayor costo.

Pero, ¿qué mercado abastecían? Una ventaja de esta manifestación de cultura popular fue su desarrollo cuando aún no existía un avance tecnológico importante, fue uno de los materiales imprescindibles dentro de las cocinas tradicionales y cualquiera que sea el método para obtener las piezas, lo que destaca el momento de la cocción, son las características de sabor que toman los productos, la nobleza de los materiales con los que se fabrican las piezas de barro permitiendo que los sabores a tierra y minerales migren hacia los alimentos, además de mantener por más tiempo la temperatura y el calor de las preparaciones. Las piezas se trataban siempre de ollas voluminosas que cocían en su interior amplias cantidades de alimentos para las grandes familias que se deleitaban de este sistema de cocción. Hasta hoy, las familias de mucha tradición, abuelas y bisabuelas, guardan como tesoros estos implementos, siendo muy celosas al momento de emplearlos, ollas, tiestos, vasijas de más de treinta o cuarenta años, tiempo de vida que dicen ellas, es la razón por la que el sabor

prepondere, de todo lo que se cocina.

Es importante también hacer referencia a dos aliados del barro en este enriquecimiento gastronómico, que fue tomando forma con el paso de los años, el primero, fue el empleo de la leña y las cocinas abiertas en el campo que potencializan aún más los sabores de los alimentos, característica que hoy en día se observa ocasionalmente ya que se ha reemplazado por cocinas de gas, y segundo, la pureza de los ingredientes que la naturaleza nos ofrecía, libres de químicos y aditivos. Esto supone, además, el reflejo de las características propias de la cocina rural y de la cocina de fiestas de pueblo.

Otra referencia importante fue el tratamiento y el cuidado que se cumplía, por parte de las mujeres en la labor de la cocina, para mantener la vida útil de este material. Realizaban todo un ritual, desde el momento de la adquisición se elegían las piezas de mayor realce decorativo, si se tenía mayor poder adquisitivo o, por el contrario, la pieza más fuerte y sin imperfecciones, ya que esto aseguraba su durabilidad sobre el fuego. Todavía, entre los conocedores de la cultura popular, se esgrime la frase 'hacer arishca' como una manera de curar las piezas, de impermeabilizarlas para su primer y gran uso. Algunos la calientan a altísimas temperaturas para

echarle agua al final, otros la calientan y la frotan con cascara de plátano, calientan leche, por nombrar las más importantes manifestaciones de este accionar que forma obviamente parte del proceso de preparación de la pieza.

Con los avances tecnológicos y la migración, la fabricación de las piezas de barro se ve afectada por la aparición de materiales como el aluminio y el hierro enlozado, el alfarero sufre un declive en su arte, además hay otro antecedente no menos grave que fue el análisis de los materiales con los que se realizaban los vidriados que contenían óxido de plomo, por un tema de seguridad al consumidor se tuvo que prohibir su uso, quedando el alfarero sin una alternativa para realizar una de las principales muestras de decoración en sus obras. Muchas de las piezas como tuestos cacerolas, jarros, sartenes con detalles decorativos desaparecen parcialmente del mercado provocando pérdidas económicas a este sector artesano.

Pero el arte se levanta y todavía se puede observar en lugares como la Convención del 45, la Plaza Rotari, la entrada a Chordeleg, Paute, Gualaceo, la comercialización de piezas de barro negro, terracota o vidriado, los últimos con engobes libres de plomo, luego de un proceso de capacitación que recibieron por parte de entidades

en el ámbito cultural. Además, estas piezas se muestran con detalles de decoración mucho más sutiles, piezas pequeñas que pueden utilizarse de manera doméstica, piezas como jarras, platos, cacerolas en diferentes formas, colores y diseños formando parte de la oferta que permitió que los alfareros, nuevamente, se acoplaran con sus piezas artísticas a este mundo cada vez más Globalizado. De esta manera se inicia con una demanda cada vez mayor por parte de restauranteros y aficionados gastronómicos en general que prefieren piezas con detalles y conceptos personales.

El ser un profesional en el área gastronómica me llevó a un proceso investigativo del empleo de este material y la revalorización del mismo, de las cuales somos parte. Como chef considero que el desarrollo gastronómico contemporáneo está en suplir la necesidad de alimentación del cuencano, esa necesidad que tiene que ver con alimentos seguros, trabajo técnico, estético y el cumplimiento de porciones adecuadas, el sabor es lo que manda y estamos ligados con nuestra cultura al compartir el gusto por los platos típicos o tradicionales.

Desde mi interpretación, una de las primeras muestras de platos típicos y tradicionales, en donde evidenciamos muy de cerca la relación con la cultura popular del

barro, lo vivimos en la “Feria Raíces 2016”, realizada en el mes de julio. Este evento es una de las manifestaciones gastronómicas más importantes del país, que reúne a ponentes nacionales y extranjeros y destaca las “raíces” como la forma de levantar y potenciar nuestra gastronomía.

En primera instancia la propuesta fue la de emplear las bondades del sistema de cocción del barro sobre productos tradiciona-



Archivo CIDAP

les transformándolos en elaboraciones, que demuestren una cocina de producto, de respeto a los sabores y al origen del ingrediente. En segunda instancia se realizó la interpretación de platos con identidad, la famosa trucha frita o asada del Cajas se presentó en una sartén de barro negro acompañado de una sopa.

La cocción de un bizcocho de zapallo en una cacerolita de barro al microondas fue lo que más llamo la atención, *¿Cómo un material de origen prehispánico puede adaptarse a un método de cocción moderno?*. Lo enriquecedor de este evento fue el transmitir la experiencia en una ciudad que desconoce profundamente nuestra cultura popular, exponer mi trabajo y que lograr un alcance entre varios exponentes gastronómicos, es un paso importante en el cumplimiento del objetivo de revalorizar el barro.

Quiero recalcar el trabajo que los alfareros hacen día a día al capacitarse en nuevas tecnologías para cubrir las expectativas y necesidades de los restaurantes y los gastronomos, hace unos años atrás disponíamos solo de un barro terracota y vidriado, por ejemplo, hoy en día el barro negro ha logrado aportar con elegancia la gama de utilería que disponemos, debemos estar preparados para más alternativas de ahora en adelante, y así considero que

ya no solo cocino el mote, el caldo de gallina, el seco, fermento una chicha o llevo a un tiesto una tortilla, ahora entiendo la relación intrínseca que se da entre la gastronomía y la cultura popular, la representación de estas características se ven reflejadas en las preparaciones que brillan por sí solas, sin maquillaje, auténticas, frescas y llenas de sabor.



FONART y la comercialización de artesanías en México

Victor García de Ochoa
Director Comercial FONART

En principio, entendemos que la comercialización se refiere al conjunto de actividades desarrolladas con el objetivo de facilitar la venta de una determinada mercancía, producto o servicio, es decir la comercialización se ocupa de aquello que los clientes desean.

La producción artesanal en México es tan amplia como el número de estados que conforman al país, sumando la gran diversidad de artesanías que se da al interior de cada estado, de los cuales, a manera de ejemplo, podemos mencionar a Oaxaca, Chiapas, Michoacán y Guerrero, en donde se trabajan la mayoría de las ramas artesanales, entre las más importantes están la alfarería; el textil, fibras vegetales, madera, pintura popular, metalistería, entre otras.

Entre los factores que se deben considerar para impulsar la comercialización de la artesanía destacan: la innovación, la competitividad de precios y calidad, y el acceso a la variedad de productos.

Las características del sector artesanal en México

En México existe una muy amplia variedad en la producción artesanal, la cual, además de tener una raigambre cultural e histórica, también está directamente vinculada con los recursos naturales con los que interactúan los artesanos en sus localidades. Esto ocurre, principalmente, en el medio rural y de manera menos evidente entre los artesanos en contextos urbanos. En este sentido podemos encontrar que la actividad alfarera y la textil son las que más se encuentran a lo largo y ancho del país.

A pesar de la larga tradición cultural y artesanal de México, de su amplia creatividad, muchos artesanos se enfrentan a situaciones que dificultan su quehacer, y por lo tanto, ven sesgado su potencial económico y productivo.



Fuente: <https://goo.gl/MT5rzc>



Las diversas formas de comercialización de la artesanías en México

Comercialización vía intermediarios.

A pesar del mundo globalizado en el que vivimos y de la demanda de competitividad de los mercados nacionales e internacionales, en nuestro país aún existen espacios de comercialización artesanal que pueden considerarse como tradicionales, muchos de los cuales cuentan con una larga tradición cultural de intercambio de productos y obedecen a una demanda más local o regional de ciertas artesanías.

Una característica importante de estos espacios consiste en la venta directa del productor al consumidor, o en su defecto, pueden ser intermediarios que operan a un nivel bajo y regional. Entre estos lugares encontramos a los mercados regionales, las ferias y exposiciones, en donde en muchos de ellos, los artesanos deben cubrir el costo de sus viáticos o, bien, los gastos que implica la estancia en éstas. La estrategia de merca-

dotecnia más utilizada por los artesanos es dejar un precio que sea regateable y así a veces logran mejorar sus ventas, y la estrategia menos utilizada es la promoción.

El sector y la actividad turística como espacio para la comercialización de artesanía.

El turismo es importante para la comercialización de artesanías porque los visitantes adquieren y exhiben las artesanías adquiridas en sus lugares de origen, en sus viviendas; quien viaja al exterior en vacaciones no puede regresar sin traer esos objetos, que resultan tan atractivos que causan gran interés y son buscados y apreciados por su originalidad y extrañeza. El mejor regalo que traen los turistas a sus familiares son estos recuerdos, esas artesanías de lugares lejanos llenos de leyenda y de festivales que otros también dan a conocer. Por esta razón, el turista es un consumidor ideal de artesanías siempre y cuando se le presente las condiciones necesarias para que las adquiera, pues, el turista, a diferencia del viajero, muchas veces no llega a las comunidades productoras, sino que llega a centros de recreación y a lugares que tienen algún contenido cultural para visitarse, como es el caso de los pueblos mágicos o zonas arqueológicas.

Las instituciones como vía de comercialización

De acuerdo con datos del Sistema de Información Cultural de CONACULTA, en México existen 152 institutos que, además de promover la comercialización también tienen como objetivos la difusión, investigación y la revalorización del trabajo artesanal. No obstante, FONART tiene como su visión ser la institución rectora en la regeneración de políticas públicas de atención al sector artesanal, a través de un modelo que propicie desarrollo sustentable, individual, regional y comunitario, bajo criterios que definen a los artesanos como generadores de desarrollo económico, social y cultural y por tanto, sean como una población de alta rentabilidad social y económica para el país.

En este sentido, podemos observar que las artesanías sí son artículos con un alto potencial de consumo siempre y cuando se presenten a las personas indicadas y de manera adecuada.



Fuente: <https://goo.gl/AQVsVf>

Nuevas opciones de generar mercado nacional e internacional

En México existen varias acciones y retos para incrementar el consumo de artesanías, entre ellas está la realización de una fuerte campaña de revalorización de las artesanías, que si bien, esto ya se ha venido haciendo, también es una realidad, que mucha de la población nacional cuenta con recursos para consumir productos que no son de primera necesidad, actualmente no consideran a las artesanías como un bien de interés, y prefieren optar por productos que se venden en tiendas departamentales, galerías y otros, pues en estos casos las marcas comerciales funcionan también como un

símbolo de estatus social. En este sentido, todavía podemos encontrar que estos sectores asocian a la artesanía como algo folclórico, o que solo tiene sentido poseer estos bienes si se vive en provincia.

Es así que se vuelve necesario incorporar una estrategia de mercadotecnia, la cual conlleva acciones tácticas para cumplir el objetivo general o los objetivos particulares, como puede ser el posicionamiento de una marca, colectivo o de una tienda de artesanía. En este sentido, una de las tareas en las que también se están realizando acciones a nivel de pu-

blicidad y difusión, lograr el posicionamiento de FONART como tienda de artesanía mexicana por excelencia.

Por lo tanto, se debe incorporar la investigación de mercados para detectar a consumidores potenciales y abrir nuevos mercados, así como para difundir la importancia de las características particulares que supone el proceso de producción artesanal, en el cual depende mucho del valor de cada pieza. Pero también es necesario hacer una publicidad de alto impacto como la campaña **“Redescubre México con FONART”**, la cual a través de su composición visual busca mostrar al artesano que hace posible la existencia de una pieza, es decir, a la gente con sus características culturales de las cuales los consumidores o el público en general no siempre tiene conocimiento.

Comercialización a través de internet

Actualmente, el internet es una vía que permite la comercialización de productos artesanales más allá de los lugares de producción y de las fronteras nacionales, con la ventaja que no implica trasladarse hasta el lugar, así como dependiendo del sitio se pueden adquirir productos de varios Estados de la República. En FONART, la venta en línea es un proyecto que se ha venido trabajando desde la Dirección Comercial y del

cual se espera contar con sitios para el impulso comercial, donde se pueda orientar al consumidor para comprar y esto se canalice a las tiendas o al departamento de exportación y mercadeo según las necesidades del cliente. En este sentido, el consumidor puede ver este medio para adquirir artesanías que conlleva la ventaja de la transportación, pues muchas veces, esto representa una dificultad, sobre todo cuando se trata de piezas delicadas o de gran volumen (es decir, tamaño).

Exportación

A nivel internacional, las artesanías mexicanas tienen un amplio reconocimiento y valoración, y por consiguiente representa un mercado muy atractivo con potencial de crecimiento y prometedor día a día. En materia de exportación, las tradicionales artesanías mexicanas tienen una mayor demanda en países como España, Canadá, Estados Unidos, Colombia, Alemania, Italia, Australia, entre otros.

La exportación de las artesanías mexicanas ha sido viable, en varios casos, gracias a los asesores externos que trabajan directamente con los grupos de artesanos o con artesanos de forma individual. Se debe considerar que una de las dificultades que enfrenta el artesano, al querer exportar su producto, es la falta de

conocimiento sobre los procedimientos que esto implica, como tener un manejo de las aduanas, el dominio de otros idiomas, y a veces, también el tiempo que se debe invertir para estos fines.

Entre otras cosas, contamos con la ventaja de que el costo de exportación de las tradicionales artesanías mexicanas tiende a ser menor comparado con la exportación de artículos perecederos, lo cual tiende a abaratar el costo del transporte de carga, incidiendo en un precio de exportación más que permite tener un mayor margen de utilidad para el artesano rural o urbano, además de la mejor aceptación en el extranjero vía precio. Además México tiene el 2do lugar en tratados y acuerdos comerciales; esto garantiza a los inversionistas extranjeros el crecimiento de los negocios, lo cual implica que el país cuenta con una plataforma sólida para consolidar el consumo de artesanía entre varios sectores y además para poder ampliar su rango de acción.

Venta a mayoreo

La venta de piezas artesanales al mayoreo implica un gran reto a nivel productivo, en principio, porque muchos de los procesos de elaboración artesanal implica un lapso de tiempo considerable,

que en muchos casos implica varios meses, agregando el hecho de que ciertas materias primas, como el caso de las fibras vegetales, su obtención depende de ciclos de producción que muchas veces dependen al cien por ciento de las condiciones ambientales. No obstante, en el caso de FONART se han podido realizar grandes producciones donde el consumidor del producto provee de una cantidad inicial para comenzar la elaboración, facilitando a muchos artesanos la adquisición de materias primas o bien, les permite dedicación exclusiva a esta producción (un ejemplo es el caso Coppel).

En este sentido es lograr que la producción artesanal alcance un mayor volumen de producción sin que esto repercuta en la calidad y tiempo requerido de elaboración que las hace ser, precisamente, artesanía y no productos industrializados.

Para ello, FONART cuenta con un departamento de venta al mayoreo y exportaciones. Así este departamento en conjunto con el área de adquisición de artesanía, trabaja de manera directa con los artesanos para lograr cumplir los pedidos que muchos clientes hacen, sobre todo en las temporadas donde los regalos corporativos alcanzan su mayor apogeo, como es la época de diciembre.

La certificación y la comercialización

En todos los casos y ámbitos para la comercialización, es importante también contar con la certificación como una manera de proteger al consumidor de artesanía y, con ello, evitar la infiltración de productos piratas o de baja calidad. Con esta estrategia, también se puede lograr que el consumidor encuentre sentido al adquirir una pieza con un costo alto, y no deje de ver el precio como un impedimento para adquirir piezas de calidad o con un gran valor cultural, además, a través de este tipo de certificados también se pueden garantizar que se cumplen las especificaciones para ejercer un comercio justo, entre éstas destaca poder garantizar que, al momento de comprarles a los artesanos, se cubra el costo de producción más una cantidad que les represente una ganancia.



FONART y la comercialización

En el comercio nacional, las artesanías mexicanas se consideran un sector privilegiado por sus formas, sus texturas y patrones tradicionales, además del valor agregado que le da el trabajo del artesano. Por lo anterior, el Gobierno Federal creó un fideicomiso llamado FONART, que tiene como objetivo promover la actividad artesanal y así contribuir a la generación de un mayor ingreso familiar a través de la utilización de nuevas tecnologías, que permitan mejorar el proceso productivo.



Fuente: <https://goo.gl/MT5rzc>







www.cidap.gob.ec