

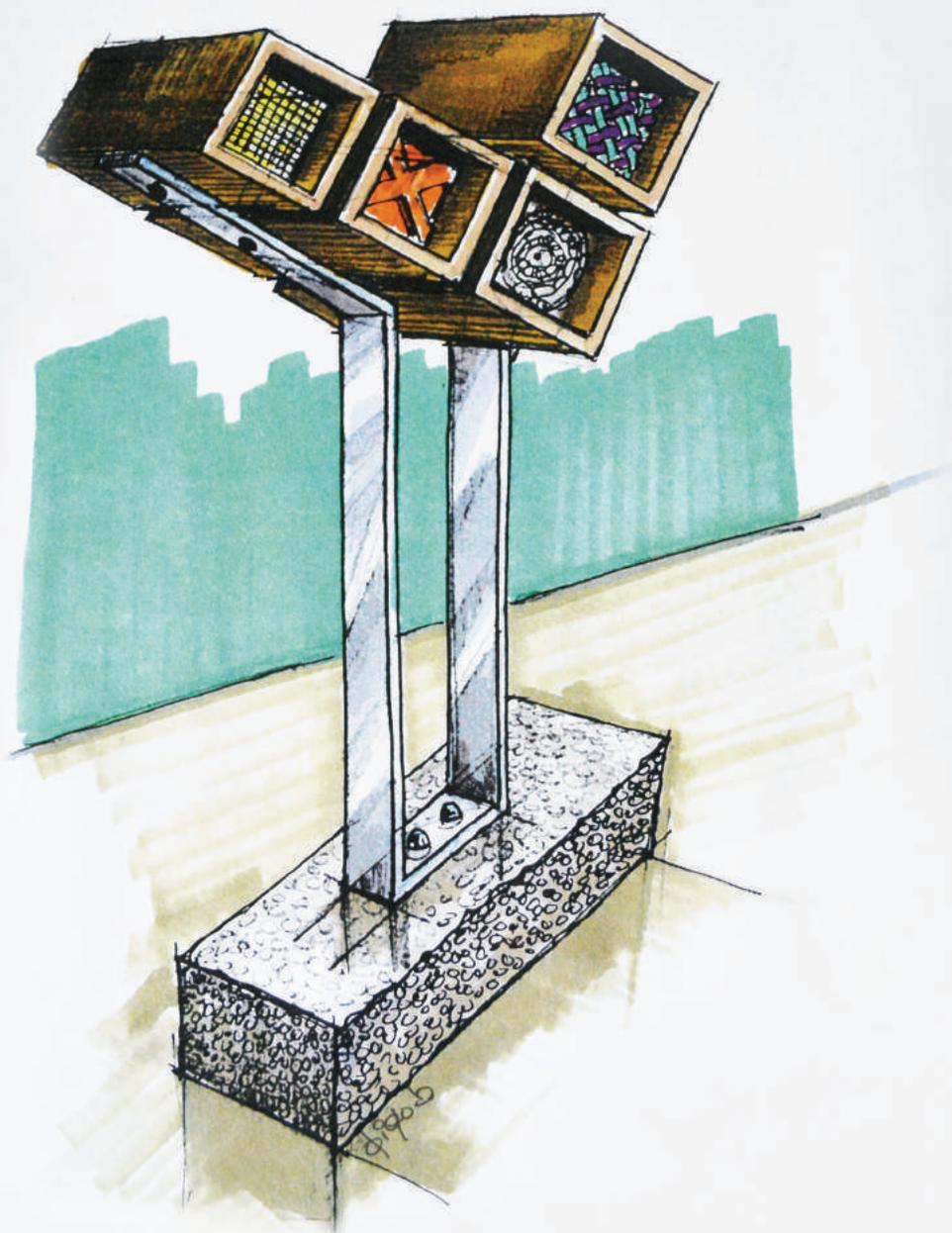
# Artesanías de América



cidap /  
centro interamericano de  
artesanías y artes populares

Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No 76

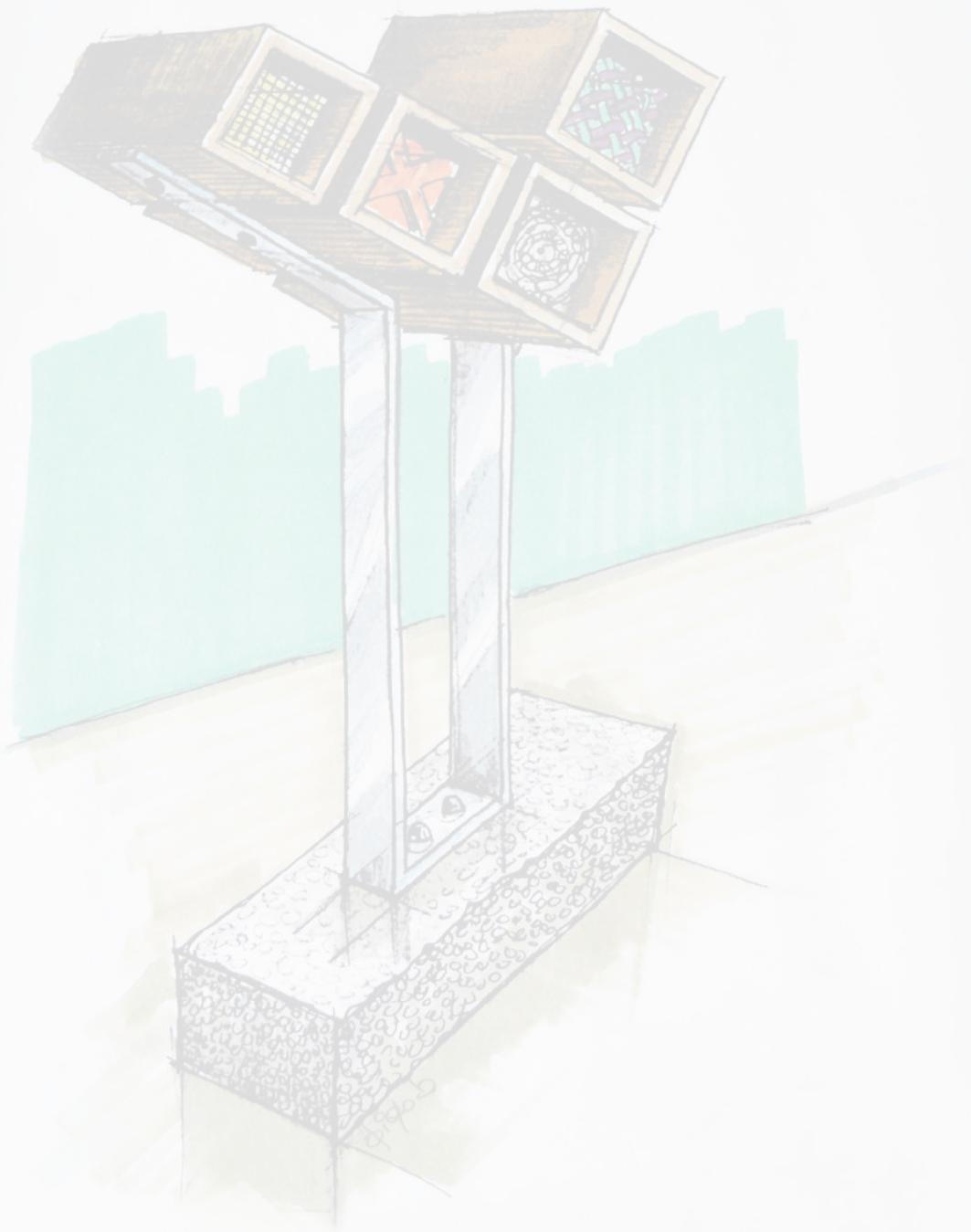
ISSN 0257-1625





cidap /  
centro interamericano de  
artesanías y artes populares

# Artesanías de América





## **Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares**

### **CONSEJO DIRECTIVO**

**Pablo Campana Sáenz**  
Ministro de Industrias y Productividad del  
Ecuador, Presidente del Directorio

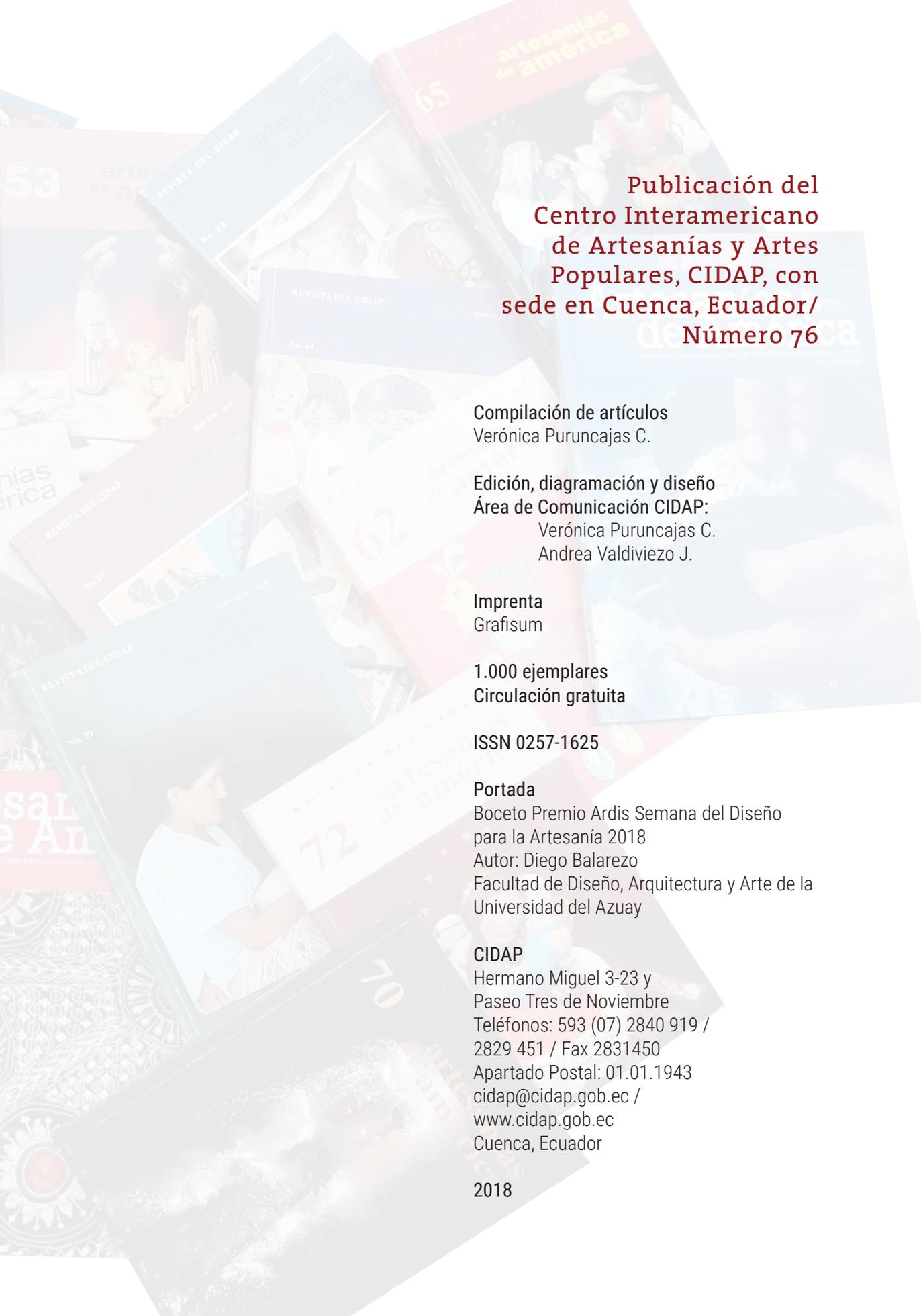
**Raúl Pérez Torres**  
Ministro de Cultura y Patrimonio del  
Ecuador

**Embajador José Valencia**  
Ministro de Relaciones Exteriores y  
Movilidad Humana del Ecuador

**Representante del Secretario General de la  
Organización de Estados Americanos en  
Ecuador**

**Marcelo Cabrera**  
Alcalde de Cuenca, representante de  
autoridades locales

**Fausto Ordóñez Almeida**  
Director Ejecutivo CIDAP



**Publicación del  
Centro Interamericano  
de Artesanías y Artes  
Populares, CIDAP, con  
sede en Cuenca, Ecuador/  
Número 76**

**Compilación de artículos**

Verónica Puruncajas C.

**Edición, diagramación y diseño**

**Área de Comunicación CIDAP:**

Verónica Puruncajas C.

Andrea Valdiviezo J.

**Imprenta**

Grafisum

**1.000 ejemplares**

**Circulación gratuita**

**ISSN 0257-1625**

**Portada**

Boceto Premio Ardis Semana del Diseño  
para la Artesanía 2018

Autor: Diego Balarezo

Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte de la  
Universidad del Azuay

**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

**2018**

# Contenido

06

## Introducción

Fausto Ordóñez  
Director Ejecutivo CIDAP

37

## Una visión de la artesanía y el diseño en la actualidad

María José Ordóñez

09

## Arte Popular, memoria, diseño

Eduardo Kingman

45

## Posicionando la artesanía con diseño en el mercado de moda a través del *story telling*

Auralís Herrero-Lugo

17

## DISEÑO Y ARTESANÍA

*Tejiendo interacciones entre la innovación y la tradición*

Genoveva Malo

53

## El impacto de la tecnología en la artesanía peruana

Walter Gonzales

27

## ARTE - SANO - TEJIDO COMÚN

*Agenciamientos, prácticas creativas y estéticas propias*

Yauri Muenala

72

## Innovación artesanal desde el corazón

Juan Felipe Enríquez

76

**La Boutique  
Equatorienne,**  
*Piezas únicas, hechas  
a mano - un pedazo de  
nuestro saber-hacer en París*

Estefanía Herrera



81

**Neoartesanía:**  
Miradas posteriores

Esteban Torres Díaz



89

**Mesa redonda:**  
ARDIS 2018

Mario Brazzero



100

**Noticias**  
Premios ARDIS,  
CIDAP 2018





# Introducción

**Fausto Ordóñez**  
Director Ejecutivo CIDAP

**E**l Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares – CIDAP- fue creado en 1975 como una respuesta ante la difícil situación que, en aquel entonces, ya vivía el sector artesanal y de las artes populares de América, estableciéndose como una actividad fundamental la de: *Desarrollar las artesanías y artes populares tradicionales por constituir un elemento esencial del patrimonio cultural de los pueblos americanos*<sup>1</sup>. Han transcurrido cuarenta y tres años, durante los cuales se han generado alrededor de 50 cursos internacionales y más de 250 nacionales enfocados a varias temáticas de diseño artesanal, más de 30 espacios de comercialización de artesanías de los cuales el Festival Artesanías de América se ha consolidado como el evento nacional de mayor trascendencia para la visibilización de la artesanía ecuatoriana y del continente, aproximadamente 325 exposiciones museográficas dentro y fuera de la Casona, en las cuales se ha puesto en valor el acervo de la Reserva de Artes Populares de América compuesta por más de 8 mil piezas provenientes de veinte y nueve países; e investigaciones cristalizadas en publicaciones como “Paños de Gualaceo” de Dennis Penley; “Vasija de Barro” de Lenna Sjömann; “Expresión Estética Popular de Cuenca”; “La Pintura Popular del Carmen” de Juan Martínez; “El Folclor que yo viví” de Olga Fisch; “Arte y Cultura Popular” y “Artesanías, lo útil y lo bello” de Claudio Malo; “Tejiendo la vida” y “Joyería del Azuay” de María Leonor Aguilar; “La Fiesta Popular en el Ecuador” y “Lengua y Folclor” de Oswaldo Encalada; “Cuenca

Ciudad Artesanal”; “Arquitectura Popular de Azuay y Cañar”, y muchos otros que han contribuido a la formación de los estudiosos y lectores del fascinante mundo de la artesanía y la cultura popular. Cada una de estas acciones ha dado cabal cumplimiento a los objetivos de creación institucional, convirtiéndonos en un referente nacional e internacional en la protección, fomento, promoción e investigación de técnicas artesanales y en la formación de artesanos y artesanas.

Los tiempos actuales demandan más que nunca procesos de innovación, estos sirven -entre otras cosas- para diversificar la oferta comercial de productos artesanales, y de esta manera proveer de un sustento económico a millares de artesanos y sus familias en todo el continente. Sin embargo muchos procesos de innovación o de diseño pueden estar sujetos a la carnívora competencia *online* y esto, a su vez, puede ser causa de procesos de apropiación indebida de creaciones artesanales o simbologías de otros pueblos, generando una gran confusión entre los consumidores y amantes de la artesanía.

En este contexto, el CIDAP promueve desde hace varias décadas la innovación artesanal por medio del diseño, pero sobre todo fundamentado en la identidad de los pueblos para sostener en el tiempo sus oficios tradicionales, mantener vigente técnicas artesanales y articularlas con las propuestas de diseño, concibiendo una mezcla de tradición, innovación e identidad.

<sup>1</sup> Acuerdo entre el Gobierno del Ecuador y la OEA para el establecimiento de un centro interamericano, publicado en Registro Oficial No.836 del 01 de julio de 1975.

En abril de 2018, se materializa un proyecto que nace desde la necesidad de crear un espacio de construcción, propuestas y reflexiones sobre la importancia del trabajo conjunto de artesanos y diseñadores, que promueve además el mutuo reconocimiento sobre la importancia de cada actividad, para que los oficios artesanales se proyecten al futuro y las propuestas de diseño las acompañen amigablemente. En virtud de ello y en honor a esa misma consideración, se crea ARDIS, Semana del Diseño para la Artesanía, que contempla una mirada de ambos actores: el diseñador y el artesano, para que en conjunto puedan aportar en la reivindicación de los procesos artesanales tradicionales y se provoque, a partir de propuestas de diseño, el surgimiento de la artesanía contemporánea o Neoartesanía ecuatoriana.

ARDIS, Semana del Diseño para la Artesanía, está estructurado de manera integral por conferencias magistrales que abordan la realidad actual de la artesanía, su vinculación con el mundo del diseño y la moda, con las nuevas tecnologías y con el mercado global; además se desarrollan talleres prácticos con equipos de trabajo conformados por diseñadores y artesanos, permitiendo un diálogo horizontal. ARDIS promueve la innovación por medio de un concurso de diseño y desarrollo de productos artesanales, y el espacio para la feria de comercio de artesanía con diseño contemporáneo.

Este nuevo proyecto contó con el apoyo decidido de universidades locales y nacionales como la Universidad de Cuenca, Universidad del Azuay y Universidad Casa Grande de Guayaquil, mismas que dentro de su oferta académica contemplan carreras relacionadas al diseño tales como:

Diseño Gráfico, de Modas, de Objetos, de Interiores, etc. Así mismo tuvo la decidida participación de instituciones afines de países hermanos como el Instituto Pratt de Estados Unidos y de Artesanías de Colombia –quienes tienen desarrollada una firme política de estado para el apoyo al sector artesanal y al diseño-; y el Consejo Mundial de Artesanías América Latina, institución que nos brindó la certificación correspondiente a través de su aval.

No podemos dejar a un lado el aporte solidario de grandes diseñadores como Ariel Rojo de México, Walter González de Perú, Auralís Herrera-Lugo de Puerto Rico, Leila Molina de Colombia, Johan Rodríguez de Costa Rica, dejándonos conocer las nuevas tendencias de moda, el acceso a la tecnología y el manejo comercial de la artesanía en el contexto global. En el campo de la antropología, que abrió las puertas de este debate, se tuvo la gran participación de Eduardo Kingman, referente ecuatoriano en estudios sobre nuestra identidad; y los profesionales ecuatorianos como María José Ordóñez, Yauri Muenala, Juan Felipe Enríquez, Estefanía Herrera, Genoveva Malo, Esteban Torres Díaz, Juan Pacheco, Carlos Freire, Rosana Corral, Mónica Malo, Gonzalo Arias, Julio Prado, Silvia Zeas y Mario Brazzero; le dieron a esta primera edición de la Semana del Diseño para la Artesanía Cuenca 2018, el sustento necesario para decidir su institucionalización y de esta manera promoverlo como el evento que, a futuro, sea el semillero de la nueva artesanía ecuatoriana con identidad.

Fausto Ordóñez  
Director Ejecutivo CIDAP



## Arte popular, memoria, diseño

**Eduardo Kingman**  
Flacso Sede Ecuador

Historiador y antropólogo. Ex-director de la revista académica "Íconos". En la actualidad es Coordinador del Departamento de Antropología, Historia y Humanidades de la FLACSO Ecuador. Su campo de trabajo es la historia social y cultural en contextos urbanos, así como el debate sobre patrimonio, seguridad e identidades urbanas.

**E**n América Latina se ha desarrollado un creciente interés por diseñar políticas de conservación del arte y la artesanía populares. Estas políticas se definen desde las instituciones en términos de patrimonio de bienes intangibles, tal como las define la UNESCO. Los debates sobre lo que caracteriza el arte y la cultura popular, las condiciones actuales de su reproducción y su relación con la memoria social constituyen insumos importantes al momento de diseñar políticas. Lo que se busca, en definitiva, es investigar sobre el presente y el futuro del arte y la artesanía popular, sus condiciones materiales, sus formas de hacer, su economía y más que investigar ver la forma de ocuparse de ellas. Estos debates forman parte de los programas de Historia y Antropología, pero pueden permitir fundamentar acciones prácticas.

En esta charla quisiera sostener que existen procesos paralelos que escapan a cualquier política y están relacionados con los condicionamientos de la economía, el mercado y lo que

he venido llamando policía cultural. Las posibilidades de reproducción y desarrollo del arte y la artesanía populares no dependen únicamente de políticas públicas, esto es de centros de investigación, museos, colecciones; es algo que se juega en buena medida en el mercado y en acciones de desplazamiento, renovación urbana, dispositivos del olvido.

### El archivo y la memoria

Uno de los puntos de contacto entre la Antropología y la Historia es la memoria. La memoria como complemento del Archivo, pero también como lo que ayuda a desestructurarlo y a interrogarlo. Tanto la Antropología como la Historia contemporáneas y particularmente lo que se ha dado en llamar Antropología Histórica, se construyen a partir de la producción de archivos, pero también de la observación, la participación y el trabajo de la memoria.

Los archivos han evitado que parte de la memoria de la humanidad se pierda. Los archivos son necesarios, al igual que los museos, las colecciones. Cuando se destruye un archivo como el de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro es toda la humanidad la que pierde; sin embargo, esas destrucciones se suceden a cada instante, en todo momento. Los recursos que se destinan a la conservación de documentos en América Latina, son, en general, muy pequeños. Pero no solo existe el peligro constante de que los archivos documentales desaparezcan. De hecho, existen ámbitos

de la producción social de los que no va quedando ninguna huella. Apenas quedan registros del arte y la artesanía populares, mucho menos una memoria de sus condiciones de producción, circulación y consumo. Si existiera una mínima preocupación por el arte y la cultura popular por parte del Estado estos se fortalecerían. Las ciudades en las que se forman museos y colecciones y que promueven la producción artesanal son las que mayores logros alcanzan en este sentido.

Por lo general los archivos se ocupan de los discursos y las prácticas de las instituciones. La memoria de la violencia cotidiana, por ejemplo, o la memoria de las mujeres, ocupan un lugar marginal en los archivos institucionales; pero existe además una oposición de base entre lo letrado y lo no letrado que toma forma, ante todo, en el Archivo, con mayúsculas. Y en cuanto al arte se da algo parecido. Ciudades como Quito o como Guayaquil no mantienen colecciones o peor aún museos de arte y cultura popular. Forma parte de lo que Ranciere llama la partición de lo sensible.

Todo archivo se constituye a partir de un juego entre lo que se conserva y lo que no, lo que se guarda y lo que se entrega al olvido. Por lo general los archivos se forman en medio de la rutina, como parte de las acciones de los ministerios, las gobernaciones, los centros de salud, la beneficencia pública. Igualmente se ven condicionados por el interés que desarrollamos con respecto a sus fondos desde el presente. La Historia del arte marca, de modo semejante,

una separación entre lo estético y lo no estético que deja de lado o tiende a dejar de lado la estética popular. Es lo que no se guarda, no se conserva, tampoco se valora.

En principio, el Archivo, al igual que el Museo, instituye mientras que la memoria contribuye, o puede contribuir a desestructurar lo que fue instituido por estos. Es cierto que los archivos han evitado, muchas veces, que la memoria se pierda. La memoria de las comunidades, por ejemplo, se ve apoyada o no por la existencia de pequeños archivos que registran su vida, las relaciones entre sus miembros o con el Estado. El que se rescate o no esos archivos para la Historia depende de la acción de historiadores como Tristán Platt en Bolivia y de la decisión de las propias comunidades. Es igualmente cierto que en todo archivo hay sucesos que escapan a lo instituido o pueden escapar a lo instituido, pero para eso hace falta un trabajo orientado a sacarlos del contexto archivístico en el que hallan ocultos o subsumidos. Sacarlos a la luz, asignarles un espacio en la narrativa, indagar en ellos o a partir de ellos, como plantea el paradigma indiciario. Hablo, por ejemplo, de las ocupaciones de la gente común, sus demandas, sus disputas, su cotidianidad tal como aparece en los entretelones del archivo. La memoria de los trajinantes puede ser reconstruida a partir de los oficios y solicitudes al Concejo Municipal o los informes de la Dirección de Higiene, en el Quito de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, en el caso de mis propias investigaciones. Pero para esto se requiere de una lectura cuidadosa

capaz de leer entre líneas, rompiendo con las resistencias del Archivo. También hace falta una percepción distinta de lo que es la Historia y lo que es el oficio del historiador.

Durante largo tiempo la Historia, el Museo y el Archivo estuvieron estrechamente relacionados con los ciclos fundacionales, con la búsqueda de los orígenes o de las esencias, hoy, ventajosamente, existen otras formas de hacer Historia. También se ha ampliado la noción de lo que constituye un archivo o un museo. Hay archivos audiovisuales, por ejemplo, o archivos de la palabra que antes no existían. El internet constituye, de hecho, un gigantesco archivo. Muchas veces las colecciones, en la medida en que se sabe leer en ellas, hacen las veces de archivos. Un centro como el CIDAP, el Museo del Barro en Paraguay o el Fondo de Arte Popular del antiguo Banco Central del Ecuador, o el Museo del Tejido en Sucre, Bolivia, son verdaderos depositarios de la memoria.

### Los folkloristas

Los folkloristas y etnógrafos de la primera mitad del siglo XX estuvieron interesados en hacer registros de los usos y costumbres de distintas localidades y regiones, así como de su cultura material. La mayoría de los que participaron en esos proyectos eran autodidactas o venían de otros campos. El folklore había surgido en Europa como parte de los proyectos de formación de los estados nacionales y de inclusión al interior de ellos de las culturas populares. Se trataba de proyectos contradictorios de conservación y al mismo tiempo de subordinación del otro.

En el estudio dirigido, en el caso del Ecuador, por Cavalho Neto los artistas Jaime Andrade, Olga Fisch, Leonardo Tejada, Elvia de Tejada, Osvaldo Viteri hicieron en la década de 1960 un registro de 506 objetos de arte popular con “diseños diferentes”. Se trataba de alcancías, toros, zorritos, ovejas, vajillas decoradas, una gran cantidad de tejidos y piezas bordadas, cerraduras, candados, cucharas, cocinas de metal, cujas, baules, adornos, imaginería religiosa de uso popular. La mayoría de esos objetos, sus formas y diseños han desaparecido. Este mismo grupo, al que se sumaron otros miembros, estuvo interesado en la recopilación de cuentos y leyendas, tradiciones del Ecuador. La idea por la que se orientaban era la de que existía una cultura y una estética popular en peligro de perderse frente a la cual era necesario desarrollar una antropología de urgencia.

Lo que les llevaba a hacer esos registros era, a pesar de las diferencias de clase, una empatía con lo popular y con el arte popular. Aunque no formaban parte de su mundo se identificaban con sus expresiones culturales. Se trataba de un trabajo de registro, que sirvió de base, en algunos casos, a colecciones particulares y a que se diera los primeros pasos en la conversión de esa producción popular en mercancía dirigida a un público amplio y particularmente para un incipiente turismo. Muchos de los elementos recogidos en ese trabajo fueron, además, incorporados al trabajo artístico, como en el caso de Osvaldo Viteri y Leonardo Tejada. Es posible que para levantar ese trabajo se hayan realizado diarios de campo, recogido impresiones,

testimonios, tomado fotografías, pero lamentablemente ahora no sabemos en donde fue a parar todo ese material. Los dibujos realizados por los artistas que intervinieron en esa investigación nos devuelven algo del aura de los objetos. También en el Perú, José María Arguedas participaba de un proyecto semejante junto a coleccionistas como Celia Bustama, solo que su trabajo como folklorista se fue orientado, cada vez más en el caso de Arguedas, al desarrollo de una etología, esto es a un esfuerzo reflexivo a partir del material recogido.

Se podría decir que también los folkloristas buscaron construir archivos. No se trataba tanto de archivos documentales como visuales y etnográficos. Descripciones de plazas y mercados, de celebraciones populares, juegos, rituales. Para esto los folkloristas se desplazaban por el territorio, recogiendo historias y realizando observaciones. Su actividad era por lo general voluntaria o como parte de instituciones sin mayores recursos como la Universidad de San Marcos o el Instituto Ecuatoriano de Folklore. Se podría decir que eran registros de los usos y costumbres de los pueblos, de sus formas de ser y hacer cotidianos. En algún momento ese trabajo de observación fue trasladado a los colegios, como parte de lo que se llamó Lugar Natal.

El trabajo de los folkloristas antes que profesional era intuitivo. Una de las bases de reproducción del arte popular, en los años que hicieron sus registros, era la ausencia de separación o la poca separación de la producción artesanal con respecto a la vida y las necesidades de la

gente, de sus usos cotidianos. Se trataba de consumos populares que servían de base a una rica producción popular. Muchos de esos productos eran locales o estaban marcados por las localidades. Las ferias, como las de Huancayo, a la que hace referencia Arguedas o la de Saquisilí, a la que se refiere el Instituto Ecuatoriano de Folklore, eran espacios a los que llegaban los productos artesanales de distintas localidades, separadas en la distancia. Estos productos eran aún lo suficientemente demandados como para garantizar su reproducción. Los productores no estaban separados todavía de los objetos que producían. Existía además una relación directa de esos objetos con la vida cotidiana y con la religión. El saber artesanal se transmitía de manera directa de maestros a oficiales, pero cada artífice dejaba su huella en lo que producía.

Todo eso se ha ido perdiendo en las últimas décadas y particularmente en la década actual. Hoy asistimos a una pérdida de muchos de los oficios, y no solo de los oficios sino de la memoria de los oficios.



## Arte popular, mercado y diseño

Lo que llamamos cultura popular no existió separado de círculos de producción, distribución y consumo populares, esto es del conjunto de sus trajines. Su sentido estético estuvo conectado con una economía generada desde adentro, paralela a la producida por los circuitos económicos dominantes relacionados, por ejemplo, con el comercio a larga distancia. Por lo general este tipo de economía favorable a los consumos populares la ubicamos en el campo, cuando en realidad, el campo ha estado de un modo u otro vinculado a la ciudad por una serie de canales. Muchos de los artesanos que desarrollaron una producción orientada a la población campesina e indígena se ubicaron en los pueblos y sobre todo en las cabeceras parroquiales, cuando no en barrios y vecindarios urbanos. Las cajoneras de Quito y de Loja ofrecían productos dirigidos lo mismo a los sectores urbanos que a la población campesina. Otras veces, como en el caso del Azuay, en el Ecuador, formaban parte de una red de producción ubicada entre la ciudad y el campo. Finalmente, había una producción propia de cada comunidad, de cada localidad y unos usos que la diferenciaba.

La producción artesanal ha tenido canales de circulación propios, relacionados con los espacios de confluencia popular como son los santuarios y los sistemas de ferias. Muchos artesanos y vendedores de artesanías tenían un carácter itinerante, desplazándose de feria en feria. Aún cuando existía una producción local esta se había orientado ya en el siglo XIX hacia

un mercado más amplio. No existía, en todo en el pasado, un arte ni una estética como formas aisladas de la gente, su cotidianidad y su sacralidad. Se trataba y se trata en parte, de una producción manual, no masiva, en donde si bien existen determinados modelos y en algunos casos como el de la cerámica de la Victoria, inclusive moldes, los productos tomaban formas diferentes en cada caso, ya sea por su factura, o por el color, la composición, las cualidades que eran capaces de generar los distintos artesanos.



Inclusive los productos más sencillos, un silbato, un trompo, una faja, una aldaba, si bien respondían a un mismo patrón, por sus detalles, distintos. En eso ha radicado en parte su aura, su calidad de objetos únicos, irrepetibles, unos mejores que otros, pero siempre diferentes. La producción artesanal contemporánea tiende, por el contrario, a verse condicionada fuertemente por el mercado, orientándose a un público anónimo, desligado de una ritualidad, una cotidianidad o unas costumbres en común, al igual que el resto de mercancías. A producirse de manera industrial o en base a sistemas de reproducción mecánicos pierden o tienden a perder su calidad de objetos únicos o que pretenden ser únicos. Al proceder así se empobrecen, perdiendo sus formas, vaciándose de contenidos. ¿Pero esto es así necesariamente? José María Arguedas mostró que existen por lo menos dos derroteros distintos en relación al mercado: la del desplazamiento y empobrecimiento de la producción popular o, por el contrario, la de su potenciación al descubrir nuevas posibilidades abiertas por el propio mercado, como en el caso de los retablos.

Uno de los desafíos que se plantean las escuelas de diseño es el de su actualización con respecto a los cambios que se están produciendo actualmente en el mercado. El mercado, tal como está organizado, al mismo tiempo que demanda un tipo de producción estandarizada, busca objetos que se distingan por la calidad del diseño, por el tipo de materiales que utilizan o por su carácter manual. Por paradójico que parezca, en un espacio

globalizado existe una demanda creciente de productos que, sin dejar de estar dirigidos al mercado, cumplan al mismo tiempo funciones opuestas a las de la producción masiva, en serie. Una de las formas de expresión de esta necesidad es la noción de diversidad. La idea de que la mejor forma de integrarnos al mercado es “mostrándonos como somos”, esto es “diversos”.



Se trata de producir objetos que al mismo tiempo que se orienten a satisfacer necesidades de consumo de un público amplio sean asumidos como estéticos, tanto si son objetos útiles como sino son utilitarios. Aunque están dirigidos al mercado no se trata de artículos masivos, sino, por el contrario, productos personalizados que generan distinción o que nos relacionan con los valores que se han perdido o tienden a perderse, esto es con la idea de respeto a la naturaleza o con la idea de comunidad e incluso de humanidad. Lo que demandan algunas industrias del arte popular, así como las escuelas profesionales relacionadas con ellas, es la posibilidad de innovar sus diseños, vinculándolos con la diversidad cultural y con la noción de autenticidad ¿pero no contribuyen de ese modo, al mismo tiempo, a destruir la posibilidad misma de la diversidad como algo que se genera desde la propia vida social? Muchos diseños relacionados con la sacralidad han pasado a ser diseños mercantiles, separados de sus antiguos usos. Al mismo tiempo, los antiguos productores han pasado a formar parte de un engranaje marcado por el mercado en el que participan en calidad de meros artífices o, en el mejor de los casos, como socios menores. Como parte de esto ha surgido la figura de los expertos en arte y artesanías populares. Estos cumplen las funciones de intermediarios y traductores culturales.

Lo que demandamos de los diseñadores y sobre todo de los jóvenes es una relación del diseño con el conocimiento y con una ética. Ahora que se ha vuelto imposible seguir un paradigma

de pureza o de aislamiento se vuelve indispensable construir una ética que oriente las relaciones entre los artistas, los diseñadores, los antropólogos con el arte y la cultura popular. Que restablezca una economía moral, más allá de la misma economía.

Entre el mercado y la producción de las comunidades se establece una tensión que tiene que ver con el "precio justo" pero también con el reconocimiento. Se trata de una tensión permanente que se resuelve o no en la práctica o de manera práctica. El grado de conciencia que logren las personas involucradas en la utilización de los diseños de los distintos grupos étnicos o de los artesanos urbanos hará que ese uso sea más o menos ético. Por último y para terminar hace falta impulsar políticas desde el Estado orientadas a crear colecciones de arte popular y como parte de esos estudios, muestras museográficas relacionadas con ese campo. Todo esto antes de que esa producción definitivamente se pierda.



# DISEÑO Y ARTESANÍA

*Tejiendo interacciones entre  
la innovación y la tradición*

Genoveva Malo

Diseñadora, Master en Diseño, especialista en Gerencia Estratégica de Mercado, cursa estudios de Doctorado en Diseño en Argentina.

Profesora e investigadora de la Universidad del Azuay con amplia trayectoria académica, coordinadora de carreras, subdecano y actualmente Decana de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte.

En busca de nuevos diálogos, construcciones de sentido y humanismo en la producción material y simbólica del mundo contemporáneo.

**H**ablar de las relaciones entre diseño y artesanía supone comprender el contexto en el que vivimos hoy, una industria que crece a pasos agigantados y una artesanía que busca revalorizarse, es en este escenario en donde el diseño debe ofrecer nuevos caminos de significación.

Los imaginarios colectivos tienden a separar al diseño y a la artesanía, y clasificarlos: a las artesanías en el mundo de lo rural, lo manual, las tradiciones, los simbolismos, lo imperfecto, lo local, y al diseño en contraposición, como lo urbano, lo tecnológico, asociado al consumo, al mercado, a lo global, a lo funcional. Tal vez no sea una apreciación errónea, sin embargo el mundo demanda más vínculos, más relaciones, le pide al diseño otros valores y a la artesanía abrirse paso en nuevos mundos en donde se construyen otras significaciones y sentido; es posible, entonces, hablar de una relación que se fortalece en la interacción.

El diseño como disciplina, en la Escuela Alemana de Bauhaus con el manifiesto de Walter Gropius, Arquitectos, escultores,

pintores, todos debemos volver a la artesanía. Si bien estos iniciales ideales de una naciente profesión de diseño, que luego derivaron en una producción más cercana a la industria, la relación diseño y artesanía ha estado presente constantemente en los postulados de la formación de los diseñadores. El mirar al contexto cercano y buscar los referentes en los valores de la cultura y proyectarlos en diseño con sentido han sido una constante.

El diseño como profesión nace Cuenca en 1984, siendo la primera escuela en el país, con fuertes vínculos con el CIDAP, pues su director, el Dr. Claudio Malo, quien fuera también Director Académico de la Pontificia Universidad Católica sede en Cuenca -hoy Universidad del Azuay-, fue quien imaginó y propuso la creación de una carrera innovadora, que fortalezca la producción de una cultura material desde el diseño, capaz de proyectar valores del contexto, así fue pensada desde una estrecha relación con los modos productivos, la cultura y el estado de conocimiento del momento. La artesanía se constituía en ese momento en un referente para el trabajo del diseñador comprometido con el contexto. La cercanía al CIDAP plasmó, en las primeras generaciones de diseñadores, profundos compromisos con la cultura y el mundo productivo y simbólico de las artesanías.

Han pasado ya 34 años desde la creación de la primera escuela de diseño y al diseñador le toca trabajar en un mundo diferente: complejo, veloz, cambiante, un mundo en el que las fronteras disciplinares se hacen difusas para hablar de las inter, multi y transdisciplinas, las conexiones son necesarias.



Imagen 1

Vivimos en un mundo globalizado, en el que hemos pasado del sedentarismo al nomadismo, del aislamiento a las conexiones, del pensar abstracto al pensar relacional, de culturas cerradas a culturas híbridas, del pensamiento moderno a uno complejo de estructuras y conexiones. Nuevas formas de acceso al saber, a los mercados globales, lo difuso de las fronteras, flujos y movimiento configuran nuestro mundo. A la artesanía le toca subsistir en los mundos de la tecnología y el comercio, de la movilidad y la globalización, un mundo diverso, multicultural, rico en saberes, multiartesanal, en constante movimiento.

El volver los ojos a una práctica como la artesanal, en la que la huella del ser humano, su historia, su vida se plasma en objetos materiales y simbólicos, y por otro lado un diseño que busca identidad, sentido y más humanismo, hacen de esta dupla un fuerte potencial para revitalizarnos y proyectarnos como sociedad en el campo de una cultura

material capaz de crear conocimiento, cultura, enseñanzas y mejor calidad de vida para quienes, con sus hábiles manos, son capaces de construir objetos para el uso y la contemplación.

El mundo en donde deben subsistir los productos de diseño y artesanía es un mundo complejo, de gran producción material y simbólica que configura nuevos significados, es un mundo globalizado que reclama identidad, es un mundo que ha creado asimetrías que conciben profundas diferencias sociales, es un mundo que avanza vertiginosamente en el campo tecnológico; la inteligencia artificial y las máquinas hacen lo que antes hacían las manos. Es un mundo *hiperconectado*, que requiere reinventar otras conexiones entre seres humanos, es tal vez el momento idóneo para hablar de los retos que enfrentan el diseño y la artesanía, como al decir de Najmanovich (2005), el valor de los vínculos no está en las partes sino entre las partes.

## ¿Es posible pensar en una relación diseño-artesanía que subsista en este mundo?

Este es el mundo en el que diseño y artesanía deben subsistir, juntos pueden configurar la producción material y simbólica de nuestra región. No solo que es posible, es necesario el vínculo para fortalecer el futuro de las dos con valores humanos, con huellas de manos, de gente, historias y saberes; las diferencias y las similitudes de estas prácticas son un potencial para el trabajo conjunto, es posible romper la dicotomía y hablar de conexiones.

Es posible crear un entramado complejo de relaciones entre diseño y artesanía que ponga como centro la dimensión humana. Para explicar la propuesta, se tomará como base de análisis y propuesta la pirámide diseño y artesanía, analizada en el siguiente gráfico.

La imagen explica una de las posibilidades de mirar la interacción diseño-artesanía, Barroso Neto, ubica en la cúspide a los maestros artesanos, a la artesanía de valor artístico o artesanía artística, aquella que puede perennizarse en el tiempo por su alto valor de trabajo manual, simbólico y de calidad; en una lectura descendente, en el segundo nivel ubica a los productos artesanales indígenas con alta referencia cultural, de tradición y simbolismos, con mayor valor utilitario. En el tercer escaño, justo en el centro, se ubica la artesanía contemporánea, aquella que va transformándose, adaptándose en el tiempo y vinculándose cada vez más al diseño. En el cuarto nivel se ubicarían los productos típicos de una región (generalmente comestibles) que forman parte también de costumbres, tradiciones y saberes heredados de generación en generación.

En la base de la pirámide se ubicaría la artesanía de souvenir, aquella que muchas veces ha perdido el referente cultural y la calidad.

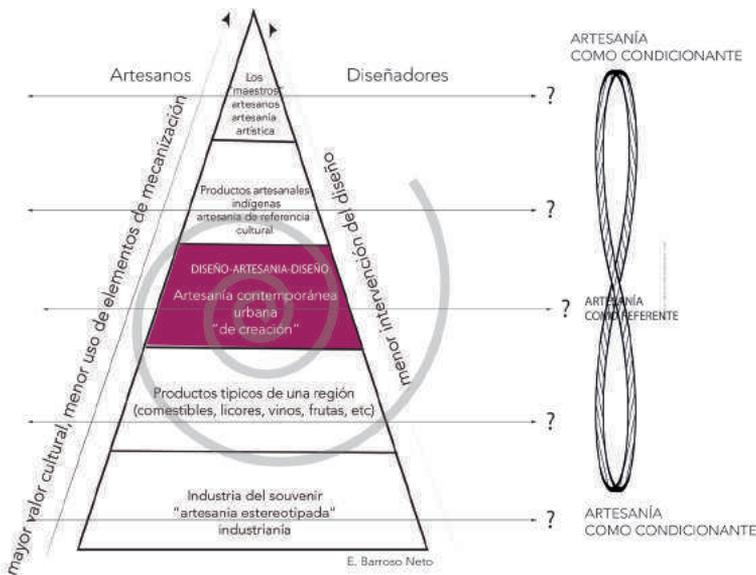


Imagen 2

Imagen 3



En una doble lectura de la la pirámide, si analizamos la relación tradición-innovación y además utilizamos nuestra metáfora del tejido, vemos que en la cúspide se ubicarían los más altos valores culturales de tradición y, en una línea descendente, la menor presencia de los mismos.

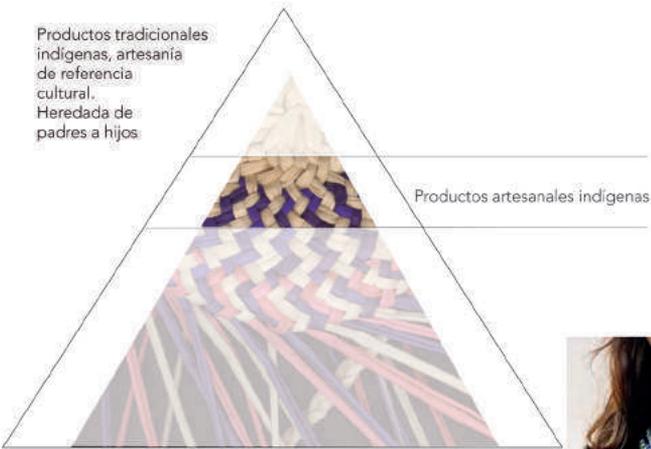
Visto desde la relación diseño-artesanía planteada, el camino para la interacción se traza de esta manera, con la mayor fortaleza en el centro, la mayor interacción en lo que podríamos llamar diseño y artesanía contemporánea; hacia la base podríamos encontrar otras posibilidades de vinculación, como se señalará más adelante. El tejido apretado y luego suelto muestra, de alguna manera la referencia cultural y de tradición de la artesanía. En el centro, un nuevo color: el diseño forma parte fundamental del tejido.



Imagen 4

La Imagen 4 muestra, este nivel de productos exclusivos y de producción limitada, nichos más pequeños de mercado, en donde se ubican las piezas únicas, artesanías de altísima calidad y valor simbólico, la vinculación con el diseño es para potenciarla y abrir nuevos

caminos de significación y mercado en un espacio más amplio. El trabajo conjunto podría estar en el diseño de empaque, imagen, etiquetado, inserción en nuevos mercados.



Nicho de mercado más amplio se agrega valor, sin alterar la esencia cultural proceso es en conjunto con el artesano



Nicho de mercado más amplio mayor innovación

Imagen 5

En el segundo nivel (Imagen 5) nos encontramos con productos con alto valor simbólico y cultural, pero que pueden innovarse, reconfigurar su valor sin alterar la esencia, pueden diseñadores y artesanos trabajar en conjunto para encontrar nuevas posibilidades de significación en mercado más amplios. Como ejemplo y metáfora hemos utilizado el tejido, en el siguiente caso

mostramos el reconocido trabajo y tejido de mullos que realizan los artesanos de Saraguro, provincia de Loja, Ecuador. Este trabajo produce parte de su vestimenta y accesorios, es actual y puede encontrar caminos en el mundo del diseño de indumentaria y moda, en el espacio de comercio de accesorios con identidad junto al diseño.

Imagen 6

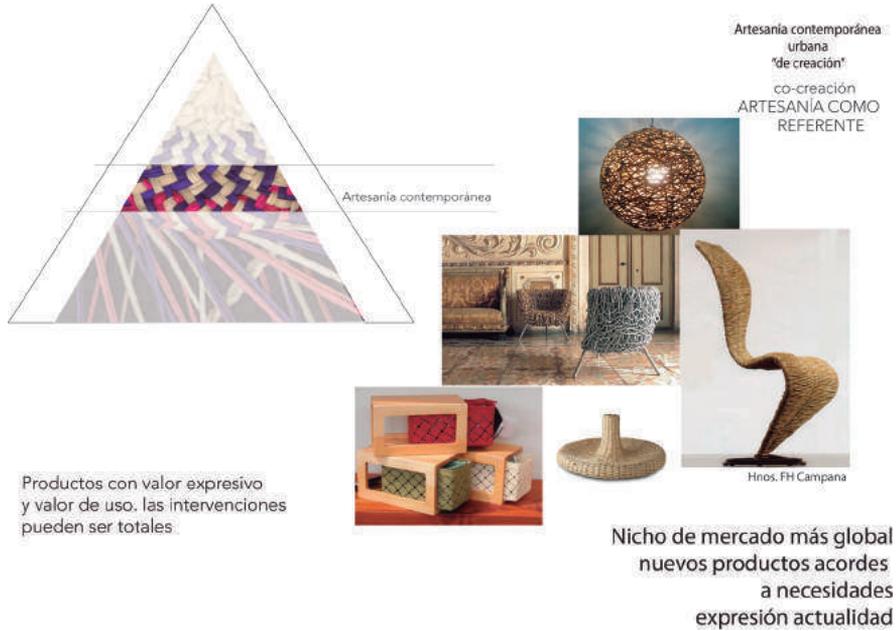


Imagen 7



Imagen 8

En el este espacio central (Imagen 6) se ubicaría el diseño y artesanía contemporánea, el espacio idóneo para una fuerte vinculación y fortalecimiento de ambos campos. La co-creación, el trabajo conjunto, el proyecto de diseño con referentes culturales, con procesos artesanales, la artesanía que se vincula al diseño para innovar y buscar nuevos sentidos. En el caso de las fibras, nuestro ejemplo, los nuevos usos son

un potencial para el trabajo conjunto; la paja toquilla, tejido emblemático y patrimonial del Ecuador, puede buscar más allá del sombrero y pequeños artículos decorativos y utilitarios para, junto al diseño, configurar nuevos productos, mejorar procesos que desde la valorización del tejido y la tradición, propongan innovadores diseños para el mundo contemporáneo.



Imagen 9

En este segmento de la pirámide (Imagen 9) ubicamos a esos productos manufacturados o elaborados por artesanos y que son parte de una herencia cultural, comestibles y bebidas, principalmente. El rol del diseño en vinculación a este tipo de artesanía estaría en potenciar su inserción en el mercado a través de empaques, etiqueta y conceptos, que puedan significar un

valor con sentido. Por ejemplo, en el caso ecuatoriano, la industria del chocolate, que inicialmente lo trabajaban los artesanos y hoy está incursionando en mercados más amplios, ha sido también gracias al trabajo del diseño e imagen que busca proyectar lo local, lo tradicional, la referencia cultural y el sello de origen como el valor más alto.

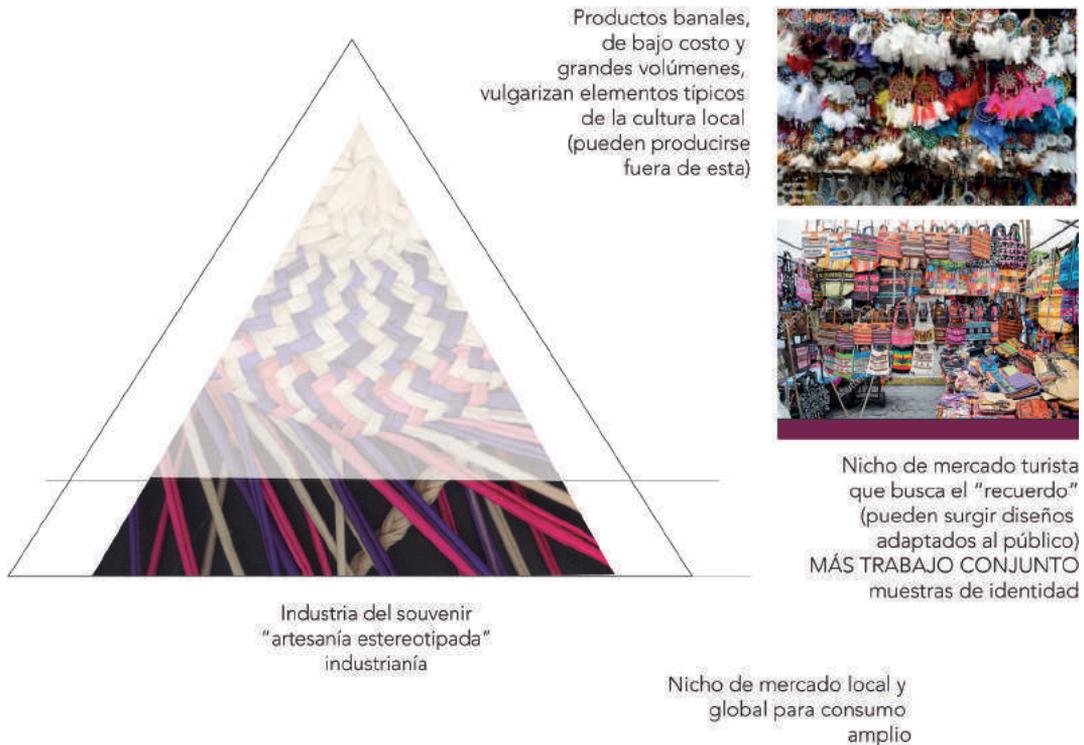


Imagen 10

En la base de la pirámide (Imagen 10), según Barroso, se ubicaría esa artesanía que por insertarse en el mercado del souvenir está perdiendo referencia cultural, es repetitiva, de baja calidad, en ocasiones importada de otros contextos, está perdiendo el simbolismo, el proceso, lo manual como arte y técnica, como saber ancestral que se mantiene y proyecta.

Se presentan así múltiples espacios de interacción entre diseño y artesanía, y urge hacerlo con proyectos que pongan de manifiesto el potencial de las interacciones que pueden ser diversas en el campo del respeto, la valoración por el otro, la co-creación y otras líneas de trabajo que son posibles.

En el campo del diseño de objetos, diseño gráfico, diseño de textiles e indumentaria, y arquitectura es posible buscar formas de vinculación, que construyan sentido y proyecten el diseño y la artesanía de nuestra región. Tejidos, fibras, procesos constructivos vernáculos, alfarería, joyería son algunos de los campos en los que se puede trabajar en conjunto.

Los retos y desafíos están planteados, los nuevos caminos sugieren que el futuro del diseño y la artesanía de nuestra región está en su vinculación.

## Referentes bibliográficos

- Barroso Neto, E. (s/f). Diseño y artesanía: Límites de intervención. Recuperado de: <http://www.mexicandesign.com/revista/disart.htm>
- Encuentro entre artesanos y diseñadores, Craft Revival Trust, UNESCO, Nueva Delhi, India, 2005.
- Giordano, D. (2016). Claves contextuales para el diseño en América Latina. En Universidad Verdad. pp. 189-204. Cuenca: Casa Editora Universidad del Azuay.
- Malo, G. (2009). Interacciones entre diseño y artesanía, hacia una nueva significación. Cuenca, Ecuador, Universidad del Azuay.
- Malo, C. y otros. (1991). Artesanos y Diseñadores. Memorias de la reunión técnica iberoamericana sobre diseño y artesanía. Cuenca, Ecuador: CIDAP.
- Najmanovich, D. (2005). El juego de los vínculos, subjetividad y redes, figuras en mutación. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Tamayo, J. y otros. (2000). Alternativas al sombrero de Paja Toquilla. Cuenca, Ecuador: CIDAP.



# ARTE - SANO - TEJIDO COMÚN

*Agenciamientos, prácticas  
creativas y estéticas propias*

**Yauri Muenala**

Artista plástico, gestor cultural y comunicador audiovisual.

Activador cultural de la Universidad de Investigación de Tecnología Experimental Yachay Tech.

Sus investigaciones están vinculadas a la auto-representación visual como estrategias de continuidad histórica étnico-cultural.

## Aproximación: quehaceres, diálogos y estéticas

Las reflexiones sobre los significados y sentidos, que abrazan la categoría 'Arte-Sano' y sus prolongaciones, se han gestado y desarrollado conjuntamente con el colectivo de Artistas Kichwas Sumakruray. Artesanos, artistas, académicos conscientes y sensibles con su historia y pertenencia étnica-cultural, que en nuestras búsquedas y quehaceres creativos y prácticos han estimulado procesos *autogestivos*, reflexivos e interculturales.

A partir de nuestras experiencias tanto colectivas como individuales se profundiza el potencial creativo y transformador que entreteje el sentido de un arte-sano, intentando encontrar en sus propuestas un campo amplio para pensar al arte distante de discursos dominantes y coloniales, que en muchos casos excluye, determina y encasilla la pluralidad de las prácticas artísticas

que se crean con las propias manos e imaginación de pueblos y nacionalidades indígenas.

El potencial creativo reside en transitar de manera sincronizada con el espíritu del tiempo, vinculando lenguajes y prácticas tradicionales como contemporáneas. De ahí que encontramos en nuestros modos de producción artística y representaciones visuales, las realidades que nos atraviesan en diálogo con principios y fundamentos de la cosmovisión andina. A ello se suma que, al ser experiencias compartidas, se genera un nuevo sendero en el campo estético encaminado a proponer procesos de intercambios, préstamos y diálogos interculturales.



Arte - sano:  
Los herederos de la marcha del 90

*Resignificar la palabra:*

### **'Arte - Sano'**

*Se crean mitos que instauran modelos normativos universales,  
en los que la denominación de arte se convierte en un título  
que solo alcanzan determinadas prácticas occidentales <sup>1</sup>*

**Manai Kowii**

---

<sup>1</sup> Kowii, Manai. (2013) El concepto Sumakuray: una categoría que permite definir y analizar las funciones que tiene el arte para el pueblo kichwa-Otavaló. Tesis UAS, Quito-Ecuador. pag. 8

Es relevante primeramente definir el lugar o circuito disciplinario desde donde se desdibuja la categoría de artesano para otorgarle a la palabra un sentido curativo y sanador al separarlo y volverlo a unir conceptual y espiritualmente como *Arte-Sano*. La reflexión se sitúa dentro de los circuitos y debates de la historia del arte y la antropología del arte contemporáneo, espacios en los cuales se han infiltrado discursos y categorías como arte popular o primitivo, folclor, *naif* o artesanía para denominar y subordinar la producción, creatividad y obras artísticas de los pueblos indígenas.

Así también es significativo develar el lugar de enunciación desde donde se complejizan dichas desvalorizaciones, dado que se presentan como visiones, reflexiones y voces de quienes en la contemporaneidad tenemos el compromiso y propósito de autodefinir nuestros trabajos creativos. Nosotros, con raíces, raíces, sentimiento y pensamientos permeados por un compartir intercultural y de aprendizajes experimentales y académicos en el campo del arte, intentamos de forma protagónica y participativa contribuir con conceptos que promuevan el reconocimiento de las diversas estéticas, esto, en condiciones de igualdad.

De ahí que, la re-significación de la categoría *Artesano* no sería más que la posibilidad de trastocar el significado instaurado en el imaginario social e invitar a ampliar sus connotaciones primarias entendidas como el de; trabajador de

obras artesanales realizadas a mano, igualmente asociado con la producción en serie y de forma tradicional de utensilios, creadas principalmente por pueblos y comunidades indígenas. Para pasar a comprender el '*Arte-Sano*' vinculado al argumento central de Ticio Escobar en su texto *El Arte Indígena: El desafío de lo universal*, en donde la "forma y función" de las obras cumplen un actuar simultáneo de belleza y utilidad para los pueblos indígenas, dado que, por un lado, las formas visuales recalcan valores de su identidad cultural y, por otro lado, cumplen la función de inscribir y dar continuidad de sus códigos y significados culturales a la misma colectividad representada. (Escobar, 2013)

De esta manera, las palabras '*Arte-Sano*' y forma-función se complementan, y a la vez cada una conserva su singularidad, cumpliendo con el desafío de mantener, desarrollar y fortalecer de manera práctica y simbólica la identidad cultural, entendida en su complejidad y transformación constante. Esto se ha visto materializado desde diversas acciones concretas como encuentros, laboratorios y exhibiciones de los trabajos, creadas por el grupo de artistas *kichwas*, las mismas que se constituyen como medios de conexión y fusión de nuestras ideas y de nuestros quehaceres entre la producción artística y la propia gestión. Con ello, se estaría renovando de sentido a la palabra '*Arte-Sano*' y se abriría una puerta para favorecer el intercambio de la imaginación y la creatividad en un escenario de igualdad.

## Autodenomación:

***Sumakruray***

*(...) cada situación como una conjunción concreta de cuerpos, sentidos, silencios, alianzas, quehaceres, rutinas, interrupciones, etc. que dibujan un determinado relieve y no otro*<sup>2</sup>

**Marina Garcés**

Otra situación relevante es lo concerniente a la autodenominación en lengua propia de nuestras concepciones sobre las prácticas y productos creativos; ¿Qué implica denominar con una palabra *kichwa* el acto y la obra creativa? El derecho al arte desde los pueblos indígenas es sin duda su derecho a existir, a proyectar y preservar su identidad cultural, a salvaguardar su memoria e incentivar a una emancipada creación. Bajo estas premisas se inscribieron las intenciones que abrazaron el primer Encuentro de Arte Kichwa Cóndor – Jaguar – Amaru, desarrollado en la ciudad de Otavalo en el 2012; en donde los diálogos cumplieron una doble función: propiciar el intercambio a través de la palabra para generar una concepción colectiva de un ‘*arte-sano*’ holístico e integral, y poner en valor el trabajo actual de los artistas kichwas.

De ahí en adelante, el generar las condiciones para empezar a imaginar, bosquejar y dibujar colectivamente una concepción común de lo que condensaría

un *arte-sano*, sobre la base de una participación activa y nutrida de múltiples aprendizajes y lenguajes estéticos, y de aproximaciones a los significados que surgen de las palabras expresadas en nuestra propia lengua *kichwa*, se delinearía como una estrategia de diálogo interno que busca continuamente cultivar nuestra creatividad, favorecer la autoreflexividad y, finalmente, autoafirmar nuestros quehaceres creativos y el resultado de ellos; lo cual se enmarca en las luchas históricas por el derecho a la autodeterminación y autodefinition de los pueblos indígenas.

Siguiendo la visión amplia de Tamia Vercoutère en relación a garantizar el derecho al arte de los pueblos y nacionalidades indígenas en el Estado ecuatoriano, reconocido constitucionalmente como intercultural y plurinacional, se requeriría por un lado de *[una] reflexión a nivel epistemológico que explore la naturaleza del conocimiento y del arte, como parte del conocimiento y generar las condiciones necesarias para*

<sup>2</sup> Garcés, Marina (2013). Un mundo común. Editorial Bellaterra. Barcelona – España.



Ritual de inicio del Primer Encuentro de Arte Kichwa Córdor - Jaguar - Amaru.  
Centro Cultural Kinty Wasy. Otavalo, 2012

el desarrollo de un diálogo en las artes (2013, pp. 62). Justamente con ello, convergen los principios que motivaron la propuesta endógena de autodefinición del arte, basado en alianza de pensamientos críticos, sensibilidad y respeto a otros lenguajes, con la clara intención de ampliar y amplificar sentires, manifestaciones y experiencias creativas.

De esta manera el nombrar con mucha seguridad como *Sumak-ruray* (saber hacer o hacer bien) a las prácticas creativas de artistas *kichwas*, abrazaría los saberes, sentires, subjetividades, espiritualidades, simbologías y

experiencias vividas y cultivadas en y para nuestro entorno cultural. Así, esta palabra *kichwa*, *Sumakruray*, con una definición que colectivamente se va construyendo, viene evidenciado cómo desde nuestra singularidad étnica cultural, reconocida e inscrita en la constitución como elemento constitutivo para la construcción de un estado plurinacional, ha logrado materializar y tejer estrategias interculturales para un diálogo mediado por la proyección de nuestras visiones, imaginarios, *discursividades* que se enriquecen, reconfiguran y actualizan en diferentes situaciones, ciclos y encuentros.

## Prácticas y representaciones visuales

*En las representaciones de los pueblos originarios existe una cualidad, asumir otras responsabilidades históricas, comunitarias y culturales como; ser artesano, músico, yachay, dirigente y más.<sup>3</sup>*

Inty Gualapuro



Intervención artística: Ukuman rikushpa - Interiorizar la mirada.  
Caminata por las calles del centro de Otavalo, 2013

En el espiral de la fuerza espiritual viene dilucidando el protagonismo de un grupo de runas (seres humanos) en el camino hacia la autodenominación de las prácticas artísticas como Sumakruray, colectivo que se articula por sus quehaceres, reflexiones y formación académica vinculados a las artes, los estudios culturales, la educación y la antropología visual. Es así como Tupak Jimbo, Manai Kowii, César y Luis Ugsha, Gabriela Remache, Inty Gualapuro, Luis Cuyo, y mi persona, junto a José Luis Macas, Emerson Hidalgo, Inty Muenala,

Angélica Alomoto hemos emprendido procesos colectivos e individuales de colaboración en proyectos de carácter estéticos, donde definitivamente hemos explorado y reflejado nuestras propias experiencias de vida, subjetividades, territorios y representaciones atravesados por reivindicaciones de clase, género, raza e identidad.

Lo prolífero de nuestros proyectos estéticos han posibilitado la movilidad y la circulación del contenido indistintamente en diversos espacios de producción y divulgación artística, esto, para poder comunicar y compartir con audiencias más amplias con la cuales se pretende interrelacionar. Al igual se ha incorporado nuevos lenguajes y formatos, e incidido en disciplinas como la educación y la investigación sociocultural. Por ejemplo, Inty Gualapuro integra en sus representaciones pictóricas la figura de la chacana y en ello a personajes de la comunidad y a seres espirituales, que en su totalidad visual evocan a la integralidad, horizontalidad y complementariedad. A su vez, estos principios filosóficos los

<sup>3</sup> Gualapuro, Inty (2012). Primer Encuentro de Arte Kichwa Cóndor – Jaguar - Amaru. Otavalo – Ecuador.

incorpora y comparte con las nuevas generaciones en las aulas a través de pedagogías y dinámicas interculturales. Por su parte, Manai Kowii se apropia del lenguaje contemporáneo como el videoarte para cuestionar el racismo, la discriminación y la violencia de género a la mujer indígena, activando procesos de sanación y reivindicación conjunta de su propia imagen.

De esta manera se viene trabajando obras que incorporan conceptos y gestos que visualizan la sabiduría ancestral y las integramos en los circuitos sociales. Uno de los aspectos fuertes que posibilita la sincronía entre nosotros como creadores con las obras y los espacios en los cuales se interviene, ha sido el ritual o ceremonia tradicional que funge como acto central para despertar una conciencia colectiva e individual, y anclarnos con nuestra memoria. Consiste en provocar una situación inicial para la creación conjunta de un altar sagrado integrando los cuatro elementos: tierra, agua, fuego, aire, que apunta a activar las energías del entorno y del contenido de las obras. Esto ha actuado como una práctica comunitaria y espiritual en las diversas intervenciones artísticas: Exposición Sumakruray kichwa, Ibarra, 2011; Encuentro de Arte

Kichwa Cóndor – Jaguar – Amaru, Otavalo, 2012; Lenguajes estéticos con rostro propio, Peguche, 2013; Estados de Excepción, Quito, 2014; Maki Purarishun, Quito, 2016; Imágenes, discursos e identidades, Cuenca, 2018.

Por estas razones, los saberes andinos que subyacen nuestras prácticas y representaciones visuales proponen un trabajo colectivo – comunitario – espiritual. En donde se yuxtaponen las ideas, los cuerpos, los gestos y la imaginación, que, a su vez, devienen y hacen parte de las interrelaciones erigidas con comunidades y grupos sociales con quienes se ha compartido, comparte y proyecta compartir. Siguiendo las reflexiones de Appadurai, en relación a la dimensión de la “imaginación”, se concibe como un campo amplio propicio para el *agenciamiento* y organización social, que favorece la realización de acciones transformadoras (2001, pp. 45). De esta manera, la praxis simbólica que acompaña las representaciones visuales subvierte los estereotipos coloniales, convirtiéndose en intervención artísticas integrales que reafirman y dan continuidad a nuestra identidad étnica-cultural.



Inauguración de la exhibición "Imágenes, discurso e identidades".  
Museo Municipal de Arte Moderno. Cuenca, 2018

## A modo de cierre: el camino hacia la interculturalidad estética

*El arte es el espíritu del tiempo  
cabalgando con la Pacha Mama en la  
conciencia integral del mundo,  
es una premonición del futuro.*<sup>4</sup>

**Amaru Cholango**

La reflexividad crítica en torno a los modos de nombrar y denominar el arte, y con ello la aproximación a categorías en lengua propia que sinteticen nuestras prácticas creativas, es sin duda un acto político que busca alcanzar el derecho al arte de los pueblos indígenas. Esto ha implicado generar alianzas, complicidades y colaboraciones entre artistas kichwas para crear y transformar colectivamente el imaginario desdibujado alrededor de nuestros procesos de construcción artística. Por lo tanto, el estar-juntos, concepto profundo de Marina Garcés, es lo que ha permitido superar la individualización y la competencia, y de esta manera generar un pensamiento compartido en plural para crear otros sentidos y otras realidades alrededor del quehacer creativo.

El Sumakruray es sin lugar a duda un horizonte amplio que sirve como referencia para comprender la diversidad

de expresiones, manifestaciones, apreciaciones, sentires, saberes, cosmovisiones, relaciones etc., que se inscribe desde un lenguaje estético singular como una estrategia intercultural. De ahí que, se desprenden dos aspectos importantes: por un lado, se trata de un proceso de agenciamiento y aprendizaje común; por otro lado, se han diversificado trabajos creativos en diversos formatos desde nuestras visualidades andinas. En tal sentido, su aporte radicaría, siguiendo al concepto de interculturalidad trabajado por Catherine Walsh, como una estrategia epistémica de acción social, en donde las diferentes identidades constituyen procesos de formación colectiva a través del autoconocimiento y autovaloración de su propia cosmovisión, manera de ser y estar en el mundo, para de esta manera, imaginar, generar e innovar puentes de intercambio y diálogo intercultural. (Walsh, 2009, pp. 45)

<sup>4</sup> Amaru Cholango en Barrenzueta, Andrea, Muenala, Yauri. (2012). Proyecto de Realización de un Libro sobre el Sumakruray (Expresión de arte) Kichwa Otavalo, para visibilizar los aportes de identidad y sabiduría que realiza al arte contemporáneo. Tesis UPS. Quito - Ecuador. Pag 79.

Para finalizar cabe añadir que la dimensión holística del Sumakruray reconoce que un saber-hacer singular puede influir en un hacer bien para un vivir bien, lo cual logra recuperar la sensibilidad integral de la práctica artística, que busca el equilibrio, armonía y complemento con la naturaleza y sus fuerzas espirituales. Un arte-sano para compartir, para descolonizar, para recordar, para re-existir, para prestarse

el camino -Ñanda Mañachi-; categoría que se constituye como una poderosa estrategia en el campo artístico, ya que hace referencia a los intercambios, préstamos y reciprocidades tanto de gestos, memorias, técnicas, ideas, acciones, intervenciones, pedagogías, etc.; que se gestan desde las conciencias individuales y colectivas para un aprendizaje común abriendo camino para la interculturalidad.

## Referentes bibliográficos

- Appadurai, A. (2001). *La Modernidad Desbordada*. Buenos Aires: Ed. Trilce S.A, pp. 41 - 61, 187- 207.
- Barrenzueta, A., Muenala, Y. (2012). Tesis previa a la obtención de título de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Politécnica Salesiana. Proyecto de Realización de un Libro sobre el Sumakruray (Expresión de arte) Kichwa Otavalo, para visibilizar los aportes de identidad y sabiduría que realiza al arte contemporáneo. Quito, Ecuador.
- Escobar, T. (2013). *Arte Indígena: El Desafío de lo Universal*. Casa de las Américas. Edición 27, pp. 3-18.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona, España: Editorial Bellaterra.
- Kowii, M. (2016). Tesis previa a la obtención de título de Magister en Estudios Culturales, Universidad Andina Simón Bolívar. El concepto Sumakruray: una categoría que permite definir y analizar las funciones que tiene el arte para el pueblo kichwa-Otavalo. Quito, Ecuador.
- Vercoutère, Ta. (2013). *El derecho al arte en el Ecuador* Ricardo Restrepo. Primera edición. Quito: Editorial IAEN, pp. 53 – 73.
- Walsh, C. (2009). Interculturalidad y el proyecto de sociedad "Otra", En *Interculturalidad, Estado, Sociedad..* Quito: UASB/Ediciones Abya-Yala, pp. 40 - 59.



# Una visión de la artesanía y el diseño en la actualidad

María José Ordóñez

Diseñadora de moda, estilista y gestora cultural ecuatoriana con maestría en Administración del Diseño. Reside en Nueva York, donde promueve la artesanía y el diseño como una alternativa de desarrollo social y económica.

Invitada por las Naciones Unidas para hablar de Moda Sustentable y miembro del Centro de Investigación Global South Center.

Cuando hablamos del significado de artesanías es difícil alejarse de la definición establecida por la UNESCO, pero en resumen la artesanía es el arte del saber hacer o el 'knowhow' como se lo suele decir en inglés. Pero, ¿El saber hacer qué? A esta pregunta yo respondería: cualquier cosa, desde un cesto hasta un crucifijo. Es el saber hacer un producto con las manos o sin mucha intervención de una máquina, especialmente si es industrial. Es utilizar lo aprendido por padres o abuelos, por la familia o por la comunidad y plasmarlo en un objeto. En una sola artesanía se puede esconder cientos de años de historias y tradiciones, se puede esconder un significado social, religioso, una creencia o puede, simple y llanamente, expresar estéticamente un algo. Las artesanías también tienen la fama de usar elementos de la naturaleza y, por ese simple hecho, son más amigables con nuestro medio ambiente.

En el mundo que vivimos, las artesanías también son vistas como una estrategia de marketing, algunas veces con una buena intención entre manos y otras veces con una no tan buena. Sin embargo donde existe el marketing probablemente

también exista un diseñador y dicho esto hay que entender primero qué es el diseño.

La Real Academia de la Lengua Española dice que es un plan para llegar a un fin, también dice que es un boceto hecho con creatividad. Nosotros, los diseñadores, seguimos un proceso de diseño, utilizamos técnicas, herramientas, nos preocupamos de la parte estética y de la funcionalidad, al igual que del concepto.

Si nos damos un momento para reflexionar podemos darnos cuenta que los artesanos también hacen bocetos con mucha creatividad, así mismo planifican sus procesos, tienen técnicas y usan herramientas; se preocupan de los colores y las formas. Si nos detenemos otro momento a pensar vemos que no hay mucha diferencia entre el diseño y la artesanía. Ahora bien, en muchos libros teóricos vamos a encontrar que el diseño nace como una respuesta a las necesidades de una población más grande para mercados que no pueden costearse productos de precios elevados. Nace también como alternativa para solucionar problemas, por ejemplo como hilar, tejer y coser mucho más rápido y económicamente, pero ¿Acaso las artesanías no nos solucionan nuestros problemas cotidianos o no nos facilitan nuestras tareas desde el inicio de los tiempos?

Por ejemplo, la cestería nació por la necesidad de tener un recipiente para recoger objetos o los textiles que crearon nuestros antepasados para cubrir su cuerpo y protegerse del clima.



Cestería artesanal

Pienso que alrededor a estas definiciones existe y existirá mucha confusión, sin embargo, personalmente, concuerdo con mucha bibliografía que define que el diseño nace en la revolución industrial y que se convirtió en disciplina gracias a la Bauhaus, la primera escuela de artesanía, arte, diseño y arquitectura del mundo.

Es así que en esas épocas el diseño brota con la necesidad de responder con más eficacia a una industria con hambre de consumismo, a una industria con demografías crecidas y con la necesidad de ofertar objetos asequibles para la mayoría.

De la misma manera me uno al grupo de personas que sostienen que el diseño es arte combinado con artesanía, diferenciándose del arte en que el diseño sirve para responder a un mercado industrializado.

Hablar de industrialización es hablar de que, por el nacimiento de nuevas tecnologías y maquinaria, la artesanía



Sensi Studio, marca de lujo con productos hechos en Ecuador

se ha ido quedando atrás, tanto así que, para competir con los productos industrializados, muchos artesanos se han sentido obligados a disminuir la calidad de sus productos para disminuir el precio y así mantener a sus negocios y familias.

Esta tendencia de producción y consumo no solo afecta el bolsillo de una minoría como muchos creen, también afecta al patrimonio intangible de un pueblo, ese algo que le pertenece a todos, ese algo que deberíamos alentar y del cual deberíamos sentirnos orgullosos siempre, no solo cuando juega la selección de fútbol nacional o cuando el calendario marca una festividad.



Jeff Koons en colaboración con la casa de moda Louis Vuitton para recrear La Mona Lisa de Da Vinci

La relación que tiene el diseño con la artesanía es igual de importante la relación que todos tenemos como consumidores con nuestra identidad y, al final del día, nosotros, los diseñadores, queremos ofrecerles algo a los consumidores y remamos para el lado que ellos reman.

Nuestros hábitos de consumo han desplazado a la artesanía de un nivel utilitario y estético a un recuerdo de viaje. Nuestro gusto por lo 'gringo' y nuestro paradigma sobre lo 'cholo' ha transformado el 'saber hacer' en una artesanía industrializada, donde un artesano encuentra más salida comercial imprimiendo una foto de textiles tradicionales en una taza que tejiéndolos.

Esta tendencia de producción y consumo no solo afecta el bolsillo de una minoría como muchos creen, también afecta al patrimonio intangible de un pueblo, ese algo que le pertenece a todos, ese algo que deberíamos alentar y del cual deberíamos sentirnos orgullosos siempre, no solo cuando juega la selección de fútbol nacional o cuando el calendario marca una festividad.

Textil Otavaleño,  
fotografía por  
David Chandi



Otra paradigma que tenemos que romper es la creencia de que la “ropa americana” tiene más valor y es de mejor calidad que la elaborada localmente. Recientemente fuimos testigos de una tendencia de moda que se inclinaba por lo tribal y por lo andino. De pronto resultó más atractivo comprar un poncho en Zara -por \$50 dólares-, que probablemente fue hecho con mano de obra infantil en algún rincón de Asia, que ir de paseo a una plaza local y comprárselo a un artesano por un precio mucho menor.

Se podrá discutir sobre el nivel del diseño local, pero ese es un tema muy diferente que se podrá retomar en otro momento, un tema en el que ‘chismeo’ que mucho tiene que ver la falta de inclusión del diseñador en la matriz productiva por tratar de reducir costos dentro de las empresas.



Poncho de la marca Zara



Marca “Threads of Peru” hecha por artesanos peruanos

Es difícil como diseñador entender porque la sociedad prefiere comprar y apoyar algo que fue hecho en lugares donde los trabajadores operan en condiciones deplorables, o prefieren comprar productos hechos sin el mínimo de interés en el impacto ambiental que causarán en un futuro. Es difícil entender porque a nosotros, como consumidores se nos complica mucho decidir si comprar o no algo que fue elaborado con mucho cariño, con responsabilidad social y, sobre todo, con una narrativa que no va a causar un arrepentimiento post-shopping. Al contrario, pensamos que nos ahorramos unos dólares en los famosos outlets y terminamos comprando más de lo necesario para, al final del año, preguntarnos a nosotros mismos ¿por qué compre esto?



Imágenes de la colección SS18 de Loewe

Mientras nosotros, los diseñadores, nos preocupamos de ser el siguiente Alexander McQueen o la siguiente Gabrielle Chanel, muchas casas de moda extranjeras tienen curiosidad por la identidad y las técnicas artesanales de países como Ecuador. Elementos propios que nosotros los creativos olvidamos porque comúnmente preferimos inspirarnos en lo que está de "tendencia". Preferir lo que es de afuera a muchos les parece que es un problema cultural y social, creencia a la que me sumo. Nuestros gustos, que fueron colonizados, hoy son parte de un mundo globalizado, y aunque no está mal preferir algunas veces una hamburguesa a un hornado o un disfrazarnos de Spiderman en lugar de cholo durante el Pase del Niño Viajero, hay que encontrar

el balance entre nuestras raíces y nuestra identidad como ciudadanos del mundo. Nuestros patrones de consumo influyen nuestros hábitos de diseño en el que no nos preocupamos por entender el 'saber hacer' y de masterizar esos conocimientos y habilidades, que son los que nos diferenciará de la competencia. Al final del día, el mundo está ahí para que nos inspiremos en él, creo en la libertad de expresión y en la libertad para la creatividad; ya sea que trabajemos en una gran multinacional o por nuestra cuenta propia. Como profesionales debemos diseñar con responsabilidad social y cultural, sin ofender y sin apropiarnos de algo que no nos pertenece, y si hay algo que lo queremos usar tenemos que diseñar con honestidad y acreditar de donde vienen nuestras inspiraciones.



Bolsos de Marcelo Jaramillo

Si para los líderes de la industria ha sido vital incluir artesanía y cultura en sus producciones, no debería ser difícil, para los que empezamos una carrera, darnos cuenta de que si el diseño es el arte de resolver problemas, la artesanía puede contribuir de manera imaginable con su sabiduría en nuestros diseños. En ocasiones, como ésta, es cuando debemos creer en nuestras abuelas cuando dicen que más sabe el diablo por viejo que por diablo.

En nuestra fragmentada industria no hay que jugar a lanzarnos la pelota entre nosotros, se trata de ponernos la camiseta, de entender que la vinculación de las artesanías con el diseño no son solo para proyectos de fin de carrera, que terminan desgastando las energías

de artesanos y lastimando la relación que tenemos con ellos. Es necesario que artesanos y diseñadores entendamos que tenemos habilidades que, si se juntan, pueden resultar en la que todos ganen.

Se trata de cambiar el modelo de producción en el que el diseñador impone sus ideas sin esforzarse en entender la técnica del artesano. Es momento de implementar un modelo de 'Co-creación' más orgánico, donde exista un conocimiento participativo y un diseño colaborativo, en donde el artesano pueda ser libre creativamente y el diseñador aplique sus conocimientos de industria. De esta manera ambos actores agregan el famoso 'valor extra' a la cadena productiva.

## MODELO DE CO-CREACIÓN



Puede pasar algún tiempo hasta que la empresa privada y pública generen programas eficaces de distribución de recursos para el contribuir a las comunidades donde viven sus consumidores. No debemos esperar a que vean a las inversiones filantrópicas como una alternativa de asegurar su futuro como negocios. Dicho esto, no nos

desanimemos por las miles de veces que escuchamos “No tenemos presupuesto”, cuando buscamos apoyo para emprender un proyecto; busquemos una manera de crear soluciones que generen un impacto a un largo plazo y empecemos por algo pero, más importante, empecemos juntos entre diseñadores y artesanos.



# Posicionando la artesanía con diseño en el mercado de moda a través del *story telling*

Auralís Herrero-Lugo

Nacida en Puerto Rico y radicada en Nueva York. Diseñadora de moda sostenible.

Consultora y conferencista especializada en la integración de prácticas éticas dentro de la industria de la moda.

Tiene experiencia en desarrollo de productos, estrategia ética, administración circular de la cadena de suministro, relaciones con los clientes.

**A** ctualmente, estamos en el medio de una cuarta revolución industrial. La creatividad se ha convertido en el protagonista que enfrenta día a día los cambios en el estilo de trabajo de la humanidad. El mundo se encuentra en un gran periodo de transición, respecto a todos los modelos de actividades comerciales, realizando, que los modelos lineales actuales no son sostenibles. Para poder entender que pieza del rompecabezas de necesidades y deseos del consumidor se pretende servir, el diseño y el desarrollo de productos con un enfoque holístico es esencial. Las artesanías con diseño no son la excepción, por el contrario, son el ejemplo perfecto de cómo a través del *story telling* y el marketing se puede posicionar al artesano y al diseñador en el mismo marco de referencia para que el consumidor de moda entienda la proveniencia de los productos que compra y respete su valor artesanal.

Hace ya varios años vemos los cambios en el mercado, a paso firme. Hoy en día no es suficiente con crear una pieza de ropa hermosa y de calidad, el mercado nos pide mucho más. El consumidor quiere saber el por qué de la existencia de ese producto. Tiene que ser especial,

tiene que tener una causa que nos importe. Ya sea causa política, social o ambiental, los consumidores modernos, en su mayoría, finalmente han entendido las reglas del juego en una economía capitalista global. Votamos con nuestro dinero, donde decidimos gastarlo tiene poder y están utilizando todo su poder adquisitivo para ejercer ese recién descubierto poder, apoyando marcas, empresas y productos que tienen sinergia con sus causas personales. Sin lugar a dudas, los datos y la investigación





sugieren que el matrimonio entre las marcas y las causas está aquí para quedarse. Entonces, ¿Cómo contar una historia de artesanía y diseño que posicione un producto en el mercado adecuado para su mayor venta?

De la mejor manera que se explicarlo, es precisamente contando una historia, la de mi propia marca de ropa sostenible que se diseñaba y se manufacturaba entre Puerto Rico y la ciudad de Nueva York, Auralís Studio. Es importante entender, que la historia de una marca va mucho más allá del contenido de una narrativa, de los escritos en el sitio web, los panfletos y las presentaciones a inversionistas. El *story telling* no es solo, lo que la marca dice al mundo, es también lo que el mundo cree de ella basado en las señales que envía. Por eso la claridad y la consistencia son tan importantes a la hora de llevar un mensaje. Inadvertidamente, eso fue lo que paso cuando en el 2010 empecé a colaborar con artesano haciendo accesorios complementarios para mis colecciones de *pret-a-porter*.





Empecemos por el principio de la historia, las artesanías en Puerto Rico. En el 1920 se exportaron desde el oeste de Puerto Rico a Estados Unidos más de 90.000 sombreros de paja fina o pavas como se les conoce localmente. Para 1930 ya no quedaba industria del tejido de sombrero en la isla. ¿Cómo fue eso posible? La respuesta es complicada; la industrialización, diferentes factores políticos y económicos han hecho que, hoy en día, el 100% de los sombreros de paja que se venden en Puerto Rico, están hechos fuera de la isla, se venden en aeropuertos como souvenir y están hechos en China.

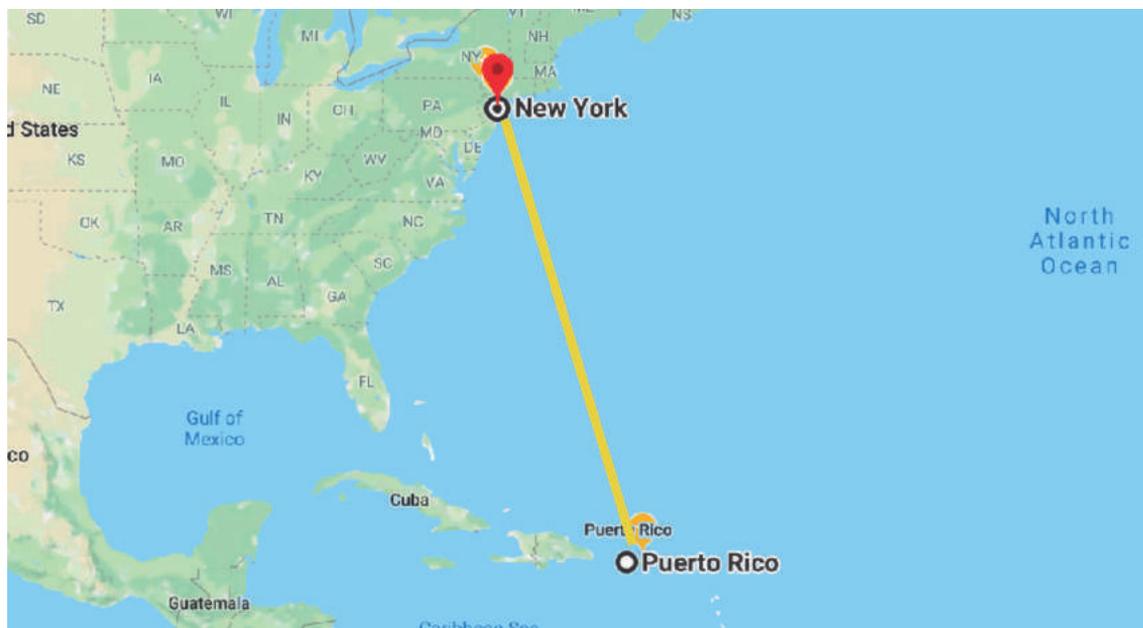
En el 2009 decidí que tenía que hacer algo al respecto, tendría que haber una manera de modernizar la tradición para que tuviese atractivo al mercado actual. Valiéndome de mis herramientas como diseñadora de modas y propulsada por la experiencia adquirida en la ciudad de Nueva York,

renuncié a mi trabajo como diseñadora de moda fast fashion en Manhattan y empecé mi propia línea de ropa resort-wear, sostenible, diseñada y manufacturada entre Puerto Rico y Nueva York; partiendo de la premisa que los modelos lineales de diseño, manufactura y negocios quedarían obsoletos. Auralís Studio pretendía seguir los principios de comercio justo, ser ambientalmente sostenible y económicamente circular. Me di a la tarea de encontrar la ruta hacia resolver en Nueva York y en Puerto Rico simultáneamente: primero, la falta de interés por las artesanías en los diseñadores y en los consumidores de moda en Puerto Rico; segundo, la falta de conocimiento sobre sostenibilidad y circularidad en la industria de la moda; y, tercero, la falta de manufactura de moda, pret-a-porter en Puerto Rico para un desarrollo económico circular; esta última fue enfocada exclusivamente en Puerto Rico emulando el ecosistema de industria que ya tenía la ciudad de Nueva York. Las colaboraciones con artesanos han continuado hasta el día de hoy, pese a que mi trabajo ha evolucionado y expandido a otras áreas más allá de diseño de modas. Hoy en día esas siguen siendo mis tres causas mayores. Tal vez por ingenuidad, también por nostalgia de extrañar el Caribe, o por la historia de ambas islas; la de Manhattan y la de Puerto Rico, veía un puente imaginario entre ambas, que se retroalimentaba mutuamente; tal como ha pasado en la industria de la música y su relación estrecha entre las dos islas. Así que decidí, debutar mi primera colección formal en NYC y lanzarme al mundo del emprendimiento, de la manera más ingenua imaginable.

Auralís Studio, una Eco-Ventura Urbe Tropical. Por qué Urbe Tropical, porque se ha tratado siempre de la dicotomía entre la ciudad y el trópico. De repente Rubén Blades, vino de NYC y se quedó varado en la isla de Culebra en Puerto Rico con toda la orquesta Fania y Rita Moreno, lo que se pusieron en ese viaje imaginario, es Urbe Tropical. Lo que diseñé coincidió con todas las tendencias de moda del momento, ropa que hoy día todavía es relevante igual que los accesorios. Ropa clásica, práctica, fácil de poner y quitar, hecha localmente, con materiales orgánicos y telas teñidas con tintes naturales. La historia de Auralís Studio es una historia de producto, posición, precio, mercado y comunicación; el mercado era resortwear, el precio era "high end ready to wear", la clientela internacional.

Una de las cosas que no olvidaba, era esa historia de las pavas, así que decidí que dentro de la gesta de Auralís Studio estaría el de colaborar con artesanos. Para lograrlo, además de encontrar los artesanos dispuestos a trabajar conmigo, tendría que rediseñar la pava, como objeto para convertirla en un producto atractivo

para el consumidor de moda en el siglo XXI. Quería una pava hípster como los sombreros que veía a los muchachos ponerse en mi vecindario en Williamsburg, Brooklyn. La búsqueda de artesanos con conocimiento sobre pavas hechas de paja fina, de palma de cogollo, como localmente le decían, no rindió frutos. Un mes antes de mi presentación en New York Fashion Week descubrí que en la Isla quedaba solo una artesana que trabajaba esa técnica de tejido de hoja de palma del que se hacen las pavas, Doña Toya tenía 95 años y se había quedado ciega; con ella moriría la tradición, pensé. Finalmente, encontré un artesano dispuesto a trabajar conmigo, el gran Isaac Laboy Moctezuma, que trabajaba con la raíz del árbol de cupey, árbol que no es palma pero tiene una raíz con la que Isaac practicaba la cestería y ya hacía sombreros. Le envié unos dibujos desde Nueva York, mi madre lo visitó varias veces a su taller en las montañas del barrio Charcas de Quebradillas, hasta que el me envió unas muestras. Y así comenzaron los sombreros de cupey de Auralís Studio, de la necesidad de modernizar para preservar, de la colaboración con un artesano que creyó y confió en mí.



## AN ECO-VENTURE, ONE GARMENT AT A TIME



Be part of Auralis S2011! Bring together the sustainable fashion design industries in Puerto Rico and New York.

[www.auralistudio.com](http://www.auralistudio.com)

Creado por

Auralis Herrero Lugo

111 patrocinadores contribuyeron 5.732 \$ para que este proyecto se pudiera realizar.

Aquí comienza el *story telling* de lleno, porque mientras todo esto estaba pasando, yo lo posteaba en el blog de Auralis Studio, manteniendo a mis futuras clientas al tanto de todo lo que estaba pasando. A la misma vez, para poder exhibir en la semana de la moda de Nueva York, hice un Kickstarter, plataforma digital para recaudar fondos y así levante capital para mi presentación; en aquel entonces Kickstarter todavía era una manera innovadora de levantar capital. El *story telling* aquí fue clave, ya que todas las personas involucradas en el proyecto en Puerto Rico y en Nueva York salían en el video, mi mamá lo grabó, mi hermano lo editó, mi vecina, mi mamá y la mamá de una amiga me ayudaron con las muestras, fue un esfuerzo verdaderamente familiar y comunitario. Hasta personas del programa Primer Impacto fueron a mi estudio en Brooklyn a grabarme, y un show que se llama New York Voices, ¡Hizo un episodio acerca de mi eco-ventura y se ganó un premio Emmy!

Para lograr un *story telling* exitoso se tiene que tener un punto de vista definido que se refleje en todos los aspectos del producto; todo debe ser con un propósito, en el caso de Auralis Studio, así lo traté. Desde las etiquetas hechas de papel de semilla, que si las sembrabas salían flores silvestres; los ganchos de ropa hechos de cartón; el teñir los textiles con tintes naturales hechos con plantas endémicas del Caribe; la transparencia y el tono educativo, que caracterizaba la operación; hasta el blog en donde se documentaba todo. El programa de internado que creé, en donde se les enseñaba a estudiantes de moda, sin ningún conocimiento previo al respecto, todo de sostenibilidad y moda. La narrativa tropical, urbana, transparente y colorida, la voz de la marca era clara y consistente, y así logramos autenticidad porque éramos sinceros. Luego el enfoque se movió a la sostenibilidad económica y ambiental.

La historia se va desarrollando, va creciendo con cada decisión que se toma en la empresa. Hay que tener cautela, paciencia, mirarlo todo de cerca, luego de lejos y aéreo, y el resultado final hablara por sí solo. El resultado final de un buen *story telling* es un sentimiento. En el caso de los sombreros de cupey se logró la meta, todo el mundo (dentro del microcosmos PR-NY) que sabía lo que era una pava, quería uno, los encontraban cool y los compraban; adolescentes, adultos y niños de repente interesados y descubriendo artesanías de su país. Los sombreros de cupey y mi colaboración con Isaac Laboy le han dado la vuelta al mundo, exhibiciones, colaboraciones, videos y prensa. Ese éxito fue así, además, porque el producto va a tono con las tendencias en el mercado. Hecho en Puerto Rico, equivale a hecho en USA, por la condición colonial de la isla, hecho en Puerto Rico también implica hecho localmente, hecho de manera justa por artesanos. El cupey es materia orgánica que el árbol no necesita, de hecho, las raíces que cuelgan del árbol son las que se usan para el sombrero, una vez que caen al suelo; es un producto naturalmente circular y sostenible, el tejido se puede deshacer y se rehace en otra cosa ya que el material es sumamente resistente. Estas tendencias de mercado, de las cuales participó la marca en Estados Unidos, ya son mundiales, por eso estamos aquí.

Ahora bien, si vamos a aplicar el *story telling* a mi carrera, no acaba en Auralis Studio, continúa. Siguiendo las tendencias del mercado y dándome cuenta de lo que estaba pasando en la industria de la moda y en Puerto Rico en general, fundé Retazo. Una empresa puertorriqueña

para la producción y promoción de moda circular en Puerto Rico y Estados Unidos. Tratando de correr mi negocio desde Puerto Rico, en vez de NYC, en el 2013 me doy cuenta de que realmente la Isla no cuenta con el ecosistema adecuado para el florecimiento de los diseñadores locales. Hay falta de conocimiento en manufactura de pret-a-porter, las fábricas de la Isla, en su mayoría, manufacturan solo uniformes militares para el gobierno federal, los diseñadores locales no saben trabajar con fábricas de ropa y viceversa y, por último, el ecosistema necesita que los diseñadores participen en eventos fuera de Puerto Rico para que puedan exportar sus diseños. Retazo les hace frente a esas tres carencias, especialmente luego del huracán María, ya que las 180 fábricas textiles, que emplean miles de puertorriqueños, deberían diversificar su oferta de manufactura para sobrevivir. Si previamente, no lo habían realizado, post-huracán María el sentimiento es diferente. Retazo está ahora mismo capitalizando todos esos sucesos para lograr sembrar las semillas de ese ecosistema tan ausente en Puerto Rico. Paralelo a todo esto, Blue Water Defense es una fábrica de ropa con visión, que emplea 500 empleados en Puerto Rico y está diversificando su oferta más allá de los uniformes militares, manejando una variedad de productos y en camino a la circularidad. Me honra ser parte del equipo que lidera esos esfuerzos hacia la sostenibilidad económica y ambiental, creando un mapa del problema, empezando por la meta y trabajando desde ella hacia atrás, hasta completar el círculo. Contando la historia íntegramente, creciendo a la industria de la aguja en Puerto Rico.



Diseñar sin tomar en cuenta absolutamente todos los procesos necesarios durante la vida del proyecto es un despilfarro de recursos. Las empresas del futuro son aquellas que diseñan pensando en el ciclo de vida completo del objeto que producen, circularmente. Tomando en cuenta todas las fases y elementos necesarios para que un producto nazca, crezca y muera.

Dividiéndolo en las siguientes etapas: investigación, entrada al mercado, crecimiento, madurez, reparaciones y mantenimiento, decadencia, muerte y reintegración al ciclo. Trazando una ruta entre todos esos procesos y conectando una etapa a la otra orgánicamente en un gran círculo. Siempre buscando el hilo conductor dentro de todo esto, para poder sacar productos de moda al mercado, que después de todo, la gente quiera comprar. No se tiene que sacrificar el comercio justo, la sostenibilidad económica y ambiental para lograrlo.





# El impacto de la tecnología en la artesanía peruana

Walter Gonzales

Arquitecto y diseñador industrial con certificación en diseño digital del Massachusetts Institute of Technology, MIT-USA.

Docente, investigador y examinador de patentes de la Universidad Nacional de Ingeniería. Cuenta con diez patentes, tres registros de software y 45 patentes en trámite.

Actualmente está desarrollando investigaciones en la incorporación de la tecnología a las técnicas artesanales prehispánicas

**E**l presente trabajo surge a partir de la constatación del impacto de las tecnologías digitales en el mundo de la vida cotidiana en los sectores urbanos del Perú en el contexto de la globalización. Se puede afirmar, sin exageración, que existe una debilidad para establecer una relación de empatía en el uso cotidiano de los objetos utilitarios contemporáneos, que merezcan el apelativo de peruanos, frente a la invasión de artefactos de procedencia foránea en las zonas urbanas. Diferente suerte ocurre con los objetos artesanales tradicionales cuyo uso se da fuera de las grandes ciudades. Nuestro país caracterizado por ser un país de economía extractiva, en el contexto mundial, debe apuntar a una producción con valor agregado para alcanzar un desarrollo económico, teniendo en cuenta la riqueza cultural que dispone: la peculiaridad de nuestras expresiones a la vez puede ser aprovechada para el desarrollo de nuestra industria turística en sus diversas modalidades. Además hay que tener consciencia del contexto actual de la globalización en el que la tecnología digital adquiere importancia. Esto plantea retos para la producción de objetos utilitarios para una población peruana joven, cada vez mayor; de allí la importancia de establecer políticas culturales.

## El problema cultural

El problema cultural es objeto de diversos estudios, muchos de los cuales son muy apasionados. Un estudio profundo y panorámico desde la perspectiva de la filosofía de la cultura es el trabajo de David Sobrevilla, *Introducción a la Filosofía de la Cultura* (1996), en donde se establecen dos grupos de significados de la palabra cultura: en sentido directo que significa “cultivo o cuidado”; y en sentido figurado que tiene ocho distinciones. En el sentido figurado están las dos acepciones que nos interesan para el presente trabajo.

Para la primera de estas acepciones sostiene que se establece una oposición entre cultura “cultiva”, “oficial”, “académica” o “hegemónica” versus cultura “popular”. Sostiene que esta oposición se refiere a la cultura -en sentido objetivo- del grupo dominante en contraste con la de los sectores marginales de la sociedad; así se habla de un arte culto, de una religión oficial y de una medicina académica por oposición a un arte popular, a una religiosidad popular y a una medicina popular o folkmedicina.

En el segundo caso, se da la distinción entre cultura de elites y cultura de masas. Sobrevilla sostiene que la primera incluye a la cultura -en sentido objetivo- de las elites intelectual, política, económica, tecnológica, militar, eclesiástica, etc., y la segunda a la cultura -en sentido objetivo- de consumo de grandes sectores de la población -por lo común ligada a los medios de comunicación: radio, cine, televisión, etc. (1996, pp. 15-17)

Estudiando el sentido evolutivo de estas clasificaciones, en cuanto al primer caso, David Sobrevilla señala que la oposición entre la cultura “cultura”, “oficial”, “académica” o “hegemónica” y la cultura “popular” se produjo poco a poco al comprobarse la fuerza y autonomía de ésta y la circunstancia de que no constituyeran meras “supervivencias” o “testimonios” de etapas ya superadas del desarrollo humano, como el evolucionismo pretendía. Remitiéndose a Ma. Dolores Juliano (1989) sostiene que el descubrimiento de las características propias de la cultura popular parece haber tenido lugar en la época de la Ilustración, cuando se realizaron una serie de intentos para comprender la diversidad cultural sin juzgarla de acuerdo con las pautas institucionales: “mito del buen salvaje”. Además se menciona la conexión entre estos estudios y los intentos conservadores de algunas clases dominantes. Un hecho importante para Sobrevilla es el aporte de Gramsci, a comienzos del siglo XX, quien desde una perspectiva marxista plantea el problema desde los conflictos entre las clases sociales: se demostraba que la sociedad no estaba constituida en forma homogénea y que en su seno existían diversos grupos, capaces de manifestarse en formas también diversas e incluso opuestas. Surgen así los estudios de “clases subalternas”.

Con respecto al segundo caso, Sobrevilla precisa que con la oposición anterior se cruza otra con la que a menudo se la confunde con la existente entre cultura de elites y la de masas, que son propias de la sociedad de nuestro tiempo. La cultura

de masas apareció, según Dwight Mc Donald, por primera vez en Inglaterra en el siglo XVIII, al comienzo de la revolución industrial. (1996, pp. 25 y 26)

En lo que concierne al presente trabajo, hay que mencionar que en el primer caso, surge el debate sobre el arte y las artesanías, o mejor dicho de su división. Hay que aludir la polémica que se suscitó al otorgarle el Premio Nacional de Fomento a la Cultura “Ignacio Merino” al ayacuchano Joaquín López Antay. Un grupo señalaba que su producción era artesanía (proveniente del campo de la cultura popular), un producto que no puede entrar al ámbito del arte -en el campo de la cultura académica-. Lo que dejó en claro este debate es la debilidad de la separación.

Con respecto a la segunda acepción considerada para el presente trabajo, la división entre cultura de elites y cultura de masas está asociada con la evolución de la producción, en donde la producción masiva permitió el acceso a determinados productos a un mayor número de población lo que causó una transformación en la sociedad, utilizando el término de Walter Benjamin; el cine y la fotografía, al poderse reproducir muchas veces, quebraron “el aura de la obra de arte”: en el arte occidental desde el Renacimiento, la unicidad de la obra de arte era lo que garantizaba su aura. Las tecnologías digitales radicalizan esta transformación.

Las barreras establecidas en el campo de las expresiones culturales están borrándose cada vez más. Un caso reciente, por dar un

ejemplo, es la concesión del premio Nobel de literatura al cantante norteamericano de música popular Bob Dylan.

Estrictamente, la globalización, en el campo de la producción de objetos utilitarios, no es un fenómeno reciente. En 1835 hubo una preocupación política en Gran Bretaña por el problema de la decadencia apreciada en la calidad artística de los objetos fabricados a máquina y en consiguiente deterioro del mercado exportador. Recordemos que en 1851 se organizó una Gran Exposición de Todas las Naciones en la ciudad de Londres. Alan Colquhoun (2005) se refiere al respecto:

*La Gran Exposición Universal tuvo un enorme éxito comercial y político, pero confirmó la poca calidad de los productos decorativos no sólo en Inglaterra sino en todos los países industriales, en comparación con los de Oriente. Esta constatación impulsó una serie de iniciativas, tanto en Inglaterra como en Francia. (p.14)*

De manera similar se puede decir con respecto a nuestra producción de objetos utilitarios: no se ha explotado aún nuestro rico repertorio de formas provenientes tanto de nuestras actuales artesanías como aquellas de pasado. Es decir, carecemos de una política cultural con miras a hacer competitivas para la exportación de nuestros objetos utilitarios ni de su importancia para reforzar la industria del turismo.

Hay que recordar que en la década de 1970, el teórico del arte Juan Acha (1979), desde una perspectiva latinoamericana, señalaba en ese entonces que el arte y sociedad en América Latina se caracterizaban por un vaivén dialéctico entre dos procesos: el titubeo entre el capitalismo y el socialismo, donde primaba el desarrollismo; y por otro lado, el proceso de manifestaciones plásticas en donde había una necesidad de ajustarse a nuestra realidad latinoamericana, pero experimentándola sin disponer de experiencias adecuadas, ni contar con teorías artísticas ceñidas a nuestros intereses artísticos. Sostenía además que, el subdesarrollo era también una cuestión de sensibilidad, por lo que proponía la búsqueda de nuevos enfoques frente a adherencias eurocentristas.

Si uno se atiene a nuestra realidad actual, con respecto al vaivén dialéctico entre socialismo y capitalismo: Argentina y Brasil lo patentizan más claramente en su situación reciente y se puede establecer cercanías a los dos polos. En el primer grupo se puede ubicar a Bolivia, Ecuador, Uruguay y Venezuela, y en el segundo a Perú, Chile, Colombia y México. De otro lado las nociones de desarrollo y progreso están puestas en cuestión: un autor como Paul Virilio sostiene que la otra cara de la ideología del progreso es la catástrofe. De allí que aparezca con fuerza el término de desarrollo sostenible, en un contexto del temor a diversas catástrofes: la ecológica o la informática.

Con respecto al desarrollo de teorías propias, la tarea sigue pendiente, a tal punto que no ha aparecido, aún en el Perú, un teórico del arte de la talla de Juan Acha (la cantidad de libros que escribió sobre teoría del arte resulta un esfuerzo notable y único para el contexto latinoamericano que hay que tomar en cuenta). Sobre el asunto de la exposición de expresiones estéticas propias -que aún siguen siendo limitadas- tiene mucho que ver con la elección de modelos en publicidades de grandes almacenes locales.

Juan Acha procedió, en su estudio, a partir del concepto de producción desde la teoría del arte; de este modo el arte es entendido como un conjunto de sistemas de producción. Lo que conlleva a analizar la distribución y el consumo del producto como partes de un mismo todo que es el arte, el cual, a su vez, forma parte de la cultura. Además planteaba que la cultura comprende tres relaciones dialécticas:

- Naturaleza-Hombre.
- Cultura-Naturaleza.
- Hombre -Cultura.

Al entenderse que toda producción cultural está ligada a una sociedad, el arte -se puede extender a las artesanías borrando la separación- es un fenómeno socio-cultural que comprende diferentes sistemas de producción y que, a su vez, está entendido en otro fenómeno social más: la subjetividad estética. Acha partía del concepto de sistema de producción de innovaciones culturales, es decir de la cultura productiva que se diferencia de la cultura establecida o antropológica, que comprende los bienes heredados

de uso generalizado, demográficamente hablando, de los sistemas de reproducción cultural también heredados. El citado autor sostenía que, además, los países latinoamericanos se hallaban ante el problema del desarrollo de su productividad cultural que les exigía su realidad y su momento histórico-social, al mismo tiempo que se veían obligados a reclamar el derecho a su bagaje antropológico. Por un lado, se deseaba cambiar este bagaje mediante el desarrollo de sus fuerzas productivas; por otro lado, se deseaba conservar las constantes idiosincráticas; y luego sostenía que el desarrollo de nuestras fuerzas productivas requería romper con la limitación de reproducir meramente las innovaciones importadas. (pp. 25-27)

Refiriéndose a la tecnología, Juan Acha afirmaba que influía con sus productos en las artes visuales y mostraba similitudes con las operaciones productivas de estas artes, siendo la artesanía la fusionadora, casi siempre, de lo artístico con la utilidad práctica. (p. 50)

Hay así una postura desde una tradición latinoamericana en búsqueda de la revalorización de las raíces y de la independencia ideológica de la tradición occidental, lo que plantea un reto que aún sigue pendiente. Lo que no significa negar conocer y disponer de un modo crítico las investigaciones de otros contextos.

En tiempos en donde la información fluye por todos los rincones del mundo, es necesario conocer posturas desde la tradición europea que resulten pertinentes para ser tomadas en cuenta. Justin

Marshall en la conferencia “La Artesanía en el siglo XXI” (2002) establece tres corrientes de pensamiento con respecto a la tecnología. En esta exposición evalúa las respectivas posiciones sobre la técnica con respecto a sus medios y sus fines, y sobre la importancia del empleo del lenguaje para entender cada postura.

Sostiene que hay una primera corriente a la que denomina caracterización conservadora que tiene una postura no ética, que privilegia lo directamente cuantificable, las cosas que se pueden medir de manera directa. Es una corriente de tradición platónica y racionalista. Hay una creencia en que los medios para hacer algo no impactan en los fines. Considera que es una teoría que parte tanto de la teoría como de la práctica, como lo mental y lo físico, además de establecer jerarquías entre ellos: la teoría y lo mental son valorados en detrimento de la práctica y lo físico.

La segunda corriente, la caracterización crítica, ve más allá de lo cuantitativo y trata de destacar el impacto cualitativo. Marshall sostiene que esta caracterización ve a las tecnologías como fuera de control, se entiende así que las tecnologías no son éticamente neutrales. Martin Heidegger, uno de sus representantes, busca develar el impacto profundo, filosófico y psicológico en el ser de los individuos como en el futuro de la sociedad. Heidegger distingue entre la técnica de artesanía y las máquinas potenciadas tecnológicamente de las tecnologías modernas. Da el ejemplo de cómo a través de la utilización de un formón de mano, en el que uno puede

dar a luz un tazón de madera, revela aspectos de la naturaleza de ‘lo que es la madera’ y ‘lo que es el vaso’. En contraste con las ‘máquinas potenciadas tecnológicamente’ de la tecnología moderna, restringimos nuestra manera de ver el mundo como cosa, como cosa utilizable para realizar nuestras necesidades. Así nuestra capacidad de ‘dar a luz’ de otra manera, como por ejemplo a través del arte y la poesía, es limitada. Modos de revelación que tienen el potencial de revelar las verdades más primigenias.

Otro autor mencionado dentro de esta caracterización es Tony Fry, quien en un trabajo sobre la naturaleza del artefacto sostiene que debe ser considerado como una manera particular de transformación y separación de las acciones y consecuencias de los modos de producción importantes: el artefacto es un fenómeno textual y experiencial. Por eso, dicho autor mantiene que se debe considerar como forma de ‘ser en el mundo’: los artesanos entienden/experimentan el mundo a través de la manufactura, ellos literalmente construyen su mundo. En esta perspectiva, la mano es uno de los medios esenciales para ‘permanecer en contacto con el mundo’ tanto físicamente como modo de ser en y entender el mundo.

A decir de Marshall, la caracterización crítica sienta las bases para discutir la relación entre las intenciones y el proceso de hacer, lo que sugiere una interacción creativa y compleja entre la tecnología y el usuario.

La tercera corriente es la de la caracterización instrumentalista de la tecnología; es la que asume Marshall en su propuesta. Para ello se remite a la filosofía pragmatista de John Dewey. Esta caracterización, a diferencia de la conservadora es dinámica y reflexiva, es decir no entiende un valor libre y neutral de los medios (característica de la visión racionalista). En la visión pragmatista el pensar y el hacer son inseparables: teoría y práctica se juntan en el proceso de ganar conocimiento nuevo a través de la investigación (una acción). Esto proporciona un argumento a favor de las actividades holísticas tales como la artesanía, frente al problema del divorcio de la manipulación directa de los materiales en la que el artesano pierde el contacto con el mundo. En la práctica pragmática nosotros afectamos a las herramientas y las herramientas nos afectan. Enfocar críticamente genera una manera particular de ser en el mundo.

### Prospectiva del arte en el Perú

El arte y la cultura peruana tendrá el gran salto cuando el llamado arte popular se le revalore, reivindique y enseñe en los claustros universitarios, y sea valorado como un arte tan válido como el arte europeo que se practica en las escuelas de bellas artes y en todas las escuelas de arquitectura del Perú.

Esta afirmación se fundamenta en que las artes gastronómicas del Perú, obtuvieron gran impulso y desarrollo al ser revalorados e investigados en

los más altos niveles universitarios peruanos, producto del reconocimiento del mestizaje de toda la cultura peruana.

### Arte Popular vs. Arte Clásico Occidental

El arte clásico occidental como la pintura, cerámica, etc., permite que el alumno exprese su creatividad y sensibilidad a través de estos medios, que son técnicas generalizadas en todo el mundo. Las llamadas artes populares tienen tanta validez, expresión artística y calidad estética como la europea, no mejor ni peor, solamente diferente e igualmente expresiva.

Estas producciones artísticas, que no figuran en los libros de arte en las escuelas del Perú, siguieron un camino paralelo no valorado por los académicos, de bellas artes y, mucho menos, remotamente pensar que se pueda enseñar o impartir estas técnicas en estos centros de altos estudios de la estética, salvo esfuerzos aislados y desarticulados del sistema estructural de enseñanza.

### Causas del divorcio cultural (Estética andina - europea)

El abismo semántico generado por el idioma quechua en relación al castellano demuestra que no existe una traducción del significado de la palabra arte y estética, por poner un ejemplo. Esto es uno de los principales problemas al incorporar la concepción estética andina a la estética europea y generar una feliz

convivencia, ya que el llamado arte popular es reconocida como artesanía, tratando de etiquetar la estética andina bajo concepto que no existen en el quechua.

Esto es un gran problema porque los expertos académicos en estética no hablan quechua y toda su construcción interpretativa teórica, en referencia al arte andino, pierde realismo, dado que no enfocan en toda la dimensión la cosmovisión de cómo los incas entendían, lo que nosotros llamamos arte y estética.

## Trabajo manual y la modernidad

En esta época de vorágine de la informática, los universitarios y estudiantes en general están perdiendo el contacto con lo cotidiano, alejándose de las tradiciones andinas -en este sentido las artes populares- como el mate burilado (fig. 1), cerámica de Chulucanas (fig. 2), telares tradicionales andinos o producciones artísticas mestizas del Perú, etc. Nos brinda un recurso ilimitado para que los jóvenes se cultiven en el arte y la estética andina, como medio de expresión artística, para conservar la peruanidad a través de una arte vivo que se ha transmitido de generación en generación.



Figura 1: Mate burilado



Figura 2: Cerámica de Chulucanas

## Barreras mentales

Que los docentes universitarios enseñen codo acodo con los artesanos como catedráticos, y que sean considerados como iguales, desde el punto de vista del arte, será el primer paradigma que tendrán que romper para incorporar estas artes populares al sistema universitario. Algo parecido ocurrió con los llamados chamanes o curanderos que los médicos consideran de charlatanes, y que no podrían aprender nada de ellos, más aún invalidan sus prácticas desde el punto de vista legal.

Al igual que las artes fueron objeto de satanización por ser considerado un

arte profano y idolatra que el virrey Toledo ordenó extirpar, a sí mismo, las prácticas médicas andinas incas fueron descalificadas por ser consideradas como actos de brujería, castrando esta práctica y perdiéndose mucho conocimiento. A estas alturas es innegable el aporte de la medicina natural y las hiervas, raíces producto de la cultura popular y el conocimiento andino que las grandes farmacéuticas están investigando los principios activos de sus propiedades curativas y patentándolas.

Lo mismo ocurre con el llamado arte popular andino y la enorme fuente de inspiración, que es la reserva cultural del Perú en toda su dimensión, y que nos garantiza continuidad en el tiempo si impartimos estas técnicas a nuestros jóvenes universitarios para poner en sus manos el arte y su expresión como medio de reafirmación de peruanidad.

### Los mejores talentos usando estas técnicas populares como expresión de arte

Los artesanos empíricos que transmitieron esta técnicas artísticas andinas, por lo general fue gente sin mayor preparación estética, ni mucho menos formación académica aun así se logró mantener en el tiempo. La sistematización de la rigurosidad académica y la versatilidad, talento de los jóvenes darán vitalidad e impulso a las artes populares, generando una manifestación cultural peruana, de una nueva generación, así como la gastronomía.

Es de vital importancia si se desea que el Perú sea, en el futuro, un foco de irradiación cultural, como lo fue en todos los momentos históricos (como hoy es el arte gastronómico), se dé la oportunidad a nuestros jóvenes para que desarrollen capacidades latentes aplicando el arte y la estética andina heredada de los incas en un acto de reivindicación histórica con el legado de nuestro pasado milenario, ya que somos una nación tan heterogénea, que es la base de nuestra reserva y riqueza cultural, en el contexto mundial.

### Arte Europeo vs. Producciones Artísticas Andinas

El arte implantado en la colonia se estableció y evolucionó con todos los recursos disponibles de la iglesia y la corona española, donde la situación económica de cada región homogeneizó y sincronizó como centros de irradiación de la cultura española. Por otro lado las producciones artísticas andinas fueron reprimidas por ser considerado arte profano, adquiriendo una dinámica propia y se desarrollaron con leyes y patrones estéticos, que fueron transformándose y perdiendo el espíritu sagrado y religioso de sus producciones hasta nuestros días. Esta doble y paralela convivencia arte europeo y andino no sincronizaban en todas las comunidades andinas, produciendo un desarrollo heterogéneo a lo largo de lo que fue el territorio inca. Esta situación se agravó por ser considerado -la estética inca en todas sus manifestaciones- como un arte pagano clandestino fuera de la ley del virreinato,

generando un “arte oficial implantado de Europa”, aceptado por la intelectualidad colonial, mestiza y criolla; donde esta condición de ilegalidad generó que la percepción en el inconsciente colectivo de los intelectuales y el pueblo en general, lo considerara una arte (estética) de segundo o tercer nivel, no apta para su difusión con una clara intención de desaparecer estas manifestaciones artísticas por la iglesia.

El comercio español fue unos de los más interesados en desaparecer estos centros de producción del imperio inca, para que no compitan y tener el monopolio del textil, entre otros productos traídos de la península ibérica. Cabe agregar que los artistas españoles que llegaron al territorio peruano fueron de segundo nivel incapaces de reconocer y dar valor a la estética inca en todas sus manifestaciones.

### Si las instituciones estatales no promueven las artes populares se perderán

Estas técnicas populares se perderán si no se cultivan en las nuevas generaciones y si el estado no promueve su difusión en los niveles universitarios con los jóvenes más talentosos del Perú para su desarrollo (ver fig. 3) Consciente o inconscientemente, en todos niveles educativos del Perú se ha inculcado a los jóvenes una ideología en la formación artística y cultura estética de corte europeo, quedando éste como paradigma en una suerte de apología de arte europeo,

produciéndose una contradicción porque los estudiantes conocen más del ajeno que de arte nacional o arte popular peruano regional; la pregunta salta a la vista.

¿Qué conviene para que un joven peruano desarrolle identidad artística, conocer arte europeo o arte peruano? Esta falta de conocimiento de las artes populares peruanas hace que no valoren lo regional y la diversidad, porque no se puede querer lo que no se conoce, lo que no se enseña. Esto se agrava más porque los expertos en estética de bellas artes o los diseñadores no conocen ni dan valor -en toda su dimensión- para la aplicación y formación de la cultura estética de nuestros jóvenes, de estas artes populares como medio de expresión artística.

Haciendo un paralelo con el arte gastronómico, el éxito alcanzado que se le atribuye entre otras, es a la mirada de la diversidad regional de la gastronomía peruana, que no tiene equivalente con el arte popular de objetos, que también es muy rico en manifestaciones en todo el Perú. Que de articularse con los medios productivos empresariales darían el gran salto y saldrían de congelamiento cultural que en la actualidad se vive.

El arte académico que se imparte en los centros de estudios superiores es de una clara influencia europea en gran medida, que no reconoce ni estudia el arte popular, es mas lo considera arte de segundo nivel porque ni siquiera aparece en los textos de los escolares.



Figura 3: Artesano de mate burilado

## Visión a futuro del desarrollo de las artes populares en la cultura peruana

Poner en manos de los jóvenes universitarios todas las técnicas de las llamadas producciones artísticas populares peruanas promoverá la difusión del conjunto de ideas y pensamientos con visión de un arte peruano a futuro, en las nuevas generaciones de profesionales de la estética; que son invadidos de conocimientos de arte europeo, en todas las etapas de la formación hasta la universidad o escuela de artes. Es este enfoque, que el sistema educativo peruano ignora, el llamado arte popular como objeto de estudio en todos los niveles, salvo en algunas escuelas de arte que es un curso electivo y es considerada como una manifestación menor de arte.

Nuestros jóvenes no conocen estas técnicas de expresión artística, esto se explica porque los docentes universitarios, tampoco lo conocen, en tal sentido no le dan el valor, porque no se

enseña, entonces el círculo se cierra y se pierde poco a poco este conocimiento.

Los profesionales de la estética son los llamados a revalorar estas artes con visión a incorporar estas producciones artísticas populares a las nuevas generaciones, para que generen una expresión estética a través de técnicas artísticas propias, imponiendo un arte propio peruano, nacido de las tradiciones artísticas andinas, es impredecible a lo que se puede llegar como resultado, de impartirle esta doctrina a las nuevas generaciones, el impacto podría parecerse al fenómeno del arte gastronómico en la cultura andina, que a todas luces es una de las mejores del mundo, que podría reflejarse en las expresiones artísticas populares que es igualmente rica, basta y milenaria.

Esta manifestación estética es un potencial y es un medio para refrescar en el futuro, la cultura artística peruana. Este desarrollo cultural no debe basarse en tomarlo como inspiración estética, para usar técnicas europeas de arte, para interpretar el mundo andino, si no en usar las técnicas propias andinas y mestizas (telares, mate burilado, cerámica etc.) para interpretar el mundo artístico peruano y andino actual, que reafirmara en los jóvenes universitarios un medio de expresión de peruanidad a través del arte, de las futuras generaciones, imponiendo un estilo, una tendencia.

Es importante que los jóvenes universitarios conozcan, lo difundan y se enseñe en todo los niveles para que se desarrolle esta manifestación, que a la

fecha es cultivada por los campesinos que apenas tienen primaria, sin ningún criterio estético de universalidad, siendo limitado su alcance y impacto en la sociedad, cosa que cambiaría si estas artes son difundidas, desarrolladas, estudiadas y analizadas sistemáticamente, para que den el gran salto y sea considerada tan igual como las artes europeas como ocurrió con el arte gastronómico.

### Debate sobre la denominación de arte popular a la expresión del espíritu humano

Etiquetar como arte popular a la producción de los grupos humanos que han mantenido vivo una expresión del espíritu humano a través del tiempo o definirlos como artesanía, es todo un debate. La UNESCO plantea un concepto interesante que unifica criterios entorno ha manifestaciones culturales que denomina Cultura Inmaterial, que a pesar de sus limitaciones de concepción, engloba todo lo que genera debate en un solo paquete generalizando manifestaciones culturales diversas para reconocerlas y usarlas comercialmente como imagen turística.

El esquema de pensamiento occidental de carácter académico racional, que trata de entender todo lo que es producido fuera de su entendimiento -es decir lo no científico fuera de sus criterios lógicos-, los etiqueta como le indica su apreciación temporal y denomina como artesanía, objetos

folclóricos, etc. Es contradictorio ya que los artistas occidentales con formación académica construyen utopías, teorías que explican su arte, saltando de la realidad a la fantasía (ficción) de su mundo que crean en su pensamiento, como persiguiendo lo que llaman inspiración que es su panacea que los colocará en el Olimpo con Atenea, la diosa griega.

La cultura occidental que se precia de ser racional, desarrollada por su sistema de pensamiento donde lo mágico religioso no tiene espacio, por considerarlo subjetivo relativo dogmático fuera de la realidad. Es este tipo de pensamiento occidental el que nos dice como debe ser nuestra manifestación estética, y como debemos entenderla y sentirla. Este divorcio entre el mundo mágico religioso de nuestra realidad cultural y el mundo que nos quieren hacer creer que es la única correcta visión occidental, la que ha creado dos mundos culturales la que mal llaman arte popular y el arte oficial o aceptado. Dicho sea de paso la cultura occidental, que no es tan pura como se nos dice en los libros, tiene sus limitaciones para poder entender la cultura peruana en su más pura esencia. Mucho se ha escrito sobre este tema... Nos quieren imponer y nos han hecho creer que el criterio y la visión europea de estética es la correcta. Como se debe pensar, hacer arte y estética según sus cánones y paradigmas y lo que no se ajusta a esto no es arte, ni digno de estudiarse.

Muy bien esta concepción se refleja en el incidente donde el fraile Vicente de Valverde le da la biblia a Atahualpa y

este no lo reconoce por carecer de significado y lo tira al suelo, bueno los españoles siguen creyendo que la doctrina cristiana es la mejor hasta ahora. La estética prehispánica está en tela de juicio por su valía, porque nos han educado haciéndonos creer que la estética europea es la mejor, así como su estética y sus maneras de expresarla, este fenómeno es analizado por Juan Acha. Etiquetando la estética andina como folklórica, pintoresca para los turistas, como arte de segundo nivel que no se imparte en los centros de estudios superiores, que reafirma esta visión de que no es necesario que los jóvenes conozcan estas producciones artísticas. La interpretación del mundo del llamado arte popular es una combinación de la visión mágico-religiosa que no terminamos de entender, hasta ahora.

### Difusión del arte popular desde el punto de vista de los académicos en sus diversos enfoques

Antes de seguir adelante tendríamos que respondernos estas interrogantes, ¿Cómo llegar a los jóvenes, con qué lenguaje o doctrina, para que hagan suyo esta cultura peruana originaria?, ¿cómo presentar estas producciones artísticas?, ¿es importante difundir este conocimiento en los jóvenes?, si no se tiene claro estas respuestas, los esfuerzos y libros publicados entorno a este tema serán en vano por no existir una convergencia de intereses superiores de una cultura peruana.

Una presentación de estas producciones mal interpretada podría generar un rechazo por el arte andino. Llegar a motivar a los jóvenes es todo un reto y crear estos puentes es de vital importancia, porque el quiebre generacional impide una comunicación amistosa entre jóvenes y cultura peruana, que tiene como intermediario la tecnología, que es considerada por las nuevas generaciones como la nueva panacea de la cultura. Por otro lado, el discurso político y el académico han seguido caminos divergentes respecto a este tema, un ejemplo es el reconocimiento otorgado a Joaquín López Antay mediante el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino 1975 en el área de Arte, que muestra esta polaridad entorno a la validación, de la importancia de estas manifestaciones. Aún en la actualidad existe esta doble visión que ha producido posiciones encontradas, que no se ponen de acuerdo respecto a este tema y que la iglesia tiene su cuota de responsabilidad en este conflicto, ya que validar este arte significaría reconocer el carácter mágico religioso que tienen estas manifestaciones artísticas llamadas artesanías o arte popular, como se les quiera etiquetar. En este sentido la iglesia tiene posiciones muy claras respecto a este tema y en la actualidad es muy influyente todavía en la educación y la sociedad peruana. Esta postura no es novedad en el clero ya que en su política de extirpación de idolatrías y evangelización usaron el arte para este fin; todavía en la actualidad lo tiene claro que el arte europeo es superior y se imparte en sus colegios, dado que no se manifiestan abiertamente a favor del arte popular, porque no la imparten y tampoco

les interesa difundirla, ya que aceptarlo significaría reconocer el ingrediente mágico religioso, que la iglesia considera pagano. Este doble discurso del estado peruano dicho por un lado siendo laico y por otro toma a la iglesia católica como referente en educación.

## Otras manifestaciones tecnológicas

La manifestación cultural de un pueblo no solamente se expresa en el arte, tal como lo conocemos, sino también en todas las disciplinas del quehacer humano; y sociedades de larga trayectoria como la peruana que han sobresalido en todos los campos del desarrollo tecnológico. El estado de la técnica en el nuevo mundo (América), a la llegada de los europeos, había resuelto necesidades con sus propios medios tecnológicos, en hidráulica, ingeniería civil, arquitectura, metalurgia, agricultura, matemáticas, medicina, etc. Esta manera de resolver problemas fue dejada de lado para adoptar el modelo europeo que, consciente o inconscientemente, se implantó en todo el nuevo Perú. De esta manera el congelamiento que ocurrió en las artes también ocurrió en las otras de sus disciplinas del arte y la técnica.

Una interrogante final sería ¿qué tanto se perdió de otras disciplinas? -ver figura 4 y 5-, ¿qué tanto se puede recuperar de lo perdido para aplicarlo a nuestra realidad? -ver figura 6, 7 y 8-.

Tendría que haber un líder en cada una de las disciplinas para lograr el gran salto en la cultura peruana, lo que Gastón Acurio logró por la gastronomía, se tendría que

dar en las diferentes ramas del quehacer tecnológico del conocimiento de la cultura peruana. Esto no ocurrirá en el corto plazo, dado que no existe una doctrina que unifique criterios y de una dirección en el desarrollo de un beneficio superior de crecimiento como país. Más aún si no se reconocen la multiculturalidad de la nación peruana y ésta no se refleja en su educación, y además si no nos aceptamos como una heterogeneidad de naciones, que es la esencia y la reserva cultural y base del desarrollo del Perú en todas las ramas del conocimiento.



Figura 4: Huqueo del patrimonio cultural que daña la cultura



Figura 5: Mafias de traficantes ocasionan pérdidas irreparables a la cultura peruana



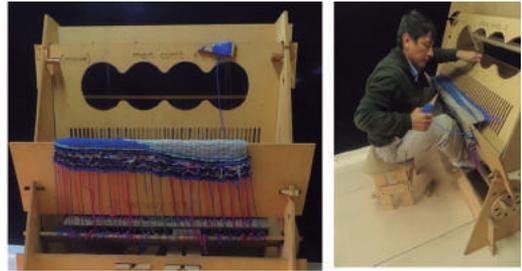
Figura 6: Ejercicios con temas realidad local, aplicando técnicas tradicionales



Figura 7: Trabajo con jóvenes universitarios usando como temas las técnicas tradicionales



Figura 8: Prácticas de alumnos UNI-FAUA aplicando técnicas tradicionales en la construcción de paraderos. Taller 2-B, docentes, Carlos Gady, León Prado Aladzeme, Juan Luis Palacios Rojas, Walter Gonzales Arnao, 2013.



## Experiencia artesanal aplicando tecnología digital

Este esfuerzo por difundir nuestra estética andina me ha conducido a explorar el potencial del textil y, en una capacitación (Fab academy 2012), he desarrollado un telar de pedal tradicional mejorado, donde demuestro que existen grandes ventajas en nuestra estética originaria que pueden ser explotadas por los diseñadores jóvenes. Este telar se fabrica de una plancha de cartón prensado en una hora, tiene nueve piezas y se arma para tejer en media hora, versus dos semanas y las 48 piezas del telar tradicional con sus nueve materiales diferentes y con cuatro días de armado, respectivamente; a todas luces la nueva tecnología incorporará nuevos horizontes en la estética peruana.

## Experiencia con jóvenes de la UNI con el arte textil (telares)

La iniciación de los alumnos en el dominio de estas técnicas, para luego expresar su sensibilidad estética, es compleja por las diferentes motivaciones que atrae a llevar el curso, pasando por los realmente interesados en dominar este arte, hasta los que lo

llevan para completar créditos. (Ver fig. 13) También se enfrenta al pensamiento que los telares o los tejidos es solo para mujeres, cuando es sabido que en los andes los hombres son los que ejercen esta práctica (ejemplo Taquile, selva peruana, etc.). (Ver fig. 14) A este respecto puedo contar que un alumno del curso de telares fue objeto de burla por parte de su padre al verlo tejer en telar de cintura, obligando a este alumno a realizar la práctica del telar a escondidas de sus padres y amigos.

Este tipo de pensamiento que conduce a la poca valoración de esta producción artística y se debe al nivel que ocupa en nuestra sociedad los llamados artesanos, que son practicadas por campesinos en los andes para su uso o para el turismo.

Las matrices con sistemas binarios que se emplean para geometrizar los diseños, despierta el interés en los alumnos de preparación matemática del FAUA; donde se pone a prueba la complejidad de la técnica y los límites de diseño, poniendo al alumno una ventana creativa con mucho potencial en composición, donde se diseña desde el momento de seleccionar los colores, hilos, texturas, geometrías, concepto de diseño, etc.

Otro de los aspectos que causó particular atención en los alumnos es su memoria colectiva en un sector de descendientes de provincianos, o provincianos que tenían familiares o conocían que habían trabajado en telares con técnicas incas o mestizas, y que considero que esta es otra de las causas por la que el alumno se sienten atraídos por el curso.



Figura 13



Figura 14

### Telar portátil y Fab Lab, para la enseñanza de artes aplicadas peruanas

El evento realizado en la UNI en la Facultad de Arquitectura Urbanismos y Artes, bajo la dirección del decano Luis Delgado Galimberti, el denominado ENCUENTRO INTERNACIONAL FAB 7 LIMA, convocó a expertos en diseño digital y abrió un espacio para desarrollar un modelo de telar portátil (ver fig. 15), que es una manera de difundir (ver fig. 16) nuestra cultura utilizado lo último en tecnología de diseño. Es importante encontrar los caminos prácticos para sintetizar y simplificar nuestro legado cultural de toda la producción artística del Perú, en todas las disciplinas, para difundir y peruanizar a los peruanos, algo como

lo ocurrido con el arte gastronómico, que en la actualidad pasa por un buen momento que no tiene su reflejo en todas las artesanías de nuestro pueblo que vive un congelamiento cultural, que han sido confinadas a “guetos culturales o reservaciones aisladas” con los llamados CITES (Centros De Innovación Tecnológica), que lo único que hacen es congregar y dar apoyo técnico, y no proyectan en el tema del diseño ni cultura en el entorno regional.

## Conclusiones

1. Al respecto de la problemática de esta dualidad, las Naciones Unidas plantea una definición sobre cultura popular inmaterial para denominar a estas manifestaciones culturales, que son el resultado de expresiones del espíritu de un pueblo que se muestran en la música, objetos costumbres, ritos, cosmovisión mágico religioso. Esta es una definición importante porque puede ayudar a unificar criterios, y redireccionar esfuerzos para la difusión dentro del espíritu de multiculturalidad del Perú.

2. El movimiento indigenista fracasó porque tuvo un discurso, donde revaloraba al campesino no su estética, y los aristas, como José Sabogal, se inspiraban en temas andinos mas no aplicaban técnicas andinas para expresión de una estética de arte popular. Este enfoque indigenista no propone una estética propia andina en la formación de artistas jóvenes. Mientras que Elena de Iscua merece especial mención por una aplicación de la estética inca para la enseñanza. José



Figura 15



Figura 16

María Argeras propone una revaloración de la estética andina pero no produce el impacto en las generaciones de artistas por tener un discurso sufrido, la manera como presenta la estética andina le quita atractivo al arte popular para los jóvenes.

3. La pertinencia de incorporar estas manifestaciones culturales en la enseñanza universitaria pasa por cambiar la manera de entenderla por las autoridades y la sociedad, redefiniendo la importancia de estas producciones artísticas para el desarrollo cultural peruano y que se desligue del pensamiento; que estas producciones artísticas son manualidades de ocio, artesanía para turistas o arte de segundo nivel, que están en el inconsciente colectivo peruano como un paradigma.

4. Estos testimonios son nuestra herencia cultural que trasciende la llegada de los españoles y que han sobrevivido relegadas de la formalidad académica, que ha despreciado esta manifestación cultural originaria, y prueba de ello es el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino otorgado en 1975 a Joaquín López, que generó polémica.

5. Existe una coyuntura especial en el Perú, toda vez que la densidad poblacional del peruano de los andes hacia las ciudades se ha incrementado en las últimas décadas. Esto incide en una identificación cultural hacia estas producciones de artísticas de este grupo de descendientes de migrantes, que el tema andino está presente en su cultura familiar, en otras palabras han aumentado los descendientes y existe un mercado en las universidades que no está siendo cubierto, y la incorporación de estas producciones artísticas produciría un efecto inclusivo cultural en la enseñanza del universitario peruano.

6. Las políticas culturales en las artesanías tienen que tener estrategias de corto, mediano y largo plazo para integrar la estética del arte popular a la estética de los peruanos, y mostramos el cuadro final de políticas.

- Corto plazo: Publicaciones en medios de comunicación masiva e influenciar a autoridades en este objetivo de difusión.
- Mediano plazo: Enseñar a los universitarios para formar cuadros profesionales para producir efecto multiplicador.
- Largo plazo: Educar a los niños en estética con las técnicas ancestrales expresión artística.

Será fundamental sensibilizar a los andinos descendientes que son un sector importante de la nueva población limeña, revalorando estas técnicas tradicionales para la producción de una estética, que será un auditorio expectante y vigoroso, y terreno fértil para que estas ideas germinen como algo propio debido al aumento de la población porque dará un mercado que consuma este producto cultural.

## Recomendaciones

- Los criterios desarrollados y expresados por los países desarrollados respecto al diseño industrial y la organización de las PYMES en referencia a la artesanía, pueden servir de base para países en vías de desarrollo de la periferia como Perú. No obstante hay una serie de factores que varían enormemente de uno a otro lugar y, por lo tanto, han de ser objeto de consideraciones y exámenes rigurosos.
- Deberán ser minuciosos y tener gran cuidado al trasladar datos de los países desarrollados a los países en vías de desarrollo como Perú. Ante la más mínima duda, es desde todo punto de vista recomendable, replantear los datos, entendiéndose por datos toda la tecnología comprada o copiada, es decir: Proyectos, Metodología Didáctica, Sistema de Trabajo en Talleres, Sistema de Calificación, Normativa, etc.

## POLÍTICAS PARA EL DESARROLLO DE LA ARTESANÍA APLICANDO EL DISEÑO INDUSTRIAL EN LAS REGIONES

OBJETIVOS	POLÍTICA	INDICADORES	METAS	ESTRATEGIAS	PROPUESTA NORMATIVA Y/O MED. GOBIERNO
Reimpulsar el liderazgo de los productos de la región mediante mayores niveles de calidad y diseño.	Monitorear los productos de la región.	Porcentaje de PBI regional en soles invertido en mejoramiento de productos realizados.	Consolidar los productos importantes producidos en la región	Analizar las debilidades, fortalezas, amenazas y oportunidades de los productos más importantes de la región.	Identificar las empresas que usen insumos importados y en medida puedan sustituirlo por insumos nacionales.
Contribuir a la mejora de la calidad de los productos artesanales.	Establecer criterios para comprar y adecuar tecnología.	Porcentaje de productividad respecto a las tecnologías usadas.	Incrementar a una tasa de 10% anual, las ventas de los productos de la región.	Emplear el método diseño industrial para establecer un orden.	Apoyar a las empresas que mejoren sus productos con incentivos.
Desarrollar nuevos productos artesanales con valor agregado y un alto nivel de innovación.	Subsidiar, garantizar y promover la inversión de proyectos de nuevos productos de la región.	Creación de nuevas empresas, tasa de crecimiento de nuevos productos de la región.	Aumentar la exportación con valor agregado de las empresas innovadoras.	Definir criterios y establecer parámetros para la selección de proyectos a subsidiar.	Permitir a las PYMES descontar como gastos los recursos destinados a desarrollar nuevos productos
Difundir, motivar y despertar el interés por la artesanía en las PYMES.	Crear mecanismos para impulsar la capacitación para una cultura del diseño industrial	Número de publicaciones, cursos, conferencias y soles invertidos en capacitación.	Consolidar y fortalecer un diseño industrial peruano para disminuir las importaciones.	Establecer un fondo anual para la realización de eventos de capacitación.	Que el presidente de la región fomente las sinergias entre las instituciones de formación y la empresa privada.
Adecuar los gremios (PYMES) para la creación de una oficina de artesanía y diseño industrial.	Ordenar la institución para que tenga gran capacidad de cambio en el mundo del diseño industrial.	Eficiente desarrollo de la institución, identificación de la realidad, los problemas y soluciones.	Alcanzar los fines planteados por la institución (PYMES) articulándolos al diseño industrial.	Actualizar, adecuar la institución a las nuevas tendencias, organización y relacionarla con el diseño industrial.	Organizar anualmente un reconocimiento del gobierno regional a las mejores empresas organizadas y sus productos.

Fuente: Plan de las Políticas del Acuerdo Nacional para el Bicentenario.

A close-up, profile view of a woman with her eyes closed, holding a thin necklace with a heart-shaped pendant. The image is soft and ethereal, with a light, warm color palette. The woman is wearing a simple earring and a necklace with a heart-shaped pendant. Her hand is delicately holding the necklace, and the pendant is a vibrant, textured heart shape.

# Innovación artesanal desde el corazón

**Juan Felipe Enríquez**

Director creativo de REINO Studios, con más de diez años de experiencia en diseño industrial, diseño interior, arquitectura, design thinking y emprendimiento. Ha desarrollado la tecnología "HeartMade", la cual acelera el proceso de emprendimientos para la elaboración de artesanías auténticas, con la combinación de fibras naturales, identidad local, diseño contemporáneo y fabricación digital.

La aparente meta es la elaboración de objetos artesanales que resuelven funciones de uso, símbolo o estética en nuestra vida diaria; nuestra meta con la artesanía es despertar sueños, activar talentos y transformar vidas.

El CIDAP juega un rol fundamental en el presente y el porvenir de la artesanía iberoamericana, al salvaguardar en cada obra el patrimonio y cultura de nuestros territorios. Nuestro rol, impulsar, promover y conectar a través de proyectos de co-creación y diseño artesanal, aquel patrimonio con mercados de alto valor agregado y ser la voz de aquellos hábiles artesanos que embellecen nuestro entorno y extienden nuestra cultura y arte al mundo.

La brecha tecnológica en varias comunidades rurales ha impedido que los ciudadanos accedan al conocimiento y uso de las nuevas tecnologías de fabricación digital, así como también ha incidido en que tengan un desconocimiento completo del comportamiento de los mercados de consumo, alejándolos del conocimiento adecuado respecto del QUÉ producto, para QUIÉN y CÓMO elaborar. El resultado es la pérdida de productividad local, el desvanecimiento de técnicas artesanales ancestrales, la sub-utilización de recursos naturales locales, los altos índices de desempleo, la sub-ocupación y la pérdida de talento.

HeartMade Project es un programa de educación tecnológica y diseño acelerado, que apunta a desarrollar comunidades planificadas, productivas y sostenibles.

El principal problema de la artesanía no se halla en la mano o en la técnica de los artesanos, sino más bien en su mente y en su corazón. Ante ello, he desarrollado una metodología de aceleración de emprendedores llamada HEART MADE®, basada en el fortalecimiento de habilidades blandas y rígidas que empoderan al artesano tanto de su cultura e identidad como del patrimonio y tecnologías locales, a la vez que lo nutre de nuevos conocimientos de mercado, conductas de consumo, tendencias, perfiles de consumidor, diseño contemporáneo y tecnologías de fabricación digital.

En el objeto artesanal están implicados desde el diseño hasta las circunstancias culturales, económicas, políticas, ambientales y tecnológicas particulares, que constituyen el contexto en el cual se producen los objetos: por todo esto tienen un arraigo local.

Varias organizaciones de la sociedad civil, gubernamentales y no gubernamentales han venido realizando acciones de capacitación con el objetivo de estimular la economía de las familias que viven de la artesanía. Sin embargo muchas de estas acciones se han visto limitadas a la visión de los donantes de entregar nuevos diseños a los artesanos y ahora vemos que eso no ha resuelto de ninguna manera el problema de la artesanía sino que, más bien, la ha debilitado aún más.



Una red de mini Fab Labs Comunitarios, donde los artesanos “aprenden haciendo” de forma abierta el uso de software y hardware en un proceso de inclusión tecnológica y en base a los recursos naturales subutilizados propios de la localidad.



El proyecto piloto HeartMade lo implementamos en el segundo semestre de este año, con una inversión de 60 mil dólares de parte de la fundación Mavesa, quien financió el proyecto y con quienes pudimos implementar el primer Mini Fab Lab Artesanal del Ecuador para producción en semilla de tagua, conocida como marfil vegetal. Gracias al apoyo de la red Fab Lat obtuvimos excelentes resultados en el proceso de educación tecnológica y en el uso de herramientas de fabricación digital.

Así nace HEARTMADE® como un programa de formación y aceleración de emprendedores basado en el fortalecimiento de habilidades blandas y rígidas, que empoderan al artesano tanto de su cultura, identidad y patrimonio, como de su talento. A la par, el programa introduce los conceptos de ‘artesánías digitales’ y ‘fabricación digital’ para empoderar a los artesanos de las nuevas tecnologías y evolucionar sus objetos a diseños contemporáneos que tengan un arraigo local relevante, optimicen los recursos naturales locales y sean más rentables, reemplazando a digitales aquellos procesos monótonos que no agregan mayor valor y desarrollando nuevos productos que antes la mano no permitía elaborarlos.

El objetivo: desarrollar epicentros productivos a lo largo del mundo a través de laboratorios de emprendimiento y fabricación digital, que incluyan un programa de formación integral sostenido, principalmente, en rescatar la identidad, fomentar el empoderamiento digital, incentivar el desarrollo creativo, diseñar productos de alto valor agregado, comunicar y promocionar sus desarrollos con redes mundiales de conocimiento.

Camino a la introducción de procesos de fabricación digital en comunidades, nace el gran reto de adaptar y/o desarrollar nuevas tecnologías de fabricación digital para materiales naturales



Fuente: FAB ACADEMY BCN

no estandarizados como semillas, cortezas y otros, que reemplazan a los materiales convencionales y aportan al desarrollo local.

Otro de los grandes retos será revalorizar la cultura e inyectar en los nuevos productos artesanales, aquellos códigos *identitarios* que promueven nuestra cultura y cuentan historias de aquellas manos y corazones creativos al mundo. El objetivo es desarrollar un sistema que permita decodificar el patrimonio natural y traducirlo en un algoritmo que el artesano pueda utilizarlo de inspiración para la creación de nuevos productos, y transmitir el uso de las nuevas tecnologías a las nuevas generaciones, a fin de que hereden el oficio y patrimonio, para reinventarlo y proyectarlo en el mundo, así dar a luz la nueva generación de artesanos contemporáneos.





# La Boutique Equatorienne, Piezas únicas, hechas a mano - un pedazo de nuestro saber- hacer en París

**Estefanía Herrera**

Ecuatoriana radicada en París.

Cuenta con una licenciatura en Publicidad y Relaciones Públicas, y dos maestrías en: Administración de Negocios y en Marketing Digital, títulos obtenidos en España.

Fundadora y dueña de "La Boutique Equatorienne" (París, Francia), primera boutique dedicada al diseño ecuatoriano en Europa, reuniendo a más de treinta marcas y diseñadores del Ecuador.



**H**oy en día el mundo de la moda se está orientando hacia valores profundos.

El consumidor está cambiando, el origen y la manera en la cual ha sido producido un producto cuenta cada vez más.

El tema de sostenibilidad e impacto ecológico es un tema que está de auge en Europa y Estados Unidos. 'Sustainable & ethical fashion', lo que se conoce hoy en día como "Slow Fashion" una moda que recae en lo auténtico, lo hecho a mano y lo hecho con una historia detrás. El mercado europeo es muy interesante,

ya que recibe nuestros productos con los brazos abiertos, donde la gente se encanta al ver nuestros colores, texturas y diseños. La moda con estilo "boho chic" es lo que se viene, tejidos, colores y fibras naturales.

La Boutique Equatorienne ha sido una ventana en Europa para diseñadores y artesanos ecuatorianos que siguen estos valores. En junio 2016, la Boutique abrió sus puertas para dar a conocer nuestro 'saber-hacer', nuestra artesanía fusionada con el diseño y estilismo de diseñadores que trabajan mano a mano con artesanos de diversas provincias del Ecuador. El proyecto inició de la mano de dos grandes amigas y jóvenes emprendedoras, Estefanía Herrera y Valentina Almeida.

Las dos ya habían trabajado juntas al crear su marca de marroquinería “Pelle Paka”, fundada en enero 2015, realizando colecciones de bolsos y accesorios en cuero, trabajando conjuntamente con artesanos locales de Imbabura, promoviendo una producción equitativa y local.

Valentina estando en Ecuador, ayudó a Estefanía a poner en marcha al proyecto, ya que se encontraba en París. Sin embargo, aún al estar miles de kilómetros aparte, lograron organizar el primer pop-up store ecuatoriano en París.

Estefanía se encargó de realizar la búsqueda del local, y realizaba sesiones de Skype, y Whatsapp con los diseñadores para realizar el reclutamiento y selección de marcas. Mientras que, Valentina organizaba la logística con los diseñadores para realizar el envío de los productos desde Quito hacia París.

La propuesta atrajo el interés de varios diseñadores y marcas, para todos era una oportunidad inmensa de tener a sus marcas en uno de los lugares íconos de la moda. Estefanía y Valentina se dieron cuenta que había una gran necesidad para las marcas de contar con un espacio físico, donde puedan ser representadas a nivel internacional. Un lugar donde las marcas no compitan entre ellas sino que, justamente, se apoyen y se vuelvan un colectivo, donde cada una tiene su valor y cada una se diferencia con su propio universo.

El proyecto inició como una boutique *ephemere* o *pop-up store*, lo que se conoce como una boutique temporal. El espacio abrió sus puertas en un lugar ideal, justamente en el corazón de París, en el Distrito 9, un lugar céntrico con mucho paisaje peatonal y gran variedad de boutiques.



El primer mes fue un piloto. La boutique generó mucho buzz, donde se recibió un alto nivel de apoyo por parte de periódicos y revistas que realizaron varias publicaciones acerca del primer pop-up store ecuatoriano. Al igual que tuvimos el apoyo y la visita de la Embajadora de Ecuador en Francia: **María de la Paz Donoso**, y del Embajador de Francia en Ecuador: **François Gauthier**.

El realizar una prueba de mercado fue un gran índice para lanzar el proyecto de manera más concreta. Durante un mes se pudo analizar la acogida que los productos tenían en el mercado europeo y, sobre todo, la aceptación de los parisinos hacia nuestros colores y texturas.



Después de pasar el primer mes de aventura, la Boutique se transformó en una boutique permanente, donde se procedió a firmar un contrato anual renovable. Estefanía continuó con la aventura tomando el rol de presidenta de la sociedad, y Valentina se despidió del proyecto para poder concentrarse en proyectos personales en Ecuador.

La Boutique tuvo acogida, la principal clientela los parisinos del quartier o barrio, quienes entran a la boutique con el fin de encontrar algo diferente, algo nuevo, con colores y motivos que destacan y no son fáciles a encontrar en la ciudad. Destacamos por nuestra variedad de productos: Sombreros de paja toquilla, joyas de tagua, joyas de filigrana, marroquinería de cuero, zapatos, ponchos, bufandas de alpaca, shigras, bolsos de paja, ropa, cojines y accesorios.

Los consumidores están cansados de ver cada vez los mismos productos en los almacenes. Se atrae su atención cuando ven algo que sale fuera de lo ordinario, algo que cuenta una historia detrás. La gente ya no quiere comprar solamente un producto, las personas quieren y piden una experiencia y saber que, de alguna manera el producto que adquieren, es un producto que tiene un valor intangible, un impacto positivo detrás. Es por eso que, hoy en día es imprescindible continuar la transmisión de nuestras tradiciones, técnicas, y saber-hacer artesanal para que no desaparezcan como en muchos países ya ha sucedido.

En Ecuador tenemos la suerte de contar con artesanos increíbles, con un saber-hacer único, que se ha logrado –increíblemente- mantener de generación a generación. Esto es un gran reto, ya

que cada vez más las grandes cadenas acaparan el mercado con producciones masivas y precios bajos, dejando detrás la cara y manos de los individuos, optando por utilizar máquinas que permiten realizar productos rápidamente y en cadena.

La Boutique Equatorienne quiere ser esa vitrina, donde el cliente puede ver la trazabilidad y origen de cada uno de sus productos, siendo conscientes que cuando compran una prenda, joya, bufanda o cojín por ejemplo, están apoyando a una producción local, al artesano, al diseñador y a nuestra boutique que permite la comercialización de los mismos.

Hoy en día la aventura de la boutique continúa, representado a más de 23 diseñadores ecuatorianos en París, con el objetivo de continuar creciendo y creando más sucursales alrededor del mundo.





# Neoartesanía: Miradas posteriores

Esteban Torres Díaz

Diseñador por la Universidad del Azuay. Maestría por la Universidad de Cuenca.  
Veinte años de experiencia entre el diseño y la docencia.

*“Los pueblos no están hechos de piedras, muros y cemento, los verdaderos pueblos están hechos de arte”.*

Los pueblos caminan interminablemente y, mientras lo hacen, dejan huellas de sutransitar. Son caminos construidos en el tiempo, y este se encarga de transformarlos o borrarlos.

El recorrido humano de otras épocas se refleja en rastros, objetos, dibujos, construcciones, colores, olores, vestimentas, en propuestas objetuales que pueden continuar formando parte de la contemporaneidad como un cúmulo de elementos que vienen desde la vida que les tocó vivir, desde su tecnología, desde su época, hasta nuestros espacios, y a los que quizás apreciemos detrás de la vitrina de un museo, en un contexto expositivo ajeno a su naturaleza y a su original funcionalidad.

Lo mucho o poco recuperado resulta muchas veces olvidado por nuestras actuales sociedades, porque la tecnología

y nuevas formas de alimentación visual no necesariamente tienen un apego hacia estos vestigios, y no es tomado en cuenta para una propuesta conceptual que le otorgue cierta actualidad. ¿Razones? Varias: elementos que tuvieron su vida útil y que ahora son expuestos al público en una exhibición; nuevas inquietudes formales por parte de artistas, artesanos, diseñadores y consumidores; empleo de materiales como el plástico y de producción en serie, muchas veces preferidos antes que productos hechos a mano y cuyo costo es mayor, lo que propicia la desaparición de artesanos y, por ende, de la cultura que cada uno de estos elementos contiene dentro de su forma, de su técnica, de su razón, color, olor y uso, muriendo un rastro de identidad. Identidad que en la mayoría de los casos es despreciada por la juventud, que busca imitar culturas “superiores” como las de las grandes potencias, que elige una Coca-Cola y no un morocho; gente nueva que se prepara para festejar un Halloween, sin saber primero sobre sus propias fiestas populares; o casos más graves en los que se desprecia un pasacalle para entonar una canción, mal interpretada a veces por el desconocimiento del otro idioma y de sus particulares significaciones. Y sobre nuestro dialecto, ¿qué decir de esa intención de ocultar el arrastre de la erre? Muchos jóvenes hacen un esfuerzo y ‘entrenan’ para evitar este característico sonido, y eliminar –de ser posible– también el ‘cantado’ cuencano.

Por ello, *Miradas posteriores* —como un acto de rescate de aquellos objetos abandonados en un museo y en la memoria— busca una reconfiguración de estas formas, intentando que tengan nuevas vidas en el ahora, con una historia en su formación; que surjan de esa mezcla de pasado y presente, con un posible futuro para los ojos de este nuevo habitante; que genere diálogo entre el pasado perdido, un presente en construcción y un futuro no escrito.

Hablar sobre la vergüenza es primordial para comprender el propósito de esta *neoartesanía*. Como habitante de esta ciudad, como profesional del diseño, como docente y como persona común, he evidenciado que un gran porcentaje de la nueva generación se avergüenza de su historia y de su contexto, principalmente los jóvenes que buscan compararse y relacionarse más con entornos ajenos, con culturas más cercanas a países ‘primermundistas’, que relacionarse con lo propio, lo que se traduce en un rechazo a la música (sanjuanitos, pasacalles, cachullapis), a las formas dialectales (como el ya mencionado arrastre de la erre) y a las tradiciones en general.

Lo explicado sirve como base para evidenciar que cosas similares pasan en otras áreas como la artesanía o el diseño, ya que nuestras sociedades —al ser cada vez más planas culturalmente hablando, “más iguales a las extranjeras”, y al no valorar su entorno y su historia— pierden elementos que diferencian a un pueblo de

otro, perjudicando también el comercio y el turismo y, por esta razón, la economía de la clase artesanal.

Esto también genera una falta de innovación en los artesanos; innovación que se tiene que analizar desde los puntos de vista tecnológico y creativo. La tecnología afecta significativamente, puesto que algunos de los objetos construidos no tienen los terminados adecuados para satisfacer las necesidades del consumidor y, desde el punto de vista de la innovación, algunos artesanos no se dan el tiempo suficiente para generar nuevas propuestas formales, valiéndose de la historia y la tradición. Una de las soluciones a corto plazo sería que instituciones públicas y privadas vinculadas con áreas culturales y turísticas aporten con la instrumentación tecnológica adecuada y, al respecto de la innovación, se realicen estudios de los cuales surjan propuestas que tengan contenido cultural relevante.

Como una forma de expresar lo antes mencionado se plantean cinco posibilidades o miradas, las cuales —luego de un estudio teórico e investigativo— dieron paso a un proceso de boceto y posterior construcción de prototipos.

## PRIMERA MIRADA

(Sellos de la cultura Jama Coaque)

Buscar, en los vestigios dejados por las culturas que habitaron estos espacios, elementos objetuales que aún se pueden ver, pero ya no tocar (por estar resguardados en un museo).



Los sellos de la cultura Jama Coaque son elementos que fueron usados principalmente para ser untados con tintes naturales o arcillas de colores y transferir sus diseños a la piel o a textiles. Los sellos cilíndricos tienen dimensiones de entre cinco y siete centímetros, cuya superficie contiene gráficos geométricos, otras figuras zoomórficas y elementos humanoides. Ergonómicamente, están

desarrollados para poder ser usados con una mano; en sus extremos tienen una cavidad que ayuda a que los dedos índice y pulgar calcen, para facilitar su recorrido por las superficies.

Una vez realizado el análisis de estos elementos, se replanteó su estructura, de manera que el objeto tuviera otras dimensiones y permitiera grabar sobre arena o pintar sobre superficies.



## SEGUNDA MIRADA

(El *aribalo*)

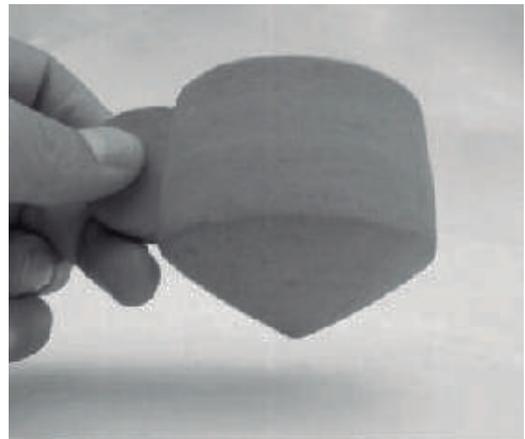
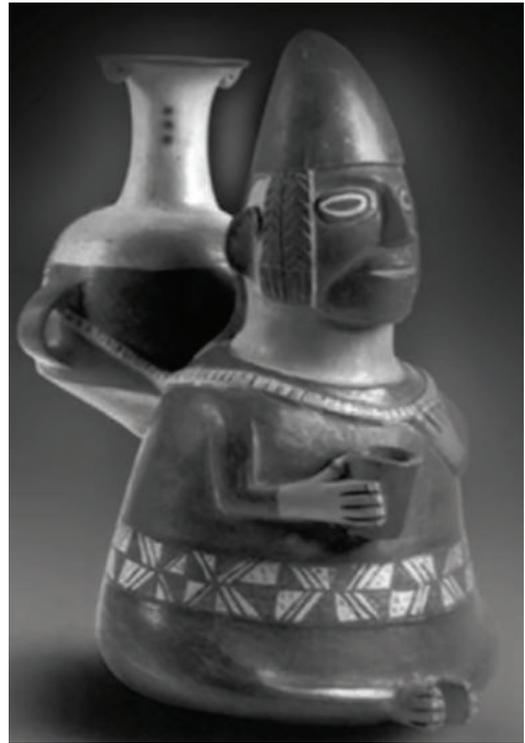
La idea de este trabajo, que ya ha sido presentado en otros eventos del CIDAP, es no solo observar al objeto en el museo sino construirlo con nuestras propias manos, generando así un elemento que pueda ser útil en nuestro tiempo.

El *aribalo* (nombre español) o *MakuPuyñun* (nombre ancestral) es un elemento que existe y está resguardado

en los museos, con dimensiones de entre quince y ciento cincuenta centímetros, cuya superficie, en algunos casos, contiene gráficos de excelente nivel.

El *aríbalo* se ha elegido para esta reconfiguración, con el fin de producir un objeto souvenir.

Se trabajó una taza que mantiene la forma conífera en su base, un plato construido con madera del oriente y arena de las playas ecuatorianas.



## TERCERA MIRADA (Dulces de Corpus)

Explorar el contexto actual del arte popular que nos rodea, en el que el artista, diseñador o artesano se nutre de estas costumbres, de esta tradición y se propone innovar en base a esa mirada, a esa realidad.

En este caso se planteó crear a partir de las experiencias actuales, tomando elementos de la cultura popular, especialmente de las fiestas tradicionales (El Septenario) y sus dulces de Corpus.



Se analizó lo que sucede en la fiesta, su desarrollo, los elementos que nos permitan generar insumos para propuestas nuevas; se produjeron "dulces de Corpus" con las formas de los músicos de la banda de pueblo, fusionando sabores y colores. No se descuidó el soporte, que debía ser cómodo de transportar, facilitando la venta por unidades o en conjunto (colección).



## CUARTA MIRADA (Mirar hacia nuestra propia vida, hacia cómo avanzamos y crecemos)

Se indaga básicamente en la generación de elementos que surgen a partir de nuestra propia experiencia. Recordar las formas de jugar en la infancia, con elementos simples de nuestro alrededor. Una caja se convertía en carro, una mesa

en casa; una silla podía llegar a ser un carro, cocina o barco.

Basados en este recuerdo se generó una silla que permite transformarse en varios objetos.



## QUINTA MIRADA (El acto 'performático')

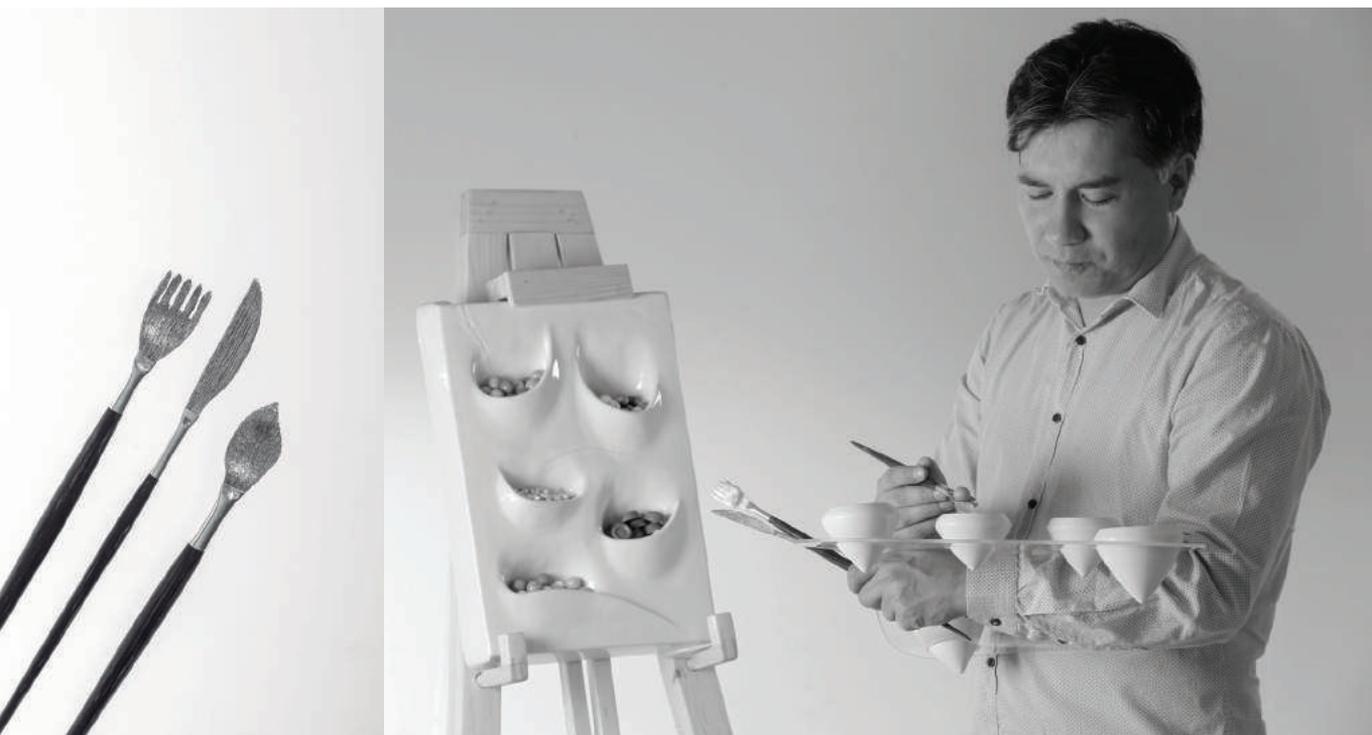
Generar un objeto que se acerca más hacia una *performance*, creada a partir de un juego de miradas, convirtiéndose en producto conceptual que emite un mensaje más apegado a la parte artística que a la funcional.

Aquí se pretende realizar un trabajo artístico generando nuevas lecturas sobre objetos que tienen determinada construcción y función. Se asimiló su construcción y luego se deconstruyó para proponer un diseño híbrido entre su función inicial con una nueva interpretación formal.

Se ha diseñado con plata, pinceles cuyas cerdas se convierten en cucharas y un lienzo elaborado en cerámica con espacios contenedores de alimentos. La metáfora manejada en este objeto es que al arte se le puede comer, literalmente hablando. Se pretende observar los objetos que nos rodean con una mirada deconstructiva, híbrida, que

permita unir un elemento con otro que, aparentemente, no tienen razón para coexistir con él; y se pretende que, de esta unión, se genere un tercer elemento que produzca en el observador una curiosidad sobre el mismo.

Si bien esta última propuesta se aleja de las características de un objeto artesanal, su finalidad está más apegada hacia un acto performático, es decir, más artístico, pues resulta un objeto único que en un momento determinado —con el transcurso del tiempo— puede convertirse en un elemento artesanal, dependiendo del grado de publicidad, promoción e impacto en el imaginario del objeto y del artista. Un ejemplo de esto pueden ser obras de arte en museos —como el caso de la denominada La fuente, de Marcel Duchamp—, que pueden ser adquiridos como souvenirs a escala de la obra original.



#### Construcción del Objeto

#### Artistas:

Cerámica: Juan Pacheco. Acrílico: Carlos Pesantez. Joyería: Carlos Machado. Madera: Juan Pañora.

**Fotografía:** Mathías Villacís y Santiago Escobar.

**Diseño:** Esteban Torres Díaz.

## Conclusión

Pienso que el área artesanal en nuestra región está en serios problemas. Existen pocas instituciones en lucha por lograr mantener un nivel adecuado en sus diversas fases; y a pesar del esfuerzo realizado, el impacto en los temas de diseño, innovación, costos, tecnología y promoción es aún deficiente. Sostengo que existen estupendos artesanos y diseñadores capaces de dar un giro positivo a esta realidad; pero, sin la acción positiva de las empresas públicas y privadas, y sin los recursos económicos necesarios para la innovación, esta tarea es cada vez más difícil.

Algunos artesanos de excelente nivel están desapareciendo por su edad, otros están cambiando su profesión artesanal por empleos que les dan mejores réditos económicos, y, unos tantos, al vivir en condiciones muchas veces precarias, ya no quieren que sus descendientes escojan ese camino.

Reformas adecuadas y líneas políticas claras seguramente ayudarían para que esta situación cambie y el artesano regrese a sus talleres con una posición innovadora, con una tecnología adecuada y, sobre todo, con una economía que le permita sostener una vida digna.



# Mesa redonda ARDIS 2018

Mario Brazzero

Para finalizar el encuentro ARDIS, el CIDAP organizó una mesa de diálogo en la que varios científicos sociales, diseñadores y artesanos de América Latina expresaron su postura frente a diferentes tópicos de encuentros y desencuentros entre estas dos esferas de producción cultural. Participaron en esta mesa redonda: Mónica Malo, Walter Gonzales, Rosana Corral, Johan Rodríguez, Gonzalo Arias y Freddy Uday, Fausto Ordoñez.

### **Mario Brazzero:**

He organizado esta mesa tomando en cuenta que contamos con docentes, investigadores, gestores culturales, artesanos y diseñadores. En función de esa presencia, vamos a dividir el diálogo varios momentos. Primero se les va a solicitar a los participantes que hablen de su producción, de su obra, de la situación de la artesanía en su país, etc. Culminada la presentación realizaré una sola ronda de preguntas a los participantes.

### **Mónica Malo:**

Yo llevo trabajando treinta años en el ámbito textil, es algo de lo que siempre me enamoré; también incursioné en el mundo del arte, pintura sobre vidrio, cobre, pero me atrapó el textil ya que, más allá de ser una fuente de ingresos económicos, se convirtió en una práctica de vida, en una filosofía dentro de mi forma de vivir. He vivido mucho tiempo en comunidades indígenas del Ecuador. En estos lugares he aprendido, asimilado y me he identificado. Cuando me preguntas de dónde soy o con qué grupo étnico me identifico, yo siempre digo Cañari, porque estoy enraizada en esta tierra, en esta región, tengo mis ancestros acá, por lo cual tengo ese sentido de identidad que es precisamente lo que he ido trabajando en los textiles desde el hilado, sin comprar la materia primera. En la misma acción de retorcer los hilos para hacer una fibra continua está implícita la vida, siendo este hilo conductor la vida. Trabajo en muchas fibras dependiendo de la finalidad: si es para la cotidianidad se hila en un sentido pero si es para algo ritual se hila en otro sentido. Son conocimientos que están más allá del objeto o producto final; muchas hermanitas en el campo me decían que deben enterrarse con los objetos del hilado, porque si no, luego tu alma está como perdida. También me interesa esto de que todas las diosas en el planeta han sido hilanderas, en todas las culturas del mundo.

He aprendido a hacer una tintorería natural y recuperar esa tradición para no utilizar anilinas, a eso yo le llamo un proceso alquímico: buscar la planta que me va a dar el color que necesito y el reconocimiento del lugar de donde estoy ubicada. La planta y su color son un laboratorio experimental, ya que la tonalidad depende del sitio donde se encuentra, de la luna, la lluvia y un montón de factores.

Después viene el proceso de la cocción: en la tintorería que yo hago no cocino la fibra para evitar el daño, solamente cocino las plantas. Al hervir las plantas, estas producen un aroma que genera una sensación de bienestar y medicina según las plantas que utilices; esto lamentablemente se ha perdido y muchas mujeres ahora tiñen con anilinas. Por ejemplo, ahora estoy haciendo trabajo voluntario con las mujeres del sector de Calpi que son criadoras de alpaca. Para recuperar con ellas la memoria ancestral hacemos ese reconocimiento y volvemos a utilizar la fibra de la alpaca, que es la fibra de los dioses; cada fibra tiene una relación con los espíritus de la tierra o del cielo.

Luego de eso, cuando tengo listos los hilos, llevo a los distintos tipos de telares según lo que vaya a hacer. Muchas veces suelo tener un diseño previo, otras veces no, simplemente pongo los hilos y los mismos hilos se van acomodando solitos. Para esto también se necesita conocimiento de los diseños que se pueden manejar, porque el tejido visto desde la cosmovisión es un libro, porque hay una lectura, hay códigos, es una forma de escritura, es una forma de transmitir un pensamiento, un sentimiento, una sensación; yo tejo con el corazón. Cuando me preguntan de dónde me vienen las ideas, respondo que a veces las miro en una ceremonia, en un sueño, o en el trabajo y la acomodación de los hilos; siendo así una experiencia de vida

**Walter Gonzales:**

Yo comparto lo que Mónica ha dicho, solo que vengo de la cantera de la artesanía, me siento un artesano frustrado, un diseñador de modas frustrado. Pero desde mi atalaya, desde mi punto y mi puesto que es la universidad, he hecho aplicaciones a la arquitectura, por lo que he tratado de incorporar el tema de la artesanía y de la cultura a la academia, al diseño formal y académico que me han enseñado en la universidad, tenemos esta formación exocéntrica.

Con el asombro que me generaron la geometría, la historia, la comunicación, la arquitectura, así como la fabricación de los textiles con tecnologías ancestrales, hice un globo aerostático para volar sobre las líneas de Nazca. Utilizando la academia y las tecnologías ancestrales pude lograr hacerlo y flotar en el aire en el año 1979. Aplicando mi experiencia en los textiles y su iconografía, las técnicas de telar, de nudos, así como la dimensionalidad y trimensionalidad de la arquitectura con los jóvenes de la universidad, pasamos a las maquetas y de ahí a convertirlo en un objeto. De esta manera pude sensibilizar a las autoridades de la universidad que las tecnologías ancestrales eran aplicables en elementos cotidianos funcionales.

Esta fue mi manera de incorporar las tecnologías ancestrales con la academia, y de aplicar estos conocimientos en la vida. Yo soy un apasionado de que estas tecnologías ya que pueden ser utilizadas como medio de transmisión de cultura. Dentro de los procesos productivos, en el acto mismo creativo del tejido no intervengo, brindo herramientas. El telar de cintura no ha sido rediseñado desde hace mucho tiempo, por lo que me tomé la tarea de rediseñarlo desde un planteamiento que lo haga más simple.

Quiero compartirles mi experiencia de sensibilizar a las autoridades en el Perú, sobre la forma en que pueden ser utilizadas las tecnologías digitales como herramientas para democratizar, entendido la palabra democratizar como el ejercicio de llegar a todos lados con técnicas que son muy complejas de aprender. Desde el diseño industrial traté de emplear la tecnología para crear máquinas, artilugios, herramientas que permitan elevar la productividad del artesano; estoy convencido que la academia tiene mucha responsabilidad en el gran fracaso del proyecto cultural que tiene mi país, Perú. Creo que los jóvenes universitarios piensan mejor la nación, si se les educa en una formación profesional vinculada con la cultura, por eso tengo conflictos con varios teóricos y con conceptos que nos han inventado a nosotros. Propongo que pensemos en consenso, no desde la soberbia de plantearse una vida que no congrega. En el Perú falta mucho tiempo para que ocurra este cambio.

**Rosana Corral:**

Yo he manejado mi vida en función de un ciclo en espiral. Comparto la pasión por los textiles, y ese es el hilo conductor de mi trabajo profesional. La vida me llevó a México, donde pude trabajar durante cuatro años con comunidades en proyectos de innovación artesanal que nacieron como parte de la investigación de mi maestría, la propuesta fue generar estrategias de vinculación entre diseño y artesanía, a inicios del 2000. Esas estrategias fueron plantadas de manera general desde el punto de vista académico y de investigación, lo que no nos permitió tener un panorama general de la producción; un artesano y una artesanía tienen sus particularidades y cada objeto que se diseña es único y tiene diferentes tipos de relaciones. Trabajé con una comunidad de Huicholes, quienes tienen un simbolismo y un trabajo iconográfico muy complejos, lo que nos hizo cambiar de actitud y más bien aprender de ellos, y como diseñadora puedo decir que fue una experiencia significativa.

Desde el punto de vista académico se pudo definir tres momentos. El primero consistió en acercarnos como investigadores al universo de materiales, procesos, contextos, y temas como la sustentabilidad. Después definimos un proceso metodológico en distintos niveles, desde analizar el espacio del mercado de los artesanos y recoger y desarrollar sus propuestas sin ninguna imposición. Lo enriquecedor de esto es que, siendo un programa universitario, los que en verdad se enriquecían con conocimientos desde la práctica y la vivencia eran los estudiantes. Luego regresé y me propuse trabajar como artesana, mi propuesta fue mezclar dos técnicas: la cestería con la tejeduría. En los telares no usaba hilos, tejía con fibras como la totora.

Los diseñadores pasamos a ser administradores, constructores, vendedores, buscamos los contactos, para eso aprendemos gestión del diseño que es lo que tratamos de enseñar a los alumnos en la academia, el ver más allá de lo evidente. Eso es lo más importante y enriquecedor.

Actualmente el ciclo se enmarca en la investigación, tuve la oportunidad de terminar este doctorado en el cual el incentivo investigativo se sostuvo en los años de experiencia en la docencia. Asumir todo el tiempo que teníamos que enseñar bajo los principios de la industrialización europea, decir que el diseño inicia con la revolución industrial no tenía cabida cuando te enfrentas a una construcción como la de Chan Chan o al ver un manto ceremonial de la princesa Chimú o un plato de la cultura Carchi. ¿De dónde salieron estos elementos, estas formas?; esto salió de su cosmovisión y sus principios. Mi planteamiento fue una propuesta de generar fundamentos para el diseño a partir de la cosmovisión andina, ahora lo estoy empezando a reproducir con mis estudiantes y así aportó un grano de arena para que el diseño cambie sus paradigmas y se rompa la colonización de pensamiento: el diseño desde el sur, ahora vamos a arrancar desde el sur ya no desde el norte.

### **Fausto Ordóñez:**

Mi hoja de vida dice que soy un artesano. Este no es solamente un evento académico sino de reflexión, para encontrar el punto en el que hoy en día está la artesanía, que ha sido bastante golpeada no solo por los gobiernos sino por los seres humanos. Si nos vemos al espejo y nos preguntarnos qué hemos hecho por este sector, posiblemente esta pregunta rompa los espejos. Si empezamos a reflexionar desde el punto de vista institucional y miramos cómo nace el CIDAP, nace como una preocupación continental sobre aquello que estaba siendo denigrado, llevado a una concepción de pueblo: las artesanías y las artes populares. Los antropólogos ya estaban manifestando una preocupación por una pérdida de identidad. La Carta de las Américas de 1969 congregó en la Organización de Estados Americanos a los países miembros para crear un espacio en el que, efectivamente, se comience a hablar, a solventar y promocionar; no a rescatar sino a valorar lo que estaba pasando en el contexto mundial en el campo de las artes populares y las artesanías. El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares se crea por suerte en Ecuador, y más suerte aún que sea en una ciudad tan bella que connota en sus raíces un proceso netamente artesanal, Cuenca.

Mirábamos en la ponencia de Carlos Freire y Juan Pacheco estos bellos instrumentos musicales que normalmente los apreciamos como parte del pasado, como parte de la identidad de los pueblos, nacen de las manos y las raíces de los pueblos artesanales, que hoy nos cuentan su historia. Muchas personas no sabrán que es el CIDAP, pensarán que es la institución que hace la feria de noviembre en las fiestas de Cuenca para vender lindas artesanías, dicen también que

el CIDAP es una entidad de élite; pero no miran lo profundo que tiene la institución. Trabajar permanentemente con el sector artesanal lleva un compromiso enmarcado en proyectos y reflexiones, la pérdida de identidad puede radicar no solamente en el oficio artesanal sino en la apropiación que tenemos del contexto en el que nos desenvolvemos, y muchas veces esa pérdida y esa apropiación también están generadas por los propios actores. El consumo de las artesanías desde lo comercial no valora lo que está detrás del objeto, y detrás del objeto están seres humanos, tradiciones, necesidades, vivencias, y, sobre todo, muchas decepciones; Por eso la necesidad de este tipos de centros y este tipo de eventos, para que en este día no nos queden las felicitaciones sino que nos queden la autocrítica, las propuesta; si no hay oídos que nos escuchen, caminemos de frente y seguramente habrá más puertas que se abran. Hay dos formas de crítica, el que siempre critica y el que critica proponiendo.

En este momento miramos el proceso de fortalecimiento de los sectores, las entidades y los oficios, lo que es sumamente importante para hacer una propuesta innovadora que incluya los saberes y oficios artesanales, pero no lo queremos hacer para generar otro evento sino para que, desde el punto de partida, generemos una política permanente de trabajo en conjunto. La artesanía y el diseño no han estado separados en ningún momento de la evolución del ser humano, nacen para cubrir las necesidades de abrigo, de recolección de alimento, y hoy en día se está trasladando a una necesidad decorativa y cada vez menos funcional, es ahí donde está el riesgo de la desaparición de la función de los oficios.

Tenemos una generación de artesanos que supera la media de cincuenta años, es decir, artesanos viejos en el Ecuador. Leila Molina decía en su conferencia que hay más diseñadores y menos artesanos, momentos de reflexión pura. El CIDAP genera la Semana del Diseño para la Artesanía para en conjunto mirar hacia adelante, buscar nuestro factor común, el desarrollo en paralelo y el reconocimiento mutuo, que el artesano reconozca las competencias que tiene el diseñador, pero que a su vez el diseñador reconozca la trayectoria milenaria que tiene el sector artesanal. Con esto se crean nuevas oportunidades, no solamente de reclamar los derechos o los espacios sino de crear oportunidades que se materialicen efectivamente.

Buscamos las formas de realizar ARDIS y, con los amigos de buena voluntad que se mueven por los sentimientos y emociones, concretamos la presencia de amigos del exterior como Ariel, Johan y Walter. Después de este evento vamos a relacionarnos de manera adecuada para que desde la academia, desde la artesanía, desde el diseño y desde la ciudadanía podamos fortalecernos, para ganar en conjunto, porque si no hay reconocimiento es una pérdida mutua. Octavio Paz decía que las artesanías no pueden estar en el espacio frío y refrigerado de los museos, sino más bien en un espacio vivo, permanente, evolutivo; y es ahí donde el diseño se debe insertar. Les invito a conocer el CIDAP, su Centro de Documentación con más de cincuenta mil volúmenes de investigaciones en artesanías y artes populares, la única institución en la cual las ciudades hacen y levantan su información desde las identidades; tenemos un Museo con más de ocho mil piezas de América, investigaciones permanentes y eventos que dan soporte al sector artesanal y al sector del diseño.

### **Johan Rodríguez:**

Vengo de Costa Rica, en mi país la frase "pura vida" la usamos casi para todo y significa "todo bien", "todo feliz", hasta significa agradecimiento y por eso quiero decirle Pura vida al CIDAP por su hospitalidad. Yo no me puedo llamar artesano, eso sería insultar a mis padres y a mis abuelos

que si lo son; vengo de una familia con cinco generaciones de artesanos de la madera. Tampoco soy diseñador, mi profesión es la administración y la gestión empresarial. Los últimos diez años me he involucrado directamente con el sector empresarial en diferentes ámbitos, especialmente en la promoción y comercialización de espacios para los artesanos de mi país, hacer alianzas institucionales para buscar fondos y gestionar proyectos en beneficio de la artesanía.

Mi país tiene una marca que es “Esencia Costa Rica”, nuestro principal ingreso económico es el turismo, nuestro territorio actualmente es 70% bosque y tenemos costas en ambos lados del país, en cuarenta minutos desde la capital estoy en el pacífico o en el atlántico. En base al turismo, muchas personas se dedican a producir y vender la artesanía; sin embargo, la artesanía tradicional de los pueblos originarios ha desaparecido desde hace mucho tiempo por debilidad de nuestros gobiernos y también de la sociedad, no le dimos el valor real, y aunque tenemos muchos ingresos del turismo, la artesanía costarricense se ha debilitado y eso es algo que nosotros en los últimos años hemos tratado de corregir.

Hablaré de tres pueblos originarios, uno de ellos es la Comunidad Boruca que está ubicada al sur del país, en una zona de alta diversidad. Mantiene una actividad que se realiza todos los años llamada el baile Los Diablitos, en la que se representa la conquista y la lucha contra el conquistador; relacionan al conquistador con un toro y a los pueblos originarios que, representados con máscaras, bailan durante varios días en guerra con el toro. A más de los textiles tienen las máscaras Borucas que son una de las artesanías tradicionales más representativas del país, son talladas en madera de balsa a mano y pintadas con motivos del ecosistema que habitan y de sus creencias. En ellas, cada símbolo representa algo para la comunidad. Después está la Comunidad Chorotega, pueblo originario que se dedica a la cerámica tradicional. La tercera es la comunidad de Sarchi, donde hace muchos años se producían las carretas para que los bueyes transportaran productos agrícolas o personas. Debido a que las carretas ya no se utilizan en su función original, también desaparecieron los artesanos, y lo que ahora hacen algunos pintores son objetos con los diseños que tenían estas carretas, trasladan la historia que se contaba en cada una de estas carretas.

Yo soy miembro de una comisión técnica interinstitucional que tiene representación del Gobierno, del sector privado y del sector artesanal. Mi función es la gestión de alianzas para buscar financiamientos y generar proyectos en las comunidades artesanales cuya representación es muy limitada, si la comparamos con Ecuador, Colombia, México o Guatemala. Nuestro principal proyecto consiste en una ley y un decreto para crear un sello de protección al sector artesanal que sale este año, se dirige a los productores que protegen el medio ambiente, utilizan materias primas locales, y realizan productos hechos a mano.

En la relación diseño y artesanías, en mi país no existe la carrera de Diseño de Modas, existen algunos diseñadores y diseñadoras que estudiaron fuera del país y no regresaron, en pocas ocasiones llegan para compartir su experiencia y nada más. Pero sí tenemos muchos diseñadores industriales y diseñadores gráficos que, por iniciativa propia y por falta de empleo en estas carreras, han vuelto sus ojos al sector artesanal para generar nuevos productos como la marca “Autóctono” que utiliza el tejido de la comunidad Boruca. Este sector trabaja con las tejedoras borucas quienes, en las presentaciones de los productos participan y son visibilizadas. Tenemos otros casos como una diseñadora que trabaja en cabuya y cuero; otra que utiliza la gráfica de las carretas en sus prendas y durante su participación en ferias y exposiciones lleva a algunos

artesanos que pintan en vivo y posteriormente ella transfiere estos artes al textil. También hay quienes trabajan en muebles de madera, que es una de las principales fuentes de empleo de los artesanos, sector donde se está trabajando también con diseñadores.

Una última cosa, en países como el mío que no tenemos una institución como el CIDAP, por eso invito a los jóvenes a que valoremos el trabajo que hace el CIDAP y todo el trabajo que realiza por el sector artesanal.

## **ORUGA**

### **Gonzalo Arias:**

Soy Gonzalo Arias y junto con Freddy Uday somos fundadores de Oruga Concept, antes que nada, yo creo que ARDIS es algo que hemos esperado durante mucho tiempo. Yo tengo formación de diseñador pero la mayor parte del tiempo he estado vinculado a la artesanía, principalmente a la joyería; durante nuestra formación vimos varias tecnologías artesanales, tuvimos la oportunidad de trabajar con barro, metalmecánica, joyería, madera, y eso nos abrió un amplio espectro de posibilidades.

Cuando terminamos nuestra formación académica sentimos la necesidad de proponer algo y la respuesta fue la joyería ya que es un campo muy amplio donde se pueden crear cosas muy hermosas. La visión que nosotros tenemos que en la joyería se pruebe con todos los materiales posibles, por eso en estos quince años hemos estado probado materiales diversos, en unas ocasiones con buenos resultados y en otras hemos visto que el material no se puede aplicar a la joyería.

Como les decía antes, es muy importante ARDIS porque es el inicio para juntar al diseñador y al artesano, ya que son dos actores que están ligados pero a la vez están muy dispersos, a veces no hablamos el mismo lenguaje. Nosotros hemos tenido varias experiencias, la mayoría del tiempo hemos estado produciendo para diseñadores pero también hemos trabajado con artesanos. Los diseñadores nos han expresado que para ellos es muy complicado hacerle entender al artesano lo que quieren, nosotros creemos que sí podemos entendernos con un artesano, pero trabajando en conjunto. La idea no es que el diseñador cree y vaya donde el artesano y diga: quiero esto; lo mejor es trabajar y producir juntos, estar presentes durante todo el proceso de creación de un objeto. Esperamos, con Freddy, que ARDIS siga adelante porque esta es la oportunidad perfecta para juntarnos y proponer lo que realmente se intenta en la artesanía contemporánea, manteniendo las técnicas tradicionales pero con una visión más contemporánea, lo que exige ahora el mundo globalizado.

### **Freddy Uday:**

Lo que nosotros hacemos en Oruga es una experimentación continua con todo tipo de materiales y de oficios artesanales que tenemos en Cuenca. No tratamos de hacer la joya típica en plata u oro, vinculamos la joya, no tanto como joya, sino como una pieza que decore a la persona, una pieza que no sea comprada por su valor monetario sino por su valor estético. Para nosotros la joya ha cambiado su concepto, no es el elemento de metal sino un objeto que tiene una vivencia, que tiene un recuerdo, que le transmite algo a la persona sobre el lugar en donde está o donde la adquirió; en base a eso hemos empezado a diseñar tomando como referente lo que es Cuenca, sus tradiciones, sus artesanos, sus costumbres, su arquitectura, los lugares típicos, los cerramientos; hemos creado líneas que muestren las culturas indígenas del Ecuador y de la ciudad; buscamos esos elementos que se destacan y pueden visualizarse en una joya. A más de crear joyas tratamos de crear objetos, elementos no solo comerciales sino representativos; el diseño para nosotros es capturar la imagen y plasmarla en las piezas que realizamos.

Oruga se dedica a experimentar con conceptos aplicados a lo que son los aspectos culturales, especialmente de Cuenca. Nuestra ciudad es turística y tratamos de enfocarnos hacia ese sector como pero viendo hacia nuestro interior, hacia nuestra cultura, hacia nuestros artesanos.

En nuestras piezas buscamos que le objeto sea una escultura portátil que aprovecha la iconografía y la estética de las culturas aborígenes. También usamos las texturas que encontramos en los materiales, todo nos sirve como una inspiración para crear elementos. Oruga se basa mucho en vivencias, en historias, en leyendas, en tradiciones en costumbres propias. Tratamos de crear esa estructura portátil para que la persona se lleve una pieza única, característica de ese lugar.

**Mario Brazzero:**

Muchas gracias a todos. Iniciamos la segunda parte de esta mesa de diálogo. En el ámbito de la creación siempre se habla de la producción, circulación y consumo de los objetos, de los significados, de los símbolos. En el campo de la producción, Rosana, tú has trabajado con comunidades y has creado productos nuevos a partir de ese contacto. Generalmente a la artesanía se la ve como un legado, relacionada con la tradición, mientras que al diseño se lo ve como algo más contemporáneo, al menos en el imaginario. ¿Qué pasa cuando a un objeto se le incluyen materiales contemporáneos? (te pregunto cómo académica y docente), ¿Qué pasa con esa iconografía, con esos elementos tradicionales, pueden sostenerse cuando trabajamos con materiales nuevos?

**Rosana Corral:**

Considerando la producción, lo artesanal o industrial tienen procesos y materiales propios desde un punto de vista general. En un proceso de producción, ya sea artesanal, neo artesanal o de diseño artesanal, entran en juego el mundo material y el mundo visual que se deben complementar con el mundo simbólico, como vemos claramente con los textiles. Cómo llevamos esto a la academia es justamente un tema de responsabilidad que tenemos los docentes, debemos trabajar esos tres niveles.

Pongo el caso de los textiles porque esa es mi área, pero el tratamiento es igual para la cerámica, para la madera, etc. Los jóvenes que estudian diseño de modas saben diferenciar un hilo de lana de un hilo de acrílico; el brillo y la calidad de un hilo de seda frente a un poliéster. Como diseñadores lo diferenciamos claramente, pero el consumidor no lo detecta, por lo general desconoce la calidad respecto a los materiales que pueden producir un buen objeto artesanal. Desde el punto de vista de los procesos los estudiantes también conocen o deben tener clara esta diferencia, no es lo mismo tejer un producto de lana tejido en un telar metálico, porque lo va a romper o a dañar la lana, todo eso es algo que se aprende en la academia. Pero los artesanos lo tienen totalmente claro, la riqueza del artesano es justamente esa, el conocimiento de los procesos y los materiales; más bien en la academia debemos actualizarnos permanentemente para que se mantenga el respeto a los procesos y a los materiales, porque ese respeto es parte de la identidad del objeto.

**Mario Brazzero:**

Justamente el mundo simbólico viene con Mónica, como se pudo ver en su presentación, ella ha trabajado mucho con comunidades, con mamás y con taitas desde lo espiritual, y esa espiritualidad le ha llevado a ser reconocida como una mamá. En ese sentido, manteniendo la pregunta que realicé a Rosana, pero trasladándola del campo de la docencia hacia el campo de

la dimensión espiritual de un objeto, te pregunto Mónica: ¿esa dimensión espiritual se contamina el momento que incorporamos nuevos materiales o diseños contemporáneos en el objeto, o no necesariamente?

**Mónica Malo:**

Desde lo espiritual, desde la misma ritualidad, tiene mucho que ver porque no es lo mismo utilizar fibras acrílicas o sintéticas del mundo moderno, que utilizar seda que es antialérgica y te da texturas maravillosas. Pero si vamos a trasladar el proceso textil hacia un uso ritual, se tiene que utilizar fibras de llama o de alpaca, porque según nuestra cosmovisión, nuestra identidad, según nuestra relación con este gran todo, es el medio conductor para la ritualidad. Cada fibra tiene un propósito, y debemos conocer cuál es el propósito de cada una de ellas. Por ejemplo, la fibra de alpaca la relacionamos con la tierra, con ella se hacen ofrendas en las huacas, en los lugares sagrados para conectarnos con los espíritus que están bajo la tierra, pero también, por ser una fibra muy costosa y muy fina, nos conecta con esta relación con lo material y con la riqueza material. La fibra de llama nos brinda esta relación con los espíritus del cielo, tanto en los rituales como en las ofrendas. Estas son fibras vivas, como nuestro cabello que funciona como antenas, mientras que las sintéticas son, para mí, fibras muertas, no tienen espíritu, no tienen esa vida que les otorga cada célula. He sabido que para ciertos rituales hay capas tejidas con pelo de murciélago, y pienso como hilandera que este proceso de extraer el pelo, hilarlo y tejer es algo enorme que te relaciona con el mundo de lo interno y de lo profundo.

**Mario Brazzero:**

A los compañeros de Oruga, Freddy y Gonzalo, les he escuchado que trabajan el tema del diseño y la artesanía tanto con diseñadores como con artesanos. Si es mejor que el diseñador trabaje para el artesano o el artesano para el diseñador es una discusión en la que no quiero meterme. Lo que sí debo consultarles es sobre la autoría, si en la producción de un objeto artesanal intervienen el diseñador y el artesano, o, como en algunos casos, interviene la comunidad de artesanos en el proceso de producción creativa, ¿Quién es el autor?

**Gonzalo Arias:**

Es una pregunta difícil, yo creo que los dos son autores, porque si un diseñador crea la idea de un objeto y no hay quien lo realice se quedará solo en el papel. Tengo el caso de un amigo que diseñó unas cosas lindísimas y tenía muchísimos bocetos, cuando le pregunté por qué no lo hacía me respondió es que no encuentra una persona que lo haga como él quiere. No hay diseño sin artesano y no hay artesanía sin diseño, por lo que la autoría de un objeto debe ser tanto del que lo crea como del que lo concibe. No siempre es así, nosotros somos diseñadores y artesanos pero nos hemos encontrado con casos en que el diseñador crea, lo manda a elaborar, pero no reconoce al artesano. Veía una fotografía de nuestro compañero, Johan, donde el diseñador de modas muestran las manos de las tejedoras, ese es el reconocimiento que debería darse siempre. En mi caso como diseñador no temo decir quién elaboró los objetos. Creo que la visión de los diseñadores ya está cambiando, en la actualidad el diseñador difunde al artesano que está detrás del objeto, y eso el consumidor lo valora.

**Mario Brazzero:**

Escuché Walter que tú tienes patentes, esto me trae a la reflexión de un caso en México, donde una persona autodefinida como diseñadora, bajo una actitud caníbal, se apropió de la visualidad e iconografía de una comunidad indígena y la patentó como propia. Después, la comunidad tuvo problemas jurídicos al querer mantener su producción en función de su iconografía ancestral. Siguiendo este ejemplo, ¿Qué pasa en el Perú con este tema de las patentes y de derechos de autor?

**Walter Gonzales:**

El canibalismo del capitalismo ha hecho que la cultura imperial se apropie de todo, como los conocimientos ancestrales en medicina; las empresas químicas preguntan a los chamanes y curanderos sobre los usos de las yerbas, y las empresas personalizan los principios activos y los patentan. Ese robo indiscriminado que existe también ocurre en la estética. En el caso de México, la marca Louis Vuitton contrató a unas señoras para que les fabriquen bolsos con diseños lindísimos por catorce dólares, y LV los vendía en mil ochocientos dólares, solamente por poner su marca. Muchas veces pensamos que una marca vale más que la estética ancestral. En el Perú existe la denominación de origen que hace que estas artesanías se uniformicen con una suerte de sello de calidad, lo que hace que se vendan de manera coordinada. Pero en Perú muchos artesanos están a su suerte, el Estado en algunos casos solo los apoya desde el Ministerio de Producción, pero los jóvenes que quieren ser artesanos ven en esta una actividad en la que no pueden mantener un estatus social porque no tienen un título que los respalde. La apropiación se sigue y seguirá dando porque las leyes de la propiedad intelectual, que deben preservar estos conocimientos originarios, son nacionales. Cualquier momento puede venir una persona de otro país y patentar, porque gente como un chaman o un artesano tendría que patentar toda su producción y eso es imposible, por lo que el Estado debe asumir una política de conservación de su identidad; si desaparece eso y desaparecemos nosotros.

**Mario Brazzero:**

Johan nos mostró unas imágenes sobre la comercialización, marca y posicionamiento de la artesanía. En este mundo global, en esta aldea global que lo denomina Marshall McLuhan, con esta suerte de circulación social de los objetos, si cabe ir unificando ambos conceptos, hay una masificación de objetos industriales, plásticos, de uso, que están en el mercado, ¿Cómo puede el artesano o el diseñador insertarse en un mercado tan voraz de objetos de todo tipo?

**Johan Rodríguez:**

De hecho cuando inicié la presentación, les comentaba que mi país vive del turismo y que tenemos mucha artesanía, pero que lastimosamente la artesanía tradicional se ha perdido hace mucho tiempo y es debido a esa masificación. Tenemos miles de artesanías que ya no son hechas en Costa Rica sino en China, en Taiwan y otros países. El artesano no ha podido competir con esto, lo absorbió toda esta realidad. Lo que se está buscando es dar herramientas nuevas a los artesanos, buscando alianzas con diseñadores que les ayuden a generar un mejor producto, a generar nuevos conceptos, a innovar sus procesos. En mi país está pasando algo curioso, está ingresando la tecnología que nos indicó Walter en su conferencia, y ahora hay toda una discusión sobre si un artesano, al utilizar ese tipo de herramientas, ya no es artesano. En muchos casos esas herramientas tecnológicas ayudan a mejorar un producto, vienen a darle una ventaja competitiva ante la globalización. Creo que se pueden generar relaciones sanas entre diseñadores y artesanos que produzcan objetos con identidad, en eso estamos trabajando en mi país; creo que esas son necesidades que se comparten en la Región y en Latinoamérica, así como muchas de las cosas que se han mencionado en esta mesa. Lo otro es que las instituciones de Gobierno protejan a los sectores artesanales y que no los pongan en desventaja con impuestos u otras cargas.

**Mario Brazzero:**

Para cerrar la mesa, Fausto, no te voy a hacer una pregunta, más bien quisiera que hagas un compendio de lo que se ha escuchado aquí, sabiendo la importancia de la circulación, la artesanía

siempre ha estado relacionado con el formato feria, mientras que las artes han estado vinculadas al formato galería y museo, pero el CIDAP tiene un posicionamiento en su forma de actuar, en su forma de entender la circulación y comercialización de los objetos, debido al contacto directo con los artesanos en su territorio.

### **Fausto Ordóñez:**

La institución es un punto de conexión entre la necesidad de generar recursos económicos para el artesano y de ofertar calidad al consumidor. Para nadie es ajeno que el sector artesanal ha estado siempre sublevado a la comercialización en grandes galerías, en grandes comercios y siempre ha estado en el anonimato. Seguramente la feria es ese espacio de conexión social entre productores y consumidores de artesanías, entre el custodio de los oficios artesanales y las cosas bellas que decoran nuestros ambientes, que utilizamos permanentemente; es allí donde los públicos se sensibilizan efectivamente porque conocen directamente al hombre y a la mujer artesanos, al oficio y a la identidad de los pueblos. Pero en una feria artesanal, no todo lo que se pone debajo de la carpa con el título de artesanal lo es, saber diferenciar eso hará también que se generen espacios de impacto. El Festival Artesanías de América, que nace siendo la Feria de Excelencia Artesanal hace quince años, es un evento de impacto donde la ciudadanía de Cuenca, del Ecuador y de América, tienen un momento para disfrutar, mirar y comprar artesanías de alta calidad y que son portadoras de identidad, tiene también la oportunidad de mirar el oficio, de dialogar y comprar directamente al artesano, a la comunidad, directamente a un pueblo; con ese ejercicio se está aportando a su economía de manera efectiva.

Más allá de esa conexión nosotros pensamos que la integralidad de los eventos deben tener esto, los momentos de reflexión, de proposición, de acciones permanentes. Joel A. Barker en una de sus conferencias decía que “La visión sin acción es meramente un sueño, pero la visión con acción puede cambiar el mundo”. Eso es importante porque si tú das el paso no sabes si caerás en el abismo o habrá alguna mano que te soporte para que continúes el camino; eso es lo que nosotros estamos haciendo. El sector artesanal y el sector del diseño siempre han estado juntos para proponer, para diversificar, lo que ha faltado posiblemente es lo que miramos ahora, un lugar de reconocimiento. Bien decía Johan y lo decía Oruga, las marcas han ocultado los oficios, la pasarela ha ocultado al productor, este es el momento de trabajar en conjunto. El valor agregado de la artesanía y del diseño está en la tradición, en el oficio, en lo milenario, pero también en la propuesta contemporánea. Hay muy buenos diseñadores en el Ecuador, muy buenos artesanos, y vamos a tener muy buena artesanía contemporánea que esté hablando para que en el mundo sepa que en el Ecuador existe aún un proceso de desarrollo que aporta a la economía, al desarrollo social y al desarrollo académico.

### **Mario Brazzero:**

Muchas gracias a Fausto y al CIDAP, esto es realmente una minga. Ayer hablé con un artista otavaleño que me explicaba que hay una palabra quichua que es muy difícil trasladarla al español: “Ñanda mañachi”, que significa “Préstame el camino para yo poder transitarlo contigo”, yo creo que el camino ya lo trazó el CIDAP, lo que debe hacer ahora es prestarnos el camino para que nosotros podamos transitar en él.

# Premio ARDIS, CIDAP 2018

Luego de dos meses de postulación para participar en la primera edición del Premio al Diseño para la Artesanía dentro de las actividades de ARDIS 2018, los más de setenta objetos fueron presentados al público a través de una exposición ubicada en las salas del Museo de las Artes Populares de América.

La mañana del jueves 12 de abril, en los exteriores de la Casona del CIDAP, se realizó la ceremonia de premiación, previo a la apertura de su exposición. En presencia de diseñadores, artesanos, autoridades y ciudadanía se pudo conocer el veredicto del jurado conformado por el reconocido diseñador mexicano Ariel Rojo, la coordinadora de diseño de Artesanías de Colombia, Leila Molina, y el artista visual ecuatoriano, Yauri Muenala, quienes llevaron una ardua jornada bajo criterios de diseño, tendencias de moda y colores, técnica, acabado, calidad, cultura, simbología y más.

Los expertos determinaron a los ganadores de las dos categorías: "Moda y accesorios" y "Hogar y vida al aire libre" de esta edición, así como la entrega de dos menciones en la primera categoría mencionada. El premio está conformado por la participación directa en el XVI Festival de Artesanías de América CIDAP 2018 en el Pabellón Internacional, asesoramiento en temas de comercialización y producción, y un reconocimiento económico por parte del auspiciante, Almacenes Juan Eljuri.

## Categoría "Moda y Accesorios":

### MENCIÓN DE HONOR:

**Objeto ABISAL** de la diseñadora Jhovanna Crespo en conjunto con el artesano Luis Salinas, procedencia Cuenca.

**Objeto TOQUILLA & FILIGRANA** de la diseñadora María Isabel López en conjunto con la Asociación de Toquilleras María Auxiliadora, Luis Villa y Jorge Estrella, procedencia Chordeleg.

### PREMIO ARDIS 2018:

**Objeto PONCHO CON MANGA TEJIDA EN CROCHET** de la artesana Doris Samaniego, procedencia Cuenca.

## Categoría "Hogar y vida al aire libre":

### PREMIO ARDIS 2018:

**Objeto PIEDRAS DE PODER Y SANACIÓN CON SÍMBOLOS AMAZÓNICOS PARA MASAJES TERAPEÚTICOS** del artesano Guido Sotomayor, procedencia Quito.



*"El Gobierno del Ecuador, por decreto presidencial 1.149 del 03 de noviembre de 1974, señala a la ciudad de Cuenca como la sede del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP".*



**cidap /**

centro interamericano de  
artesanías y artes populares

[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)