

Arte tradicional y diseño contemporáneo. Tensiones y oportunidades

Soledad Mujica Bayly
Angelina Huamán Carhuaricra

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el encuentro y las tensiones entre el diseño contemporáneo y el arte tradicional peruano; y las oportunidades que surgen cuando diseñadores y artistas populares unen sus saberes y creatividad para trabajar juntos en experiencias de cocreación. Desde el Ministerio de Cultura, el programa Ruraq maki, hecho a mano tiene como objetivo renovar y fortalecer el circuito de producción, conocimiento, comercialización y disfrute del arte popular tradicional con la convicción de que, fortaleciendo las rutas existentes y creando nuevas rutas para la valoración y el comercio de la creación tradicional, las comunidades de portadores de estas expresiones culturales encontrarán nuevas motivaciones y contextos de producción. Es así que desde el 2007, la exposición venta Ruraq maki, hecho a mano es un espacio ineludible para disfrutar, reconocer y abrazar las tradiciones artísticas populares de todo el Perú.

Palabras clave:

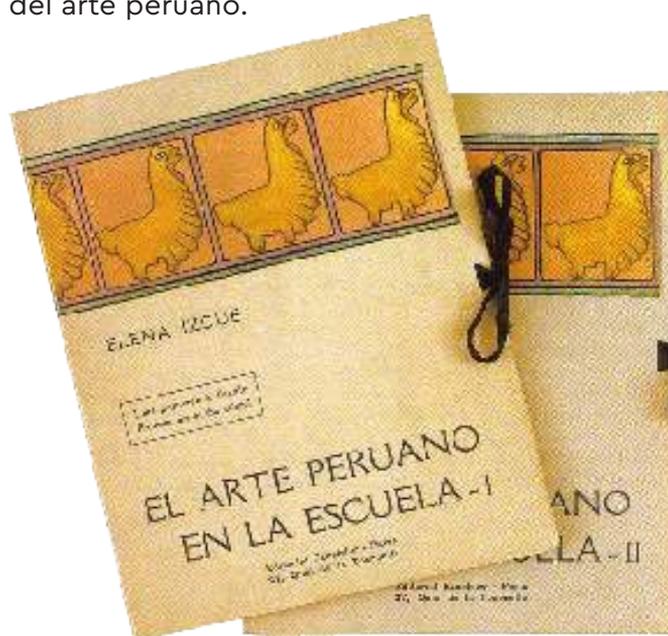
arte tradicional peruano, co-creación, patrimonio cultural inmaterial, diseño contemporáneo, Ruraq maki

Quiero empezar esta presentación relativa al arte tradicional peruano y las dinámicas que se producen en su relación con el mercado mayor, rindiendo un homenaje a Elena y Victoria Izcue, precursoras en este camino, por su temprana comprensión de las oportunidades que la cultura tradicional peruana ofrece para el desarrollo de un diseño propio y singular que diferenciará al Perú con base en su acervo milenario.

Elena nació en Lima en 1889, el 19 de abril se cumplieron 130 años de su nacimiento. Ella y su hermana Victoria se desempeñaron como profesoras de escuela y abrieron el camino del diseño con identidad en el Perú. Elena se formó en la recién creada Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1919 y 1923, siendo parte de la primera promoción de dicha institución. En 1921, en el marco del Centenario de la Independencia del Perú, junto a su hermana, realiza la exposición *Arte decorativo incásico* en una sala del Museo Nacional. A partir de 1923, los trabajos de Elena adquieren visibilidad al ser incluidos en diversas publicaciones como la revista *Varietades* y el libro *La leyenda de Manco Cápac*, editado por el empresario y hacendado Rafael Larco Herrera para las escuelas de Chiclín, hacienda de propiedad de la familia Larco en el departamento de La Libertad. En ese contexto, Elena es designada directora de la Escuela Industrial del Museo Arqueológico, trabajo que sería un antecedente para su posterior labor pública en programas del gobierno relacionados con el desarrollo de las artes industriales.

Elena desarrolló una propuesta innovadora de las artes aplicadas que se materializó en la publicación *El Arte Peruano en la Escuela* (1926) dirigida al público escolar, siendo ésta una expresión del recorrido de la artista hasta ese momento, el cual transitaba entre su labor como docente y el estudio minucioso del arte prehispánico. En 1927, Elena recibió una distinción de parte del Consejo Provincial de Lima en reconocimiento a la orientación nacionalista de dicha publicación. En ese sentido, incidía en las potencialidades de los motivos prehispánicos para la creación de nuevas gráficas y la generación de productos de uso cotidiano que logren despertar en los alumnos un sentimiento de identificación nacional. La propuesta de utilizar al diseño precolombino como medio

pedagógico y como alternativa estética nacionalista constituyó un hito sin precedentes en la historia del arte peruano.



El arte peruano en la escuela de Elena Izcue (1926)

En 1927, las hermanas Izcue reciben una pensión durante dos años para estudiar en Europa, que les permite instalarse en París y estudiar en talleres privados donde se perfeccionarían en la ilustración de libros, técnicas de impresión en tela, grabado, cerámica y escenografía teatral. En 1929 son contratadas por la Casa Worth y, durante diez años, las hermanas Izcue desarrollan piezas de arte utilitario como menaje, vidriería, mobiliario y lámparas, siempre con visos de la influencia precolombina. Cabe señalar que el trabajo conjunto de creación entre Elena y Victoria logró su auge durante dichos años en París; Elena se encargaba de la parte de creativa mientras que Victoria estaba a cargo de la manufactura y de los procesos técnicos para producir las piezas, destacándose por su habilidad para la costura, el bordado, la talla en madera, el tejido y el grabado.

Las hermanas Izcue entran así en contacto con el mundo de la moda y las artes decorativas en una ciudad que emanaba el auge de las vanguardias culturales, lo cual les permite llevar los diseños del arte precolombino a soportes propios de la vida contemporánea, sustrayéndolos de sus contextos originales para convertirlos en patrones abstractos de mucha simpleza pero de una gran composición visual. En esta etapa, Elena se aleja de la tendencia indigenista que transcurría en el Perú para destacarse por su refinamiento cosmopolita y por la búsqueda de un lenguaje propio,

dialogante con el modernismo europeo. Todo ello se vio plasmado en la producción textil para la Casa Worth entre los años 1928 y 1938. No obstante, a pesar de ciertas propuestas para masificar su trabajo, Elena usa las técnicas artesanales de producción, lo cual hizo de sus trabajos, piezas de lujo dirigidas a un público selecto. Su contacto con Estados Unidos se da en 1935, a través de la filántropa Anne Morgan, quien invita a Elena a formar parte de la American Women's Association, lo que motivó la participación de las hermanas Izcue en diversas exposiciones en los Estados Unidos, abriéndose para ellas un espacio en la escena artística norteamericana.



Diseño de Elena Izcue
París / Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

En 1939, ambas retornan al Perú ante la inminencia de la guerra en Europa. A partir de entonces trabajan con el gobierno peruano para la creación de diversas instituciones ligadas a la promoción y fomento de las artes gráficas e industriales. En 1940, bajo la dirección de Elena, se crea el Taller Nacional de Artes Gráficas Aplicadas. En 1942 reciben el encargo de organizar la industria de tejidos de paja en el norte del Perú por orden del prefecto de Lambayeque. Más adelante, en el mismo año, el presidente Manuel Prado le encarga a Elena la creación de los Talleres Artesanales en el norte del Perú con la finalidad de modernizar los productos realizados localmente, con el ánimo de encontrar mejores mercados de consumo y así lograr mayores ingresos para sus productores.

A partir del trabajo en los talleres, se organiza una exhibición que daba cuenta de la innovación en los procesos de producción de carteras, zapatos, pulseras, individuales, pisos, cinturones, tabaqueras, e inclusive, algunas alforjas de hilo de algodón. Las piezas resultantes son evidencia de la colaboración e influencia entre las hermanas Izcue y los productores de artículos de paja al utilizarse colores vivos y diseños modernos.

Finalmente, luego de trayectorias visionarias y precursoras, dejando un camino abierto para el diseño contemporáneo peruano -con identidad-, Elena Izcue muere en el año 1970 y Victoria en 1976.

Este artículo tiene como propósito reflexionar en torno a las tensiones y oportunidades que genera el encuentro entre artistas tradicionales y diseñadores, y compartir los avances realizados por el Perú desde el Programa *Ruraq maki*, hecho a mano, el mayor programa estatal peruano para el registro, la investigación, la promoción y la difusión del arte tradicional peruano.

El diverso e inagotable patrimonio cultural inmaterial del Perú es el resultado de un difícil —y no exento de conflictos— proceso creativo desarrollado a lo largo de los años por los diversos grupos étnicos que habitaron y habitan en el territorio, que hoy es el Perú. Una de las expresiones del patrimonio cultural inmaterial que ha florecido con especial vigor y expresa la larga historia cultural de nuestros pueblos es el arte popular tradicional, categoría que agrupa a una gran variedad de objetos, distintos en materia pri-

ma y usos, portadores de memoria colectiva e identidad. Estos objetos, producidos a mano tradicionalmente para satisfacer los gustos y necesidades de las comunidades campesinas y las clases medias provincianas, dan cuenta de procesos guiados por profundos impulsos creativos basados en el virtuosismo técnico alcanzado a partir del manejo riguroso y metódico de conocimientos especializados forjados a lo largo de la historia y signados por la interacción entre tradición y modernidad.

La producción artesanal, desde el siglo XIX, es una actividad económica que inserta en el mundo laboral a porcentajes importantes de la población, especialmente aquella de zonas rurales y pequeñas ciudades del interior del país. Si bien a la fecha no se cuenta con estudios que nos permitan determinar el universo exacto de personas que se dedican al arte tradicional, en tanto la mayoría de pueblos indígenas y originarios son portadores de por lo menos una expresión de arte tradicional, la información referida al número de comunidades campesinas y nativas nos puede ayudar a aproximarnos a la dimensión del universo de artesanos tradicionales. De acuerdo a la Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios del Ministerio de Cultura existen 6719 localidades donde habitan poblaciones identificadas como pueblos indígenas u originarios, con una población total aproximada de 2 383 190 habitantes (Ministerio de Cultura 2019). Otra información relevante es la del Registro Nacional del Artesanos (RNA) que reporta a diciembre de 2018, más de 72 000 artesanos inscritos y esta cifra probablemente refiere a población urbana.

La importancia adquirida por la artesanía en la economía de las familias del área rural así como de la población que migra a las ciudades, se encuentra íntimamente relacionada a la inserción de estas piezas en circuitos comerciales urbanos regidos por lógicas distintas a las que gobernaban su uso en la comunidad, en las que el trato personal y directo, que caracterizó tradicionalmente la relación entre creadores y

usuarios, se interrumpió. En el devenir del arte tradicional, el nuevo contexto de intercambio ha exigido a los artesanos ajustar los contenidos simbólicos y/o formales de sus obras a las demandas de consumidores con gustos y preferencias ajenos a su experiencia. En este escenario no es extraño que el diseñador haya fungido de intérprete entre el artista tradicional y el consumidor desconocido.

El debate sobre los efectos de la intervención del diseño contemporáneo y el arte tradicional no es algo nuevo, así como tampoco lo es la existencia de posturas a favor y en contra de esta dinámica. No obstante, uno de los temas más recientes de discusión deriva de las nuevas formas que ha tomado la interacción entre diseñadores y artistas tradicionales portadores de prácticas artesanales, que entran en la categoría de patrimonio cultural inmaterial. La intervención del diseñador en el arte tradicional ha generado tendencias favorables para sus portadores, una de ellas es la apertura de nuevos mercados, aunque no ha estado exenta de contradicciones y cuestionamientos.

En nuestro país, las experiencias más conocidas de interacción entre diseñadores y artistas tradicionales se encuentran en el campo de la moda y la creación de prendas de vestir y accesorios. Si bien no son nuevas las experiencias de este tipo, es recién en las últimas dos décadas que se incrementa el número de diseñadores o empresas que poseen "marcas", que trabajan colecciones o prendas de estilo étnico.

En este contexto, se pueden identificar distintos tipos de experiencias entre diseñadores contemporáneos y artistas tradicionales. Las más antiguas y frecuentes, más allá de las retribuciones justas y el trato respetuoso recibido, son aquellas en que -los segundos- son identificados como mano de obra y las tradiciones culturales que inspiran las colecciones, quedan atrapadas bajo la denominación de amazónicas o andinas, cuando no étnicas, categorías genéricas que *invisibilizan* la diversidad que encierran estos espacios culturales.

En cambio, son aún más recientes las experiencias de interacción entre diseñadores y artistas tradicionales que se inscriben en proyectos, que buscan revalorar conocimientos y técnicas tradicionales así como promover el bienestar de las comunidades portadoras de las tradiciones. Consecuente con ello, estas experiencias demuestran los contextos culturales que son fuente de inspiración de sus creaciones en los contenidos (textos e imágenes) que emplean para promocionar sus productos. Pero, a los portadores

de los conocimientos o diseños tradicionales, que inspiran las "colecciones de estilo étnico", se les adjudica una condición liminal, que transita entre mano de obra especializada y fuente de conocimientos ancestrales, incluso en aquellas experiencias en que el diseñador reconoce la intervención de los artistas tradicionales en el proceso de adecuación de los diseños contemporáneos a las técnicas tradicionales¹. En estos casos es común que el proceso de creación requiera de una adecuación del diseño a las posibilidades de la técnica. La pregunta que emerge entonces es ¿en qué grado interviene el artista tradicional sobre los diseños del artista contemporáneo y si esta intervención no implica un proceso de cocreación, en que el artista tradicional propone modificaciones al artista contemporáneo para adecuar el diseño a la técnica? De igual forma, incluso cuando no hay modificación del diseño, habría que preguntarse si la aplicación de una técnica para lograr un diseño nuevo, nunca antes realizado, no implica un acto creativo, de dicha cocreación.

¹ La revista Vogue, en el artículo titulado Cómo 4 marcas de moda acercan el trabajo artesanal a los *millennials*, cita el siguiente testimonio de María Paulina Arango, creadora de la marca Makua: una de las diseñadoras entrevistadas:

Yo inicialmente hago los dibujos de las piezas en mi estudio, en ese momento es cuando estructuro la colección completa. Viajo a las comunidades y comparto con las indígenas mi propuesta, la analizamos juntas y la discutimos. Ellas empiezan a elaborar el primer prototipo y realizamos los cambios que se requiere. Yo siempre trato que ellas hagan aportes en las piezas de diseño, no solamente a través de su técnica sino también en colores, al final se podría decir que logramos conformar un equipo de diseño con las mujeres indígenas. (2010)

Estas experiencias, que tienen similitud con las de otros países, son consideradas por algunos un avance en lo que respecta a relaciones más justas y equitativas con respecto a la retribución y al reconocimiento de los contextos culturales, que inspiran las colecciones de estilo étnico. Empero, han sacado a la luz una problemática que permanecía oculta: el grado de participación de los portadores en los procesos de creación y los límites entre la inspiración y la apropiación del diseño y estilo tradicional. Es importante mencio-

nar que, en estos cuestionamientos, los pueblos indígenas han tenido un papel activo y que, la toma de conciencia sobre el valor que albergan sus tradiciones así como sobre el amplio camino recorrido en la defensa de sus conocimientos ancestrales y recursos genéticos, los han empoderado y les han brindado argumentos para exigir a los Estados una legislación que proteja un ámbito del patrimonio cultural inmaterial, que ha permanecido a la sombra: la creatividad que alberga el diseño distintivo del arte tradicional.

En el Perú, la controversia sobre los límites entre plagio e inspiración tuvo un momento crítico en el 2017 con la denuncia (en medios) por plagio de los diseños *kené*, sistema de símbolos gráficos del pueblo amazónico Shipibo-Konibo, interpuesta contra una conocida empresa de prendas de vestir y accesorios. Si bien este caso se asemeja a otros que han enfrentado comunidades indígenas en México², en el caso peruano la controversia se solucionó con relativa prontitud pues la empresa tomó la decisión de retirar las prendas en cuestión del mercado y publicó un comunicado respondiendo a los cuestionamientos suscitados. Si bien en su defensa, la empresa argumentó que los diseños de su colección se inspiraron en la tradición textil shipibo-konibo y con ello negó que fueran una copia, se comprometió a no comercializar las prendas en cuestión hasta contar con el consentimiento de esta población y manifestó su interés en reunirse con las organizaciones representativas del pueblo para explorar -con ellos- la posibilidad de lanzar una colección en conjunto, lo que -por cierto- ocurrió luego de un fructífero diálogo. Este caso marca un hito en la interacción entre diseñadores y artistas tradicionales, siendo la primera vez que una marca/diseñador reconoce públicamente la necesidad de contar con el consentimiento previo, libre e informado de la comunidad de portadores para hacer uso de sus diseños. Es importante anotar que esta negociación

² En el 2015, la comunidad indígena Mixe de Santa María de Tlahuitoltepec, Oaxaca, denunció a la diseñadora francesa, Isabel Marant, por el plagio de una serie de elementos gráficos creados por esta comunidad, que fueron estampados -tal cual- en una túnica de la colección; un diseño bastante reconocible y que no sería creación de la diseñadora. Su respuesta fue negar que haber dicho ser la autora de la túnica o de los bordados, o que ese diseño fuese una creación original.

tuvo lugar en un país, en cuyo marco legal referido a la propiedad intelectual no protege el área de los conocimientos tradicionales, que concierne al diseño o estilo tradicional. Se debe señalar también que, en este reclamo, uno de los argumentos de mayor peso fue que el diseño *kené* ha sido declarado como Patrimonio Cultural de la Nación y existe un registro de las especificidades y características de esta práctica tradicional, que permitió sustentar la demanda.

Fuera del mundo de la moda, algunos de los casos que en los últimos años alimentan este debate se dan en el escenario de la decoración y las artes plásticas. A diferencia, de los casos citados anteriormente, en este escenario nos encontramos con diseñadores que se acercan a los artistas tradicionales para explorar las posibilidades, que les ofrecen las técnicas ancestrales, para plasmar sus diseños en formatos nuevos. Estos casos nos presentan un problema nuevo, pues en ellos el artista tradicional es el encargado de dar vida a una idea y para ello debe desplegar toda su pericia técnica; en este sentido, la belleza de la obra depende del virtuosismo del artista tradicional. El panorama se vuelve más controversial cuando el diseñador busca a un artista tradicional de amplia trayectoria y reconocimiento para realizar su obra. La pregunta, entonces, es, ¿qué tipo de reconocimiento merece el artista tradicional que dio vida a la obra?

Con respecto a los derechos de propiedad intelectual sobre este tipo de bienes culturales, debemos señalar que, en el Perú, en el año 2002, se promulgó la Ley 27811, que protege los conocimientos colectivos de los pueblos indígenas vinculados a recursos biológicos³. Esta Ley plantea tres temas que son clave para la protección del patrimonio cultural inmaterial: promover que el uso de estos conocimientos sea en beneficio de los pueblos indígenas y de la hu-

manidad; garantizar que el uso de los conocimientos colectivos se realice con el consentimiento informado previo de los pueblos indígenas; y, evitar que se concedan patentes a invenciones obtenidas o desarrolladas a partir de conocimientos colectivos de los pueblos indígenas del Perú, sin que se tomen en cuenta estos conocimientos como antecedente en el examen de novedad y nivel inventivo de dichas "nuevas" creaciones. El Perú es un país líder a nivel mun-

³ Cabe que señalar que, con respecto al patrimonio cultural inmaterial, en el marco de la Ley 27811, que protege los conocimientos colectivos de los pueblos indígenas vinculados a recursos biológicos, el Indecopi realiza una importante labor de protección de este tipo de conocimiento a través de las siguientes acciones: registro de conocimientos colectivos de los pueblos indígenas, registro de la licencias de uso de conocimientos colectivos, evaluación de la validez de los contratos de licencia sobre conocimientos colectivos de los pueblos indígenas y recepción de denuncias por infracción.

dial en la protección de los conocimientos colectivos de los pueblos indígenas vinculados a la biodiversidad, ya que ha desarrollado un mecanismo *sui generis* de propiedad intelectual que le posibilita emitir títulos de conocimientos tradicionales sobre el uso de las plantas y animales, a comunidades campesinas y nativas, permitiendo que puedan decidir sobre el uso de sus conocimientos colectivos y, además, establezcan las condiciones que se deben dar para el acceso y uso de los mismos. Desde el año 2006 a la fecha, el Indecopi ha entregado 4395 títulos de registros de conocimientos colectivos a más de cuarenta comunidades campesinas y nativas del Perú.

Sin embargo, la legislación peruana aún no reconoce que las formas tradicionales de creatividad e innovación albergadas en los diseños así como tampoco los conocimientos utilizados para crear y fabricar objetos, son susceptibles de protección como propiedad intelectual. Esta falta de herramientas de salvaguardia de los derechos de propiedad intelectual, en los casos en cuestión, ha facilitado que terceros se apropien y beneficien económicamente de los diseños y los conocimientos utilizados para la creación y fabricación de obras de arte tradicional, lo que tiene un efecto negativo en los portadores de estas tradiciones al

generar sentimientos de despojo asociados a las retribuciones económicas percibidas y, sobre todo, a la pérdida de control sobre las modificaciones que experimentan estas expresiones culturales.

Con el ánimo de atender las demandas de los pueblos originarios en relación a la protección de sus conocimientos y saberes, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) ha creado -en su seno- un Comité Intergubernamental para la discusión de la Protección de los Conocimientos Tradicionales y las Expresiones Culturales Tradicionales o Expresiones del Folclore, que viene trabajando en el diseño de un sistema para proteger este tipo de bien cultural. De igual modo, en el marco de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, la Asamblea General ha adoptado unos *Principios Éticos para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* que, si bien son generales, tienen el propósito de complementar las directrices operativas de dicha convención y buscan servir de base para la elaboración de instrumentos y códigos específicos susceptibles de adaptarse a situaciones locales.

En el Perú, los derechos asociados a la propiedad intelectual se encuentran a cargo del Instituto Nacional de Defensa de la Com-

petencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual – Indecopi. En lo que respecta a las creaciones de los artistas tradicionales, el Indecopi ha implementado acciones para resguardarlas a través de la aplicación de distintas opciones de protección vía la propiedad industrial. Una de ellas es la *marca colectiva*, que consiste en signos o combinaciones de signos que se emplean para diferenciar productos y servicios, o para identificar las cualidades de una empresa, y también para fomentar las ventas. La otra es la *denominación de origen*, que se emplea para distinguir y proteger productos que presenten cualidades específicas del entorno geográfico de la elaboración del producto. Ambas formas de propiedad industrial son susceptibles de ser registradas por colectivos y buscan que las comunidades compitan en mejores condiciones en los mercados urbanos y, para ello, apelan a un elemento del arte tradicional muy pocas veces mencionado, la reputación.

Sin embargo, la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial –que incluye los conocimientos y técnicas asociadas a la elaboración de objetos de arte tradicional– es una función que se encuentra a cargo del Ministerio de Cultura que, que si bien no tiene jurisdicción sobre la propiedad intelectual, realiza acciones que favorecen su pro-

tección desde el programa *Ruraq maki, hecho a mano*.

Considerando la importancia del arte tradicional como vehículo de memoria colectiva y su rol como elemento generador de identidad, y teniendo como premisa que el patrimonio cultural inmaterial debe ser salvaguardado y gestionado por las comunidades, los grupos o los individuos que lo mantienen y transmiten, en el año 2007, el Ministerio de Cultura creó *Ruraq maki, hecho a mano*, el mayor programa estatal peruano para la salvaguardia y la promoción del arte popular tradicional. El programa plantea renovar y fortalecer el circuito de producción, conocimiento, comercialización y disfrute del arte popular tradicional en la convicción de que, fortaleciendo las rutas existentes y creando nuevas rutas para la valoración y el comercio de la creación tradicional, las comunidades de portadores de estas expresiones culturales encontrarán nuevas motivaciones y contextos de producción, promoviendo con ello que los conocimientos culturales se constituyan en una herramienta para el bienestar de los artistas tradicionales, sus familias y sus comunidades, y así visibilizar el enorme potencial de la diversidad cultural para el desarrollo humano.

Siguiendo esta línea de pensamiento, el programa *Ruraq maki, hecho a mano* se propone:

- Promover el conocimiento del arte popular tradicional.
- Propiciar el intercambio de conocimientos especializados entre artistas, artesanos y comunidades creadoras.
- Propiciar nuevas rutas de circulación y consumo del arte popular tradicional.
- Promover vías para el desarrollo de industrias culturales basadas en la manufactura artesanal.
- Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial que se alberga en las técnicas, los estilos, diseños y los significados de las piezas de arte tradicional.
- Hacer de la creación tradicional una herramienta de inclusión social y desarrollo sostenible.

El programa consta de tres líneas de acción principales: a) investigación y registro acerca de creadores de arte tradicional así como sobre líneas artesanales; b) publicaciones en diversos formatos a partir del registro y la investigación; y c) la exposición venta de arte tradicional *Ruraq maki, hecho a mano*. Desde cada una de ellas se brindan herramientas y se generan condiciones que, además de fortalecer la continuidad del patrimonio cultural inmaterial, empoderan al artista tradicional para que pueda negociar con nuevos actores en mejores condiciones, lo que tiene un efecto positivo sobre la defensa de los derechos de propiedad intelectual. Entre estas acciones, destacamos las siguientes:

a. Investigación y registro acerca de creadores de arte tradicional así como sobre líneas artesanales:

El registro y la investigación, facilita y promueve que las comunidades portadoras de las tradiciones accedan a dos mecanismos de salvaguardia y difusión del Ministerio de Cultura, las declaratorias de Patrimonio Cultural de la Nación y los reconocimientos de Personalidad Meritoria de la Cultura, que distinguen a las líneas de creación artesanal y a los portadores con una trayectoria significativa por su labor para la salvaguardia de expresiones de arte

tradicional. A la fecha son más de sesenta, los portadores de tradiciones artísticas que han sido reconocidos como Personalidad Meritoria de la Cultura y treinta, las expresiones del arte tradicional que han sido declaradas Patrimonio Cultural de la Nación.

Esta línea de acción del programa *Ruraq maki, hecho a mano* ofrece herramientas de protección preventiva de los derechos de propie-

dad intelectual de los portadores de las tradiciones artísticas. El caso antes mencionado del pueblo Shipibo-Konibo es un ejemplo de cómo el registro, la investigación y las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación, son herramientas

para la defensa de la propiedad intelectual, en casos en que, personas ajenas a la comunidad intenten adquirir derechos de propiedad intelectual o beneficiarse de sus creaciones y conocimientos.

b. Un registro que favorece acciones de protección preventiva de la propiedad intelectual:

A lo largo de sus trece años de existencia, el programa *Ruraq maki, hecho a mano* ha realizado, en estrecha coordinación con los colectivos de artistas tradicionales, un constante y continuo trabajo de registro e investigación que tiene, entre sus principales productos, la serie de libros *Ruraq maki. Repertorios*, dedicada al rescate y estudio de distintas expresiones del arte tradicional, y la serie de documentales *Ruraq maki. Artistas populares* que brinda un panorama de las disciplinas artesanales y las historias de vida de los artistas tradicionales. Ambas publicaciones suman en conjunto más de cincuenta títulos y están disponibles en el Mapa Audiovisual del Patrimonio Inmaterial Peruano (<http://mapavisual.cultura.pe/>) y en la página web del programa (www.ruraqmaki.pe). Cabe destacar que todas las publicaciones son distribuidas entre los artistas tradicionales, quienes las emplean como herramienta para la promoción de su obra creadora; de esta forma el programa, además de aportar a la difusión del arte tradicional, fortalece y promueve capacidades de acción entre los portadores.



**CERÁMICA
TRADICIONAL
AWAJÚN**

Ministerio de Cultura

Publicación de la serie *Ruraq Maki*
Repertorios Cerámica Tradicional
Awajún (2015). Ministerio de Cultura



Exposición venta *Ruraq maki, hecho a mano*.
Realizada en el Ministerio de Cultura del Perú.

c. La exposición venta de arte popular *Ruraq maki, hecho a mano*: un espacio desde donde se promueve el intercambio saludable y las interacciones beneficiosas entre diseñadores y artistas tradicionales:

La exposición venta de arte tradicional *Ruraq maki, hecho a mano*, que el Ministerio de Cultura desarrolla dos veces al año, en julio y diciembre, es el mayor logro del programa. El éxito de su original propuesta, promover el intercambio saludable entre artistas tradicionales y público consumidor -es decir, un intercambio que se basa

en el conocimiento, disfrute y uso de la producción artística originaria con fines de salvaguardia-, ha demostrado que se trata de una acertada acción estatal que debe mantenerse sin perder el norte que ha guiado su camino: la conservación de la cultura viva de los pueblos del Perú.

La exposición venta reúne a colectivos que desarrollan prácticas artesanales tradicionales, transmitidas de generación en generación y que reflejan identidad cultural. Entre ellos, se prioriza la participación de los portadores de expresiones artesanales en peligro de extinción; a las propuestas lideradas por colectivos, asociaciones, cooperativas u otras formas organizativas y representativas de las comunidades; a los pueblos indígenas y comunidades campesinas y nativas; a los colectivos con menor acceso al mercado así como a los colectivos o asociaciones conformados por mujeres. La selección busca además representatividad de todas las regiones y de la diversidad cultural del país.

En el contexto culturalmente diverso del Perú, estos criterios abren la posibilidad de conocer y valorar diversas prácticas artísticas, fomentando que sus creadores utilicen sus propios códigos (estéticos, simbólicos, discursivos) para entrar en contacto con nuevos mercados. Un aspecto que da cuenta de que existe variedad en cuanto a los artistas tradicionales invitados, es que se ha incrementado el número de participantes en las últimas ediciones de la exposición venta. Para la edición *Ruraq maki, hecho a mano* de diciembre de 2018, se contó con la participación de 140 colectivos de artistas tradicionales, mientras que la primera, en julio de 2007, contó con 47 colectivos participantes. Así, a la vez que se ha triplicado el número de colectivos de artistas tradicionales expositores, se ha alcanzado la representatividad de todas las regiones que componen el país, siendo en la actualidad significativa la presencia del mundo amazónico que, por las dificultades logísticas del territorio y los altos costos de desplazamiento, inicialmente contaba con una representatividad limitada.

En lo que respecta a los visitantes, actualmente la exposición venta cuenta con un promedio de 3500 visitantes diarios a lo largo de los 10 días de duración del evento, lo que permite que los colectivos de artistas tradicionales alcancen ventas significativas.

Cabe destacar, además, que *Ruraq maki, hecho a mano* concita la atención de un público especializado que, por su quehacer profesional, se interesa en el arte tradicional, siendo el caso de diseñadores de moda, decoradores de interiores, exportadores de arte tradicional y artesanía, dueños de tiendas de arte tradicional y artesanía, coleccionistas de arte, entre otros. Su asistencia permite que los colectivos establezcan contactos y reciban pedidos, contribuyendo de esta manera a la sostenibilidad de la producción artesanal a lo largo del año.

El formato de *Ruraq maki, hecho a mano*, basado en el contacto directo entre el artista tradicional y el comprador así como en el conocimiento y valoración del artista y el arte tradicional, ha contribuido de



Binomio de co-creación: Alfredo Soncco, artista plástico y bordador, heredero de la tradición textil de Canchis, Cusco y Qarla Quispe, diseñadora y creadora de la marca Warmichic, propuesta que reivindica una prenda emblemática de la cultura andina: la pollera.

manera fehaciente a relacionar a los colectivos de artistas tradicionales con diseñadores de moda y de interiores, en un contexto de interacción beneficiosa para ambos grupos de creadores. Por un lado, los diseñadores se nutren del arte tradicional, encontrando en este espacio una oferta artística diversa e insuperable por su originalidad y calidad, que se reúne únicamente en esta exposición venta y, por otro lado, los colectivos de artistas tradicionales encuentran en la interacción con estos diseñadores un nuevo mercado para su producción y un estímulo para la innovación a partir de sus propios códigos estéticos.

El nuevo escenario que plantea el programa *Ruraq maki, hecho a mano* representa un avance significativo en lo que respecta a la sen-

sibilización de diseñadores sobre la importancia de reconocer la participación de los artistas tradicionales en los procesos de creación, así como de informar sobre los contextos culturales que inspiran sus obras. Con el objetivo de visibilizar estos avances, en la última edición de *Ruraq maki, hecho a mano*, se abrió una sección dedicada a celebrar la cocreatividad, es decir, el encuentro entre diseñadores y artistas tradicionales, que se da en un marco de comercio justo y solidario pero, sobre todo, en un contexto institucional de equidad y reconocimiento del aporte en la creación del artista tradicional, aportando al respeto por los derechos de propiedad intelectual sobre los diseños y los conocimientos vinculados a la creación y elaboración de los objetos artesanales tradicionales.

La exposición venta de arte popular tradicional *Ruraq maki, hecho a mano* brinda a los colectivos de artistas tradicionales la oportunidad de insertarse en el mercado y ofertar de manera directa sus productos en un contexto de comercio justo que favorece la mejora de las condiciones de vida de las poblaciones rurales. Asimismo, los relaciona con un público que valora su producción y contribuye de esta forma a elevar la autoestima de los creadores y a fortalecer la identidad de las comunidades. Así, *Ruraq maki, hecho a mano*, además de visibilizar la alta calidad y creatividad de los artistas tradicionales, hace de la creación tradicional una herramienta de inclusión social y desarrollo humano.

Referencias bibliográficas:

- Congreso de la República de Perú. (24, julio, 2002).
Ley que establece el régimen de protección de los conocimientos colectivos de los Pueblos Indígenas vinculados a los Recursos Biológicos. [Ley No.27811].
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). (2017).
Sistema Estadístico Nacional. Lima: INEI.
- Majluf, N., Izcue, E., Wuffarden, L. E., & Museo de Arte de Lima. (1999).
Elena Izcue: El arte precolombino en la vida moderna. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Ministerio de Cultura. (2019).
Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios.
Recuperado de: <https://bdpi.cultura.gob.pe/busqueda-localidades>.
- Ministerio de Cultura. (2019).
Ruraq maki, hecho a mano. Programa para la salvaguardia del arte tradicional peruano.
Recuperado de: <https://www.ruraqmaki.pe/expoventa/>
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (2016).
La propiedad intelectual y la artesanía tradicional.
Breve reseña 1. Recuperado de: <https://www.wipo.int/publications/es/details.jsp?id=3858&plang=ES>
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (2016).
La propiedad intelectual y la artesanía tradicional. Breve reseña 5. Recuperado de: <https://www.wipo.int/publications/es/details.jsp?id=3870>
- Unesco, Crafts Revival Trust & Artesanías de Colombia S.A. (2005)
Encuentro entre diseñadores y artesanos. Guía práctica. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147132_spa
- Vogue. (19 de agosto de 2016).
Cómo 4 marcas de moda acercan el trabajo artesanal a los millennials. Vogue. Recuperado de: <https://www.vogue.mx/moda/estilo-vogue/galerias/marcas-de-moda-latinoamericanas-que-trabajan-con-artesanos/4961>