

En las portadas de este libro podemos apreciar a los artesanos que han sido entrevistados para el contenido del mismo, por su trabajo en las diferentes artesanales peruanas.

Olinda Silvano, la cual está representada en la portada, cobra relevancia en el contexto donde sus propios diseños geométricos son los que envuelven el fondo de ambas partes de la portada; su propio imaginario se puede ver a través de su cara, sin facciones, ni detalles, pudiendo ver a través de ella su potencial creativo.

Todos ellos están representados de color naranja, haciendo alusión a la economía naranja, siendo el capital humano el recurso económico más importante para este sector.

**Impacto Tecnológico
en la Artesanía Peruana**



**IMPACTO TECNOLÓGICO
EN LA ARTESANÍA PERUANA**

Investigador principal

Walter Héctor Gonzales Arnao

Colaboradores

Fernando Hernán Utia Chirinos

Alberto Velarde Andrade

UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERÍA

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes

Instituto de Investigación – INIFUA

Av. Túpac Amaru 210, Rímac

Teléfono: 01 3813346

página web: www.uni.edu.pe

Edición y corrección:

Punto Naranja Editores

Diseño de portada:

Montserrat Ciges

Diagramación:

Fabiana Toribio Paredes

Impresión:

Imprenta ATP soluciones

Jr. José Mendiburo y Bonet 132, S.M.P.

móvil: 975 031 367

Primera edición, octubre de 2017

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca

Nacional del Perú N°: 201714964

Queda prohibida su reproducción en cualquier medio impreso o digital, salvo que se cite la fuente o con autorización de los autores.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

PRÓLOGOS

1. Introducción	1
2. La cultura en el Perú y su repercusión en la comprensión de las artesanías	3
3. El choque cultural entre el Viejo y el Nuevo Mundo	13
4. Influencia de las nuevas tecnologías en la cultura digital	20
5. Evaluación del mercado artesanal	23
6. El arte popular: la visión de los académicos	26
7. Políticas culturales del Gobierno	31
8. Importancia de la difusión de las técnicas ancestrales	36
9. Impacto de las nuevas tecnologías y otras innovaciones	39
10. Artesanías digitales en América Latina	50
11. La artesanía y los laboratorios de fabricación digital en Latinoamérica	59
Conclusiones	66
Bibliografía	71
Anexos	75
Manifiesto	100

PRESENTACIÓN

El trabajo de Walter Gonzales es pionero en el desarrollo de productos que integran nuevas tecnologías digitales con ancestrales técnicas artesanales. Representa un puente entre Tradición y Tecnología, Pasado y Futuro, Naturaleza y Artefacto. Teje lazos entre la era digital y las artesanías y la era digital y nos muestra como, lejos de los mitos que ven en "lo tecnológico" una amenaza a la esencia de lo artesanal, esta puede ser una relación simbiótica donde ambos se enriquecen.

Es también la reivindicación de lo nuestro, de lo propio, mediante un lenguaje universal: "La Fabricación Digital", conocida como La Nueva Revolución Industrial, constituye un nuevo medio de comunicación que trasciende fronteras, a través de la cual se intercambian conocimientos, proyectos y, sobre todo, se comparte la pasión por crear. Esto ha contribuido con el desarrollo de comunidades creativas (Red FAB LAB) donde el talento de innovadores como Walter se potencia y se muestra al mundo generando impactos significativos a nivel local y global.

La Red FAB LAB nace el año 2001 en el Centro para Bits y Átomos del Instituto Tecnológico de Massachusetts (CBA-MIT) dirigido por el Prof. Neil Gershenfeld y llega a Latinoamérica gracias a un esfuerzo conjunto entre la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), al Instituto de Arquitectura Avanzada de Cataluña (IAAC-Barcelona), el FAB LAB Barcelona y la Universidad Nacional de Ingeniería - Facultad de Arquitectura (UNI-FAUA), donde se implementa el primer FAB LAB de Sudamérica, el cual tuvo el honor de co-fundar junto con la Asociación FAB LAB Lima (2010).

Gracias a este FAB LAB, se realiza por primera vez en Latinoamérica el Fab Academy, programa global sobre principios y aplicaciones de la fabricación digital, donde Walter tiene la oportunidad de desarrollar sus ideas, sumando a su

talento, herramientas tecnológicas que catalizaron su capacidad inventiva. En este programa Walter desarrolla los primeros modelos de lo que después se denominaría Fab Loom, el rediseño del telar tradicional con revolucionarios aportes como la simplificación de:

- Componentes: de 54 piezas a 19.
- Procesos de manufactura: de 4 (cortar, encolar, ensamblar y ajustar) a 2 (cortar y ensamblar).
- Tiempos: fabricar el modelo tradicional toma 30 horas, Fab Loom solo 2 horas.
- Materiales: de 4 (madera, metal, cuerdas y cuero) a solo 1 (madera).
- Costos: el nuevo telar resultó 30% más económico que el tradicional y por si fuera poco, los artesanos podrían personalizarlos acorde a su hergonomía sin que esto implique más costos.

Todo ello fue posible gracias a las ventajas que la fabricación digital nos ofrece hoy en día, y que Walter supo identificar y, aprovechar desde el principio, sentando las bases de los pilares de la nueva Artesanía Digital, otorgando a los artesanos diversas ventajas como minimizar los procesos mecánicos y brindar mas tiempo para los procesos creativos, con impacto directo en la mejora de su calidad de vida y la calidad de sus productos.

Pero el aporte de Walter trasciende a la optimización del diseño o el desarrollo de un producto y alcanza la reivindicación del legado cultural andino, mediante la puesta en valor de las técnicas ancestrales a través de herramientas digitales y su creatividad. La clave de este logro pasa por:

- Empoderar: la real amenaza no está en las tecnologías sino en la exclusión, en ese sentido el trabajo de Walter fue muy minucioso y comprometido en contactar con los artesanos y desarrollar las innovaciones de forma conjunta. Como el artesano don Óscar Salomé, quien fue telarista por años, pero que por necesidad tuvo que dejar su labor y dedicarse a labores de albañil, pero que gracias a oportunidades como las que Walter abre, pueden reconectarse con su pasión.

- Articular (ser puente): como diseñador industrial, apasionado por las técnicas ancestrales, Walter tiene un rol de conector entre la academia y el mundo de la artesanía.
- Promover: Walter se ha convertido en un embajador de la cultura andina y de su encuentro con herramientas digitales, compartiendo en los diversos talleres que ha realizado alrededor del mundo, más que un producto, la experiencia de ser un agente de integración de artesanía digital.

Conocí a Walter cuando fue mi profesor en la UNI-FAUA en el Área de Artes (1996-2000), donde dictaba clases en salones de 15 a 20 estudiantes. Es extraordinario ver como, hoy en día, el impacto de su talento y obra se ha incrementado exponencialmente, llegando a inspirar a miles de personas a nivel mundial. La historia de Walter y los conceptos plasmados en este libro son un tributo para todos aquellos visionarios, apasionados por la creación, soñadores que generan un gran aporte social, muchas veces sin audiencia y desde el silencio. Walter es un ícono de la perseverancia, que nos demuestra como permaneciendo siempre en movimiento hacia su pasión, va tejiendo una nueva sociedad, formada por múltiples culturas, visiones y perspectivas, convirtiéndose en un auténtico embajador de la integración local y global!



Benito Juarez Velez
Asociación FAB LAB –Perú
Presidente

PRÓLOGOS

Renovarse o morir. ¿Ha llegado a este punto el sector artesanal? Muchos se preguntan el futuro que le depara a las artesanías y si resistirán al cambio tecnológico y generacional.

Actualmente, son diversas las problemáticas que atraviesa este sector, afectando tanto a países desarrollados como a los que están en vías de desarrollo. Walter Gonzalez analiza desde un punto de vista crítico, los factores que están influyendo en esta problemática mundial directa o indirectamente, aludiendo entre otras a la deficiencia de las políticas gubernamentales, una limitada competitividad del mercado, así como la falta de interés de las nuevas generaciones. El autor destaca la percepción establecida en el inconsciente colectivo de la cultura popular versus cultura "cultura", generando esta clasificación de términos una sobrevaloración de la estética occidental a lo largo de los años como una de las causas transversales.

Si es cierto que estas problemáticas nos advierten del riesgo de extinción inminente que está sufriendo el sector artesanal a nivel mundial, es importante resaltar las que la artesanía enmarcan tanto el patrimonio cultural material, por los objetos y el producto artesanal en sí mismo, como al patrimonio cultural inmaterial por los saberes del artesano, su creatividad y forma de transmisión del conocimiento. Por lo que este riesgo de extinción trasciende a la pérdida de productos, elevándose a una escala donde estaría en juego la ruptura de transmisión de conocimiento a través de las generaciones de los valores culturales y ancestrales.

Son entonces los conceptos como la cultura digital o la artesanía digital, los que cautivan la atención del lector por sus novedosas propuestas. ¿Es posible unir innovación y tradición?

¿Se podrá mejorar la competitividad del sector aplicando nuevas tecnologías? “Las nuevas tecnologías están relacionadas entre otros conceptos con la cultura digital que ha generado un cambio en las maneras de comunicarnos produciendo una revolución en la socialización por medio de las redes sociales, que ha permitido conectar en tiempo real a personas que se encuentran físicamente muy distantes, conectando realidades muy distintas; que en el caso de los artesanos ha logrado que se puedan integrar a una red que les facilita intercambiar experiencias. También esta cultura digital ha permitido accesibilidad a las herramientas y métodos de fabricación digital de código abierto (*open source*), donde cualquier persona puede descargar tutoriales y aprender a fabricar casi cualquier cosa, y en el sentido se estaría conformando un artesano digital.” Como nos muestra en este párrafo el autor, cada vez más se cree en una nueva revolución tecnológica, y desde la red Latinoamericana de FAB LAB se viene trabajando con nuevas herramientas de fabricación digital e innovación desde sus diferentes procesos, tanto de fabricación, comercialización como divulgación a través de una iniciativa denominada, FAB CRAFT. Esta iniciativa tiene como objetivo la inclusividad tecnológica en comunidades artesanales, consiguiendo así un impacto tanto en los artesanos como en las nuevas generaciones, pudiendo así reactivar su motor de desarrollo económico y de divulgación de la cultura e identidad de un país.

Este libro invita a un nuevo debate sobre la tecnología y la tradición como parte de un mismo proceso, pretendiendo generar un pensamiento autocrítico a los lectores sobre el concepto establecido de las artesanías y su importancia como elemento de difusión de la identidad cultural. El respeto por este sector artesanal y nuestra responsabilidad hacia él, deben iniciar partiendo desde uno mismo, formando parte del cambio de percepción que lo estigmatiza. ¿Vas a formar parte del cambio?

Montserrat Ciges
ESPAÑA

Perú 2017, gracias principalmente a la gastronomía, vivimos un momento en el que nos sentimos, como sociedad, orgullosos de nuestra raíces andinas, de nuestra culturas ancestrales y buscamos mostrarlas al mundo, pero eso no siempre fue así.

Hace solo algunos años se sentía una gran necesidad de parecernos a los extranjeros, nos sentíamos intimidados por los logros de otros países y eso estaba asociado a crisis sociales al interior de nuestra sociedad lo que degeneró en una fragmentación social por todos conocida.

La llegada de la modernidad en el arte a mediados del siglo XX, trajo muchas cosas positivas, sin embargo, su búsqueda de lo universal postergó lo artesanal a un nivel secundario, privilegiando lo individual a lo comunitario, lo artístico a lo artesanal. Lo popular fue desplazado por una visión elitista del arte.

La artesanía peruana tiene un valor que no se sabe apreciar, tanto en nuestro país como en el exterior. Esto plantea unas preguntas fundamentales: ¿Es posible que nos convirtamos en consumidores de nuestra propia artesanía? ¿Seremos capaces de ser coherentes con la imagen de país que vendemos al exterior?

El gran reto de la universidad, que tiene como fin último ampliar las fronteras del conocimiento, es incorporarse a los procesos artesanales, investigando nuevos usos y necesidades para ser resueltas a través de un sistema organizado de producción de patentes.

Walter Gonzales Arnao, arquitecto y diseñador industrial, representa ese encuentro entre ambos mundos. El académico y el del arte popular, con dos carreras universitarias, se autodefine como un artesano y ha obtenido importantes logros a nivel internacional, incorporando lo artesanal al desarrollo de innovaciones tecnológicas ligadas principalmente al mundo andino.

Esta investigación, liderada por él, es un ejercicio muy valioso que busca colocar lo artesanal en un ámbito académico, devolviéndole el rol que merece, contribuyendo a consolidar la identidad de un país camino al Bicentenario.

Paulo Osorio Hermoza
Profesor asociado FAUA-UNI-PERÚ

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge a partir de la constatación del impacto de las tecnologías digitales en 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.

Algo diferente ocurre con los objetos artesanales tradicionales, cuyo uso se da fuera de las grandes ciudades. Nuestro país, caracterizado por su economía extractiva en el contexto mundial, debe apuntar a una producción con valor agregado para alcanzar un desarrollo económico.

Jameson (2010)¹, en el contexto cultural norteamericano, explicaba el concepto de posmoderno como un conjunto de reacciones específicas en todas las artes establecidas en el alto modernismo:

“La desaparición de algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la antigua difusión entre cultura superior y la así llamada cultura de masas popular”. Este es tal vez el rumbo más inquietante desde un punto de vista académico que tradicionalmente tuvo un interés en la preservación de un ámbito de cultura superior o de élite contra el ambiente circundante de filiteísmo de baratura y kitsch, series de televisión y cultura del Reader’s Digest, y en la transmisión a sus iniciados de difíciles aptitudes de lectura, audición y visión”. (p. 16).

Teniendo en cuenta la riqueza cultural del Perú, la peculiaridad de sus variadas expresiones puede ser aprovechada para el desarrollo de la industria turística en sus diversas modalidades. Además, hay que tener conciencia del contexto actual de la globalización en el que la tecnología digital adquiere importancia.

1. Fredic Jameson (2010). El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998. 1ra. edic. 3ra. reimp. Buenos Aires: Manantial

Esto plantea retos para la producción de objetos utilitarios para una población peruana joven cada vez mayor. Uno de los mayores desafíos es construir un mercado nacional que consuma productos artesanales, de ahí la importancia de establecer políticas culturales de difusión.

En este contexto, las nuevas tecnologías digitales están impactando no solo en los procesos productivos, sino también en la cultura estética de las nuevas generaciones. Esto, sumado al efecto de la globalización que uniformiza la sensibilidad estética, constituye para la artesanía un gran desafío para mantener los valores culturales y permanecer vigente en la sociedad de consumo actual.

2. LA CULTURA EN EL PERÚ Y SU REPERCUSIÓN EN LA COMPRENSIÓN DE LAS ARTESANÍAS

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 y donde se ubican las dos acepciones que nos interesan para el presente trabajo.

La primera de estas acepciones sostiene que se establece una oposición entre *cultura culta, oficial, académica o hegemónica*, versus *cultura popular*. Esta oposición se refiere a la cultura del grupo dominante en contraste con la de los sectores marginales

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. (David Sobrevilla).

de la sociedad; en este sentido, se habla de un arte culto, de una religión oficial y de una medicina académica en 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 élites y cultura de masas, es decir la cultura de las élites intelectual, política, económica, tecnológica, militar, eclesiástica, etc., y la cultura de consumo de grandes sectores de la población, por lo común ligada a los medios de comunicación: radio, cine, televisión, etc. (p. 15-17).

Al estudiar el sentido evolutivo de estas clasificaciones, Sobrevilla (1996) señala que la oposición entre la cultura *culta, oficial, académica o hegemónica* y la cultura *popular* se produjo poco a poco al comprobarse la fuerza y autonomía de esta y la circunstancia de que no constituyera mera “supervivencia” o “testimonio” de etapas ya superadas del desarrollo humano, como el evolucionismo pretendía.

Sostiene que el descubrimiento de las características 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 según el “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”.

La división entre cultura de élites y cultura de masas está asociada con la evolución de la producción, en donde la producción masiva permitió el acceso de determinados productos a un mayor número de población.

Con respecto al segundo caso, Sobrevilla precisa que con la oposición anterior se cruza otra con la que a menudo se la confunde: la existente entre cultura de élites y de masas, que son propias de la sociedad de nuestro tiempo. La cultura de masas apareció, según Mc Donald, (citado por Marshall (2010) p. 25-26), (citado en p. 25-26) por primera vez en Inglaterra en el siglo XVIII, al comienzo de la Revolución Industrial.

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 mencionar la polémica que se suscitó al otorgarle el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino al ayacuchano Joaquín López Antay². Un grupo señalaba que su producción era artesanía (proveniente del campo de la cultura popular), un producto que

2. Tomado de página web: “Conmemorando a don Joaquín López Antay-Perú-Ministerio de Cultura, jueves 31 de diciembre de 2015. www.cultura.gob.pe/comunicacion/noticia/conmemorando-don-joaquin-lopez-antay.

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.

En relación a la segunda acepción considerada para el presente trabajo, la división entre cultura de élites 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 produjo una transformación en la sociedad, utilizando el término de Benjamín. El cine y la fotografía, al poder reproducirse muchas veces, quebraron “el aura de la obra de arte”: en el arte occidental desde el Renacimiento, la singularidad 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 es la concesión del Premio Nobel de Literatura al cantante norteamericano de música popular Bob Dylan³.

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 el consiguiente deterioro del mercado exportador. Recordemos que en 1851 se organizó una gran exposición universal en la ciudad de Londres. 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 solo 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)

3. Tomado del Diario El Comercio. Vargas Llosa: Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan. (página consultada <https://elcomercio.pe/luces/libros/vargas-llosa-cuestiona-premio-nobel-literatura-bob-dylan-272876>).

De igual manera, se puede hablar de nuestra producción de objetos utilitarios: no se ha explotado aún el rico repertorio de formas provenientes, tanto de nuestras actuales artesanías como aquellas del 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 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 nos ajustamos 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 pueden 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 Virilio (2011)⁴ 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 de temor a diversas catástrofes, como la ecológica o la informática.

4. Tomado de página web: https://www.scienceset-avenir-fr/nature-environnement/crise-nucleaire-au-japon/notre-puissance-se-retourne-contre-nous_36948. Colgado en la web el 04.04.2011, puesto al día el 04.04.2011 a las 16h40.

En el 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 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 (incluyendo a las artesanías,) es un fenómeno socio-cultural que comprende diferentes sistemas de producción y que, a su vez, está comprendido en otro fenómeno social más: la subjetividad estética.

Refiriéndose a la tecnología, Juan Acha afirmaba que el arte influía en las artes visuales y mostraba similitudes con las operaciones productivas de estas artes, siendo la artesanía la fusionadora, de lo artístico con la utilidad práctica.

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.

Los países latinoamericanos –sostenía Acha- 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, y por otro lado se deseaba conservar las constantes idiosincráticas, pero luego el desarrollo de nuestras fuerzas productivas requería romper con la limitación de reproducir meramente las innovaciones importadas. (p. 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, de este modo, una postura desde una tradición latinoamericana que busca la revalorización de las raíces y 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. Por ejemplo, Marshall (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.

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. Es un planteamiento que separa la teoría 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. Esta caracterización ve a las tecnologías como fuera de control, se entiende así que las tecnologías no son éticamente neutrales. Martín 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, distinguiendo 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 que 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 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.

Patrimonio cultural inmaterial, denominación de origen y artesanía

El contenido de las expresiones “patrimonio cultural” y “arte popular” está relacionado con la artesanía y comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes. En este sentido, la UNESCO elaboró un instrumento conceptual que denominó “patrimonio cultural inmaterial” y lo desarrolló con el fin de mantener la diversidad cultural frente a la creciente globalización.

Este concepto de “patrimonio cultural inmaterial” unifica definiciones, como tradiciones orales, saberes y técnicas vinculadas a la artesanía tradicional, rituales, conocimientos y prácticas relativas a la naturaleza, etc.

Otro instrumento para valorar comercialmente la artesanía lo ofrece el sistema de Lisboa para el registro internacional de las “denominaciones de origen”, que ofrece un medio de obtener protección para una “denominación de origen” mediante un único trámite de registro en la base de datos de Lisboa Express.

Otro autor mencionado dentro de esta caracterización es Fry (citado por Marshall 2002, p. 6-7), 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, se debe considerar que los artesanos entienden y experimentan el mundo a través de la manufactura, y de ese modo 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 y entender el mundo.

A decir de Marshall (2010), 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.

En ambos casos se trata de esfuerzos por comprender la artesanía, pero la encasillan para un fin comercial, tratando de incorporarlo al sistema académico racional ignorando las particularidades de cada expresión cultural.

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 que no consideran científico fuera de sus criterios lógicos, los etiqueta, como le indica su apreciación temporal, y denomina como artesanía los objetos folclóricos, etc.

Esto es contradictorio porque los artistas occidentales con formación académica construyen utopías, teorías que explican su arte, saltando de la realidad a la fantasía (ficción) que crean en su pensamiento, como persiguiendo lo que llaman inspiración que es su panacea, que los colocará en la jerarquía superior del arte. Recordemos que esta jerarquía fue cuestionada por las vanguardias artísticas europeas de inicios del siglo XX, donde hay un reconocimiento de otras culturas diferentes a las europeas y cuestionamientos al lenguaje oficial de la burguesía que incluye la estética y sus modelos culturales a seguir.⁵

5. “UNESCO-PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL” <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-0003>

La tercera corriente es la de la caracterización instrumentalista de la tecnología, que Marshall asume en su propuesta. Para ello, se remite a la filosofía pragmatista de Dewey (citado por Marshall (2002) p. 6-7). 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.

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 el pragmatismo nosotros afectamos a las herramientas y estas nos afectan. Enfocar críticamente genera una manera particular de ser en el mundo.

En el caso peruano resulta contradictorio, porque apoyado en las vanguardias artísticas europeas sirven al aparato oficial de la burguesía, que se manifestó dramáticamente en la concesión del Premio Nacional de Cultura a Joaquín López Antay en 1975.⁶

La cultura occidental, que se precia de ser racional, desarrollada por su sistema de pensamiento, no le da espacio al pensamiento mágico-religioso, por considerarlo subjetivo, relativo, dogmático, fuera de la realidad.

Es este tipo de pensamiento occidental, el que nos dice cómo debe ser nuestra manifestación estética y cómo debemos entenderla, sentirla. Este divorcio entre el mundo mágico-religioso de nuestra realidad cultural y el mundo que nos quieren hacer creer el único correcto en la visión occidental, ha creado dos mundos culturales separados: el que mal llaman arte popular y el arte oficial o aceptado.

6. Tomado de: *Conmemorando a don Joaquín López Antay*. Perú. Ministerio de Cultura, Jueves, 31 diciembre 2015. www.cultura.gob.pe/comunicacion/noticia/conmemorando-obn-joaquin-lopez-antay

Si bien hay una visión optimista de Marshall en esta tercera posición, muchas obras se hacen en nuestro país sin medir las consecuencias que comprometen nuestra calidad de vida, involucrando nuestro futuro. Es preferible muchas veces pensar bien antes de actuar, ya sea a través de la teoría o de otros medios, pues la catástrofe siempre está a la vuelta de la esquina. El peligro nuclear o la experimentación con la clonación de seres humanos, por ejemplo, no permiten error. Estos y otros retos son los que hay que resolver en el contexto del cambio climático global.

Dicho sea de paso la cultura occidental 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. Se quiere imponer y se ha hecho creer que el criterio y la visión europea de estética es la correcta, cómo se debe pensar, hacer arte y estética según sus cánones y paradigmas. Según este criterio lo que no se ajusta a esto no es arte, ni digno de estudiarse.

Este conflicto de la valoración simbólica 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. La estética prehispánica queda en tela de juicio en su valía porque nos han educado haciéndonos creer que la estética europea es la mejor, así como sus maneras de expresarla.

Se etiqueta la estética andina como folclórica, pintoresca para 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.

3. EL CHOQUE CULTURAL ENTRE EL VIEJO Y EL NUEVO MUNDO

La relación del hombre con su entorno en el Perú tuvo una continuidad cultural muy vinculada a su ambiente que se vio afectada por el impacto cultural que significó la llegada de los europeos y la posterior invasión de América. Desde allí empezó una desconexión entre el ser humano y su entorno para privilegiar productos culturales vinculados a otro contexto cultural y natural hasta ese entonces vigentes.

La interpretación del mundo del llamado arte popular es una combinación de la visión mágico-religiosa que no terminamos de entender, pero para fines prácticos el Estado peruano, mediante la Ley N° 29073 del Artesano y del Desarrollo de la Actividad Artesanal, define artesano y artesanía de la siguiente manera:

“Artículo 2°.- Definiciones

Para los efectos de la aplicación del presente Reglamento se entiende por:

- a) **Artesano:** Persona natural que se dedica, por cuenta propia o de terceros, a la elaboración de bienes de artesanía (artesano productor) y que desarrolle una o más de las actividades señaladas en el Clasificador Nacional de Líneas Artesanales. Además de producir, el artesano también puede comercializar directamente o a través de terceros sus productos artesanales.
- b) **Artesanía:** Actividad económica y cultural destinada a la elaboración y producción de bienes, ya sea totalmente a mano o con la ayuda de herramientas manuales, e incluso medios mecánicos, siempre y cuando el valor agregado principal sea compuesto por la mano de obra directa y esta continúe siendo el componente más importante del producto acabado, pudiendo la naturaleza de los productos estar basada en sus características distintivas, intrínsecas al bien final, ya sea en términos del valor histórico, cultural, utilitario o estético, que cumplen una función social reconocida, empleando materias primas originarias de las zonas de origen y que se identifiquen con un lugar de producción. De ser producidos industrialmente estos bienes pierden su condición de artesanía.”

En el choque cultural con la población, los europeos trajeron a América sus tecnologías artesanales como modo de producción que irrumpieron en el contexto colonial, donde las artesanías o modos de producción locales se vieron influenciados, generando el siguiente proceso:

- Los artesanos indígenas adoptaron los modos de producción europeos de la mano de los artesanos llegados del Viejo Mundo.
- Un sector de artesanos nativos produjo un mestizaje, entre las técnicas de producción locales y europeos en un proceso de sincretismo tecnológico.
- Algunos nativos mantuvieron los modos de producción locales, que con el tiempo fueron perdiendo fuerza expresiva.
- Algunos procesos productivos desaparecieron por el choque cultural y la extinción de los consumidores, que era el sector demandante.

Este proceso de cuatro etapas se repite cuando se inician las influencias culturales inglesas y francesas en el siglo XIX, y posteriormente la norteamericana en el siglo XX.

En la actualidad, la tecnología digital también está generando una irrupción tecnológica en los procesos productivos artesanales de las cuatro etapas arriba señaladas. El director del MIT Media Lab, Nicholas Negroponte, pronosticó este impacto. En su libro *Ser Digital* (1995) incorpora el concepto de factor de multiplicación de una tecnología, que lo explica de la siguiente manera:

“El factor multiplicador de una tecnología sería el número de veces que la tecnología en cuestión es capaz de mejorar la función o el objetivo que le ha sido asignado. Veamos un ejemplo: la automoción permite pasar de nuestra velocidad de desplazamiento al andar (unos 6 k/h) a, por ejemplo, unos 90 k/h con un automóvil en carretera, lo que significa un factor de multiplicación de 15 (90 dividido entre 6). El factor es de 150 en el caso de la tecnología aeronáutica, pensando ahora en un avión que viaje a 900 k/h. En realidad, los factores multiplicadores de las tecnologías convencionales, pese a su gran potencialidad y capacidad de transformación por todos experimentada, son de valores

reducidos y se mantienen en el orden de magnitud limitado”.

Se estima que para el caso de la Revolución Industrial el factor multiplicador sería de 1,000 como impacto en los procesos productivos artesanales.

En lo que se denomina la revolución de las tecnologías de la información, a la que estamos asistiendo en el siglo XXI, se estiman factores multiplicadores muy superiores al orden del millón (Barceló, 1995). Esto significa que para el futuro próximo se pronostica un cambio en la cultura del consumo que impactará en todos los niveles productivos artesanales y culturales. Este impacto irruptivo también estará reflejado en los jóvenes que están expuestos a la vorágine de la globalización que trata de uniformizar maneras de consumir y sentir, estableciendo un patrón estético que se aleja de nuestro contexto cultural.

En el Cuadro 1 hay que hacer una precisión: se entiende que la hegemonía cultural en el periodo republicano no solo corresponde a la influencia anglosajona (primero a través de Inglaterra y luego de la Segunda Guerra Mundial a través de los Estados Unidos), sino también a la influencia francesa, que es clara en la formación técnica y artística a través de la creación de la Escuela de Ingeniería de Minas y Construcciones Civiles (la actual UNI) y la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Esta importante influencia durará hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, para luego ser opacada por la influencia abrumadora de los Estados Unidos, en el cual juegan un papel importante los medios masivos de comunicación, donde los patrones estéticos tecnológicos y lingüísticos remiten todo a dicho país. No es que esta influencia sea negativa necesariamente por cuanto contribuye a enriquecer las posibilidades culturales, pero sí resulta ser una amenaza cuando tiende a ser la única alternativa.

El arte y la cultura peruana darán el gran salto cuando al 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

del Perú. Sin embargo, hay que mencionar que el indigenismo estuvo vigente durante mucho tiempo en la Escuela de Bellas Artes, lo que podría indicar una preocupación por explorar una estética con raíces locales,

pero, por otro lado, los formatos que se empleaban eran del Renacimiento, sin que haya un nexo con los formatos de las artesanías locales.

Arte popular versus arte clásico occidental

Para referirnos a la cultura hegemónica, que sirve de manto a la cultura clásica occidental, es importante indicar que la producción bibliográfica de arte y estética nos remite al arte europeo desde el Renacimiento hasta la actualidad y sirve para valorar el arte producido en el Viejo Continente, donde se ubica como cultura central y hegemónica, y forma parte de lo que se llama el eurocentrismo.

En el caso peruano se siguió esta línea de pensamiento en la cual nuestra cultura cumple un papel subalterno. Es necesario plantear un aparato teórico que valore la estética de nuestra artesanía, no solo las antiguas sino también las contemporáneas, muchas de las cuales incorporan las nuevas tecnologías. Hay que mencionar que las artesanías contemporáneas en el Perú no solo incorporan las influencias ancestrales tradicionales, sino también las nuevas tecnologías, por lo tanto en la reflexión teórica de las artesanías hay que considerar las nuevas posibilidades que surgen, tanto en la producción como en la transmisión de las nuevas tecnologías.

Como es frecuente en el choque de culturas, una parte de las diferencias se pueden ubicar en el lenguaje empleado en el encuentro de puntos comunes. El arte clásico occidental como la pintura, cerámica, etc., permite que el alumno exprese su creatividad y sensibilidad a través de estos soportes (medios), que son técnicas generalizadas en todo el mundo. Las llamadas

artes populares, como el mate burilado, tejeduría, etc., son soportes que tienen tanta validez como expresión artística y calidad estética como la europea, no mejor ni peor, solamente diferente e igualmente expresiva.

Estas producciones artísticas poco estudiadas en los libros de arte en las escuelas del Perú, siguieron un camino paralelo sin ser valorado por los académicos de bellas artes ni incorporados en estos centros de altos estudios de la estética, salvo esfuerzos aislados y desarticulados del sistema estructural de enseñanza.

Divorcio cultural entre estética “ancestral” y “europea”

El abismo semántico generado por el idioma quechua en relación al castellano -no existe traducción para las palabras arte y estética, por poner un ejemplo- es uno de los principales problemas al tratar de incorporar la concepción estética ancestral a la europea y propiciar una feliz convivencia, ya que el llamado arte popular o cultura popular es reconocida como artesanía, tratando de etiquetar la manifestación ancestral bajo el concepto de que no existen en el idioma nativo quechua, shipibo o cualquiera de los 65 dialectos del Perú.

Es importante entonces, volver a cuestionar o repensar estas categorías, conceptos y toda la construcción interpretativa en referencia al arte ancestral, para tener una entrada más aproximada a las maneras de pensar de las cosmovisiones distintas no occidentales y no modernas.

Esto constituye un problema porque los expertos y académicos en estética no hablan quechua o el dialecto perteneciente a la zona de estudio y toda su construcción interpretativa teórica, conceptos, categorías, en referencia al arte ancestral pierde sustento, dado que no enfocan en toda la dimensión la cosmovisión de cómo los pueblos originarios entendían lo que nosotros llamamos arte y estética popular. Es un problema de semántica, de los significados de las palabras que empleamos para entender un fenómeno; entonces es natural que vayamos con categorías o conceptos que tienen una carga occidental o moderna. Es importante, entonces, volver a cuestionar o repensar estas categorías, conceptos y toda la construcción interpretativa en referencia al arte ancestral, para

tener una entrada más aproximada a las maneras de pensar de las cosmovisiones distintas no occidentales y no modernas.

Estamos viendo con ojos ajenos la realidad: el arte oficial es (la universidad, escuelas de artes, las galerías de arte y las reseñas críticas) colonial, especialmente en las especialidades como ingenierías, donde la concepción del mundo se ha cosificado (es inerte para el arte oficial). La denominada cultura oficial entiende la cultura popular como concepciones del mundo mágico-religiosas que hay que superar, y así tienen el argumento perfecto para no estudiarlas e invisibilizar estas manifestaciones culturales, descalificándolas.

En consecuencia, se tiene que recategorizar y postular nuevas líneas de interpretación de los significados, de los conceptos que tenemos producto de nuestra educación eurocéntrica o de la influencia norteamericana.

4. INFLUENCIA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA CULTURA DIGITAL

Las nuevas tecnologías están relacionadas, entre otras tendencias, con la cultura digital que ha generado un cambio en las maneras de comunicarnos, produciendo una revolución en la socialización por medio de las redes sociales, lo que ha permitido conectar en tiempo real a personas que se encuentran físicamente muy distantes, comunicando realidades muy distintas y que en el caso de los artesanos ha logrado que se puedan integrar a una red que les facilita intercambiar experiencias. Esta cultura digital también ha permitido accesibilidad a las herramientas y métodos de fabricación digital de código abierto (*open source*), donde cualquier persona puede descargar tutoriales y aprender a fabricar casi cualquier cosa, y en ese sentido se estaría conformando un artesano digital.

Las artes populares como el mate burilado o la cerámica de Chulucanas, son soportes que nos brindan un recurso ilimitado para que los jóvenes se cultiven en el arte y la estética ancestral, como medio de expresión artística.

Existen comunidades como las *Maker Space*, *FAB LAB*, entre otras, que comparten el espíritu de colaboración, donde el soporte de la nueva realidad es virtual y está constituido por los bits (no se puede tocar ni ver, es un pulso eléctrico) donde los átomos son el objeto físico; Al respecto, Nicholas Negroponte en su obra *Ser Digital* (1995) nos explica el concepto de bit:

“Un bit no tiene color, tamaño ni peso y viaja a la velocidad de la luz. Es el elemento más pequeño en el ADN de la información. Es un estado del ser: activo o inactivo, verdadero o falso, arriba o abajo, dentro o afuera, negro o blanco, por razones prácticas consideramos que bit es un 1 o un 0. El significado del 1 o el 0 es cuestión aparte”. (p. 7)

Cuando digitalizamos información de dibujo 2D/3D lo reducimos a datos digitales, es decir a ceros y unos. Digitalizar información de dibujo 2D/3D es tomar una muestra de ella de modo que puedan utilizarse para reproducir una réplica

aparentemente perfecta. En la actual cultura digital los datos digitales pueden transformarse en objetos materiales. Esta dinámica de la cultura digital esta sobrevaluando este nuevo soporte virtual de la materialidad.

En este contexto de la cultura digital, la sociedad actual, las universidades y estudiantes en general, están perdiendo el contacto con su entorno inmediato material, alejándose de las tradiciones ancestrales. En este sentido, ejemplos de arte popular como el mate burilado (Fig. 1), la cerámica de Chulucanas (Fig. 2), los telares tradicionales andinos o producciones artísticas mestizas del Perú, etc., son soportes que nos brinda un recurso ilimitado para que los jóvenes se cultiven en el arte y la estética ancestral como medio de expresión artística, para cultivar la peruanidad a través de un arte vivo que se ha transmitido de generación en generación.



Figura 2
Cerámica de Chulucanas

Figura 1
Mate burilado



El papel de las nuevas tecnologías en el ámbito de las artesanías tradicionales nos ofrece muchas oportunidades. La principal es la de poder difundir masivamente por medio de tutoriales. Debido a que la cantidad de artesanos dispuestos a enseñar es reducida, el impacto multiplicador del Internet ayudará a difundir y llegar a los jóvenes que son seducidos por la vorágine de la era digital. Por eso, es muy importante crear una plataforma donde se pueda colocar tutoriales para poder democratizar las artesanías tradicionales.

5. EVALUACIÓN DEL MERCADO ARTESANAL

Basado en la visión de los propios artesanos (*), analizamos la situación y el impacto de las nuevas tecnologías en el sector tomando como referencia los siguientes conceptos:

Tecnologías empleadas

En los últimos veinte años las tecnologías, los modos de producción y los insumos que emplean para la fabricación de sus artesanías han variado producto de la aparición de insumos industriales que bajaron los costos y, dado que los artesanos se establecieron en Lima donde el mercado de consumo es mayor, esto ayudó a que tengan acceso a insumos de bajo costo. En el caso de los retablos se reemplazaron las pinturas y resinas tipo barniz, las cajas se hacen con madera laminada industrial, pero las miniaturas se siguen haciendo tradicionalmente con yeso y masa de papa blanca.

En los últimos 20 años las tecnologías, los modos de producción e insumos que se emplean para la fabricación de artesanías han variado, influyendo en el mercado artesanal.

Para los textiles se reemplazaron los tintes naturales por los industriales, que tienen un color más intenso, y se incrementaron las mezclas de fibras sintéticas con fibras vegetales, y también de fibra animal.

Un aspecto que conviene reflexionar es si la incorporación de las nuevas tecnologías desvincula al artesano de su compenetración con la naturaleza. Si en algunos casos hay posibilidades para mejorar su economía, existe el riesgo de alterar esta identificación con el entorno, lo que Heidegger menciona sobre el “ver nacer la artesanía”.

Público consumidor

En Lima, como centro económico del Perú, una vez instalados sus talleres, el nuevo mercado de los artesanos lo constituyeron principalmente los turistas extranjeros y en menor medida los nacionales, lo que cambió los motivos culturales de la ingeniería y diseño de sus productos.

Los retablistas ayacuchanos, por ejemplo, modificaron sus temas religiosos locales y para poder vender en Lima incorporaron temas de todas las regiones del Perú. De esta manera ampliaron su mercado, con temas de la selva peruana, bailes y costumbres amazónicas, entre otras representaciones.

Conviene reflexionar sobre si la incorporación de las nuevas tecnologías desvincula al artesano de su compenetración con la naturaleza.

En el sector textil los telares adquirieron motivos de las zonas que los demandaban, como iconografías relacionadas con el Tumi, las Líneas de Nasca, etc., que le garantizaban la demanda de un público turista que gusta de esta expresión artesanal, pero con diferentes motivos.

Artesanos

Con el transcurso del tiempo y por la crisis económica de la década del 90, muchos artesanos se dedicaron a otras actividades para poder sobrevivir.

En la actualidad, algunas instituciones del Estado les brindan apoyo, como la promoción en las redes sociales, pero no existe una ayuda directa con subvenciones, ya que están sometidos a la inestabilidad del mercado. Esto quiere decir que hay épocas del año que no tienen trabajo, lo cual los obliga a mantener una economía de subsistencia. Para evitar esta situación, el Estado debería comprar toda la producción de los artesanos reconocidos por PromPerú como una forma de mantener su actividad durante todo el año.

Por otro lado, no existen incentivos de parte del Estado para estimular la formación de nuevos artesanos e integrarlos al Registro Nacional de Artesanos (RNA), dado que el mercado es reducido.

Circuito productivo

En la actualidad, los principales consumidores de artesanías son los turistas, y cuando los pedidos son muy grandes los artesanos contratan a familiares y artesanos de las localidades de donde son oriundos para poder cubrir la demanda.

—

(*) Se entrevistó a cuatro artesanos para esta investigación. Ver Anexo 3.

6. EL ARTE POPULAR: LA VISIÓN DE LOS ACADÉMICOS

Antes de proseguir, tenemos que responder las siguientes interrogantes: ¿Cómo motivar a los jóvenes, con qué lenguaje o doctrina, para que hagan suya esta cultura originaria? ¿Cómo presentar estas producciones artísticas? ¿Es importante difundir este conocimiento a los jóvenes?

Si no se tienen claras las respuestas, los esfuerzos y libros publicados en torno al tema serán en vano, al no existir una convergencia de intereses de integración de una cultura peruana basada en este legado.

Una presentación de estas producciones mal interpretada podría generar un rechazo por el arte ancestral. 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 digital, que es considerada por las nuevas generaciones como el nuevo paradigma de la cultura moderna.

Por otro lado, el discurso político y el académico han seguido caminos divergentes respecto a este tema. Un ejemplo es el reconocimiento otorgado a López Antay,⁸ que muestra esta polaridad en torno 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 donde la Iglesia tiene su cuota de responsabilidad, ya que validar el arte ancestral significaría reconocer el carácter mágico-religioso que tienen estas manifestaciones artísticas llamadas artesanías o arte popular.

8. Tomado de: "Conmemorando a don Joaquín López Antay"-Ministerio de Cultura. Jueves, 31 de diciembre de 2015.
www.cultura.gob.pe/comunicacion/noticia/conmemorando-don-joaquin-lopez-antay.

Al respecto, la Iglesia tiene posiciones muy claras y es muy influyente todavía en la educación y la sociedad peruana, ya que bloquea expresiones artísticas con cosmovisiones distintas a la occidental. El programa artístico de la Iglesia está asociado con su moral. Por el lado de las culturas nativas no se ha teorizado para establecer un programa artístico. Urge un debate al respecto en los medios académicos en donde estén representados los diversos grupos culturales. 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, y aún hoy considera que el arte europeo es superior y se imparte en sus colegios como arte oficial, y 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 es el doble discurso del Estado peruano, que por un lado dice que es laico y por otro toma a la Iglesia Católica como referente en educación, olvidando cosmovisiones de raíz ancestral.

Sobrevaloración de la estética occidental y subvaluación de la estética nativa

Que los docentes universitarios enseñen con los artesanos como catedráticos y que sean considerados como iguales, desde el punto de vista del arte, sería el primer paradigma para incorporar las artes populares al sistema universitario.

Arte popular diverso

La cultura peruana ofrece en su diversidad geográfica una diversidad cultural que hay que entenderla y reconocerla. En esta investigación se menciona arte popular andino, pero se puede hablar de arte popular amazónico y costeño, y aun así el sesgo reduccionista acecha. No se debe entender como una sola cosa uniforme, sino como un soporte de diversidad.

Algo parecido ocurre con los llamados chamanes o curanderos, donde un sector de los médicos académicos lo considera como charlatanes y que no podrían aprender nada de ellos. Peor aún, sus prácticas no son reconocidas desde el punto de vista legal.

Sin embargo, en la medicina actual hay una corriente que busca rescatar sus conocimientos para combinarlos con la ciencia moderna como una medicina alternativa tradicional.

Al igual que las artes nativas fueron objeto de satanización por ser consideradas profanas e idólatras, tanto que el virrey Toledo ordenó extirparlas, las prácticas médicas andinas 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, las hierbas y raíces productos de la cultura popular y el conocimiento andino. Las grandes corporaciones farmacéuticas están investigando los principios activos y propiedades curativas de estas especies y patentándolas, en un hurto legitimado a nivel internacional que es considerado como biopiratería.

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

En este contexto de especulación capitalista es común el aprovechamiento del arte como estética. Un ejemplo es lo ocurrido con la prestigiosa casa de moda francesa Louis Vuitton, que en mayo de 2017 encargó a artesanos indígenas mayas, de la comunidad Maxcanú, la confección de bolsos con bordados típicos de su región para los exclusivos bolsos del diseñador francés, los que luego fueron vendidos a 1,500 dólares, mientras que a los artesanos solo se les pagó 11 dólares por pieza.⁹

9. (Fuente:<http://elblog.com/internacionales/registro-44201.html>).

Valiéndose de la publicidad se aprovecharon y hurtaron un producto tradicional, donde el mayor porcentaje de ganancia económica se lo llevan estas corporaciones, utilizándolos como imagen que le revierten ingresos, mientras los artesanos no disfrutan de los beneficios económicos.

Esta subvaluación de la estética artesanal y la sobrevaloración de la estética occidental, constituye una de las barreras mentales que nos deben llevar a reflexionar y el mejor lugar para hacerlo es la academia.

Esta relación asimétrica tiene su raíz y se valida en el problema de valor que le asignan los consumidores al producto, dado que si este mismo bolso se lo compra en una feria artesanal o en un mercado de pueblo, el comprador paga 11 dólares y

hasta pide rebaja, en una actitud de subvaluación del trabajo del artesano. Pero si el mismo producto lleva la marca Louis Vuitton y lo coloca en vitrina en una de sus tiendas, el mismo bolso cuesta 1,500 dólares. En este caso al comprador no se le ocurre pedirle rebaja, porque el valor lo asigna esta sobrevaloración que tiene producto de la publicidad.

Salvando las diferencias, también en el Perú los intermediarios, diseñadores y artistas se apropian de la estética nativa tradicional y hurtan diseños aprovechándose de la misma manera que Louis Vuitton. Un ejemplo es la exclusiva empresa peruana textil Kuna, que para su colección "Light Alpaca 2017-2018" copió los diseños shipibo-konibo, en una actitud de total apropiación sin pedir autorización y con un claro interés de lucro sin otorgarle ningún reconocimiento económico. La comunidad shipibo-konibo de Cantagallo (Rímac-Lima)

PromPerú cataloga las artesanías en las siguientes categorías:

- Artesanía popular
- Artesanía *souvenir*
- Artesanía contemporánea
- Artesanía de decoración y regalo

denunció a la empresa Kuna por industrializar sin su autorización los diseños kené, declarados **Patrimonio Cultural de la Nación**. La denuncia obligó a la empresa Kuna a retirar la colección "Light Alpaca 2017-2018". En su descargo, la empresa sostuvo que tomaron como inspiración la tradición textil shipiba para "reinterpretar" el diseño kené en la elaboración de sus prendas y anunció que se pondría en contacto con la comunidad hasta lograr el beneplácito de la comunidad shipiba, según una nota de prensa publicada en El Comercio del 19 de setiembre de 2017. Esta actitud retrata la falta de respeto que le tiene un sector de la sociedad a las expresiones artesanales ancestrales.¹⁰

Esta subvaluación de la estética artesanal y la sobrevaloración de la estética occidental, constituye una de las barreras mentales que nos deben llevar a reflexionar y el mejor lugar para hacerlo es la academia.

La educación escolar también juega un rol importante por ser un espacio de difusión donde, además, los jóvenes conocerán de manera práctica y podrán expresarse de manera plástica. Según Izcue (1934) y Acha (1979), estos jóvenes serán los que consumirán estos productos culturales cuando sean adultos, cosa que no ocurre en la actualidad.

Esta situación es el resultado de la formación que tienen los jóvenes en las escuelas, universidades e institutos, donde se privilegia la enseñanza de la estética occidental en desmedro de la estética tradicional ancestral, de la que poco o nada se enseña y esto explica la subvaloración que le tienen los jóvenes a la estética tradicional ancestral.

10. Fuente: <http://elcomercio.pe/lima/sucesos/shipibas-cantagallo-acusan-exclusiva-marca-kuna-copiar-disenos-noticia-458239>.

7. POLÍTICAS CULTURALES DEL GOBIERNO

La actividad de la artesanía es importante en el desarrollo cultural del país y además genera trabajo para este sector. Por citar un ejemplo, México exporta 650 millones de dólares en artesanías, Irán 1,100 millones de dólares, mientras que el Perú solo 64 millones de dólares con una tasa de crecimiento anual del -1.4%, según fuentes de la Asociación de Exportadores (ADEX). Siendo México el país de referencia más parecido culturalmente al Perú, su modelo de desarrollo es un referente a seguir. Estos datos reflejan que las políticas actuales de PromPerú pueden mejorarse para cambiar la tendencia negativa de crecimiento.

El aporte más importante del Estado es la promulgación del reglamento de la Ley N° 29073 - Ley del Artesano y del Desarrollo de la Actividad Artesanal, donde se regula la actividad de este sector, pero no destina recursos para el fomento o subvención en la formación de nuevos artesanos.

En las regiones el Estado ha instalado seis Centros de Innovación Tecnológica (CITE), que han fijado su actividad artesanal en Loreto, Ucayali, Ayacucho, Quinua, Lima, Lambayeque. Por otro lado, el Estado ha dejado que la actividad privada cree Centros de Innovación Tecnológica con vocación hacia las artesanías en ocho regiones: Amazonas, Huancavelica, Cusco, Puno, Arequipa, Cajamarca, Piura y Chulucanas.

Según PromPerú, se ha incrementado el registro de artesanos (ver Cuadro 2) y se intervino en 10 regiones, y en 2016 se terminó de implementar el CITE Diseño – Lima y se iniciaron dos nuevos proyectos: CITE Loreto y CITE Quinua en Ayacucho. Con ello se alcanzarán 14 Cites: 6 públicos y 8 privados a nivel nacional, lo cual, si bien es un esfuerzo muy importante, no han logrado cubrir todas las regiones donde existe actividad artesanal.

La actitud del Estado peruano a través del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, de dejar en manos privadas una importante actividad económica como la artesanía, que

constituye un espacio significativo para la construcción de la cohesión social en las regiones y para

Hay 2,055 artesanos nuevos registrados en el último año, según PromPerú.

generar trabajo con potencial exportador es un error, dado que el sector privado no invertirá si su retorno no es a corto plazo. Peor aún, servirá de intermediario de la venta de las artesanías, sin contar que el número de artesanos se ha incrementado en 2,055 en el último año, según fuentes de PromPerú.

Esta actitud deja mucho que desear por la suerte a la que los artesanos están expuestos, ya que prácticamente no reciben incentivos económicos, son capacitados por técnicos especializados en gestión o marketing, pero no en artesanías. El Estado debería asumir su rol de proteger esta actividad económica que tendría un mayor impacto si se promociona adecuadamente.

En el Cuadro 2 se puede apreciar que la cantidad de artesanos inscritos en el Registro Nacional de Artesanos aumentan año a año. De 2014 a 2015 se incrementó a 16,062 artesanos y de 2015 a 2016 en 5,633 artesanos, mientras la tasa de crecimiento anual de las exportaciones en artesanías es negativa, con -1.4%. Estos indicadores proyectan una caída en las exportaciones para el presente año 2017. Llama la atención el aumento de artesanos y la disminución de las exportaciones,

CUADRO 2

PROMOCIÓN DE ARTESANÍA LOCAL COMO PARTE DEL PRODUCTO TURÍSTICO			
Actividades	2014	2015	2016
Promoción e inscripción de artesanos en el Registro Nacional de Artesanos - RNA	38,305	54,367	60,000
Artesanos mejoran sus competencias para el desarrollo de una oferta competitiva	55,851	58,945	61,000
Artesanos que participan en ferias y exhibiciones	551	630	800

Fuente: Informe anual de la ministra de Comercio Exterior y Turismo, Magali Silva Velarde-Álvarez, 4 de julio de 2016, p. 22.

lo cual revela la mala política del Gobierno para reactivar este sector productivo. Asimismo, sorprende que el número de artesanos que participaron en ferias y exhibiciones en 2016 hayan sido 800, que representa el 1.3% del total de artesanos, lo que nos indica que son pocos los que pueden acceder al mercado que le permita vender sus productos.

Importancia de la promoción estatal

Es evidente que 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 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 la cultura estética de corte europeo, quedando este como paradigma, produciéndose una contradicción porque los estudiantes conocen más de arte europeo que de arte nacional o arte popular regional.



Figura 3
Artesano de mate burilado

La pregunta salta a la vista: ¿Qué necesita un joven peruano para desarrollar su 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 y lo que no se enseña. Si bien se emplea la estética nativa, hay una exploración en la artesanía para el mercado de la burguesía sin una conexión efectiva con los sectores populares, en una clara contradicción con la construcción de la identidad peruana. Al respecto, Favre (2007) reflexiona de la siguiente manera:

“La clara conciencia de que la Independencia ha dejado subsistir la separación que establecía la Colonia entre indios y no indios, conduce a la percepción de que la nación está todavía por fundarse. ¿Cómo eliminar las diferencias raciales, étnicas y culturales que separan a los dos componentes de la población a fin de nacionalizar la sociedad? ¿Por qué medios se puede reabsorber la otredad india en la trama de la nacionalidad? Pero también ¿de qué manera asentar la identidad nacional sobre la base de la indianidad? Estas son preguntas aparentemente contradictorias que el movimiento indigenista se plantea, y en las que se empeña en encontrar respuesta. Así pues, el indigenismo está estrechamente ligado al nacionalismo.” (p. 6).

De manera similar, podemos decir que este fenómeno que Favre (2007) identifica aún ahora lo experimentamos por la movilidad social, donde las manifestaciones artesanales adquieren una nueva dinámica, por el reconocimiento efectivo y afectivo de la persona que involucra en hacer una vida en común entre iguales en cuanto a derechos.

Esto se agrava más porque los expertos en estética de la tradición de la Escuela de Bellas Artes de París o los diseñadores, no conocen ni le dan valor en toda su dimensión para la formación de la cultura estética de nuestros jóvenes.

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 más, lo considera arte de segundo nivel porque solo aparece en los textos como un ejercicio de erudición, pero no de una manera vivencial, práctica.

No obstante, los gobiernos locales en algunos casos han contribuido a difundir las artesanías organizando concursos y ferias que han permitido establecer criterios de valoración en la calidad de las artesanías que, si bien son incipientes, no deben dejar de reconocerse para estimular su producción. Hay que promover la continuidad de estas iniciativas y que se amplíe su difusión a lo largo de todo el territorio.

8. IMPORTANCIA DE LA DIFUSIÓN DE LAS TÉCNICAS ANCESTRALES

El papel de los medios de comunicación en la formación y difusión es muy importante, pero los contenidos culturales son muy limitados y siempre están al servicio de lo que denomina el arte oficial, en gran medida por la influencia de la Iglesia Católica desde nuestra vida republicana, que también influyó en la época colonial como explicaremos a continuación.

Arte europeo versus 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 homogenizó y sincronizó como centros de irradiación de la cultura española. Por otro lado, las producciones artísticas andinas fueron reprimidas por ser consideradas arte profano, adquiriendo una dinámica propia que se desarrolló con leyes y patrones estéticos, transformándose y perdiendo el espíritu sagrado y religioso de sus producciones hasta nuestros días.

Esta doble y paralela convivencia de arte europeo y nativo no sincronizaba 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 considerada la estética precolombina 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 un arte de segundo o tercer nivel, no apta para su difusión y con una clara intención de la Iglesia de desaparecerla.

El comercio español fue uno de los más interesados en desaparecer estos centros de producción del Tawantisuyo para que no compitan y así mantener el monopolio textil, entre otros

productos traídos de la península ibérica. Asimismo, los artistas españoles que llegaron al territorio peruano fueron incapaces de reconocer y dar valor a la estética precolombina en todas sus manifestaciones.

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 la nuevas generaciones de profesionales de la estética, que son invadidos de conocimientos de arte europeo en todas las etapas de su formación.

El abordaje a las formas estéticas nativas se da en forma de erudición teórica, pero no vivencial. Esta tendencia de privilegiar lo teórico a lo práctico o separado, impide ver el nacer de la obra artesanal en todas sus dimensiones: la transformación del material y el mismo proceso, etc., tal como lo señala Heidegger (citado por Marshall 2012, p. 5-6).

En este enfoque, el sistema educativo peruano ignora el llamado arte popular como objeto de estudio en todos los niveles, salvo en algunas escuelas de arte donde es un curso electivo y es considerado como una manifestación menor.

Nuestros jóvenes no conocen estas técnicas de expresión artística, lo cual se explica porque los docentes universitarios tampoco lo conocen y, en tal sentido, no le dan el valor porque no se enseña. Entonces el círculo se cierra y este conocimiento ancestral se pierde poco a poco.

Los profesionales de la estética son los llamados a revalorar estas artes con el objetivo de incorporarlas a las nuevas generaciones, para que generen una expresión estética a través de técnicas propias, imponiendo un arte peruano nacido de las tradiciones artísticas andinas. Es impredecible lo que se puede lograr como resultado de la transmisión de esta doctrina a las nuevas generaciones.

Esta manifestación estética es un potencial y un medio para refrescar en el futuro. El desarrollo de la cultura artística peruana no debe basarse en una forma de inspiración estética para usar técnicas europeas de arte, para interpretar el mundo tradicional, sino en usar las técnicas propias nativas y mestizas (telares, mate burilado, cerámica etc.) para interpretar el mundo artístico peruano actual, que reafirmará en los jóvenes universitarios un medio de expresión de peruanidad a través del arte imponiendo un estilo y una tendencia.

Los profesionales de la estética son los llamados a revalorar estas artes con el objetivo de incorporarlas a las nuevas generaciones

Es importante que los jóvenes universitarios conozcan el arte popular, lo difundan y se enseñe en todos los niveles para que se desarrolle, ya que a la fecha es cultivada mayormente por los campesinos, siendo limitado su alcance e impacto en la sociedad. La situación sería diferente si estas artes fueran difundidas, desarrolladas, estudiadas y analizadas sistemáticamente para que den el gran salto y sean valoradas más allá de nuestras fronteras.

De los campesinos a los estudiantes

Los artesanos empíricos que transmitieron estas técnicas artísticas andinas, por lo general fue gente sin mayor preparación sistemática, ni mucho menos formación académica, pero se logró mantener en el tiempo.

La sistematización de la rigurosidad académica y la versatilidad del talento de los jóvenes artistas darán vitalidad e impulso a las artes populares, generando una manifestación cultural peruana de una nueva generación, así como se da actualmente en la gastronomía.

Si se desea que el Perú sea en el futuro un foco de irradiación cultural, como lo fue en todos los momentos históricos, es de vital importancia que se dé la oportunidad a nuestros jóvenes para que desarrollen capacidades latentes aplicando el arte y la estética nativa en un acto de reivindicación histórica con el legado de nuestro pasado, ya que somos una nación heterogénea, y cuya diversidad es precisamente la base de nuestra reserva y riqueza cultural.

9. IMPACTO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS Y OTRAS INNOVACIONES

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 en 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 a la llegada de los europeos había resuelto necesidades con sus propios medios tecnológicos en hidráulica, ingeniería civil, arquitectura, metalurgia, agricultura, matemáticas, medicina, etc. Estas maneras de resolver problemas fueron dejadas de lado para adoptar el modelo europeo, que consciente o inconscientemente se implantó en todo el nuevo Perú.

De esta manera, el congelamiento que se produjo en las artes también ocurrió en otras disciplinas del arte y la técnica. Es necesario estudiar las posibilidades que ofrecen las técnicas ancestrales que están en el olvido por la imposición de la técnica europea. Dos interrogantes finales serían ¿Cuánto se perdió de otras disciplinas? (ver figuras 4 y 5) ¿Cuánto se puede recuperar de lo perdido para aplicarlo a nuestra realidad? (ver figuras 6, 7 y 8).



Figura 4
Huaqueo del patrimonio cultural que daña la cultura

Esto no ocurrirá en el corto plazo, dado que no existe un pensamiento que unifique criterios con una dirección en el desarrollo y crecimiento cultural como país en este sector productivo. Más aún, si no se reconocen la pluralidad de la nación peruana y esta no se refleja en su educación. Tampoco si no nos aceptamos como una nación heterogénea con matrices culturales ancestrales muy presentes y que son la esencia de la cultura y base del desarrollo del Perú de hoy en todas las ramas del conocimiento. Juan Acha fue el que más se aproximó a un pensamiento crítico y entendió el fenómeno de las artes populares como un sistema y medio de liberarnos del colonialismo cultural eurocéntrico y plantearnos un pensamiento latinoamericano, donde el arte popular es reconocido y valorado.

El impacto siempre se ha dado cuando irrumpe una nueva tecnología y principalmente afecta los procesos productivos y las maneras de relacionarse con el mercado. El acceso a Internet ha globalizado y modificado las tendencias de consumo y ha democratizado las nuevas tecnologías, siendo las redes sociales uno de los vehículos más utilizados.



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

En el caso de la artesanía, según informe anual de PromPerú (2016), el uso de las tecnologías se ha orientado a las redes sociales empleando herramientas digitales como WhatsApp, Skype y Twitter, entre otras que permitió a los artesanos comunicarse por texto, voz y video. El objeto del uso de estas tecnologías fue la promoción de sus productos. El mismo informe señala que las herramientas digitales de prototipo rápido todavía no son accesibles a los artesanos tradicionales para mejorar sus procesos productivos. Existen muchas razones que explican la enorme brecha tecnológica de los artesanos, siendo la principal la accesibilidad de los equipos y la capacitación.

Figura 6
Ejercicios con temas
de realidad local
aplicando técnicas
tradicionales



Figura 7
Trabajo con jóvenes
universitarios usando
como temas técnica
tradicionales



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



Casos de aplicación de nuevas tecnologías en el Perú

A continuación, mostramos ejemplos de aplicación donde la academia puede servir de puente entre las nuevas tecnologías y los artesanos:

- Telar de pedal tradicional mejorado

El esfuerzo por difundir nuestra estética tradicional llevó al autor (Walter Gonzales Arnao) a participar del FAB LAB UNI, explorar el potencial textil y desarrollar un telar de pedal tradicional mejorado en una capacitación (Fab Academy 2012), donde se demuestra que existen grandes ventajas en nuestra estética originaria que pueden ser explotadas por los diseñadores jóvenes.

En las figuras 11, 12, 13 y 14 se puede apreciar que este telar se fabrica en una hora con una plancha de cartón prensado, tiene 9 piezas y se arma en media hora, frente a las dos semanas y las 48 piezas del telar tradicional con sus 9 materiales diferentes y con 4 días de armado, respectivamente.



Figura 9
Prototipo de telar de papel exhibido en Madrid en 2014

Figura 10

Ceremonia de premiación a la categoría "Diseño para el desarrollo", otorgado por la Agencia de Cooperación Española (AECI) en Madrid en 2014



A todas luces la tecnología avizora nuevos horizontes a la estética peruana. Este proyecto fue reconocido con el primer lugar en la Bienal Iberoamericana de Diseño, en la categoría Diseño para el Desarrollo, otorgado en Madrid por la Agencia de Cooperación Española en 2014. Este telar de pedal fue replicado en los FAB LAB de la red en todos los continentes, porque refleja los valores de integración de las nuevas tecnologías y las tradicionales, en un esfuerzo por acercar a los jóvenes a las dos dimensiones tecnológicas.

Figura 11
Telar de pedal
en pleno funcionamiento



Figura 12
Vista frontal del telar
de pedal, donde se muestra
la zona de trabajo



Figura 13
Vista posterior del telar de pedal, donde muestra los separadores de hilos que permiten tejer

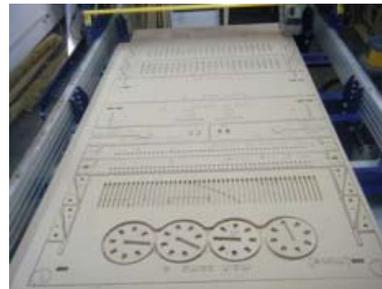


Figura 14
Estructura de MDF (cartón prensado) del telar de pedal en la mesa de corte CNC.

La primera dimensión tecnológica, es la construcción del telar como máquina. En esta tecnología, con el telar de pedal, se realiza el dibujo que puede ser vectorizado a través del sistema digital, para luego cortarlo en una CNC, donde puede sufrir modificaciones según la ergonomía del usuario; es decir, puede adaptarse al tamaño de una niña de cinco años escalando y cortando el telar a una proporción menor; y si el telar es para un niño de 10 años también se puede escalar de la misma manera. Además, tiene el potencial de ser modificado de acuerdo a los requerimientos, como cuando se necesita un telar ancho para ampliar el tejido, lo cual permite modificar la estética y hacer el telar en forma personalizada. A esto también se llama hackear el diseño. Esta técnica tiene la cualidad de ser armable y desarmable como un rompecabezas, lo que le da una dimensión lúdica a la propuesta.

La otra dimensión tecnológica está constituida por las técnicas textiles, donde se pueden explorar las técnicas tradicionales y en la cual los jóvenes, conociendo la tecnología constructiva de la máquina, pueden proponer métodos de tejido innovadores, fusionando nuevas fibras, texturas, diseños, materiales, etc. En este escenario, el Perú tiene un enorme patrimonio de técnicas textiles tradicionales que pueden ser motivo de estudio, fusionando los procedimientos textiles modernos.

En resumen, las tecnologías modernas se convierten en vehículos de transmisión de conocimientos y técnicas ancestrales para las futuras generaciones. Implementar este telar en todos los colegios como un curso obligatorio, adoptando los procesos textiles regionales, sería un ideal y un objetivo que podría impactar en el sistema de enseñanza, porque se pondría en las manos de los jóvenes la tecnología en su forma más elemental y didáctica, empoderándolos con una herramienta práctica.

Por otro lado, si se exploran los medios de difusión y masificación de estas técnicas tradicionales, se llegaría más lejos.

- Experiencia con jóvenes de la UNI en el arte textil

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 el curso, pasando por los que realmente están interesados en dominar este arte, hasta los que lo llevan para completar créditos. (Ver Fig. 15)

También se enfrenta a la percepción de que los telares o los tejidos son para mujeres, cuando es sabido que en los Andes los hombres son los que ejercen esta práctica (ejemplo: Taquile, selva peruana, etc.) (Ver Fig. 16)

Un alumno del curso de telares fue víctima de burlas por parte de su padre al verlo tejer en telar de cintura. Este hecho obligó al alumno a realizar la práctica del telar a escondidas de sus padres y amigos.

Este tipo de mentalidad afecta la valoración de la producción artística y muestra el nivel que ocupan en nuestra sociedad los

artesanos, en su mayoría campesinos de los Andes que lo realizan para su uso o para el turismo.

Este hecho muestra el poco aprecio por el arte (que va más allá de lo puramente económico) que tiene un gran sector de la población, que solo aprecia lo que representa una ganancia económica.

Las matrices con sistemas binarios que se emplean para geometrizar los diseños despierta el interés en los alumnos de preparación matemática FAUA; es aquí donde se pone a prueba la complejidad de la técnica y los límites de diseño, desde el



Figura 15
Alumnos armando
el urdiembre del telar
de cintura



Figura 16
Alumna empleando
las técnicas tradicionales
de telar de cintura,
sujetado de un árbol.

momento de seleccionar los colores, hilos, texturas, geometrías, conceptos, etc. La versatilidad del telar peruano despierta un interés especial en los jóvenes universitarios FAUA.

Otro de los aspectos que causó particular atención en los alumnos, es su memoria colectiva en un sector de descendientes de provincianos, así como otros que tenían familiares o conocían a quienes trabajan en telares con técnicas incas o mestizas. Esta es otra de las razones por las cuales el estudiante se siente atraído por el curso.

- **Telar portátil y FAB LAB**

El evento realizado en la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, denominado "Forum and Symposium on Digital Fabrication FAB 7 LIMA¹¹" (2011), convocó a expertos en diseño digital y abrió un espacio para desarrollar un modelo de telar portátil, también denominado minitelar (ver Fig. 17), que es una manera de difundir nuestra cultura utilizando lo último en tecnología de diseño (ver Fig. 18).

Este telar portátil fue diseñado por Walter Gonzales Arnao para reproducir técnicas textiles incas. Se fabrica a partir de una plancha de acrílico, PVC (policloruro de vinilo) o madera, preferiblemente a partir de una plancha de acrílico cortada con láser, con piezas completamente armables/desarmables que se fijan a presión, lo cual permite un armado sencillo y fácil de realizar. Los accesorios ergonómicos permiten la manipulación del telar para realizar una variedad de tejidos mediante técnicas textiles incas. El telar portátil está constituido por un marco, al cual se acoplan dos soportes o parantes que permiten una fácil utilización sobre un tablero o una mesa; asimismo, el minitelar comprende un peine y dos ovilladores.

11.Lima, fue sede de la VII edición del encuentro mundial de FAB LAB, denominado FAB 7, La 7ma Conferencia y Simposio Internacional de la Red Mundial de Laboratorios de Fabricación Digital, iniciada por Neil Gershenfeld en el MIT Center for Bits and Atoms y coordinada desde la Fab Foundation. Donde estos proyectan, debaten y colaboran en torno a los distintos intereses locales y globales sobre fabricación digital, innovación y tecnológica cada año, en diferentes países del mundo.



Figura 17
Prototipo de telar de bastidor, también llamado minitelar, que se emplea para iniciarse en el aprendizaje de técnicas de tejido tradicional.

Figura 18
Estudiantes enseñando las técnicas textiles (FAB 7) en el minitelar. De derecha a izquierda: Ruth Madelen Luna, Daysi Salvatierra, Brigitte del Río, Tania Salazar, Evelyn Espinoza



Este telar portátil es un ejemplo de las potencialidades de cómo con las nuevas tecnologías se puede democratizar estas técnicas de manera económica y sencilla.

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. Las artesanías de nuestro pueblo que vive un congelamiento cultural, que han sido confinadas a “guetos culturales o reservaciones aisladas” con los llamados CITES o Centros de Innovación Tecnológica, que lo único que hacen es congregarse y dar apoyo técnico, y no proyectan en el diseño la cultura y el entorno regional.¹²

12. Ver: <http://www.youtube.com/watch?hl=es&v=OQkopUco6S0>

10. ARTESANÍAS DIGITALES EN AMÉRICA LATINA

El impacto de las nuevas tecnologías en las artesanías tradicionales es un fenómeno que también ocurre en otros países latinoamericanos, dada la similitud cultural por idioma, religión, cercanía geográfica, etc. Compartimos desafíos y potencialidades comunes. En este sentido, México es un referente muy importante porque sus exportaciones de artesanías son del orden de los 650 millones de dólares, mientras que el Perú las exportaciones son de 64 millones de dólares según cifras de la Asociación de Exportadores (ADEX).

Según Girón, Yescas y Domínguez (2007), los factores de éxito de la artesanía mexicana son la innovación, informatización y la tecnología productiva, entre otras. En este sentido, el Perú tiene una brecha tecnológica muy amplia según PromPerú y si se implementan políticas para reducir esta brecha podremos competir en los mercados internacionales, pero de mantenerse perderemos competitividad y también los mercados y con ello puestos de trabajo.

En este contexto, la red FAB LAB en América Latina cuenta con un proyecto relacionado con las artesanías digitales, que trabaja en la accesibilidad de las herramientas digitales para los artesanos.

Proyecto FAB CRAFT

El proyecto Fab Craft busca trabajar con artesanos en Latinoamérica y brindarles herramientas y conocimientos que ayuden a mejorar su proceso de creación. En esta iniciativa participan Perú, México, Costa Rica, Ecuador y Bolivia. Se procura que cada vez más laboratorios en los diferentes países se sumen a esta iniciativa.

El proyecto Fab Craft empleó como símbolo de preservación de las técnicas constructivas artesanales el puente Q'eswachaka, ubicado en Quehue, Canas (Cusco), donde la comunidad mantiene la tradición de tejido y construcción del puente año a año y propuso la construcción de la réplica en Cusco (ver

Figura 19) y Santiago de Chile en el contexto del Fab 13 (ver Figura 20).

La UNI planteó el proyecto que rescate estas técnicas de tejido con ichu para ser expuestas y revalorizadas dentro del contexto de los FAB LAB, fabricación digital y bajo la metodología que plantea el Fab Craft. Luego de sumarse a esta iniciativa Fab Craft, el FAB LAB de la Universidad San Martín de Porres (USMP) fue invitado a participar en este proyecto, donde en un trabajo conjunto entre instituciones se logró concretar y gestionar la propuesta.



Figura 19

En esta vista se muestra el prototipo final en Cusco de una interpretación a escala del puente colgante con técnicas mixtas, integrando tecnologías digitales y técnicas tradicionales artesanales de tejido con fibra vegetal



Figura 20

Vista del prototipo final en Santiago de Chile-FAB 13, donde se replicó el puente colgante, integrando tecnologías digitales y técnicas tradicionales artesanales.

Posteriormente se sumaron instituciones como ESAN, TECSUP, UNED (Costa Rica), FAB LAB Maya (México) y PromPerú, además de profesionales independientes, lográndose un proyecto colaborativo entre instituciones para obtener un buen impacto social.

Asimismo, los gestores del proyecto buscaron agregar a una institución más, es así que la UNSAAC (Cusco), en su sede en Canas, se incorpora al proyecto al ser una institución ubicada en la misma provincia donde se mantiene esta tradición y además de contar con alumnos de esta casa de estudios, que aún mantienen estos conocimientos y se convierten en pieza clave para mantener la identidad en el proyecto.

Luego de la formulación y diseño del proyecto en el marco de Fab Craft, se postuló y propuso el proyecto al evento Fab13-Santiago para ser expuesto, donde se consiguió la aceptación de los organizadores.

Durante el evento Fab 13-Santiago el proyecto tuvo dos etapas importantes:

En la primera etapa se realizó un conversatorio abierto, donde participaron profesionales con experiencia que realizan trabajos con fabricación digital aplicadas en artesanías. Luego de compartir las experiencias individuales de trabajo con artesanías, se expuso la metodología que plantea el FAB CRAFT (documento anexo), en base al cual se realizaron acuerdos de colaboración entre Perú, México, Costa Rica y Chile. Durante el año los laboratorios de estos países comparten experiencias de actividades aplicando la metodología FAB CRAFT.

La segunda etapa fue el taller de montaje de la instalación, donde participantes de todas las edades ayudaron al armado de la estructura fabricada en CNC y posteriormente el trenzado del puente en el Fab 13- Santiago; todo esto con la dirección de los miembros del equipo de trabajo Fab Craft. Paralelo al montaje se realizó una conexión interactiva en vivo vía Internet con la facultad de la UNSAAC-Canas-Cusco y Fab 13-Santiago de Chile, donde se mostró el trabajo realizado con los alumnos y miembros de la comunidad.

Se explicó también el proceso que realizan los miembros de la comunidad año a año para mantener su tradición. Este proyecto demostró que es posible integrar artesanías y herramientas digitales. Al finalizar el evento, la instalación fue donada al colegio “Alberto Blest Gana” de Santiago de Chile.

Proyecto Instalación puente colgante de Queswachaca

La intención de realizar el proyecto instalación puente colgante de Queswachaca surge en mayo de 2015, cuando el autor se encontraba en España me encontraba trabajando con el arq. Japi Contonente, en el ayuntamiento de Getafe en la “**instalación de coberturas virtuales**” con cuerdas para el “Proyecto Agroplaza Getafe”, donde colaboró. Ver figura 21, 22

Equipo, FAB CRAFT, INSTALACIÓN PUENTE COLGANTE:

Walter Gonzales A.	Responsable del proyecto	UNI
César Cruz Gutiérrez	Coordinador del proyecto)	USMP
Logística		
Roberto Delgado	rdelgado@tecsup.edu.pe	FAB LAB Tecsup
Gonzalo Siu	gonzalo.siu@gmail.com	FAB LAB Esan
Víctor Freunt	victor@fablablima.org	FAB LAB Perú
Esteban Campos	ecamposz@uned.ac.cr	FAB LAB KäTräre, Costa Rica
Trinidad Gómez	trinidad.gomez@iaac.net	FAB LAB Maya
Montserrat Ciges	montse.ciges@gmail.com	FAB LAB Veritas
César Cruz	cesaraulcg@gmail.com	USMP-Perú
Manuel Chinchá	jmanuel.chincha@gmail.com	USMP-Perú
Frida Larios	frida@fridalarios.com	El Salvador
Arely Amout	amaut.arely@gmail.com	FAB LAB Perú
Walter Gonzales A.	warnao@gmail.com	FAB LAB UNI
Cristian Huamaní	julicristianhhyro@hotmail.com	UNSAAC - CUSCO
Apoyo		
Marcos Zubieta Vargas	fablab.bolivia@gmail.com	FAB LAB Bolivia
Diego Xavier Bustos	dbustos@yachay.gob.ec	FAB LAB Yachay-Ecuador
Asesores de Proyecto		
1. Jean-Luc Pierite	jeanluc.pierite@fabfoundation.org	Fabfoundation- Boston
2. Benito Juarez	beno@fablablima.org	FAB LAB
3. Delia Barriga	delia@fablablima.org	FAB LAB-PERÚ

y 23. En este contexto Japi Contonente, me comenta del Maker Faire Bilbao, y la intención de realizar una instalación de alto impacto, y como yo le había comentado que la inspiración de la **“instalación de coberturas virtuales”**, fueron los puentes colgantes de Queswachaca. Entonces, le informó que había hablado con los organizadores del Maker Faire Bilbao, para realizar una **“instalación del puente colgante”** inspirada en una reinterpretaciones del puente Queswachaca que uniera dos edificios o dos puntos a ambos lados del río Bilbao.



Figura 21

Equipo de trabajo de la “instalación de coberturas virtuales” con cuerdas para el proyecto Agroplaza Getafe; de izquierda a derecha, Japi Contonente, Elisa de los Reyes García López, Mae Durant Vidal y Walter Gonzales.

Figura 23
Presentación de la “instalación de coberturas virtuales” en grupo de tres módulos.



Figura 22

Módulos sobre los cuales se colocó “instalación de coberturas virtuales” de 7 metros de alto, en la estación de metro de Getafe-Madrid, España 2015.

En este contexto desarrolló los primeros bocetos conceptuales de la reinterpretación del puente y se lo presentó a Japi Contonente y a los organizadores del Maker Faire Bilbao, y por logística y tiempo, no se logró su ejecución.

Ya en Perú el autor desarrolló los detalles técnicos del puente, y lo presentó al concurso de inventos 2016 y logró la patente de invención. El 2017 perfeccionó el puente y logró otra patente en INDECOPI, con las mejoras realizadas. Ya en el Congreso de Diseño Digital FAB XI-Boston, presentó el puente para que se construya como parte del FAB FESTIVAL, pero no fue seleccionado.

En el Congreso de Diseño Digital FAB XII-Shenzen, nuevamente presentó el proyecto del puente y es seleccionado, la logística, los materiales ya estaban comprometidos, pero dos semanas antes del evento, cancelaron el proyecto.

Al finalizar el evento FAB 12 se presentó a la reunión FAB LAT, donde todas las delegaciones de América Latina se reúnen y expuso, el proyecto del puente, logrando el compromiso de los organizadores del FAB 13 Santiago (Tomás Vivanco) (FAB SANTIAGO). Luego de esta reunión Roberto Delgado FABTECSUP, Gonzalo Sui FAB ESAN y César Cruz, Manuel Chinchá, FAN SAN MARTÍN, Víctor Freund de FAB LIMA, le expresan su interés por el proyecto del puente en especial César Cruz le comenta que él nació en la localidad Cuzqueña donde se ubica el puente de Queswachaca, y le muestro mi interés de conocerlo y César Cruz acepta llevarlo (set 2016) y mostrarle el puente. Llegando a Lima de China Shenzhen, viajaron a Cuzco, en compañía de Manuel Chinchá, Víctor Freund, Janeth Cochachín, Gonzalo Sui. Visitaron el puente, realizaron un ritual de pago a la tierra (con chamanes locales), hablaron con la comunidad para socializar con los lugareños y se realiza un segundo viaje (Nov. 2016) a la comunidad de Quehue, en compañía de la salvadoreña Frida Larios que es consultora en el National Museum of the American Indian que aporta en la metodología para integrar el grupo de trabajo, con

el concepto Fab Craft, que fuera desarrollado en Costa Rica conjuntamente con la española Monserrat Cites, Fab Veritas.

Se integra a alumnos de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de San Antonio de Abad del Cuzco que construyen una replica del puente Queswachaca de 5 mt. que luego se trasladó al campus de la Universidad Nacional de Ingeniería y que estuvo expuesta desde noviembre a diciembre de 2016, y en enero de 2017 se trasladó al campus de TECSUP, donde Roberto Delgado, conjuntamente con César Rolando, caracterizan la fibra del puente traído de Cuzco, además se caracterizan las sogas industriales que se usarán para construir el puente en Chile.

Con miras a presentar el puente al FAB-13 Santiago se realiza coordinaciones con César Cruz, Roberto Delgado, Gonzalo Sui, Montserrat Ciges, Frida Larios, Trinidad Gomes, Arely Amaut, Esteban Campos, Manuel Chinchá y finalmente presentamos la propuesta del puente al FAB FESTIVAL con el nombre "Puentes de Integración tejidos del pensamiento" cuyo nombre fue desarrollado por Marcos Zubieta de FAB BOLIVIA que también participó y presentó el proyecto al FAB 13, con el equipo de trabajo para la construcción de la instalación.

El proyecto una vez aceptado en el FAB 13-Santiago, se programó la construcción del puente en Cuzco y en Chile.

Gonzalo Sui desarrolló prototipos a escala de los estribos o castillos, que son los soportes del puente, se realizaron reuniones y se concluyó en un prototipo más robusto y con menos material que fue el prototipo a escala 1/1 en Cuzco y Santiago de Chile. Ver figura 24.

Por medio de la Universidad Nacional de Ingeniería se gestiona el desplazamiento internacional al Perú al costarricense Esteban Campos, a la española Montserrat Ciges y la mexicana Trinidad Gomes que se desplazaron a Cuzco, donde se trabajó en la electrónica, se realizaron talleres de textiles electrónicos, montajes del puente respectivamente. En la UNSAAC se suma

en esta etapa del proyecto Arely Amaut colaborando con los talleres y la construcción del puente en Cuzco.

Nuestra presencia generó un conflicto social en la comunidad ya que nosotros trabajamos y solicitamos permiso a las autoridades de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco y no se pudo contactar con las autoridades de Quewe que se apersonaron al local de la Universidad en Yanaoca donde se estaba construyendo la instalación de puente de Queswachaca. Esto causó malestar a los alumnos y a los miembros de equipo de trabajo, ya que nos reclamaban que no podíamos replicarlo sin su permiso. Se llegó a un acuerdo en el que usamos la denominación “reinterpretación del puente de Queswachaca”.

De enero a marzo 2017 César Cruz viaja a Costa Rica para realizar una pasantía a la Universidad Veritas, donde aprovecha para desarrollar la electrónica con Esteban Campos y Montserrat Ciges, el autor la oportunidad de presentar el proyecto en Costa Rica, abril 2016 en FAB YACHAY, y en FAB BOLIVIA en noviembre 2016, donde el proyecto tuvo aceptación.



Figura 24
Imagen del estribo o castillo del puente; a la izquierda Manuel Chinchá, y Gonzalo Sui a la derecha.

Finalmente se construyó el puente con la activa participación de todos los implicados en el proyecto, destacando el compromiso de la española Montserrat Ciges, que prácticamente dirigió el tejido del puente, mientras que Gonzalo Sui y César Cruz, armaron los castillos o también llamados estribos del puente.

11. LA ARTESANÍA Y LOS LABORATORIOS DE FABRICACIÓN DIGITAL EN LATINOAMÉRICA

Los laboratorios de diseño digital en Latinoamérica, son un importante espacio donde se puede gestar esta confluencia entre tecnología tradicional y nuevas tecnologías. En particular llama la atención la red de laboratorios FAB LAB (acrónimo del inglés Fabrication Laboratory o Fabulous Laboratory), fundada por Neil Gershenfeld el año 2000, siendo director del Center for Bits and Atoms (CBA) del Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Según Gershenfeld (2007), el FAB LAB "...Nace de una colaboración, en el seno del Media Lab del MIT, entre el Grassroots Invention Group y el CBA, cuyas investigaciones giran en torno a la relación entre el contenido de la información y su representación física, y al empoderamiento de las comunidades gracias a una tecnología de base. En el marco del desarrollo de sus investigaciones, el CBA recibe una financiación del National Science Foundation (NSF) para adquirir máquinas capaces de construirlo casi todo. El FAB LAB nace como una manera de justificar esa financiación, haciendo lo que se hacía en el MIT, en lugar de solamente hablar de ello. En 2002, emergen los primeros FAB LAB en India, Costa Rica, Noruega, Boston y Ghana, siendo una unidad de producción a escala local."

En este contexto en 2009, los peruanos Benito Juárez y Víctor Freunt, se capacitan en FAB LAB IAAC-Barcelona y cofundan el FAB LAB UNI, en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, siendo el primer FAB LAB de Latinoamérica. Empezando este movimiento de creación de LFD, en todo Latinoamérica, y al respecto de este movimiento, Pablo C. Herrera y Benito Juárez, en su artículo PERSPECTIVAS EN LOS LABORATORIOS DE FABRICACIÓN DIGITAL EN LATINOAMÉRICA (LFD), (2012), concluyen lo siguiente: ".....al analizar el conjunto de experiencias producidas por los laboratorios de fabricación digital (LFD), se evidencia que la fabricación en Latinoamérica potencia un proceso para una minoría y se prioriza al objeto sobre el usuario, por cuanto se producen con modelos

universales de contexto industrializados que desde la teoría nos permiten experimentar en una parte de nuestra ciudades, pero también se debe considerar que en muchas regiones de Latinoamérica la arquitectura está en el otro 70% de la población. Esto sucede especialmente en poblaciones con una tradición ancestral basada en las tecnologías nativas, que terminan adaptándose al contexto urbano. Latinoamérica es heredera de una importante gama de procesos de producción artesanal en diversos campos como el tallado, textilería, orfebrería, como las más representativas, cuyo encuentro con la fabricación digital puede generar respuestas innovadoras en el 80% del PEA dedicados a trabajos artesanales y semi industriales. La fabricación digital puede optimizar los procesos mecánicos y brindar mayor tiempo al artesano/productor para invertirlos en procesos creativos, incidiendo directamente en el valor del producto y en la mejora de su calidad de vida". Esta conclusión es una realidad vigente, y en Latinoamérica existe esfuerzos por impulsar la artesanía por medio de las nuevas tecnologías y México es un referente a tomar en cuenta por los niveles de exportación. En Latinoamérica tenemos muchas cosas en común: idioma, religión, historia, un continente, un mar y culturas muy similares, etc. Estas culturas son muy vivas, ricas, coloridas, alegres, etc. Esto se refleja, en la música, danza, etc. y también en la artesanía en general.

Los latinoamericanos compartimos muchos desafíos y retos comunes en relación a las artesanías digitales. Además, tenemos mucho camino que recorrer juntos; uno de ellos es en dirección hacia la artesanía digital y diseño digital, y para definir estos retos y caminos tenemos que responder estas preguntas:

- ¿Cómo integrar la artesanía al mundo digital?
- ¿Cómo integrar la artesanía sin perder los valores culturales, (mágico-religioso)?
- ¿Cómo integrar la artesanía sin perder los valores tradicionales (relación con la materialidad)?
- ¿Cómo llegar/seducir a los jóvenes con la artesanía?
- ¿Cómo construir modelos teóricos, conceptos, categorías, definiciones, sobre la nueva artesanía, llamada digital?

Para cada país latinoamericano se abre una enorme cantidad de preguntas/problemas que tendremos que responder antes de ver hecha realidad, la artesanía digital en toda su dimensión/potencialidad.

La red LFD/FAB LAB, nos ofrece un enorme potencial en Latinoamérica para difundir este conocimiento artesanal y democratizarlo, llegando en tiempo real a todo el mundo.

¿PODEMOS HABLAR DE ESPECIFICIDAD DEL DISEÑO LATINOAMERICANO?

El diseño latinoamericano vive un conflicto, porque existe un diseño académico/oficial que aspira a una imitación del diseño europeo, y a la vez convive bajo la sombra de un diseño mestizo/pragmático, que es el reflejo de su identidad local latinoamericana; este diseño mestizo no tiene el reconocimiento académico/oficial, siendo considerado como un diseño de segundo nivel.

Los modelos teóricos de diseño llegan de Europa rezagados a América Latina y esto hace que los modelos teóricos de diseño producidos en América Latina sean una reinterpretación, y se aplica tratando de adaptarlo a la realidad latinoamericana de manera tardía en las escuelas de diseño.

La sensibilidad del diseñador latinoamericano también es el reflejo de los valores e ideales del diseño europeo, porque se ha formado en los principios y doctrinas filosóficas nacidas en Europa; en resumidas cuentas, la sensibilidad latinoamericana está secuestrada por la influencia europea/norteamericana y esto se refleja claramente en los patrones estéticos; la identidad latinoamericana del diseñador es muy débil porque no existe una estructura teórica/doctrinaria muy clara sobre lo que tiene que ser el diseño latinoamericano, tiende más a un diseño ecléctico que adquiere patrones estéticos que llegan de Europa y EE.UU., no existe un estímulo al diseño en América Latina, porque la industria creativa es muy incipiente salvo contadas excepciones. Otro factor de la especificidad del diseño

latinoamericano es la influencia del diseño norteamericano, que con la industria del cine, televisión y el Internet, nos plantea un fenómeno que la globalización ha terminado de uniformizar como diseño internacional, donde los paradigmas estéticos y de sensibilidad son raptados por esta vorágine tecnológica, que refleja la influencia norteamericana en América Latina. En la actualidad, los modelos teóricos de diseño vienen de la mano de la tecnología producida por los centros de innovación tecnología de Silicón Valley y MEDIALAB-MIT, que imponen las nuevas doctrinas del diseño del futuro.

Los diseñadores latinoamericanos viven deslumbrados por los logros y aplicaciones tecnológicas de la nueva Meca del diseño global.

LA MAGIA DE LOS LABORATORIOS DE FABRICACIÓN DIGITAL (LFD) Y LA ARTESANÍA

Cuando el autor tomó conocimiento del FAB LAB y el programa FAB ACADEMY, no estaba de acuerdo con la metodología ya que lo consideraba como un enlatado tecnológico donde no era posible hacer propuestas fuera del contexto impuesto por el programa del MIT. Todos los conocimientos impartidos en el FAB ACADEMY son una mirada de todo el espectro que dotan de la capacidad de hacer prototipos rápidamente. En lo personal tuvo acceso al manejo de la CNC, haciendo prototipos de muebles empleando la tecnología *pressfit* (sistema caja espiga), la impresión 3D, el escaner 3D, con las posibilidades de modificar digitalmente prácticamente cualquier volumetría. La electrónica y la programación, era toda una experiencia novedosa de un mundo hasta entonces desconocido; experimentó lo mágico que resulta tener los conocimientos y poder hacer prototipos. Esta aproximación al prototipado rápido en los LFD, por la condición de trabajar con las máquinas, como herramientas universales le permitieron comunicarse y expresarse por este nuevo lenguaje que es entendido por todos los miembros de la red FAB LAB, ampliando y visibilizando sus propuestas de diseño. Está convencido que el artesano se

comunica con los materiales usando las manos, el artesano le pregunta al material que quiere ser y las vetas, la textura, la naturaleza del material le responden: quiero ser un mueble, un adorno, etc. Ahora el nuevo lenguaje lo constituyen las herramientas que se encuentran en un FAB LAB, y el diseñador se comunica con el material con estas nuevas tecnologías. De alguna manera los nuevos diseñadores son los nuevos artesanos, que muy bien se pueden llamar artesanos digitales, porque el FAB LAB da la oportunidad de construir como un artesano lo hace salvando las diferencias. Esta condición humana de soñar con crear cosas con tan solo pensarlas, dignas de películas de magia, es un deseo de todas las épocas, y J. Walter-Herrmann C. Buching, en su libro FAB LAB (2013), nos dicen:

“...ya que las nuevas tecnologías y máquinas permiten a las personas producir fácilmente piezas de ajedrez, joyas, computadoras, baterías, dientes, figuras de acción que se parecen exactamente a uno mismo, y todas las otras cosas que uno puede imaginar. El concepto de aportar ideas a las cosas es probablemente tan antiguo como la humanidad. Durante mucho tiempo, uno ha podido leer y escuchar sobre lámparas encantadas, piedras misteriosas y casos desconocidos que pueden hacer que los deseos se hagan realidad y convertir las palabras en objetos reales. Esta fantasía ha persistido durante décadas. En la década de 1980, la Enterprise, la nave espacial Star Trek tenía un replicador a bordo, una máquina que podía crear cualquier materia inanimada a pedido. En la actual cultura digital, los datos digitales pueden transformarse en objetos materiales y la idea anteriormente ficticia de vender una máquina mágica, se ha convertido en realidad, a saber, mediante la difusión adicional de pequeñas máquinas de producción digitalmente controladas en FAB LAB, los llamados laboratorios para fabricación (Gershenfeld, 2005, p. 12), que son accesibles para un público amplio.”

La magia de poder crear objetos de los LFD/FAB LAB, permitirá darle una dimensión global a una nueva generación de diseñadores, que pueden encontrar en las técnicas artesanales un recurso a explotar para construir nuevas líneas de diseño, sean artesanales, urbanas, domésticas, etc., que represente una fuente de recursos creativos para generar nuevos diseños, produciendo nuevas tecnologías. Porque si a los jóvenes se le dan las capacidades de crear, construir, prototipar, se le está dotando de un poder de transformar su mundo material, de impactar en familia, su sociedad, le está elevando la autoestima, y produciendo una generación de creadores, inventores que pueden transformar la sociedad; esta es la magia de unir artesanía y tecnologías digitales.

¿CÓMO SE DEFINIRÍA EL DISEÑO ARTESANAL EN LATINOAMÉRICA?

Es una actividad profesional donde el aprendizaje es indispensable para producir objetos utilitarios con alta calidad estética, no importando si esta actividad creativa es aprendida en academias, escuelas superiores, universidades, talleres de maestros de artesanos o de manera autodidacta; importa los esfuerzos del diseñador por apropiarse de los conocimientos y experiencias para aplicarlo y producir un objeto utilitario con las variables y valores asignados.

LOS DESAFÍOS DEL DISEÑADOR LATINOAMERICANO

El trabajo del diseñador es un proceso escalonado de ideas, pensamientos que toman forma en un objeto utilitario, donde los actores principales son los usuarios del objeto producido. Todos los proyectos son colaborativos porque participan los usuarios del objeto utilitario, como base de la información del diseño y caracterización del mismo. Los especialistas en cada área del conocimiento participan también y son importantes porque nos permiten una aproximación al problema funcional de manera efectiva y eficiente. El mayor desafío es articular todas las variables que influyen en el diseño del objeto utilitario, donde el diseñador tiene que aproximarse a un

equilibrio de todas las variables que influyen en el objeto utilitario. Otro de los desafíos es la conexión con la nuevas generaciones de diseñadores que hoy supone un quiebre intergeneracional, donde se pierde parte de la tecnología del diseño. Otro desafío es crear un modelo teórico de diseño latinoamericano con sus particularidades de identidad, temporalidad y respeto por los valores, principios de cada nación, es decir, respetar la diversidad dentro de la globalización. La ética es fundamental en el diseñador porque permite respetar al usuario del objeto utilitario en todos los valores de la propuesta de diseño; porque un diseñador sin ética es como un juez corrupto, que se puede vender por dinero a los intereses insanos del capitalismo despiadado.

CONCLUSIONES

1. Las artesanías son una alternativa en la producción de objetos cotidianos en el ámbito rural.
2. En el ámbito urbano las políticas culturales deben poner un mayor énfasis en su preservación, a través de políticas educativas y mediáticas frente a las nuevas tecnologías.
3. La inclusión de las nuevas tecnologías, por su facilidad de difusión siempre y cuando no alteren la herencia cultural, son una alternativa para difundir en medios urbanos. En medios rurales lo que se necesita es apoyo estatal a nivel educativo y de circuitos económicos más comprometidos para que se preserven.
4. Las nuevas tecnologías son indiscutiblemente un medio que permite mayor difusión a nivel de transmisión de contenidos culturales y producción masiva: se amplían las redes sociales y económicas que contribuyen a la economía de los poblados de escasos recursos.

El Estado realiza acciones de difusión a través del MINCETUR. Hay ONG y municipios que organizan censos de capacitación para los artesanos que enseñan a la población, donde su impacto es mínimo. Entonces, el Estado debe evaluar la calidad de esta difusión y la frecuencia con la que se realiza. Es importante crear canales de difusión masiva que enfrente las tecnologías foráneas sin vínculo con nuestra tradición. Es necesario crear puentes para que estas nuevas tecnologías sean un aliado y no un obstáculo que reemplace a la artesanía.

5. En el estudio se ha visto cómo la incorporación de las nuevas tecnologías contribuyen a mejorar la producción de artesanías, ahorrando tiempo y promoviendo la concepción creativa en el arte.
6. Respecto a la comprensión del fenómeno de la artesanía o el arte popular, la Organización de las Naciones Unidas plantea una definición sobre cultura material e inmaterial para denominar a estas manifestaciones culturales que son el "resultado de expresiones del espíritu de un pueblo que se manifiestan 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. En este sentido, se debe redefinir el concepto de artesanía peruana, desligándonos del colonialismo cultural eurocéntrico y norteamericano. Este colonialismo cultural hace que nuestra sensibilidad esté secuestrada, de tal manera que esta influencia induce nuestros gustos estéticos, imponiéndonos criterios y valores culturales estéticos de belleza que no corresponden a nuestras matrices culturales.

7. El movimiento indigenista fracasó porque tuvo un discurso donde revaloraba al campesino, no su estética, y los artistas como José Sabogal se inspiraban en temas andinos, pero no aplicaban técnicas ni soportes tradicionales ancestrales para la expresión de una estética de arte popular. Este enfoque indigenista no propone una estética propia andina en la formación de artistas jóvenes con técnicas tradicionales.

Elena Izcue (1934) merece especial mención por ser una precursora en el desarrollo y aplicación de la estética prehispánica para la enseñanza, así como en el diseño industrial.

8. La pertinencia de incorporar estas manifestaciones culturales a la enseñanza universitaria, pasa por cambiar la manera eurocéntrica de entenderla por las autoridades y la sociedad, redefiniendo la valoración de estas producciones artísticas para el desarrollo cultural peruano. También es importante que estas producciones artísticas no sean vistas como manualidades de ocio, artesanía para turistas o arte de segundo nivel, que está en el inconsciente colectivo peruano como un paradigma.
9. Estas manifestaciones culturales denominadas arte popular son el testimonio vivo de nuestra herencia cultural que trasciende la llegada de los europeos y que ha sobrevivido relegada de la formalidad académica, la cual ha despreciado esta manifestación cultural originaria. Prueba de ello es el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino otorgado en 1975 a Joaquín López, que generó polémica, y que Sobrevilla, D. (1996) estudió y lo denominó "el conflicto entre el arte oficial y el arte popular".

10. Existe una coyuntura especial en el Perú, toda vez que la población provinciana que llega a las ciudades se ha incrementado en las últimas décadas. Esto incide en una identificación cultural hacia las producciones artísticas de este grupo de descendientes de migrantes de todo el Perú. El tema del arte popular o la artesanía tradicional está presente en la cultura familiar. Sin duda, han aumentado los descendientes de provincianos ya limeños y existe un mercado en Lima que lo constituyen los jóvenes que no está siendo cubierto. La incorporación de estas producciones artísticas en las políticas culturales produciría un efecto inclusivo cultural en la difusión en la educación de una estética propia con valores culturales que respeten nuestra identidad cultural.
11. Las políticas culturales en las artesanías deben 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:

A corto plazo: Publicaciones en medios de comunicación masiva e influenciar a las autoridades en este objetivo de difusión.

A mediano plazo: Enseñar a los universitarios para formar cuadros profesionales y producir efecto multiplicador.

A largo plazo: Educar a los niños en estética con las técnicas ancestrales de expresión artística.

Sensibilizar a los jóvenes, que es un sector de la población limeña importante, revalorando estas técnicas tradicionales para la producción de una estética. Estos jóvenes serán un segmento expectante para construir un mercado de consumo nacional de los productos artesanales nacionales. Finalmente, mostramos el Cuadro 3 que con una aproximación a la política de desarrollo de las artesanías.

CUADRO 3

PROPUESTA DE POLÍTICAS PARA EL DESARROLLO DE LA ARTESANÍA APLICANDO EL DISEÑO INDUSTRIAL EN LAS REGIONES					
Objetivos	Política	Indicadores	Metas	Estrategias	Propuesta normativa
Difusión internacional para potenciar la artesanía	Que el Estado asuma su rol de gestor desde PromiPerú Ministerio de Cultura	Número de eventos internacionales en los que se presentan artesanos peruanos	Asistir a los eventos latinoamericanos, asiáticos, europeos y norteamericanos	Asociarse a productores artesanos, técnicos y proveedores de paquetes turísticos	Ofrecer incentivos tributarios a los que apoyen la internacionalización de la artesanía y exportación
Generar fuentes de trabajo con la producción de artesanías	Ofrecer incentivos económicos a los jóvenes	Incremento y potenciamiento de los CITE en áreas de artesanía	Que la cantidad de artesanos aumente 10% anual	Contratar artesanos y elevar su reconocimiento dentro de la academia a nivel nacional	Establecer como prioridad nacional el fortalecimiento de esta área de la producción
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 la producción de artesanías	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 qué medida puedan sustituirlos por insumos nacionales.
Contribuir a la mejora de la calidad de los productos artesanales	Establecer criterios para adecuar y adquirir 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 de diseño industrial para establecer un orden	Apoyar a las empresas que mejoren sus productos con incentivos
Difundir, motivar y despertar el interés por la artesanía en las PYMES	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 en 20% anual	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
Desarrollar nuevos productos con valor agregado y un alto nivel de innovación	Crear mecanismos para impulsar la capacitación para una cultura del diseño industrial	Número de publicaciones, cursos, conferencias y recursos 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 las autoridades regionales fomenten la sinergia 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.
Generar un mercado nacional de consumo de artesanía utilitaria	Difusión en los jóvenes sobre las artesanías	Número de horas de clase con materias sobre artesanía	Se incluya en la currícula escolar/universidad	Sensibilizar a las autoridades sobre la importancia para que sea implementado	Incluir a los artesanos, a la comunidad, autoridades y academia para impulsar la artesanía como materia obligatoria en formación artística.

Desarrollo del cuadro basado en las siguientes fuentes: Plan de las Políticas del Acuerdo Nacional para el Bicentenario (2012). Plan Estratégico de Desarrollo de la Artesanía – PENDAR (2015). Dirección Nacional de Artesanía (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo) (2016). Plan Estratégico Nacional de Desarrollo Artesanal (PENDAR)

RECOMENDACIONES

Los criterios de los países desarrollados respecto al diseño industrial y la organización de las PYMES en referencia a la artesanía, pueden servir de base para países como el Perú en donde falta un desarrollo de nuevas tecnologías. 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 cuidado al trasladar datos de los países desarrollados tecnológicamente a los países con un sistema de investigación tecnológica incipiente como el Perú. Ante la más mínima duda, es recomendable replantear los datos. Entiéndase por datos toda la tecnología comprada o copiada, es decir proyectos, metodología didáctica, sistema de trabajo en talleres, sistema de calificación, normativa, etc.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, J. (1979). *Arte y sociedad. Latinoamérica. Sistema de producción.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Benítez, S. (2014). EE.UU. Revista D&C cultura y desarrollo. *La artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico social y cultural.* Web: www.UNESCO.org/cu/RevistaC/Dmagazine. (Página consultada el 15/05/2017).

Bonilla de Céspedes, E. (2009). Lima. El desarrollo de la artesanía y su formalización empresarial. Universidad de Lima **web:**http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ingenieria_industrial/article/viewFile/527/490

Colquhoun, A. (2005). *La arquitectura moderna, una historia desapasionada.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

De la Borbolla, S. (2014). EE.UU: Revista D&C cultura y desarrollo. *Rescate del patrimonio artesanal. El legado de Daniel Rubin de la Borbolla.* Web: www.UNESCO.org/cu/RevistaC/Dmagazine. (Página consultada el 15/05/2017).

Favre, H. (2007). *El movimiento indigenista en América Latina.* Perú: Institut français d'études andines. IFEA; Cente détudes mexicaines et centroaméricaines - CEMCA; Lluvia Editores.

Gershenfeld, N. (2007). *Fab: The Coming Revolution on your Desktop-from Personal Computers to Personal Fabrication.* Editor: Basic Books. EEUU-MIT

Girón, H. Yescas, L. Domínguez, H. (2007). México, Factores del éxito en los negocios de la artesanía de México. Cali, Colombia, Estudios Generales, vol. 23, núm. 104, pp. 77-99. **web:**<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=21210404>

Gómez, C. (2014). EE.UU. Revista D&C cultura y desarrollo. La gestión de diseño entre la innovación y la tradición artesanal. Web: [www. UNESCO.org/cu/RevistaC/Dmagazine](http://www.UNESCO.org/cu/RevistaC/Dmagazine). (Página consultada el 15/05/2017).

Herrera P., Juárez B. (2012). Fortaleza-Brasil. Perspectiva en los laboratorios de Fabricación Digital en Latinoamérica.

Universidade Federal do Ceará (SIGRADI). 2012).
web:http://issu.com/pabloherrera/does/2012_perspectivas_en_los_lfd_en_latinoamerica

Herrmann, J. Buching, C. (2013). *FAB LAB of machines, makers and inventors*. Alemania: Printed by Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar.

Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y Protección de la Propiedad Intelectual (2011). Denominación de Origen Maravillas del Espíritu Peruano. Lima-Perú. Edición y redacción, Gonzalo Rojas Samanez.

Jameson, F. (2010). El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998. 1ra edic. 3ª reimp. Buenos Aires: Manantial

Lizárraga, K. (1988). *Identidad nacional y estética andina: una teoría peruana del arte*. Lima: CONCYTEC.

Lombrea, H. (2014). EE.UU. Revista D&C cultura y desarrollo. *La crisis global y el sector artesano: importancia de la capacitación de los artesanos como estrategia para enfrentar las amenazas de la crisis económica-financiera global*.

Marshall, J. (2002). Craft and Technology. Presentación en la conferencia: 'Craft in the twenty-first century', Edimburg School of Art. web:www.automatic.or.uk/archive/team/jm/JMcraft-techpaper.pdf. (página consultada el 15/05/2017).

Negroponte, N. (1995). *Ser digital*. Barcelona, España. Ediciones B S.A. Edición en inglés Alfred A. Knopf, Inc.

Radulescu, M. (2006, 2º semestre). Allpanchis. Año XXXVII No. 68. *La cultura andina de la globalización. Hacia un diseño de la integración*. Lima: Instituto de Pastoral Andina. (p. 197-203).

Reglamento de la Ley N° 29073 - (2010). Lima, Ley del Artesano y del Desarrollo de la Actividad Artesanal. http://transparencia.mincetur.gob.pe/documentos/newweb/Portals/0/transparencia/proyectos%20resoluciones/Proyecto_REGLAMENTO_Ley29073_2.pdf

Sobrevilla, D. (1996). *Introducción a la filosofía de la cultura*. Lima: Fondo Editorial. Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Villegas, R. (2016). *Artesanía peruana, historia*. Lima: Editora universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

Virilio, P. (2011). Tomado de página web: https://www.scienceset-avenir-fr/nature-environnement/crise-nucleaire-au-japon/notre-puissance-se-retourne-contre-nous_36948. Colgado en la web el 04.04.2011, puesto el día el 04.04.2011 a las 16h40.

anexos



1. ESTUDIO DE CAMPO Y VISITAS

Se visitaron diversas exposiciones de artesanías para hacer una evaluación preliminar. A continuación, presentamos una selección de objetos que muestran la diversidad productiva según la ubicación geográfica y el uso de materiales.

Artesanías en el Museo de la Cultura en Lima

En estas fotografías se observa cómo la geografía y los recursos disponibles en el medio determinan el desarrollo de técnicas en nuestras artesanías. La sensibilidad del artesano, a partir de los recursos del entorno ambiental, se muestra a través de su trabajo con destreza en el uso de la técnica artística. Asimismo, se recurre a una representación de la fauna y flora, representaciones de índole simbólico religioso, por un lado y por el otro al juego formal con los recursos de la geometría recreada con las posibilidades del material.



Cestería



Cofre en cuero con estructura de madera de finales del siglo XVII

IMPACTO TECNOLÓGICO EN LA ARTESANÍA PERUANA



Mates burilados ayacuchanos



Cerámica amazónica



Retablo ayacuchano



Corona amazónica



Cuadros con muestras de vestimentas tradicionales

Exposición sobre la obra de Elena Izcue en el Museo de Arte de Lima

En el contexto de las artes de la primera mitad del siglo XX, uno de los movimientos artísticos en nuestro país es el indigenismo, que tuvo a José Sabogal como figura más visible. En esta exposición dedicada a Elena Izcue, representante de este movimiento, se observa que recurre a un repertorio formal de las culturas precolombinas. Hay una composición de estructura geométrica combinada con un manejo del color para generar



Papeles decorativos para pared

Papel mural con motivos de textiles representativos



Papel mural con motivos de textiles abstractos



ritmos, en donde ya no se percibe referencias a la naturaleza, lo que se explica por la formación europea que apuntaba a una producción industrial. En el Perú este es uno de los primeros intentos de combinar tradición y nuevas modalidades de producción debido a los cambios tecnológicos.

Exposición “Ruraq Maki” en el Museo de la Nación

Si bien en la producción de artesanías se emplean en muchos casos herramientas tradicionales, eso no impide recurrir a herramientas modernas como se aprecia en las dos últimas fotos. Sin embargo, el artesano puede apreciar el nacimiento del objeto utilitario al momento de producirlo.



Tejido con algodón, totora y cerámica



Tapiz y sombrerería





Artesano produciendo y observando su proceso creativo

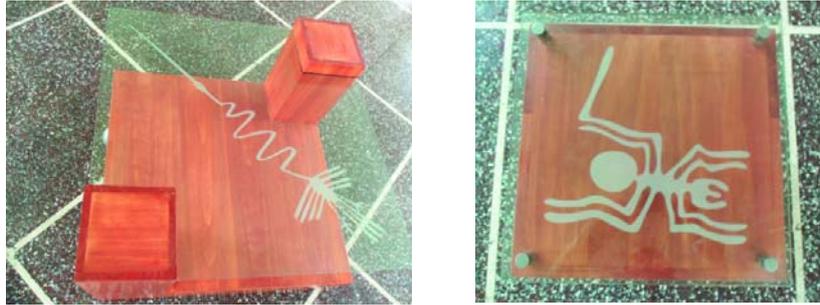
De estas tres muestras se concluye que la tradición y contemporaneidad no se excluyen. Vestimentas con características más cercanas al estilo de vida actual y el empleo de herramientas modernas permiten exploraciones nuevas sin que esto signifique la anulación de la tradición.

De las lecturas de Acha y Marshall podemos apreciar que en la actualidad hay nuevas maneras de producir, distribuir y consumir. Nuevos espacios aparecen para la compra y se incorporan herramientas modernas sin afectar la pérdida de la visión tradicional de ver el mundo, sino conectándolo con el mundo de una manera más creativa.

2. EXPERIENCIA EDUCATIVA EN LA FAUA-UNI

A continuación mostramos las imágenes de los trabajos de alumnos UNI 2010-I, de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes del curso de Diseño de Muebles y cerámica experimental, donde se aplican los criterios de diseño inducido, explorando fusiones de iconografía, materiales y tecnologías que se aproximan a una doctrina de diseño nacional.

Trabajo de alumnos UNI del curso de diseño de muebles



Muebles para centros de sala con motivos Nasca



Librero multiusos con reinterpretación de textilería prehispánica

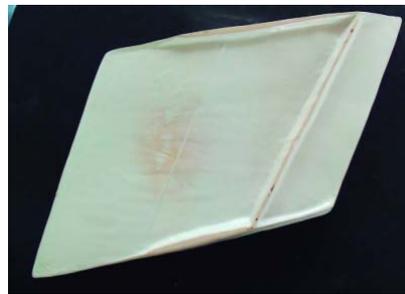


Silla tubona con aplicaciones de mimbre tradicional del norte peruano.

Trabajo de alumnos UNI del curso cerámica experimental



Plato para comer juanes con compartimentos para cremas típicas de la selva peruana



Plato para comer tiradito, comida de la costa norte del Perú.

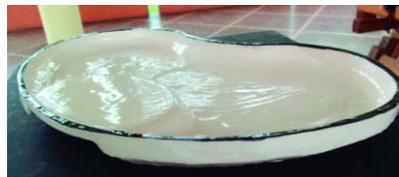


IMPACTO TECNOLÓGICO EN LA ARTESANÍA PERUANA



Plato para comer chifles,
típico del norte peruano

Plato para comer
arroz con pollo con desnivel
y compartimento para la papa
a la huancaína.



IMPACTO TECNOLÓGICO EN LA ARTESANÍA PERUANA



Tazas con motivos decorativos



Vasos conmemorativos de la FAUA-UNI

3. ENTREVISTAS A ARTESANOS DESTACADOS

TARAPOTO: CONSOLACIÓN PANAIJO SANGAMA Y SU CERÁMICA ANCESTRAL

Chazuta es un distrito amazónico de la región San Martín que resalta por su cerámica tradicional de corte utilitario, con un alto nivel de perfección y detalle.

Consolación forma parte de la Asociación de Productores de Artesanos de Chazuta, quienes producen bellas artesanías utilitarias que ofrecen a los turistas que llegan a la zona y que se venden en ferias artesanales en Tarapoto.

Consolación aprendió las técnicas de su madre desde muy pequeña y las ha transmitido también a sus hijos y a toda persona que desea aprender estas técnicas ancestrales.



“Yo he crecido en ese ambiente, el ambiente de una mujer artesana. He nacido y crecido con las técnicas ancestrales de mi familia, yo me sentía muy contenta y desde niña me gustaba mucho trabajar este arte. Mi padre llevaba mis obras a vender para poder comprar mis útiles escolares, mi uniforme, zapatos, así me sentía muy animada”, cuenta la artesana”.



“Antiguamente nosotras sacábamos la arcilla de la mina, cargamos ese peso, con el que trabajábamos amasando, moliendo, decorando y quemando”, manifiesta Consolación Panaijo, al describir el complejo proceso de elaboración de la cerámica de Chazuta.

Ahora han agregado a su proceso el tamizado de la arcilla para eliminar impurezas y así trabajan con mayor seguridad para que al momento del quemado no se rompa la vasija.

En su técnica se conserva el manejo del rodete o rollos de arcilla para formar recipientes de diferentes tamaños, de la llunguna para el modelado y alisado y la trupadora en el pulido de la pieza. Para la decoración se utilizan los colores rojo, blanco y negro, obtenidos de elementos naturales, así como los pinceles llamados chujchero, hechos de los cabellos de las artesanas.



La artesana cuenta con entusiasmo que tiene siete hijos, los mayores estudian y cada vez que regresan a Chazuta la ayudan a trabajar y así seguir progresando en la comunidad.

“Nosotros somos personas humildes, no tenemos los suficientes recursos para difundir nuestro arte. Nuestro horno es artesanal, quemamos la leña, trabajamos con tanto esmero y sacrificio y a veces se rompe la vasija o sale crudo por la parte de arriba y tratamos de solucionar estos problemas, pero yo me siento tranquila, feliz de haber enseñado y sembrado una semilla de este arte para que alguna vez aquellas personas

y sus niños que han aprendido lo lleven a la práctica y así buscamos que permanezca nuestra cerámica tradicional, junto al uso de productos extraídos de la naturaleza como tintes y resinas vegetales”.

JESÚS, ARTESANO DEL RETABLO AYACUCHANO

Jesús Urbano Cárdenas heredó de su padre la habilidad de hacer retablos, pero también la sensibilidad y la imaginación para plasmar vivencias, costumbres y personajes del ande ayacuchano. En esta entrevista, se muestra convencido que las técnicas oriundas de elaboración del retablo, desde el tallado de papas blancas hasta las herramientas de la tecnología actual permiten enriquecer este arte para preservar su vigencia.



¿Cómo es que elabora el retablo ayacuchano?

Yo trabajo diseñando retablos. Se hace a base de papa, se cocina la papa blanca y se hace como chicle y luego se mezcla con el yeso hasta obtener una textura como la plastilina, luego se va modelando uno por uno cada personaje y se deja secar.

Es todo un proceso la elaboración del retablo. Se hace su vestimenta, su chullo y su sombrero para luego echarle una base y después pintarlo. Después en la caja se hace el plantado de los personajes ya listos.

¿Los procesos o técnicas que usted emplea han variado a través de los años por los materiales o herramientas?

Mi padre Jesús Urbano Rojas me enseñó desde pequeño las técnicas de la imaginería ayacuchana y antiguamente se utilizaba pinturas naturales de la





cochinilla, el nogal. Estos se molían y se obtenía el zumo para pintar, también se utilizaba la clara de huevo para barnizarlo. Ahora por la demanda de tiempo y costos se utilizan materiales de la industria.

¿Qué temas emplea en sus artesanías?

Antes se hacía el cajón San Marcos, que representaba a todos los pueblos del Ande, a la ganadería, pago a la tierra, para que haya buena cosecha y entonces se fusionó lo andino y lo religioso para hacer la fiesta de la herranza, dándose un giro. Como el Perú es muy rico culturalmente, el retablo ayacuchano empezó a difundirse ya que tiene esa facultad de plasmar cualquier escena de la vida diaria. Por ejemplo, yo soy como un fotógrafo, capturo las mejores escenas de una fiesta y de la misma manera comienzo a trabajar en mi taller, me transporto a esa fiesta para poder plasmar las vivencias en el retablo y así voy formando las figuras de un danzante, de un músico, etc.

¿Quiénes son los clientes del artesano? ¿Los adultos, jóvenes, niños, extranjeros?

Los compradores son todos, desde pequeños hasta grandes. También hago pedidos para México, Estados Unidos, pero quienes consumen más son los niños y cuando veo que un niño compra, me doy cuenta que la artesanía se difunde bien. Ahora nuevamente se está retomando el interés en la artesanía, se está difundiendo más y la calidad siempre se ha impuesto dentro del trabajo que nosotros hacemos.

¿Entonces usted cree que la calidad que tienen sus trabajos ha sido importante para mantenerse en el mercado?

Mi padre y maestro, Jesús Urbano, siempre me ha inculcado la calidad en el arte, como todo es hecho a mano, uno por uno, nada de molde y eso le gusta a la gente. Gracias a la calidad de mi trabajo es que también soy reconocido y eso me ha dado la satisfacción de educar a mis hijos y me ha permitido viajar a

muchos países a exponer como en Chile, Argentina, España, Francia, Italia, Canadá. He ganado premios: Lorenzo Berg de Chile como mejor artesano de Sudamérica, reconocimientos por la UNESCO y otras instituciones. Y así he podido difundir y mantener el retablo ayacuchano vivo.



¿Cómo es que la tecnología de la información está contribuyendo a la difusión de las artesanías? ¿Qué estrategia está realizando para seguir difundiendo su arte?

Yo me propuse la meta de seguir difundiendo el retablo ayacuchano, como lo hizo mi padre y su maestro Joaquín López Antay, gracias a ellos y a todos los artesanos uno ve un retablo y de inmediato se le viene a la mente Ayacucho. Por eso estoy realizando la difusión a través de una página web, donde me gustaría hacer talleres para enseñarle al público, para que aprendan que el retablo se hace con la papa y el yeso y enseñarles a través de la interacción del artesano con el cliente como es la elaboración del retablo. De esa manera toman más interés y compran las artesanías y así este arte nunca morirá. Yo me siento contento de ser la huella de mi padre, ahora mi hija es mi brazo derecho, mi huella para que este arte no se muera.



ÓSCAR SALOMÉ, MAESTRO TEXTIL DE HUALLHUAS - JUNÍN

Óscar Salomé es un maestro de las técnicas ancestrales del arte textil. Orgulloso de la riqueza prehispánica de los productos textiles que son reconocidos más allá de nuestras fronteras, es un comprometido que batalla desde las aulas para rescatar y preservar la ciencia originaria del tejido que nos legaron nuestros antepasados.



¿Cómo ha evolucionado el arte textil desde que se inició en esta noble labor?

Yo le agradezco a la Universidad Nacional de Ingeniería, a la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, que me dio la oportunidad de dictar el curso de textiles y estoy tratando de conservar la técnica prehispánica que le ha gustado a los alumnos y al público en general. Ellos

también quieren que esta técnica ancestral no se pierda, sino que se siga conservando. En cuanto a evolución, se pueden diferenciar las técnicas, pero hemos conservado la técnica prehispánica que hasta ahora está dominando y los alumnos lo aplican muy bien.

¿Cuál fue su experiencia en la enseñanza del curso de textiles?

Un instituto en Barranco me dio la oportunidad de dictar un curso con un panorama muy diferente a la producción. Era solamente de enseñanza, de poder difundir esta cultura y las destrezas del manejo del telar de cintura, pero aquí en la UNI, en la facultad, también enseñé el telar de pedales de trayectoria española y el telar de cintura proveniente del inca.

¿Los materiales, equipos o máquinas que utilizaron han ido cambiando con el tiempo?

En cuanto a fibra de hilos teníamos la de carneros, ovejas, alpacas y siguen siendo los mismos. Los colorantes eran naturales de hierbas, flores, raíces, pero después se fueron reemplazando por tintes químicos. Esto ha afectado bastante la comercialización y la utilización de los trabajos artesanales. Los colorantes naturales han sido copiados por una fábrica que trató de mezclar insumos industriales con



colorantes naturales, pero les fue muy mal, porque una vez salida la producción al exterior ha tenido que regresar después de un análisis. Fue perjudicial para la empresa y nosotros hemos continuado, pero también nos ha perjudicado a los artesanos porque la gente ya no veía con buenos ojos a los colorantes naturales. Entonces a partir de ese momento se empezó a mezclar lo natural con lo químico. Actualmente en el mercado se observa eso, los colores mezclados han salido más intensos y estos gustan a diferentes países como Francia e Italia. En cuanto a equipos de producción, también ha tenido repercusión y la última creación que se ha hecho en los telares, ha sido una innovación muy buena tanto para el telar de cintura como para el telar de pedales, con eso estamos tratando de ver cómo se puede proyectar una mejor producción de los artesanos y de los que quieran aprender el arte textil.

¿Quién fue su maestro?

Este arte textil era transmitido de padres a hijos en la cuna de los artesanos: Huallhuas, Huancayo, Junín. Fueron mis padres, netos artesanos, quienes me enseñaron todas las técnicas de este arte.



Además, en la escuela rural prevocacional N° 524 de Huallhuas había un equipo de los mejores artesanos que enseñaban como curso libre a los alumnos, por los años del primer gobierno de Fernando Belaunde Terry.

¿En Huancayo usted tenía en su taller gente que aprendía alrededor suyo o que producían exclusivamente?

Eran exclusivamente personas que ya sabían tejer a los que contratábamos para producir alfombras, cubrecamas, decoraciones, ponchos, frazadas, toda una serie de productos textiles, los cuales eran utilitarios generalmente.

¿Cuál es la iconografía que emplea en sus telares y cuál es la preferencia de los turistas?

En Huancayo se produce toda una serie de iconografías del valle del Mantaro, iconografías del dios huanca, paisajes de la zona, llamas, alpacas, pero como todas las iconografías del Perú son preferidas por los turistas extranjeros hemos buscado la manera de ampliar las representaciones como las de la cultura Tiahuanaco, Mochica, Chimú y de otras culturas ancestrales. El turista peruano prefiere lo más barato o mezclado, no hay problema para ellos, pero el turista extranjero opta por las iconografías de mejor calidad, sea cual fuere su precio. Pero ahora los telares industriales son los que están reemplazando a los telares artesanales; nosotros lo hacemos hilo por hilo para tener las características de un telar artesanal, eso toma más tiempo y la remuneración es ínfima, en cambio un telar industrial es desarrollado en un tiempo corto y su precio podría ser más accesible, pero no tiene la calidad de un telar artesanal exclusivamente.

Cuando habla de los mejores artesanos ¿cómo se determina quiénes son los mejores y cómo se vinculan con la comunidad?

Hace muchos años fui presidente de la comunidad y organicé el concurso que se realiza en diciembre por el aniversario de Huallhuas, donde la municipalidad determina quiénes son los mejores artesanos con una evaluación rigurosa. Se evalúa con qué producto se presentan los artesanos, cuál es la selección de fibra de hilos que utilizan para su producto, qué productos se realizan con colorantes naturales, etc., ya que Huallhuas es la cuna de los artesanos reconocida a nivel nacional e internacional.

¿Cómo ha experimentado el apoyo de las instituciones del Gobierno hacia su trabajo y cómo es que esto hace que su actividad sea más difundida?

El Ministerio de Comercio Exterior y Turismo me brinda la renovación de mi registro artesanal, invitación a ferias, pero muy a pesar de haber sido miembro para la reforma de la Ley del Artesano, donde he trabajado constantemente, no hemos tenido ningún incentivo los maestros artesanos seleccionados.

El Ministerio de Cultura, año tras año, me brinda la oportunidad de dictar 3 o 4 cursos de colorantes naturales y tejidos, de enero hasta marzo, pero este año solo hemos tenido amplitud para dos cursos, de modo que no hay un apoyo constante de las diferentes instituciones durante todo el año. Peor aún, para mis hermanos artesanos de los diferentes lugares del Perú cada uno tiene que ver la manera de difundir su arte y solventar sus propios gastos.



¿Cuál es su mensaje para los jóvenes y para las instituciones del Estado?

En cuanto a las instituciones, lo que pediría es que nos apoyen en la difusión de las técnicas ancestrales que nosotros los maestros artesanos hacemos.

Lo que a mí me conforta es difundir una actividad ancestral que se estuvo perdiendo durante un buen tiempo. Me doy el lujo, por así decirlo, que yo he sido uno de los conservadores de estas técnicas prehispánicas y que desde 1970 difundía los colorantes naturales y los textiles. Ahora se ha vuelto a retomar la decisión de valorar nuestras técnicas ancestrales y tenemos la misión de apoyar al artesano.

Quiero decirles a los niños y jóvenes que están en las aulas de las escuelas y las universidades, que esta actividad viene de nuestros antepasados, de nuestros padres, que la conozcan. A pesar de que hubo muy poca difusión, que no se olviden que aquí en el Perú hubo la suerte de conservar nuestra textilería que ha sido difundida a nivel internacional. Hemos competido con diferentes países y lo hicimos muy bien porque nuestras iconografías han repercutido bastante en la historia. Los invito también a que visiten los museos de todo el Perú, especialmente los que aún no están bien difundidos, por ejemplo aquí en Ate Vitarte, Puruchuco, los jóvenes aún no conocen qué clase de tejidos se han producido en Lima, en la cultura Lima. Hay mucha cultura que los jóvenes pueden aprender y que les va a servir para el futuro.



CATACAOS, PIURA: ARTESANA Y MAESTRA MARÍA MENDOZA

María Mendoza es hija de Catacaos, la famosa capital de la artesanía de Piura. Cultiva el patrimonio inmaterial de su tierra con mucho orgullo que le fue heredado de su abuela y su madre.

Ella nos cuenta que aprendió el oficio desde muy pequeña, cuando veía tejer el sombrero chalán a su abuela, y pasados los años aprendía la tradición ancestral de su familia con la confección de artesanías utilitarias.

Así nacen los famosos y refinados sombreros de Piura, los bolsos, canastas, floreros, *souvenir* y un sinfín de creaciones que ha ido enseñándole a sus hijas, incluso una de ellas ahora se dedica al mercadeo de los productos a través de su página web www.artenariwalac.com y las redes sociales, medio a través del cual han logrado vender sus sombreros a todo el Perú, Estados Unidos y Europa.



"Soy *Maestra Regional por Excelencia*, he ganado diferentes concursos, pero mi hija me superó: ella es *Gran Maestra*", nos cuenta.



Hija de María Mendoza



María Mendoza

Y es que María Mendoza es una maestra de vocación, no se considera la mejor artesana, pero sí una apasionada maestra que ha ido enseñando su arte a sus paisanas, compartiendo con ellas sus diseños, deseando que estas costumbres ancestrales jamás se pierdan.

“Hemos innovado y mejorado los tejidos y estamos utilizando tintes de colores no tóxicos. Yo he asistido a empresas como Ebel, Avon y otras donde nuestros tintes pasaron todos los estándares de calidad. Lo que buscamos como asociación son más ferias y que las autoridades nos apoyen”, señala Mendoza.

Recuerda con pesar aquel 27 de marzo de 2017 cuando se desbordó el río Piura, por el fenómeno del Niño Costero y arrasó con su caserío, la zona más afectada de Piura. Nunca lo olvidará, pero asegura que se mantienen con la esperanza. “Lo perdimos todo, nuestras casas, nuestras cosas, se llevó nuestros moldes, nuestra paja, nuestras ollas, nos quedamos sin la materia prima, por lo que se ha detenido nuestra actividad. Pero no nuestras ganas de seguir difundiendo este arte, nuestros sueños se están poniendo en marcha, ahora se están reactivando nuestras actividades con el apoyo de una ONG que nos brindará parte de lo que perdimos para seguir trabajando”, comenta María con voz resquebrajada.

Que mejor que seguir con esas ganas de luchar a pesar de haberlo perdido todo, menos la esperanza. Así como María Mendoza, muchas tejedoras van por el rescate de la tradición y las técnicas del tejido de fibras de la toquilla o bombonaje.

María trenza y tiñe de vida y color la paja toquilla, transformándola en un sinfín de objetos utilitarios y decorativos, transformando además las vidas de aquellas personas que desean aprender estas técnicas ancestrales.

UCAYALI: OLINDA SILVANO, MAESTRA DEL KENÉ

Olinda Silvano, nació en Paoyhan, al borde del río Ucayali. Reshijabe es su nombre en shipibo-konibo, significa "el primer suspiro"; llegó al mundo a los siete meses, pequeña y frágil y su abuelo le colocó ajo sacha en la nariz para fortalecerla, y en su cabeza una corona invisible hecha con el poder de las plantas para adquirir la sabiduría y las visiones que la acompañan en su vida.



Tuvo sus primeras visiones de muy niña cuando jugaba al borde del río. Se le venía a la mente dibujos y diseños que solo ella podía ver; tenía ese don y debía dibujarlos para mantener el legado de sus ancestros: su destino era el arte de trazar el kené. El kené es un arte ancestral que se diseña sobre piel, cerámica, madera o tela. Inspirado en la energía poderosa de plantas como la ayahuasca, la chakruna y el piri piri. El kené no es solo una secuencia de bellos diseños geométricos. Es una trama, una red de significados que hablan del cielo, de los ríos, las plantas, la salud, la enfermedad, la vida misma. Es la expresión fundamental de la identidad cultural del pueblo shipibo-konibo. Este arte shipibo es el producto transparente de la interacción entre hombre y naturaleza, debido a que los insumos que utilizan provienen de la esencia de los árboles y frutos que buscan en diferentes comunidades de Ucayali.

"Nos conectamos con la energía positiva del mundo shipibo y la cosmovisión amazónica, nosotros nos inspiramos en animales, ríos, plantas y parte de la geografía amazónica. Y como shipibos que somos no repetimos figuras, cada una tiene un significado ecológico u onírico. No es como la máquina, que todo lo saca igual. Nuestras obras provienen del corazón y de la mente, a través de la técnica kené", nos comenta Olinda.

Olinda llegó hace más de 15 años a Lima con casi toda su familia para instalarse en la comunidad de Cantagallo, donde vivió dos de los momentos más duros de su vida. Primero, la muerte de su padre que no sobrevivió a la golpiza que le propinó un grupo de matones aparentemente contratados por traficantes de terrenos. Segundo, el incendio que dejó la comunidad convertida en cenizas. Ella perdió todo el material que había producido durante mucho tiempo con la ilusión de abrir una pequeña tienda.

Olinda la tejedora manifiesta: “Pero no perdí estas manos ni las visiones que llevo dentro, eso estaba intacto, así es que comencé de nuevo”.



Olinda es la lideresa de una comunidad de migrantes que ha renacido de las cenizas. Es una artista y maestra reconocida, dicta talleres en diferentes universidades, hace exposiciones en museos y la visitan alumnos de arte de diversas escuelas y universidades.

“Yo les pido que valoren la cultura, porque la cultura viene desde nuestros ancestros. No olvidemos nuestros orígenes, así viajemos a diferentes países, nunca debemos olvidar de dónde somos, algunos se burlarán de nosotros, pero yo nunca dejé de ser, ahora ya gané un poco más de respeto, sigo difundiendo nuestra cultura, porque nuestra cultura es alegría, es vida”.

4. MANIFIESTOS, CARTA APOYANDO EL LIBRO

Las preocupaciones por preservar tradiciones ancestrales en armonía con los cambios tecnológicos, se da también en otros países latinoamericanos, con desafío y problemas comunes y en ese sentido Gómez se adhiere a los principios y valores que expresamos en este libro, con el siguiente manifiesto:

Manifiesto FAB CRAFT: Artesanías Digitales en Latinoamérica

Los primeros Makers de la historia. Cultura, canto, baile, ritmo, arte, historia, moda, color, sangre, orgullo, belleza y todo resumido en una sola palabra: “Artesanía”. Sin embargo, ser Artesano en la mayoría de las veces significa ser Indígena, en estos tiempos que nos han hecho ver que la marginación es parte fundamental de su “categoría”; pero, ¿Quién ha pensado por nosotros? Dicen “La tecnología asesinará la cultura” o “Yo no compro nada que no sea a pulso de yugular” Ahora, ¿Cuándo les hemos preguntado a ellos lo que necesitan? ¿Quiénes somos nosotros para decidir por ellos? Para bien o para mal todos somos parte del Capitalismo, inclusive ellos, entonces nos preguntamos ¿Por qué razón no es socialmente ético permitirles pagar una colegiatura de Universidad? Y únicamente les preguntamos, ¿Tú crees que la tecnología erradicará tus raíces? Betty, artesana de la comunidad maya de Tihosuco, Quintana Roo, en nombre de sus 15 compañeras productoras, piensa que no y por el contrario cree que sería de gran utilidad. ¿Hay acaso un ejemplo menos refutable de esto? Los Artesanos no son una especie humana distinta a la nuestra, ellos viven en entornos donde la sustentabilidad todavía existe porque crecieron en ese ambiente, donde sus productos creaban estabilidad humana y no tasa de interés, que llevaban por nombre Juan y no algoritmo número 29465, haciendo lo que ellos aman hacer. En ese entonces cuando la artesanía era una herramienta y no un llavero exótico, donde hacer era un acto de amor, arte y pasión. Algarabía de vida y utopía comercial. La masificación, la sobrepoblación y la saturación del mercado hicieron que ellos a su velocidad humana perdieran poder sobre el abastecimiento local. Y la tecnología tan neutra, tan destructiva como

productiva. Nunca habíamos escuchado que las palabras “educación tecnológica” se manifestaran de una manera tan contraproducente hasta que la aplicamos en este contexto, en donde curiosamente es donde más se amerita. La tecnología debe verse como una herramienta de prosperidad cultural no como arma de extinción masiva y lo decimos porque esta no está destruyendo a los pueblos indígenas, comprar en Wal-Mart sí, y no es malo alimentar al maldito cerdo capitalista, el problema real es que solo la educación te da oportunidad de competir, de ser estable, y sí ellos no tienen esa educación financiera terminarán por abandonar sus habilidades artísticas para poder trabajar para el verdadero capitalismo y se volverán mano de obra barata. Los pueblos indígenas están sometidos a la pobreza y a la ignorancia y esas son algunas de las razones principales por la que no pueden prosperar. Ellos no comprenden de nuevos modelos de venta y de mercado. Y no pretendemos hacer un discurso contradictorio de cultura y producción masiva, pero sí de educación, participación, aportación, de crecimiento, de inclusión, de oportunidad, aunque esto signifique un cambio radical del valor estético de cualquier objeto artesanal que permita su adaptación y no muerte por estrés financiera. Todo ser vivo está sometido a la evolución genética, política, cultural y social, y nosotros creemos que todo, absolutamente todo, tiene que evolucionar. Tampoco se trata de que estas economías culturales sean transformadas por agentes externos, nosotros no los vamos a salvar en un acto que pueda leerse como de lastima y conmiseración innovadora, el verdadero crecimiento la van a hacer los que permanecen con el sentimiento de revolucionar sus entornos, sus prójimos, sus vecinos, sus hijos. ¿Es tan incorrecto pensar que los Artesanos indígenas tienen la misma oportunidad, esa misma que tuvimos los demás? A través de la tecnología creemos que la artesanía puede ser sustentable económicamente enseñándole no solo a los Artesanos, también al presente y futuro, sus niñas y sus niños. Nuestro propósito no es hacer Artesanías, ni siquiera Artesanías Digitales, estamos comprometidos a empoderar e incorporar a los artesanos con nuevos procesos de manufactura para poder acelerar su producción, para poder incursionar en nuevos caminos de

explotación, pero de creatividad, para poder crecer y ser parte de este capítulo contemporáneo de la historia, para ser parte de la vida y de la dignidad. Simplemente de la dignidad.

Trinidad Gómez
FAB LAB Maya-México

Además, quisiéramos complementar este manifiesto con la “Carta Internacional de diseño indígena”.

Esta carta fue facilitada por Frida Larios de El Salvador que es presidenta de asesoría indígena para el INTERNACIONAL INDEGENUS DESIGN NETWORK INDIGO que generosamente nos proporcionó, para construir un diseño basado en la matriz cultural ancestral que el Perú es heredera.

Carta Internacional de Diseño Indígena:



Cuando se trabaja en proyectos que involucran la representación de la cultura indígena los diseñadores de comunicación y los compradores de diseño (no indígenas e indígenas) se espera que se adhiera a los siguientes diez puntos:

1. Indígena dirigido. Asegurar la creación, representación indígena en la práctica del diseño indígena dirigido y basado en el entendimiento regional.
2. Auto determinado. Respeta el derecho de los pueblos indígenas a supervisar la representación de la creación de su cultura en práctica de diseño.
3. Comunidad específica. Asegurar respeto por la diversidad cultural indígena siguiendo los protocolos de la cultural regional.
4. Escucha profunda. Asegúrese de que se practiquen conductas de participación respetuosa, culturalmente específicas y personales para una comunicación eficaz y la interacción cortés.
5. Impacto del diseño. Considera siempre la recepción y las implicaciones de todos diseños para que sean respetuosos con la cultura indígena.

6. Conocimiento indígena. Mira el significado y sustancia detrás del proyecto.
Pregunta al cliente si hay un aspecto del proyecto, en relación con cualquier resumen de diseño, que se puede mejorar con conocimiento indígena.
7. Conocimiento compartido (colaboración, co-creación, adquisición). Desarrollar e implementar métodos respetuosos para todos los niveles de participación y el intercambio de conocimiento indígena.
8. Legal y moral. Demostrar, respetar y honrar la propiedad cultural y derechos de propiedad intelectual, incluidos derechos morales, obteniendo permisos donde sea requerido.
9. Desarrollar una competencia cultural como marco de referencia. Desarrollar cultura, competencias y narración de historias como proceso educativo.
10. Implementación de la Carta. Asegurar la implementación de la Carta a salvaguardar la integridad del diseño indígena. Considere desarrollar una carta local.

La carta fue elaborada por el Dr. Russell Kennedy, Deakin University, Australia y la Dra. Meghan Kelly, de Deakin University, Australia, jefa de Greenaway, Indigenous Architecture and Design Victoria.

Este trabajo no puede culminar sin un llamado a la reflexión y a la participación a través de este manifiesto, el cual los abajo firmantes nos adherimos a los autores.

MANIFIESTO FAB CRAFT

Trabajamos el diseño como elemento transformador y la cultura como elemento comunicador.

Proponemos facilitar la innovación en todas sus áreas y no solo en el producto.

Pretendemos dignificar el trabajo artesanal desde sus orígenes, valorizando su identidad.

Sabemos la importancia de preservar para trascender, y para preservar debemos formar a las nuevas generaciones.

Nunca es tarde para aprender, y para aprender hace falta acceso a la información, la tecnología debe estar al alcance de todos, en todos los lugares y para todas las edades.

No pretendemos sustituir el recurso humano por las máquinas, pero sí facilitar las máquinas a los humanos.

Por ello creemos en la inclusión tecnológica, como parte de una formación abierta y accesible.

Sabemos que podemos ser parte del proceso de desarrollo económico de este sector, generando fuentes de trabajo, porque creemos que mejorando los procesos de trabajo y la calidad de los productos podrán ser más competitivos.

Innovación y tradición no deben estar en disputa, sino ser aliados para que los saberes artesanales no se pierdan.

El talento humano es el mayor recurso económico y por ello queremos posicionarlo donde se merece.

Debemos ser conscientes del entorno adaptándonos tanto la naturaleza como a las personas, y no ellas que se adapten a nosotros.

La sustentabilidad de la materia prima, y ser amigables con la naturaleza es y debe ser de respeto prioritario.

Los derechos intelectuales son y deben ser de sus creadores, y protegerlos de la competencia desleal.

La artesanía debe entenderse como un sistema donde, la producción, consumo y difusión, (entre las más relevantes), son vitales, para darle sostenibilidad:

- Producción: Las técnicas productivas tienen que preservarse, para las futuras generaciones.
- Consumo: Se tiene que ampliar el mercado local con prioridad.
- Difusión: Las políticas de difusión tienen que ser orientadas a toda la población y en especial a los jóvenes, para valorar lo ancestral.

Proponemos repensar, los conceptos y toda la construcción interpretativa en referencia al arte ancestral; para tener una entrada más aproximada a nuestro tiempo de la cosmovisión ancestral, para aplicar en el diseño.

El Gobierno debe ser el principal impulsor de políticas de estado de difusión en los jóvenes desde la educación básica hasta la universidad, incluyéndolo en los programas educativos de manera práctica de estas expresiones artísticas denominadas artesanías.

La educación peruana se debe descolonizarse del eurocentrismo para dar paso a una visión propia e independiente, nacida de mirar la artesanía y a nosotros mismos, que refleje la diversidad de culturas incluyendo la ancestral.

Se tiene que sensibilizar a las autoridades, para que sean socios en este proyecto de cambio de paradigmas, para impulsar la cultura ancestral y usar las tecnologías digitales como medios de transferencia de conocimiento para las futuras generaciones.

Montserrat Ciges, Walter Gonzales, Fernando Utia y Alberto Velarde. Lima, octubre de 2017

Los abajo mencionados estamos de acuerdo y firmamos el manifiesto y la carta:

1. Benito Juárez Vélez
2. Delia Barriga
3. Roxana Rivero
4. Eldy Lázaro
5. Walter Gonzales Arnao
6. César Cruz Gutiérrez
7. Gonzalo Siu
8. Víctor Freunt
9. Esteban Campos
10. Trinidad Gómez
11. Montserrat Ciges
12. Manuel Chinchá
13. Frida Larios
14. Jean-Luc Pierite
15. Patricia Guzmán Santiz
16. Yautic Quiroz
17. Óscar Salomé
18. Olinda Silvano
19. María Mendoza
20. Jesús Urbano
21. Consolación Panaijo Sangama
22. Alberto Velarde
23. Fernando Utia
24. Trocet, Reinhard Kulterer
25. Diego Machuca
26. Claudia Góngora
27. Ruth Madelen Luna
28. Daysi Salvatierra

29. Briguite del Río
30. Tania Salazar
31. Evelyn Espinoza

Invitamos adherirse a través de la página web firmando electrónicamente y los que desean firmar analógicamente lo puedan hacer en las oficinas del INIFUA-UNI.

No podemos terminar estas entrevistas, sin mencionar el trabajo pionero en joyería digital con corte láser, de la artística plástica y escultora, dedicada a la joyería digital con motivos pre hispánicos. Roxana Rivero Castañeda, premio nacional Lima Desing Week 2016.

El collar en acrílico transparente con plata y plata enchapada en oro, borlas de lana de alpaca morada, se llama Identidad, ganó el premio del Lima Design Week del año pasado, ahora tengo una nueva colección.

El **arte**, la tecnología y la cultura adquieren una importancia fundamental y giran en torno a la estética y la indumentaria en el diseño, por que rescatan y estilizan el valor de esta práctica, la tecnología agiliza y optimiza los procesos de producción.

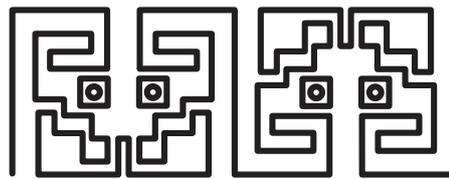
La tecnología nos permite la **Innovación**, en el transcurso del taller de diseño de joyas, se enfocará la importancia del uso de herramientas tecnológicas de fabricación digital como corte láser aplicados al Diseño.

Se centrará en el diseño de piezas de joyería resaltando la iconografía Peruana, el desarrollo y la construcción de prototipos a escala real en una variedad de materiales, centrándose en la transición entre el modelado por computadora y la materialización.

Los participantes se podrán llevar su collar puesto después del taller, tenemos a disposición tres diseños con la reseña de la iconografía plasmada en la pieza.

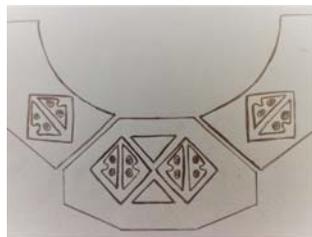
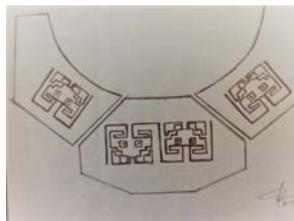


El dios **Ayapaec**, (cangrejo gigante) creador y hacedor, divinidad omnipresente y antropomorfo, maneja las fuerzas de la naturaleza, representa todo lo activo de la naturaleza, los guerreros y poderosos moches se encarnaban en este Dios, con atributos simbólicos en sus tocados y vestimentas, tomando los atributos más resaltantes de los animales cercanos y poderosos, seres mitológicos, animales sagrados, cuerpo y miembros humanos, bocas con colmillos, cabellos y tocados de serpientes, destaca lo antropomorfo por sus proporciones y tocados, por la riqueza de sus vestimentas junto a seres fitomorfos y zoomorfos, son los monstruos más reales basados en la propia naturaleza.

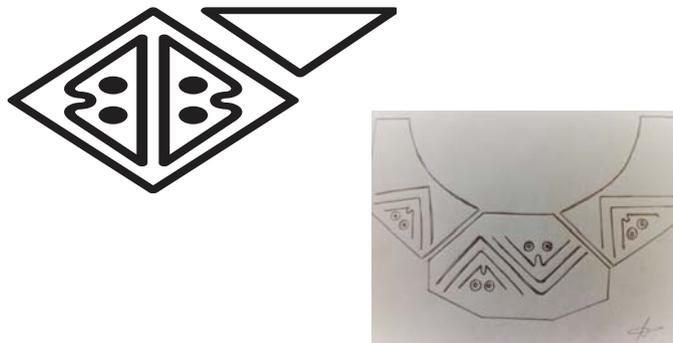


En esta pieza se aprecia especies marinas, cangrejos estilizados, rescatados de la pintura en la cerámica Moche, Costa Norte del Perú.

Los mochicas tenían una relación muy cercana con el mar, es importante subrayar que el mar es un eje transversal en la forma de comprender el mundo de los antiguos peruanos.



Iconos de las cerámicas Mochicas, pez **pez bicéfalo**, representa la dualidad y la síntesis que tenían los Mochicas. Los moches recolectaron gran cantidad de especies marítimas como: peces manta raya, caracoles de mar, conchas, crustáceos, algas, corvinas, palometas, peces de ojo de uva, sardinas, pejerreyes, tortugas marinas, calamares, pulpos, cangrejos, conchas blancas, conchas negras, erizos, langostinos, bonitos, cojinovas y cabrillas.



Pez manta raya costa norte, la representación y la producción iconográfica, cumple el rol de perpetuarla definir y comunicarla, los Mochicas no tenía escritura, pero transmitían toda su filosofía a través de su cerámica, las podemos observar en variedad de escenas, pintadas en sus cerámicas, su vida diaria, sus productos más preciados, su momentos de esparcimiento, su sexualidad y hasta la muerte.



IMPACTO TECNOLÓGICO EN LA ARTESANÍA PERUANA



La del centro de la foto es Roxana Rivero, que estudio arte en escuela Corriente Alternativa, Lima, Diseño en la Florida, embajadora del Diseño, la tecnología y la innovación 2017 por Trotec, ganadora en el LDW 2016 con la muestra "Identidad" desarrollada a través de tecnologías de fabricación digital, creadora de la muestra "Silencios que

hablan" basada en expresar las adversidades y violencia sufrida por las mujeres en el país, asimismo ha sido ganadora del Premio Nacional de la Plata del Perú, entre otros.



Diseño ganador Lima Design Week 2016