

# La industria artesanal de México en el siglo XX

Una tradición que se transforma

---

Eunice Reyes Salvador

**Resumen:**

La producción fabril y la manufactura artesanal han sido vistas como procesos incompatibles y difíciles de relacionar. Esta apreciación, enfocada en ambos extremos productivos, ha ignorado dimensiones de la industria en donde es posible su acercamiento. En este artículo revisaremos tres momentos coyunturales en el desarrollo de la industria nacional en México; una propuesta que conjuntó procesos fabriles y técnicas artesanales. En este recorrido, veremos acciones concretas que configuraron a la manufactura artesanal bajo la noción de industria: **el reconocimiento del artesano como productor, la asignación de la actividad artesanal como un trabajo, la transformación del taller como espacio productivo y la resignificación del objeto tradicional como un producto con distintas posibilidades comerciales.**

**Palabras clave:** industria, sistematización, artesanía, tradición, artesano.

**Abstract:**

Factory production and handicraft manufacturing have been regarded as incompatible processes that are difficult to correlate. This appraisal, centered on their productive extreme, has ignored the industry dimensions where their rapprochement is possible. In this article, we will review three critical junctures in the development of the Mexican national industry that conjoined manufacturing processes with artisanal techniques. Throughout this review, we will look at the specific acts that shaped artisan manufacturing under the concept of industry: the acknowledgment of the artisan as a producer, the allocation of artisan labor as a job, the transformation of the workshop as a productive environment, and the re-signification of the traditional object as a product with diverse commercial possibilities.

**Keywords:** industry, systematization, handicraft, tradition, artisan.

## Configuración de la industria nacional: fabril y artesanal

Después del triunfo de la Revolución Mexicana, el primer compromiso que el gobierno tuvo que cumplir fue recompensar a la clase obrera, campesina e indígena en su demanda de justicia laboral y social. A nivel ideológico, la solución fue unificar a los anteriores grupos sociales en una clase —denominada popular— e incluirla en el renovado proyecto de nación. **La visión de integración social del nacionalismo incorporó los elementos culturales y artísticos del imaginario común de los grupos indígenas, obreros y campesinos y los convirtió en símbolos de la identidad nacional.**<sup>1</sup> Los paisajes campestres, la producción objetual, los modos de vida en las comunidades rurales y el tema de la lucha obrera en las zonas urbanas fueron elementos que facilitaron la construcción de un discurso que dignificó a la clase popular. Un ejemplo de esto fue la proyección de sus objetos como símbolos del arte popular. Sin embargo, para que dichos elementos ejercieran su poder simbólico en relación con lo «mexicano», tuvieron que ser legitimados por el poder institucional y aceptados por la sociedad como parte de la cultura nacional.<sup>2</sup> Lograrlo implicó acciones oficiales de orden social, cultural y económico para consolidar la idea de nacionalismo, y el despliegue de un aparato operativo que fomentó la investigación, promoción y comercialización del arte popular.

<sup>1</sup> Karen Cordero Reiman, «La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México», en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate*, (1920-1950), coord. por Esther Acevedo (México: CONACULTA, 2002): 67-90.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *Intelectuales, política y poder* (Argentina: Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 2000): 65-73.



Bajo un enfoque democrático, la política cultural —expuesta por algunos artistas plásticos partidarios de esta ideología— tuvo el propósito de poner al alcance de la clase popular las herramientas del arte plástico e incorporarla en el desarrollo de la industria nacional.<sup>3</sup> Con esta dirección económica, la política cultural impulsó el desarrollo del arte popular en dos sentidos: mejorar la producción y transformar los objetos en productos culturales. Incluir la manufactura popular en la industria nacional implicó distinguir entre los objetos de «carácter puramente artístico», difundidos como ejemplares auténticos del arte popular y aquellos de «carácter industrial», que más tarde serían identificados bajo el término artesanía, los cuales eran elaborados por las «pequeñas industrias rurales».<sup>4</sup> El giro hacia el desarrollo económico cerró el ciclo ideológico del principal lema nacionalista enunciado por Manuel Gamio: **«FUSIÓN DE RAZAS, CONVERGENCIA Y FUSIÓN DE MANIFESTACIONES CULTURALES, UNIFICACIÓN LINGÜÍSTICA Y EQUILIBRIO ECONÓMICO DE LOS ELEMENTOS SOCIALES»** [sic].<sup>5</sup>

Para construir una **«verdadera industria nacional»**, Manuel Gamio planteó la necesidad de fomentar el consumo nacional de los productos típicos y fusionar en la manufactura industrial el conocimiento tradicional con los procesos tecnológicos extranjeros. En esa época, la industrialización en México tuvo el propósito de beneficiar a las comunidades indígenas; el Estado promovió el oficio artesanal como un medio de subsistencia económica y como una actividad complementaria a la práctica agrícola. No obstante, posicionar al artesano como mano de obra nacional reveló la necesidad de habilitar sus capacidades artísticas y tecnológicas, de motivarlos a la elaboración de objetos cotidianos y de sistematizar su producción para generar un **«emporio creativo y cultural del continente»**.

<sup>3</sup> José Juan Tablada, «La función social del arte», en *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (México: Secretaría de Educación Pública, 1923): IX-XXVI.

<sup>4</sup> Doctor Atl, *Las Artes Populares en México 1*, (México: Cvltvra, Secretaría de la Industria y Comercio, MCMXXII).

<sup>5</sup> Manuel Gamio, *Forjando Patria, Pro-Nacionalismo* (México: Librería de Porrúa Hermanos, MCMXVI).



«Cerámica esmaltada moderna del Valle de Teotihuacán (industria impulsada por la Dirección de Antropología)», 1922.<sup>6</sup>

La visión productiva y de consumo en la industria nacional fue activada por Gamio, en el Valle de Teotihuacán. Su iniciativa abarcó la atracción de visitantes al complejo arqueológico, el despliegue de vías de comunicación, el uso de una guía turística, la promoción de edificios coloniales y la formación de una industria típica modernizada para la producción de cerámica de uso contemporáneo.<sup>7</sup> En la producción artesanal se incorporó materia prima de la región, se renovaron los hornos y se implementaron nuevas formas como la sericultura y la elaboración de productos con fibra de ixtle. Esta iniciativa adquirió el carácter de política pública al ser replicada en otros sitios arqueológicos como modelo de desarrollo económico.

<sup>6</sup> Manuel Gamio, «Cerámica esmaltada moderna del Valle de Teotihuacán (industria impulsada por la Dirección de Antropología)», en *La población del Valle de Teotihuacán* (México: Secretaría de Educación Pública, Secretaría de Agricultura y Fomento, Dirección de Antropología, 1922): lámina 60.

<sup>7</sup> Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán* (México: Secretaría de Educación Pública, Secretaría de Agricultura y Fomento, Dirección de Antropología, 1922): LXXIII-XCV.



## Acciones para mejorar la producción artesanal

La escuela pública fue el medio para alcanzar al sector popular; y la educación, el método para habilitar productores industriales: fabriles, agrícolas o de las «pequeñas industrias populares». La cultura estética y la cultura vocacional fueron los ejes rectores en la enseñanza pública. La primera, de **orientación artística**, promovió en los alumnos la elaboración de objetos con identidad nacional mediante el uso de elementos decorativos de la cultura popular. La segunda, de **formación industrial**, tuvo la función de habilitar en los estudiantes el talento manual característico de los obreros. Para los estudiantes varones, la educación se centró en la práctica de la agricultura, el conocimiento de las industrias rurales y el dominio de los oficios de herrería, carpintería, talabartería o cerámica. En el caso de las mujeres, se enfocó en el conocimiento de las artes plásticas, las artes aplicadas y las técnicas artesanales para elaborar objetos de uso doméstico.<sup>8</sup> En la cultura estética, se impartieron las materias de dibujo realista, geométrico y decorativo; este último fue considerado la cúspide de la enseñanza artística. Para lograrlo, el alumno debía realizar un proceso de síntesis formal y proyección rítmica de las imágenes extraídas mediante el dibujo al natural y el dibujo geométrico para elaborar composiciones ornamentales que eran aplicadas en sus trabajos manuales.<sup>9</sup>



«Exposición de trabajos manuales de la escuela primaria de niñas, efectuada en la Villa de Guerrero de Putla», 1934.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Gobierno del Estado de Oaxaca, *Ley Reglamentaria de Enseñanza Normal* (Oaxaca: Talleres Tipográficos del Estado de Oaxaca, 1931): 3-44.

<sup>9</sup> Víctor M. Reyes, *Pedagogía del dibujo: Teoría y práctica en la escuela primaria* (México: Porrúa, 1986): 263-342.

<sup>10</sup> «Exposición de trabajos manuales de la escuela primaria de niñas, efectuada en la Villa de Guerrero de Putla» (Oaxaca: Archivo General del Estado de Oaxaca, 1934).



La acción democrática en la escuela pública difuminó los límites asignados a la producción de las artes plásticas, las artes aplicadas, los oficios y las industrias populares. Su activación diversificó la producción popular, debido a que derivó en una amplia gama de objetos elaborados con distintos tipos de materiales y resueltos por la combinación indiscriminada de saberes diversos. Los objetos que resultaron de este esfuerzo educativo fueron difíciles de clasificar como ejemplares auténticos del arte popular, trabajos manuales producto de las artes aplicadas u objetos artesanales elaborados gracias al dominio de un oficio. La capacitación en la escuela pública cambió la idea del artesano tradicional y empírico por la figura de un productor adiestrado en sus habilidades técnicas y artísticas, al mismo tiempo que detonó un proceso para configurar el arte popular como un producto cultural.

A principios del siglo XX, la mayoría de las industrias rurales habían sido diagnosticadas con un desarrollo precario. Esta valoración estuvo determinada por el limitado acceso de los productores a la materia prima (que adquirían con intermediarios a precios elevados) y la elaboración de sus objetos mediante el uso de herramientas rudimentarias y procesos manuales que requerían largas jornadas de trabajo. **En un primer momento, el desarrollo de las industrias rurales contempló sustituir los métodos empíricos por procesos tecnológicos mecanizados —distribuidos en zonas rurales cercanas a los artesanos— para facilitarles el procesamiento o la adquisición de materia prima.** Con esto, se pensó asegurar el suministro de materiales, reducir tiempos de producción, generar una manufactura constante y lograr un precio competitivo. Un ejemplo de esto se dio en el Valle del Mezquital, en donde se instalaron máquinas desfibradoras que facilitaron el tallado de las pencas del maguey; de igual forma, se introdujo maquinaria especializada para hilar y tejer la fibra de ixtle que sería utilizada en la producción de ayates, costales y tapetes a gran escala.

Para asegurar el abasto continuo de materia prima, se dieron a los pobladores las siguientes sugerencias: usar recursos naturales de la zona —aún no explotados— como fue el caso de los depósitos de Caolín utilizados en la producción de loza blanca o la aplicación de tierras arcillosas en la elaboración de ladrillos y tejas. Asimismo, **se sugirió sembrar plantas semidesérticas como maguey, carrizo, yute y palma para fomentar la producción de cestería, así como, cultivar nuevos pastos desérticos para posibilitar la crianza de ganado caprino y ovino, que, por ende, detonaría el auge de la curtiduría, la producción lanar y la industria textil. En el terreno textil, se introdujeron telares mecánicos y se usaron hilos y colorantes sintéticos en la producción de telas destinadas al consumo rural.**<sup>11</sup> Esta iniciativa fue reforzada por la Escuela Rural a través de introducir en algunas comunidades indígenas el uso de máquinas de coser e impartir talleres de corte y confección. El proyecto de desarrollo, ejecutado en el Valle del Mezquital, fue planteado en el **Primer Congreso Indigenista Interamericano** como modelo de estudio y diagnóstico de las posibilidades económicas rurales. Posteriormente, dicha acción fue replicada por el Instituto Nacional Indigenista (INI) en distintas zonas del país.

A mitad del siglo XX, hubo un segundo momento de mejoramiento en las industrias rurales, las acciones se centraron en sustituir los procesos manuales y las herramientas rudimentarias para reducir tiempos de producción y obtener un producto con propiedades constantes en cuanto a calidad, tamaño, forma y decorado. La tienda del **Museo Nacional de Artes e Industrias Populares** fue uno de los organismos oficiales que, en coordinación con el INI, realizó acciones para mejorar la manufactura de las industrias rurales mediante el suministro de materia prima de calidad, la impartición de **talleres-escuela**<sup>12</sup> y el comercio especializado de la producción. Durante su operación, dicha institución suplió pedidos en serie de productos artesanales elaborados con características especiales indicadas por el cliente.

<sup>11</sup> Narda Alcántara Valverde, Manuel Gamio: *Proyecto Valle del Mezquital 1932-1956 Vol. 1 y 2*, (México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Instituto Indigenista Interamericano, 2003).

<sup>12</sup> Instituto Nacional Indigenista, *Memorias, realidades y proyectos, 16 años de trabajo Vol. X*, (México: INI, 1964): 159-166.





«Museo 26», fotografía de Juan Guzmán, c. 1960.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Juan Guzmán, «Museo 26», c.1960, fotografía (México: Fototeca Nacho López, s.f.) © Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.



Otro ejemplo de mejoramiento fue la instalación de maquinaria industrial para modernizar el taller de cerámica de TzintzunTzan en Michoacán.<sup>14</sup> En este espacio de producción y capacitación se propició el estudio de las arcillas existentes en la zona; se dio acceso a los alfareros a maquinaria industrial para procesar la materia prima y obtener una mezcla con características óptimas de maleabilidad y cocción; se construyeron hornos que sustituyeron el uso de madera por petróleo o diésel; y se capacitó artísticamente a productores para mejorar la decoración de sus objetos.<sup>15</sup> El taller-escuela tuvo otra etapa de modernización tecnológica cuando se instaló un molino de arcillas para procesar el barro y el yeso que se usaba en la fabricación de moldes y un molino para tratar las gretas que se empleaban en el vidriado de cerámica. Del mismo modo, se implementó el uso de una licuadora de gran potencia para preparar arcilla líquida y se incorporó un calibrador de platos para controlar la calidad en la producción.<sup>16</sup>



«Equipo moderno para mejorar y mantener la tradición de la antigua cerámica de TzintzunTzan», reprografía de Silvia Gómez, 1954.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Museo de Artes e Industrias Populares, *Mobiliario y equipo de alfarería que se encuentra en TzintzunTzan, Michoacán*, (México: INI, MUAIP): 1, 2, 8, 9, 15.

<sup>15</sup> Instituto Nacional Indigenista, «Doctrina», *Acción Indigenista*, n.º 2 (1953).

<sup>16</sup> Instituto Nacional Indigenista, «Un taller modelo para una alfarería tradicional», *Acción Indigenista*, n.º 13 (1954).

<sup>17</sup> Silvia Gómez, «Equipo moderno para mejorar y mantener la tradición de la antigua cerámica de TzintzunTzan», reprografía, publicada originalmente en «Artes e industrias populares: un taller modelo para una alfarería tradicional», *Boletín Acción Indigenista*, n.º 13 (1954): 4, © Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

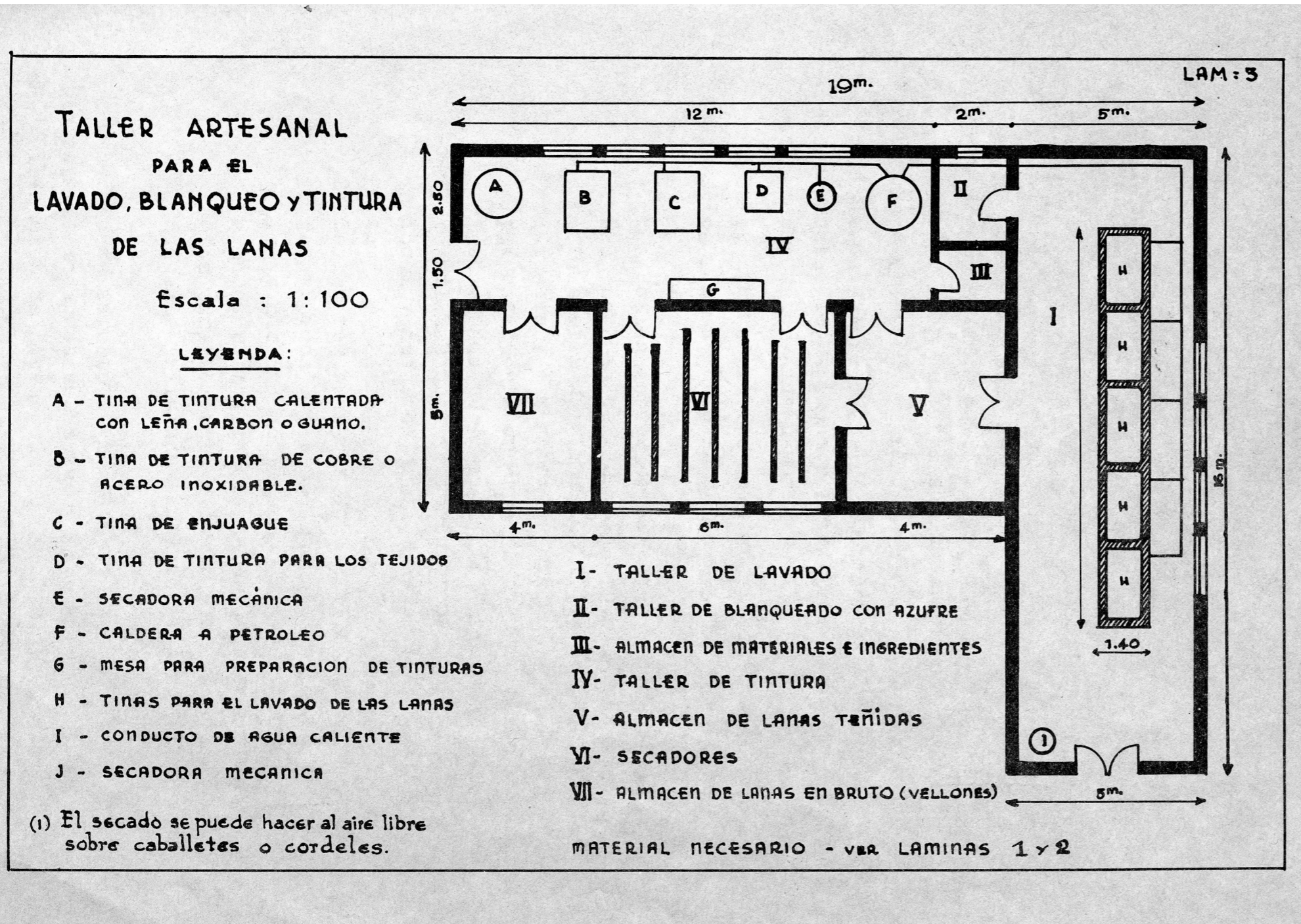




«Molino para gretas y maquinaria para rectificar platos», reprografía de Silvia Gómez, 1954.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Gómez, «Molino para gretas y maquinaria para rectificar platos»: 4.





Una perspectiva más amplia para controlar la producción y transformar el taller tradicional en un espacio laboral planificado fue la propuesta, en 1964, del **Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL)**. El proyecto, destinado al fomento de la industria artesanal en los Altos de Chiapas, contempló áreas sistematizadas para vigilar cada una de las etapas productivas en la fabricación de cerámica y el teñido de lana.<sup>20</sup>

Croquis con áreas planificadas, prototipo de taller artesanal para el procesamiento de lana, Pierre Liesse, 1964.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Pierre Liesse, Croquis con áreas planificadas, prototipo de taller artesanal para el procesamiento de lana, en Curso de economía artesanal: Plan regional de fomento de las artesanías y pequeñas industrias en los Altos del Estado de Chiapas (México: CREFAL, 1964): lámina 3.

<sup>20</sup> Pierre Liesse, *Plan regional de fomento de las artesanías y pequeñas industrias en los Altos del Estado de Chiapas* (México: CREFAL, 1964)



## La investidura comercial de la artesanía

En 1974, Victoria Novelo dio un enfoque diferente al estudio de la artesanía, al conjuntar el factor cultural de la producción con su participación en la economía capitalista. Su investigación develó nuevas posibilidades laborales y mercantiles del artesanado, distinguidas por sus modos de producción, sus medios de distribución y sus formas de consumo.<sup>21</sup> **Los resultados de Novelo distinguieron cuatro variantes del trabajo artesanal: el taller familiar, el pequeño taller capitalista, la manufactura y la industria a domicilio.** Las etapas de distribución y consumo fueron claves para entender la diversificación del artesanado y visualizar sus diversas opciones de cambio monetario; debido a que la producción tuvo que ajustarse a las demandas de los nuevos mercados y a las exigencias logísticas para recorrer mercados, ferias, bazares, tiendas especializadas y trascender del área local al ámbito nacional e internacional.

A finales del siglo XX, el interés por la exportación hizo que se diera prioridad a la formación de un organismo integral que organizara y administrara la producción artesanal, dispersa en programas públicos y privados. En cuanto a lo laboral, **se buscó agrupar a los artesanos para su registro, financiamiento crediticio, aseguramiento social e ingreso a la participación tributaria.** En el área productiva, **se procuró instruir al artesano en el conocimiento general de la artesanía y de los nuevos mercados para mejorar y diversificar los objetos.** De manera especial, se propuso acercar el campo artesanal al diseño industrial con la intención de obtener una **«moderna artesanía de lujo».** La idea de sistematizar la producción artesanal fue continuada a través de implementar la división del trabajo, equipar el taller artesanal con herramientas y maquinaria industrial, usar materiales industriales y materia prima de importación. En cuanto a la comercialización, el plan de exportación fomentó la presencia de las artesanías en los mercados nacionales e internacionales, así como su venta en ferias, exposiciones, tianguis y tiendas departamentales. Además, se implementaron herramientas mercadológicas y publicitarias que no habían sido ejecutadas en el ámbito oficial: la investigación de mercados, la difusión de documentales, el uso de catálogos de venta y campañas en radio y televisión para difundir el uso decorativo de la artesanía.<sup>22</sup>

Una vez ejecutadas estas acciones por el Instituto Nacional de Comercio Exterior (IMCE) significaron el distanciamiento del objeto artesanal de su elaboración manual y tradicional, su utilidad original y su exclusiva administración cultural. A partir de ese momento, **el objeto artesanal se consideró un producto comercial cuyo valor competitivo dependía de su adaptación a los mercados urbanos, la expansión de sus enlaces comerciales y la apertura a la participación multidisciplinar en su elaboración.**

<sup>21</sup> Victoria Novelo, «Capitalismo y producción de artesanías en México», (tesis maestría, ENAH, 1974): 100-234.

<sup>22</sup> Bancomext «Primer Congreso Nacional de Artesanías: discursos y recomendaciones» Comercio Exterior, n.º 1 (1969): 12-13, <http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/613/6/CEENERO1969.pdf>



**El reto de alcanzar el mercado externo obligó a los artesanos a supeditar sus objetos a la demanda de una producción industrial: caracterizada por una manufactura estable, una calidad uniforme y un precio competitivo.** Los requisitos solicitados para cotizar en los eventos internacionales superaron las posibilidades laborales, productivas y comerciales de los productores rurales.<sup>23</sup> A pesar de la gran inversión económica del Estado, la estrategia de exportación no logró los objetivos deseados porque las capacidades productivas del artesano no alcanzaron una fabricación homogénea y en serie; aunado a que el artesano tampoco pudo cubrir los requisitos de exportación. Es posible que el fracaso de la estrategia de exportación se haya debido a la discrepancia que existía entre la figura laboral del artesano rural y la de un obrero o un empresario urbano, ya que al artesano rural se le impuso el reto de adquirir habilidades necesarias para ejercer funciones artísticas, logísticas, comerciales y administrativas. **Los casos de éxito se dieron en los artesanos que formaron cooperativas para hacer frente a las exigencias comerciales; los que separaron quehaceres domésticos de la actividad laboral; los que implementaron la división del trabajo para realizar una producción en serie; y los que entendieron la importancia de diversificar sus objetos.**

A principios del siglo XXI, los nuevos retos comerciales para la artesanía prepararon el terreno para que las instituciones de fomento artesanal permitieran la inclusión de la disciplina del diseño y de sus áreas de especialidad. **Las acciones que reflejan la introducción del diseño fueron,** en primer lugar, **el uso de herramientas mercadológicas, creativas y operacionales de la disciplina en la producción y comercialización.**<sup>24</sup> En segundo lugar, **la activación del registro de marcas artesanales colectivas para proteger el trabajo de los artesanos y brindar a su producción carácter legal y mercantil.**<sup>25</sup> Por último, **el acoplamiento del objeto artesanal a las necesidades utilitarias y requerimientos del comercio urbano: marca, etiqueta distintiva, empaque y embalaje.**<sup>26</sup>



«Mujer elabora vasijas de barro en un taller», fotografía de Nacho López, 1962.<sup>28</sup>

En conclusión, **el cúmulo de acciones para insertar la artesanía en el consumo urbano ha transformado la imagen de una producción tradicional ligada de manera estricta a la cosmovisión de los pueblos indígenas, al consumo local y al empleo de procesos manuales.**<sup>27</sup> En la actualidad, esta transformación es ejemplificada en una producción que responde a intereses políticos, exigencias de la industria cultural y demandas del mercado contemporáneo.

Develar el sinuoso camino que el artesano ha recorrido para traer la tradición de su producción a la modernidad del siglo XXI, nos debería instar a dejar de ver la actividad artesanal bajo una óptica individualista, centrada solo en factores históricos y culturales, para acogerla en el conjunto de sus dimensiones productivas como una actividad industrial operante en la economía actual. Es crucial ampliar la visión para incluir el extenso esquema de la problemática artesanal en las zonas rurales, un panorama complejo, que involucra condicionantes laborales, productivas, culturales y ecológicas que no deben evadirse más.

Un obstáculo en el reconocimiento de los procesos artesanales como parte del sistema industrial es su constante evaluación con base en los lineamientos de la producción masiva. **Los procesos artesanales poseen cualidades objetuales, productivas y laborales singulares, diferentes a la manufactura fabril; son precisamente estas cualidades las que determinan su valor comercial. A pesar de las diferencias existentes entre la producción fabril y artesanal, éstas no han permanecido aisladas ni separadas.** Su acercamiento se ha dado continuamente por medio de la manufactura. Dicha relación ha llevado a ambos sistemas a absorber, de su contraparte, las particularidades más relevantes de sus resultados objetuales, procesos operativos, figuras laborales y formas de comercialización.

<sup>23</sup> Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 6 años de Comercio Exterior 1970-76 (México: IMCE, 1976).

<sup>24</sup> FONART, *Arte popular mexicano al estilo FONART* (México: FONART, 1992).

<sup>25</sup> FONART, Registro de una marca artesanal (México, SEDESOL, FONART, s.f.).

<sup>26</sup> «MarcaHechoenOaxaca», Oaxaca, crear, construir y crecer, Gobierno del Estado de Oaxaca, Secretaría de Economía, 25 de julio de 2022, <https://www.oaxaca.gob.mx/se/marcahechoenOaxaca>

<sup>27</sup> FONART, Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad (México: FONART, PRODAR, 2009): 14, [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual\\_diferenciacion\\_artesania\\_manualidad\\_2015.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf)

<sup>28</sup> Nacho López, «Mujer elabora vasijas de barro en un taller», 1962, fotografía, en Colección Nacho López (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A340044>