

No. 52

Centro Interamericano de Artesanías y
Artes Populares, CIDAP.
Julio de 2002

contenido

Nota editorial	4
Ensayo: Gestión empresarial y artesanía. CLAUDIO MALO GONZALEZ	5
Informe: Séptimo Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanías RAFAEL RIVAS DE BENITO	31
VII Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanías: La Artesanía, un Patrimonio olvidado. CARLOS MORDO	49
VII Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanías: Incorporación del Diseño como componente de la Identidad en la Producción Artesanal para Desarrollo y Diferenciación de Productos. MANUEL ERNESTO RODRÍGUEZ ACOSTA	61
VII Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanías: La artesanía como instrumento para el desarrollo de las mujeres, los jóvenes, las poblaciones en riesgo y para erradicación de los trabajos penosos y degradantes para la infancia. CECILIA DUQUE DUQUE	83
VII Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanías: La artesanía como elemento de promoción Social, Económica y Cul- tural de los sectores Industriales más desfavorecidos INÉS G. CHAMORRO	101
Diseño Gestión de Diseño y Planeación estratégica en el contexto artesanal ROSANA CORRAL MALDONADO	125
Pensamiento y acción: La mano, lo humano OSWALDO ENCALADA VÁSQUEZ	145
Exposiciones en el CIDAP:	149

nota editorial

En Noviembre del año pasado se realizó el Séptimo Seminario Iberoamericano de Cooperación de Artesanía en la ciudad de Cadiz. La problemática artesanal es amplia y compleja, de manera especial su búsqueda de espacios comerciales en una sociedad altamente industrializada. Cada vez menos las artesanías son elaboradas para satisfacer necesidades fundamentales como cocido de alimentos, vestimenta, mobiliario para vivienda y oficinas, quedando algunos espacios especialmente en el tercer mundo. El gran consumo artesanal se encuentra en el primer mundo en el que hay excedente de riqueza cuyos habitantes pueden destinarlo a fines suntuarios como el adorno y la decoración de personas y hogares, lo que lleva a buscar estrategias adecuadas para satisfacer las aptencias de este tipo de consumidores.

En este seminario se abordaron temas relacionadas con esta problemática como el papel del diseño dentro de las estrategias necesarias para cumplir este propósito, las políticas de comercialización afines con la coexistencia del primer y tercer mundo, el sentido de organización que debe adoptar la producción artesanal sus efectos en los diferentes entornos contemporáneos en los que hacen presencia fenómenos como la violencia y la adicción y tráfico de drogas. Publicamos en esta entrega, además del informe del Doctor Rafael Rivas de Benito, ponencias que abordan algunos de los problemas mencionados, incluyendo la presencia de artesanías en culturas tradicionales con el sentido simbólico que para ellas tienen. También es importante considerar las políticas que en este campo deben asumir los estados y los aportes que pueden dar organizaciones no gubernamentales sin fines de lucro.

La organización del trabajo y la comercialización en la producción artesanal y la industrial son diferentes, aunque tienen una serie de componentes comunes. Con ligereza hay quienes creen que la solución del problema artesanal radica en incorporar los principios de la exitosa producción y comercialización de la industria, especialmente de la pequeña, a las artesanías, propuesta que no responde a la realidad del mundo artesanal que es diferente como estructura cultural. Pero si es factible adaptar elementos propios de la industria, sin forzamientos ni imposiciones, para mejorar integralmente las condiciones de los artesanos y sus productos. Abordamos en esta entrega este problema, como resultado del curso "Formación en Gestión de Empresa para Artesanos y Formadores" para los países andinos que organizó el CIDAP en Cuenca con el patrocinio y financiamiento del Instituto Italo Americano, como resultado del cual se publicó un libro de texto "Guía Metodológica para la Gestión de las Pequeñas Empresas y de las Empresas Artesanales en América Latina". ♦

GESTION EMPRESARIAL Y ARTESANIA

El homo habilis

Los más antiguos restos humanos muestran, junto a las osamentas, objetos que en vida elaboraron para hacer frente a los retos de su existencia. Fueron trabajados con sus manos auxiliadas por elementales tecnologías y herramientas con lascas ligeramente afiladas. Si identificamos la diferencia entre el ser humano y los demás animales con la capacidad sistemática de elaborar objetos e innovarlos, es legítimo decir que el hombre hizo presencia en la tierra como artesano. Su creatividad le llevó a incursionar en el inagotable

universo de la tecnología y a contar con herramientas y maquinarias de creciente complejidad para manufacturar objetos utilitarios y estéticos y satisfacer de mejor manera sus siempre crecientes necesidades materiales y no materiales.

La artesanía es una actividad en la que la experiencia y la innovación caminan pareja y complementariamente. Se desarrollan conocimientos, habilidades y destrezas que culminan en lo que tradicionalmente se denomina un oficio. Por diversos

caminos se aprende aquello que desde generaciones anteriores se ha desarrollado: propiedades y tratamiento de los materiales, manejo de herramientas, modelos de los objetos finales, precisiones visuales y musculares. En cierto sentido un oficio artesanal puede ser repetitivo en cuanto reproduce tipos de objetos diferenciándose unos de otros por la excelencia de su acabado final, en cierto sentido puede ser original si es que se añaden innovaciones que tornan al artefacto más eficiente para cumplir sus propósitos o más bellos de acuerdo con el nivel de apreciación que la comunidad de a este contenido.

El ser humano, a lo largo de su presencia en la tierra, ha trabajado artesanías para satisfacer sus necesidades personales como el cazador que hace sus propios arcos y flechas, el pescador que elabora sus redes y más artilugios. Las prendas de vestir y los utensilios de cocina fueron en el lejano pasado confeccionados por las personas integrantes de la unidad familiar como respuesta a las exigencias de la vida cotidiana. A medida que crecen los conglomerados humanos y avanza la división del trabajo, los artesanos producen excedentes para uso de otros, fuerza-damente o

como un medio para obtener recursos que garanticen su subsistencia. La interrelación entre grupos culturales y subculturales diferentes es el mecanismo más eficaz del cambio y la innovación, lo que se manifiesta a plenitud en el desarrollo artesanal con la permanente introducción de nuevas técnicas, materiales y diseños.

La Revolución Industrial

De los cambios profundos que se han dado en el desarrollo de la humanidad que merecen el calificativo de revolución, la industrial es una de las que más se justifica. Introducción en gran escala de nuevas fuentes de energía, innovaciones tecnológicas aplicadas a la producción y al transporte, incorporación de nuevos materiales generaron profundas modificaciones en las formas de vida individuales y colectivas. Se aceleró el crecimiento de las ciudades con la consecuente disminución proporcional de la población rural. La magnitud de la producción y la creciente necesidad de materias primas tornaron al comercio complejo e intenso. La organización del trabajo en las fábricas dio lugar a formas distintas de ordenamiento del tiempo dedicado a estas tareas y a la

sincronización y fraccionamiento de actividades productivas. La educación se expandió en todos los niveles como respuesta a los nuevos tipos de trabajo requeridos. La producción de las fábricas con predominio de las máquinas superó crecientemente a la artesanal en la que predomina la mano del hombre.

La manufactura, el sector secundario, incorporó sistemáticamente un número cada vez mayor de habitan-



tes, desplazando de su incuestionable primer lugar a la producción agrícola. El sector terciario de servicios, especialmente comercio y transporte, experimentó un fuerte crecimiento ya que el ordenamiento social tenía que adecuarse a las transformaciones productivas. Los nuevos sistemas de costos y circulación de los objetos industriales exigían personas con conocimientos especializados en estas áreas, a la vez que en las aceleradas modificaciones de las relaciones económicas entre productores, distribuidores y consumidores.

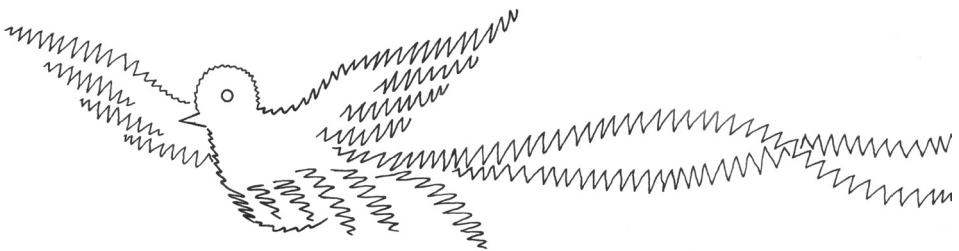
Con exceso de optimismo se pronosticaba la desaparición de las artesanías a corto plazo, arrolladas por los imparable avances de la industria. Algunos sectores pensaban que la imperfección era un elemento propio del mundo artesanal, en comparación con los elevados niveles de exactitud inherentes a la industria. Las artesanías adquirían la imagen de reliquias de un pasado superado, mientras que la industria se proyectaba hacia el futuro en el que el progreso pretendía alcanzar días cada vez más felices para toda la humanidad que superaría sus carencias gracias a la creciente eficiencia de la producción que iba a acabar con la escasez.

Industria, arte y artesanía

Las profundas transformaciones de la Revolución industrial, además de incidir en las formas de trabajo y la estratificación social, obligan a una reconceptualización de áreas del que-hacer humano intentando precisar los espacios que a cada una corresponde. La industria pretende concentrarse en la producción de objetos utilitarios destinados a satisfacer las múltiples necesidades humanas, cada vez con mayor eficiencia. A través de máquinas y fábricas es posible hacerlo en grandes cantidades. La producción en serie garantiza la igualdad de todos los objetos, poniendo énfasis en la eficacia con que cumplen la función para la que fueron hechos. Su apariencia estética tiene muy poca importancia, pues todo debe sacrificarse para obtener el mejor rendimiento posible. La producción

industrial es en equipo, debiendo participar en ella muchas personas con tareas muy concretas, muchas veces desligadas -para quien trabaja- del producto global final.

Como contraposición la obra de arte tiene una sola finalidad: expresar belleza para deleite del contemplador, en cierto sentido con una posición diametralmente opuesta a la industria. Frente a la producción en serie se destaca su condición de pieza única. El artista se empeña —a veces con matices de extravagancia— en ser original con la convicción de que su éxito y aceptación dependerán de las novedades propuestas. La grandeza de la obra de arte depende de la «genialidad» del autor, de su inspiración ajena al común en los mortales, lo que descarta cualquier idea de trabajo conjunto.



Aspira el artista con sus obras a superar las barreras del tiempo y a perennizarse más allá de las generaciones. Como alternativa al mecenazgo tradicional de la Iglesia y de la nobleza benévola, trata de solucionar sus problemas económicos vendiendo sus obras a precios que, según la fama alcanzada, llegan a niveles gigantescos y que son compradas por personas extremadamente ricas o instituciones públicas y privadas que aspiran a mejorar sus colecciones. El sentido económico de la obra de arte se ha mimetizado en inversión pues, quienes las adquieren cuentan con una reserva vacunada contra los problemas de depreciación y que, al contrario, a medida que transcurre el tiempo -especialmente luego de la muerte del autor- sube de precio.

En esta concepción polarizada, las artesanías aparentemente carecen de espacio. No tienen la eficiente funcionalidad de los objetos industriales ni la inspiración individualizada de los artistas. Enfocado el problema desde otro ángulo, coexisten en ella armónicamente lo utilitario y lo estético pues las piezas artesanales no se agotan en lo estrictamente utilitario ni en ser portadoras de belleza.

Espacio y mercado artesanal.

Es indiscutible que para fines utilitarios la industria desplazó muchísimo a las artesanías. Para satisfacer necesidades relacionadas con la vestimenta, por ejemplo, las telas industriales por su variedad, cantidad y rapidez en la producción cubrieron y cubren un espacio de mercado cercano al ciento por ciento de la demanda. El plástico como recipiente para bienes y productos o para transportarlos de un lugar a otro, tiene muchas cualidades de las que carecen la cerámica y la cestería. Si de cocinar se trata, las tradicionales ollas de barro no tienen condiciones idóneas para las cocinas eléctricas o a gas en las que las hechas industrialmente de metal cumplen con eficiencia este condicionamiento culinario.

Si se trata de finalidades utilitarias, las artesanías son adquiridas por personas, en número muy reducido, que buscan originalidad en lo que poseen y usan. Vestir algo con telas hechas manualmente o en telar, es una manera de mostrar que “se es diferente”. Económicamente este tipo de artesanías no pueden competir con las industriales. En

algunos sectores del mundo andino, prenda tradicional de las mujeres denominadas “cholas” es la pollera cuyas telas de vivos colores se hacían en telares manuales. Hoy se sigue usando la pollera pero con telas industriales de apariencia similar a las tradicionales, pues los costos y tiempo requeridos para seguir con la antigua usanza no permiten mantener esta parte de la tradición identificatoria de grupos humanos.

Para comer, pese a avances tecnológicos, tiene amplia difusión la vajilla de cerámica, pero la inmensa mayoría de usuarios compran las hechas industrialmente. Salvo casos cada vez más aislados en comunidades semimarginales se usan platos de barro rústicos. En entornos urbanos de clase media alta, a veces se recurre



a vajillas artesanales como piezas diferentes, con un matiz de exclusividad, y con el afán de demostrar distinción. Sin llegar a la extrema originalidad de las obras de arte en las que el reconocimiento del autor tiene un peso fundamental, las artesanías tienden a convertirse en rarezas con los inconvenientes y ventajas de esta condición.

Cualquier abordamiento a la problemática artesanal en estos tiempos, tiene que hacerse considerando la enorme difusión de los productos industriales, no solo en los países que reúnen esta condición, sino en los subdesarrollados en los que, aunque los niveles de industrialización asean débiles, el consumo de objetos provenientes de este tipo de producción es cada vez mayor, aunque sean hechos en otros países. Por ningún concepto las artesanías pueden entrar en competencia con la industria, pues no están en condiciones de hacerlo exitosamente. Tienen que producirse como alternativas en la medida en que están en condiciones de ofrecer al consumidor algo diferente, ya que satisface motivaciones distintas que aborda productos más vinculados a lo decorativo y artístico que a lo estrictamente utilitario.

Organización jurídica y económica, industria y artesanías

Los profundos cambios generados por la revolución industrial en la producción y el transporte, incidieron en la organización social de los estados con las consiguientes innovaciones jurídicas y económicas. Países desarrollados y subdesarrollados, al contar con aparatos legales y financieros de ese tipo, generan entornos sociales y económicos en los que el sistema de producción artesanal no encaja adecuadamente.

En el ámbito laboral, por ejemplo, las relaciones trabajadores –patronos, ante el gigantesco e incontenible crecimiento de los obreros de fábricas y los empleados del sector terciario, se iniciaron y desarrollaron sistemas jurídicos laborales para regular estas relaciones, evitando la explotación de que eran objeto en el tiempo del “capitalismo salvaje” los trabajadores, estableciendo horarios y regulaciones laborales. Surgieron las instituciones de seguridad social a base de aportes de los trabajadores con un criterio de solidaridad para hacer frente a incertidumbres de la vida como enfermedades, desocupación, vejez, invalidez etc. Tanto la legisla-

ción laboral como la seguridad social focalizan sus políticas y servicios para proteger a los grupos humanos más débiles económicamente y se fundamentan en las modalidades de las relaciones de trabajo generadas por la Revolución industrial, en las que juega un papel muy importante la estructura empresarial de las instituciones que producen objetos o prestan servicios.

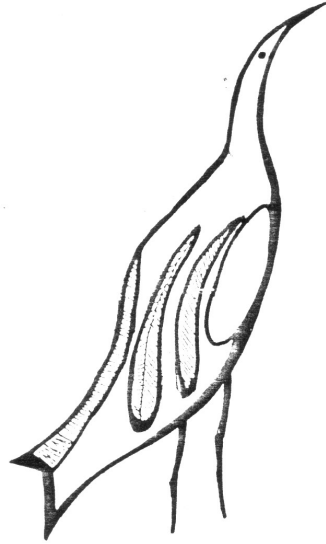
La producción artesanal, anterior a la revolución industrial como sistema, se caracteriza por el predominio de acciones individuales de trabajo, por la estructura de taller bajo la dirección del maestro y la participación de otras personas en calidad de aprendices y oficiales, la agrupación en gremios que, más que problemas relacionados con remuneraciones, tienen que ver con los vinculados a conocimientos, habilidades y destrezas propias de cada rama artesanal. En definitiva, las peculiaridades propias del trabajo artesanal y su organización son poco compatibles con la estructura jurídica laboral y los sistemas de seguridad social, lo que ha hecho del sector artesanal un conglomerado social y económico desprotegido en relación con el industrial.

En lo que tiene que ver con la economía, los sistemas bancarios han crecido y desarrollado nuevas estrategias al ritmo del desarrollo industrial, que entre otras cosas incluye la producción en serie, la inversión en muy costosas infraestructuras y la comercialización en gran escala. Las artesanías se han mantenido al margen de estas nuevas estructuras debido a que difícilmente se adecúan a ellas. Las políticas de desarrollo, sobre todo del sector público, pretenden el crecimiento económico de los países alentando y creando condiciones lo más favorables posibles en los ámbitos industrial y agrícola, quedando las artesanías total o parcialmente marginadas.

Estos problemas se extienden, en mayor o menor grado, a todo el aparato jurídico y económico de los estados modernos, siendo los países subdesarrollados los que hacen frente a estas situaciones con más agudeza ya que la industrialización no está debidamente consolidada y la estructura artesanal tradicional tiene más fuerza.

La producción artesanal

Para tener una idea, lo menos confusa posible, de las peculiari-



dades de la producción artesanal lo deseable sería partir de una definición de consenso que establezca con claridad las fronteras entre las artesanías, los objetos industriales y las obras de arte. Siendo muy difícil lograr este objetivo, vale la pena partir de unas pocas características de las artesanías: 1) predominio de la mano del hombre sobre la máquina, siendo esta última un auxiliar en la producción y no el componente fundamental como ocurre en la industria. 2) Control de todo el proceso por parte del artesano, a diferencia de la industria en la que, en muchísimos casos, las partes del objeto final se trabajan por separado sin que los obreros tengan una idea

clara de la relación del componente con el producto final. 3) Objetos únicos, aunque tengan muchas similitudes con otros, diferenciándose de la producción en serie fundamental en la industria.

Con estos antecedentes, la producción artesanal con frecuencia es individual o se lleva a cabo en reducidas organizaciones que conforman los talleres. Las etapas del proceso —preparación de la pasta, modelado, secado, cocido, vidriado en el caso de la cerámica— las puede realizar íntegramente el mismo artesano, o por lo menos el control de la totalidad del proceso está a cargo del maestro que supervisa a sus ayudantes. La relación tradicional entre el maestro, el oficial y el aprendiz se fundamenta en la enseñanza aprendizaje que implica, cuando menos, una compensación entre el que aprende trabajando y el que, también trabajando, enseña, sin que rija con la misma exactitud la vinculación entre patrono y trabajador a través de salarios. Son frecuentes los casos en que este grupo que conforma un taller esté integrado por personas unidas por lazos de parentesco, primando más este tipo de vinculaciones para división de trabajo y de utilidades,

que las normas remunerativas propias de la sociedad industrial.

La utilización del tiempo tiende a ser diferente en el ámbito artesanal. Dependiendo este trabajo, en muchos casos, de la necesidad de satisfacer demandas en lapsos cortos, se labora más tiempo que el establecido legalmente y, a la inversa, si es que la demanda es menor el tiempo dedicado a estas actividades disminuye. Los horarios están a veces condicionados por determinados tipos de celebraciones en las que la demanda es mucho mayor. A diferencia de la industria que puede planificar con bastante anticipación la disponibilidad de objetos consumibles según este tipo de cambios en la sociedad, en las artesanías la planificación se efectúa a corto plazo, tratando de no recurrir a mano de obra extra.

Con respecto a los destinatarios de los objetos artesanales, pueden ser los propios artesanos para satisfacer sus necesidades inmediatas y mediatas como la elaboración manual de telas —en proceso de desaparición— para confeccionar vestimenta personal o el adorno de prendas de vestir mediante el bordado. En otros casos artesanalmente se manufactu-

ran piezas destinadas a los trabajos que realizan las personas como la confección de arados o arreos de caballos necesarios para las tareas agrícolas. Cuando esto ocurre el artesano que es a la vez el usuario “no se da el trabajo” de establecer los costos de sus productos, ya que no está de por medio la compra venta.

Otra forma muy difundida es el denominado trabajo por obra, consistente en la elaboración de objetos por encargo de clientes a cambio de una remuneración que previamente se pacta. Este tipo de producción en algunos casos elimina una serie de cálculos como el de los insumos, o los reduce al mínimo como en el caso de los sastres que, recibiendo del cliente la tela para la confección de prendas de vestir limita su utilidad al tiempo dedicado a la tarea y gastos menores como hilos, botones etc. Si se trata de otro tipo de oficio como el de ceramista o joyero, lo usual es que entren en juego elementos cuantificables mayores como los materiales y las instalaciones de los talleres.

La producción exclusiva para la venta genera problemas adicionales más complejos que, en muchos casos, los artesanos no están en condiciones de resolverlos con la debida eficien-

cia. Entran en juego elementos como los costos de las materias primas que a veces no se los sopesa con la exactitud deseada. Se dan casos de artesanos ceramistas que, al obtener la arcilla de su entorno, no consideran su valor ni el del trabajo que les lleva su extracción y procesamiento porque nadie les cobra por ello ni les paga por el trabajo realizado. No existiendo hábitos de sujeción a horarios fijos y exactos, no suelen tener ideas claras acerca del tiempo empleado en cada pieza ni de la mayor o menor extensión del mismo según el nivel de calidad del producto final, generalizándose a veces la idea de que es mejor producir en mayor cantidad a costa del deterioro de la calidad. Es muy pobre el conocimiento de incidencia en costos de la inversión en herramientas, su reparación y renovación, peor aún de su pérdida de valor con el transcurso del tiempo. A no ser que el local del taller sea arrendado, muy pocas veces se incluye este rubro en el cálculo del valor del producto final.

Se añade a esta falta de organización la incertidumbre de la venta de los productos, de las implicaciones que almacenarlos conlleva y de mantener un stock. Cuando se trata

de artesanos cuya fuente de ingresos fundamental es su trabajo en este campo y carecen de reservas económicas para satisfacer necesidades básicas en el corto plazo –lo cual es muy frecuente en los países subdesarrollados- se venden los objetos a precios inferiores al costo a poco escrupulosos intermediarios que se aprovechan de estas urgencias.

A estos problemas se añaden los relacionados con la comercialización que puede ocurrir en el propio taller, con la distorsionada división del tiempo dedicado a producir y vender, o si es que se cuenta con un pequeño almacén para este propósito, si se entrega a intermediarios que en la mayoría de los casos se quedan con la mayor parte de las utilidades. Una manera de comercializar muy difundida en los países subdesarrollados son las ferias que se llevan a cabo determinados días de semana y tienen lugar en espacios abiertos, siendo el mismo artesano o sus familiares cercanos los encargados de la negociación final.

Estos problemas relacionados con la producción y comercialización de artesanías, se torna más complejo si es que en los sectores rurales los artesanos comparten su tiempo con la

agricultura que exige más dedicación en ciertas etapas como la siembra y la cosecha.

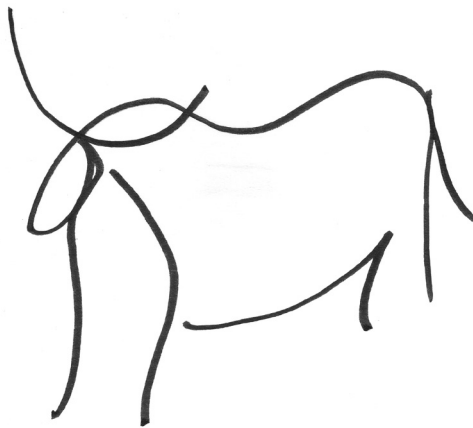
Tradición e identidad cultural

Partiendo de la división de la cultura en elitista y popular, la primera proyecta sus planteamientos hacia el futuro y da prioridad al cambio, a la innovación, mientras que la segunda busca afianzarse en la tradición. En el proceso de desarrollo histórico de los países del tercer mundo, incluidos los latinoamericanos, las élites culturales fueron totalmente dependientes de Europa asociando verdad, buen gusto y belleza con lo aceptado por tales por los vencedores. Se era tanto más culto cuanto más fielmente se reproducían los valores consagrados por la metrópoli. Entremezclar formas de comportamiento y valores de creación y contemplación ibéricos con lo indígena y africano, equivalía a renunciar parcial o totalmente a la cultura. La independencia política no tuvo su equivalente en la independencia cultural. La Meca de la cultura pasó de Madrid a París. Cultura y progreso se identificaron con la imitación, sin crítica alguna, de lo que ocurría en Francia.

Con creciente insistencia se habla en nuestros días de las identidades culturales de los pueblos, es decir de aquellas peculiaridades que diferencian a unos de otros. Esto lleva a renovar esfuerzos para encontrar las fuentes y motivos identificatorios. Ciertamente no se encuentran en las culturas elitistas; parcialmente en las culturas vernaculares, por cuanto etnias sobrevivientes (las de la región amazónica serían un caso), debido a la tardía comunicación con la cultura global, responden a cosmovisiones, sistemas de valores, patrones de conducta y tecnologías diferentes a las grandes mayorías populares. La fuente de nuestra identidad cultural está en lo popular–mestizo. Si queremos reforzar nuestras peculiaridades que nos posibiliten hacer presencia cultural auténtica, la cultura popular,

de la que forman parte las artesanías, es un rico venero.

El atractivo artesanal en un mundo cada vez más globalizado, se encuentra en gran medida en el contenido cultural propio de los lugares en los que las artesanías fueron hechas. En el caso de las “neoartesanías” es posible elaborar objetos con materiales, técnicas y contenidos nuevos, pero en la mayoría de los casos las artesanías se identifican con elementos enraizados en las colectividades de donde provienen, en el “encanto de lo diferente” para quienes las adquieren como testimonio de su contacto con otros pueblos, en los rasgos de un pasado que refuerza la supervivencia de lo que hicieron quienes nos antecedieron en el tiempo. Esta persistencia de lo tradicional



en las artesanías puede darse en los materiales, en las técnicas utilizadas y, sobre todo, en los contenidos finales, aunque el uso que den los compradores sean diferentes.

Contenidos estéticos de las artesanías

Partiendo de la polarización instaurada por la revolución industrial entre lo utilitario y lo estético, entre el producto industrial y la obra de arte, en las artesanías coexisten estos elementos. En el pasado preindustrial, lo artístico visual era en gran medida considerado como artesanal. Durante el período colonial latinoamericano, en las clasificaciones de oficios artesanales se incluían a las pinturas y las esculturas. Una pieza artesanal, por utilitarios que sean sus propósitos, casi siempre tiene elementos estéticos, es decir agregados con el propósito de dar belleza. Una olla de barro destinada a cocinar o guardar agua, suele tener rebordes o calados cuya única razón de ser es embellecerla. Lo que se conoce con el nombre de adorno es casi imprescindible en las artesanías.

La relación entre lo útil y lo bello

varía según el tipo de artesanía y los propósitos de su destino. En el caso de la joyería, siendo la razón de ser de las joyas adornar a quienes las portan, lo estético tiene un espacio casi total. Si se trata de una cuchara de palo o un bolillo para preparar pan, hay una primacía de lo utilitario. En otros casos, como la vestimenta, juegan un importante papel los propósitos que cada prenda tienen y el destino de su uso. Un atuendo para la vida cotidiana de trabajo, algo de belleza tiene que tener, pero los elementos estéticos son mucho mayores si se trata de uno destinado a algún tipo de fiesta. El ritual y ceremonial desempeñan un muy importante papel en estos casos, pues las vestimentas son portadoras de símbolos vinculados a las creencias de las colectividades. En menor escala es posible detectar este factor en los rituales y ceremoniales profanos, cada vez más frecuentes en nuestras sociedades, aunque pretenda institucionalizar la informalidad. Lo dicho de la vestimenta es también válido para otro tipo de artesanías como las vajillas, mantelería, mobiliarios etc.

En lo que podríamos denominar “cultura occidental”, el espacio de las obras de arte, especialmente de

las plásticas, es reducido y celosamente guardado con fuertes dosis de arbitrariedad. Se ha extendido la tendencia a considerar a las artesanías como obras de arte menores –si es que se les concede esta categoría-, cuando lo real es que, dentro de este esquema hay excelentes, mediocres y muy malas obras de arte al igual que artesanías. Superando estos prejuicios, cada vez se amplía la tendencia en el gran público a dar mayor importancia a los valores estéticos que se encuentran en las artesanías, a exponer piezas de este tipo que se destacan por su belleza y a tomar más en cuenta esos valores para la venta y la compra de esta clase de productos.

Relación comprador vendedor

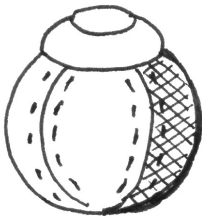
A diferencia de las piezas arqueológicas que testimonian la creatividad del pasado, las artesanías son testimonios presentes de modelos de vida, visiones de realidades y entornos utilitarios y estéticos de formas de producción que coexisten con un universo cada vez más industrializado. Si bien es verdad que los componentes tradicionales son de

enorme importancia en esta clase de productos, no cabe que el artesano se limite a reproducir lo que sus antecesores hicieron. Si las artesanías son expresiones de una realidad viviente y si su meta es que sean adquiridas por personas interesadas, es indispensable que, de alguna manera, se adapten a las apetencias del mercado –o los mercados- siempre sujetas a los cambios de los condicionamientos sociales.

Es fundamental que los artesanos se pregunten permanentemente ¿qué busca el cliente o el posible comprador?. Este intercambio de ideas suele ser simple cuando se trata de compradores individuales que expresan sus aspiraciones a quienes elaboran las obras, más aún si es que se las encomienda. Cuando se trata de producir en mayor escala con la esperanza de llegar a mercados lejanos, lo importante es realizar estudios y actualizarlos permanentemente. En estos casos los intermediarios pueden jugar un importante papel, pero vale la pena acceder a las innovaciones tratando de lograr un equilibrio entre las apetencias actuales y los contenidos de identidad cultural de los que son portadores los objetos, evitando no correr el riesgo de lograr

una venta inmediata que puede ser “flor de un día”.

Ante los avances de la industria, los espacios estrictamente utilitarios de las artesanías se reducen permanentemente. Coleccionistas podrán interesarse en determinados objetos que respondían a condicionamientos tecnológicos del pasado, en cuyo caso se incorporarían al ámbito de las antigüedades que no pueden seguirse manufacturando. Quienes compran artesanías enfatizan cada vez más en sus contenidos estéticos y de autenticidad, en la belleza que portan, aunque sean valores añadidos a artefactos utilitarios como portachequeras o cartapacios. Lo auténtico se entiende como una respuesta espontánea a los contenidos culturales de la región en la que fueron hechos que testimonien las ideas y peculiaridades de las concepciones vitales que hacen presencia en cada artesanía.



Las artesanías como bienes suntuarios

Se suele clasificar a las necesidades del ser humano en primarias y secundarias, las primeras están estrechamente vinculadas a su subsistencia, como la alimentación, la protección del frío y calor excesivos, la salud etc. Se incorporan a ellas artefactos cercanamente relacionados con las mismas como los de cocina. Otras necesidades, las secundarias van más allá de la mera subsistencia y tienen que ver con apetencias relacionadas con facultades que trascienden, de alguna manera, lo material. Aprender estaría entre estas necesidades, al igual que saborear potajes agradables con expectativas que van más allá de la simple nutrición. Las necesidades secundarias se manifiestan en gratificaciones psicológicas. Cubrir el cuerpo en un día frío con vestimenta abrigada es una cosa, otra es hacerlo con prendas que a más de brindar calor, por su belleza, la atractividad de sus materiales y la aceptación pública, se las considere bellas.

Aquellos objetos que satisfacen las necesidades secundarias del ser humano pueden ser considerados

suntuarios, es decir que sobrepasan los límites de la subsistencia y proporcionan placeres psicológicos. Entre estos bienes se encuentran los portadores de belleza ya que las personas las adquieren para gozar de su contemplación y posesión. Cuatro paredes y un techo son suficientes para satisfacer la necesidad de vivienda y protección contra los elementos de la naturaleza, pero si las paredes están pintadas, si en ellas se encuentran cuadros –no importa su costo- si de su cielo raso penden lámparas, estos objetos complementan gratamente las necesidades básicas ya que responden a otro tipo de apetencia de los seres humanos. No hay límites para la suntuosidad; si de adornos del cuerpo se trata igual función cumple uno hecho con semillas de algún árbol que penden del cuello que collares de oro macizo con piedras preciosas.

El desplazamiento de artefactos utilitarios artesanales por la industria, ha hecho que la gran mayoría de las artesanías estén vinculadas al ámbito de lo suntuario en el que comparten espacios los componentes estéticos y originales. Artesanías cuya finalidad esencial es el adorno como tapices, joyas, manteles tienen mayor deman-

da. Artesanías que en una comunidad tengan funciones utilitarias y cuenten con elementos decorativos, como los rebozos mexicanos o los paños de determinados grupos sociales que cubren la parte superior del cuerpo de las mujeres, pueden ser utilizados por los que los compraron como adornos en sus casas. Artesanías totalmente utilitarias como las herraduras de los caballos o los fuelles para alimentar el fuego de las chimeneas, se encuentran en habitaciones de habitantes urbanos colocadas en paredes o sobre muebles como adornos.

Prescindiendo de algunos objetos artesanales deseados por coleccionistas y cuya demanda en el mercado es muy reducida, en nuestros días la gran mayoría de los compradores de artesanías lo hacen con fines suntuarios; adquirir algo para adornar las residencias en las que viven y, a veces, las oficinas en las que trabajan. La amplitud del concepto belleza, la ausencia de normas rígidas universalmente aceptadas, la libertad de la subjetividad en este campo expanden la oferta y la demanda artesanales.

El anhelo de originalidad es también importante. Tener algo que

no tienen los otros da un sentido de distinción, circunscribiéndonos a las artesanías, esta motivación tiene más fuerza cuando se trata de turismo. El turista compra objetos artesanales y los exhibe orgullosamente porque no es fácil viajar largas distancias para tener algo similar, porque, a veces, se considera “bueno” ostentar entre los amigos que se ha viajado a tal o cual lugar o porque la presencia de un objeto recuerda las agradables experiencias vividas en un viaje.

Intuitivamente muchos artesanos son conscientes de este nuevo atractivo que sus productos tienen, lo importante es incorporarlo a la producción, la comercialización y la promoción de las artesanías tanto en los sectores privado como público.



Organización del trabajo artesanal

Todo trabajo tiene varias finalidades y su organización pretende que se cumplan con la mayor eficiencia posible. Para ello es necesario que exista una organización que, partiendo de los componentes, los distribuya adecuadamente considerando las relaciones entre medios y fines. En el mundo de las artesanías, salvo pocas excepciones, el objetivo principal es vender los productos tomando en cuenta la relación costo y beneficio, la inversión realizada en materiales, herramientas e instalaciones, los egresos por concepto de energía destinada a la producción, el tiempo empleado en la elaboración de todos y cada uno de los productos finales, el valor recibido por la venta al público, y si es que es necesario, gastos adicionales como promoción, traslado, desvalorización de maquinarias y herramientas etc.

Un adecuado ordenamiento del trabajo tiene que considerar las peculiaridades del entorno en el que se opera, puesto que la multiplicidad de componentes no se agota en el espacio interno. La autosuficiencia, en

el sentido extenso del término, en la práctica es casi imposible dentro de la sociedad humana por lo que es indispensable para organizar actividades individuales y colectivas contar con los demás. Dentro de este contexto, la organización del trabajo artesanal no puede prescindir de los múltiples condicionantes que la sociedad industrial ha impuesto en el mundo contemporáneo. No es posible que las artesanías se transformen en industrias, pero si que, subsistiendo como tales, se reordenen en función de las estructuras vigentes.

La enorme producción y las excelencias artesanales del pasado y del presente pueden hacernos pensar que detrás de las piezas tiene que existir una magnífica organización. Es verdad en principio, pero si aspiramos a un robustecimiento de las mismas es necesario que esta organización interna se adecue a los factores externos del mercado. Las artesanías con alto contenido estético –que son las contemporáneas- se encuentran parcialmente en el territorio de las obras de arte en el que la inspiración y el talento de los autores pesan más que el sistemático y detallista ordenamiento del trabajo, pero están también en el territorio de la industria

en el que el meticuloso ordenamiento del complejo proceso es esencial. Lo deseable es que en el universo de las artesanías se desarrolle un tipo de organización que tenga por meta una síntesis de los contenidos positivos de la industria y el arte.

Sentido empresarial

La empresa, entendida según una de las acepciones del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como: “Entidad integrada



tores de la producción y dedicado a actividades industriales, mercantiles o de prestación de servicios con fines lucrativos y con la consiguiente responsabilidad” existe desde hace muchísimo tiempo, pero luego de la Revolución Industrial, los conocimientos y estrategias de este tipo de organización han avanzado a un ritmo muy acelerado con el concurso de disciplinas científicas como la economía y la administración y como elemento catalizador de las variaciones que se dan en el mercado. Si la finalidad de una empresa es el lucro resultante de la inversión mas el trabajo, para conseguir el mayor beneficio posible es necesario organizar la entidad partiendo de un conocimiento claro y detallado de los componentes del proceso productivo para planificar adecuadamente las acciones con los menores costos en función del rendimiento, sin sacrificar la calidad deseada y para realizar las acciones correspondientes de acuerdo con las normas vigentes y las condiciones del mercado.

Industrias medianas y grandes cuentan en la actualidad con departamentos integrados por personas especializadas que abordan esta problemática. En la división del trabajo

contemporáneo, parte importante corresponde al área administrativa financiera cuya función es la organización de la empresa, su contabilidad, trámites, adquisición de insumos, distribución de productos etc. En industrias pequeñas no siempre se justifica contar con personal dedicado exclusivamente a estos quehaceres los mismos que, en gran medida, están a cargo de los propios productores que comparten su tiempo y, ocasionalmente recurren a gente especializada pagándoles por servicios prestados u honorarios. Sin los niveles de especialización de quienes dedican la totalidad de sus esfuerzos al área administrativa financiera, los directivos de empresas pequeñas, además de sus conocimientos productivos, tienen que tener algún nivel de formación empresarial.

En el universo artesanal, este complemento de formación es más necesario y urgente. El artesano es un conocedor de su oficio con mayores o menores niveles de excelencia y lo usual ha sido que trabaje dando poca o ninguna importancia a los componentes administrativos y financieros que ese quehacer requiere, lo ha hecho y hace, a veces intuitivamente, o a base de cálculos carentes de

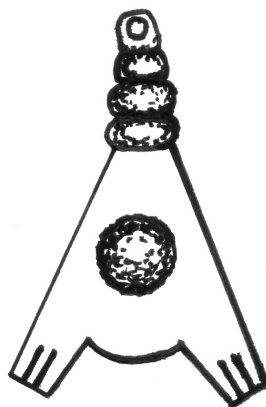
precisión. Verdad es que los procesos administrativos y comercializadores en un taller artesanal son poco complejos comparados con los de una industria mediana o grande, pero las complicaciones del mercado contemporáneo afectan también a las artesanías. Es necesario entonces que los artesanos del tercer milenio tengan alguna formación empresarial que les permita racionalizar su trabajo y sus inversiones en un mundo configurado por patrones industriales, altamente competitivo, cambiante y que, a gusto o disgusto, marcha hacia la globalización.

El entorno económico y legal

Toda colectividad funciona regulada por normas que establecen las posibilidades y limitaciones de las formas de comportamiento en los múltiples ámbitos de la actividad humana. Algunas, denominadas usos sociales, responden a prácticas socialmente consagradas por el tiempo que varían de región a región. De estas costumbres suele surgir la identidad cultural como conjunto de rasgos que diferencian una región de otra. Hay también normas consagradas por el aparato jurídico del

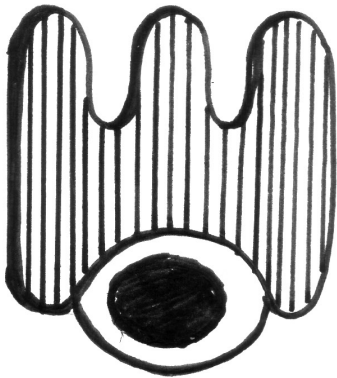
estado cuyo incumplimiento puede ocasionar sanciones. Una actividad productiva como la artesanal debe tomar muy en cuenta estos tipos de ordenamientos consuetudinarios y legales no solo para evitar sanciones, sino para sacar el mayor provecho posible de los mismos.

Si bien es cierto que en muchos países hay normas jurídicas especiales para los artesanos y las artesanías, no está exento este sector de las regulaciones generales aplicables a la producción. Dado el margenamiento parcial de las artesanías, no es raro que por desconocimiento se transgredan las normas vigentes con las consecuencias negativas sobre-venientes. En varios países hay disposiciones que aspiran a alentar



o proteger la manufactura artesanal mediante subsidios, excenciones, créditos privilegiados etc. También en este caso hay mucho desconocimiento de los artesanos reales y aprovechamiento de quienes no tienen esta condición y buscan prebendas que no corresponden a su status ni a su profesión.

Al margen de la organización legal, existen una serie espacios centrados exclusivamente en las artesanías con posibilidades ventajosas que el artesano debe conocer para obtener las ventajas que ofrecen. Hay ferias especiales en las que, además de obtener utilidades con las ventas, puede dar a conocer a un universo más amplio aquello que produce, es importante que cuente con detallada información sobre los requerimientos



exigidos para la participación y de ventajas relacionadas con transporte, aduanas etc. Hay instituciones públicas y privadas que ofrecen asesoría e información sin costo cuya existencia y finalidades deben ser conocidas por los artesanos, al igual que cursos de capacitación e información escrita.

En la era de la información, no puede el artesano vivir de espaldas a lo que ocurre en el ámbito de sus intereses.

Costos de Producción

Entendida la artesanía como una actividad empresarial, es indispensable que se de la importancia que tiene el costo de producción, tanto para tomar decisiones como para racionalizarlo y poder incorporarse al mercado con realismo. Con una visión simplista, tienden varios artesanos a creer que los costos son solo los que implican desembolso de dinero, aquello por lo que se paga como la paja toquilla, el oro o la plata que se compran. Algunos ni siquiera incluyen lo que se desembolsa por concepto de energía eléctrica, agua, teléfono, los omiten si es que el taller funciona en la misma casa en la que

viven. Pierden de vista los gastos que hicieron en herramientas y máquinas y no toman en cuenta los costos de mantenimiento y reparaciones, sobre todo si ellos mismos los realizan. Arriendo de local no cuenta cuando es de propiedad de ellos, ni de servicios como gestiones.

El valor de trabajo suele tener un tratamiento diferente al del sistema industrial siendo su cuantificación imprecisa, sobre todo si se trata de empresas familiares. Un paso fundamental en la concepción empresarial de las artesanías tiene que consistir en la disciplina necesaria para calcular los costos de producción, incluyendo todos los componentes al margen de si ellos implican desembolsos materiales y concretos de dinero, ya que de otra manera si no se conoce con la mayor precisión posible el costo de los productos finales, se pueden cometer errores que proyecten una imagen engañosa de este proceso, lo que se agrava si es que empresas de bienes y servicios no artesanales funcionan con claras normas de cálculo de costos.

Pariendo de este cálculo, es necesario que se introduzcan normas disciplinarias para saber con la ma-

yor exactitud posibles cuales son los egresos y cuales los ingresos, no solo para saber el monto de las ganancias o las pérdidas, sino para poder corregir errores y planificar la producción sobre bases reales mediante presupuestos y balances. La mentalidad empresarial requiere disciplina, no toma en un taller artesanal pequeño mucho tiempo de dedicación pero sí realizar las acciones de este tipo día a día, si es que es necesario, sin dejar que transcurra mucho tiempo ya que si eso ocurre, cualquier problema no detectado o corregido a tiempo puede crecer y agravarse con resultados desastrosos. El manejo empresarial no es otra cosa que ordenamiento, pero con precisión, disciplina y a tiempo, lo que no es frecuente en el universo artesanal.

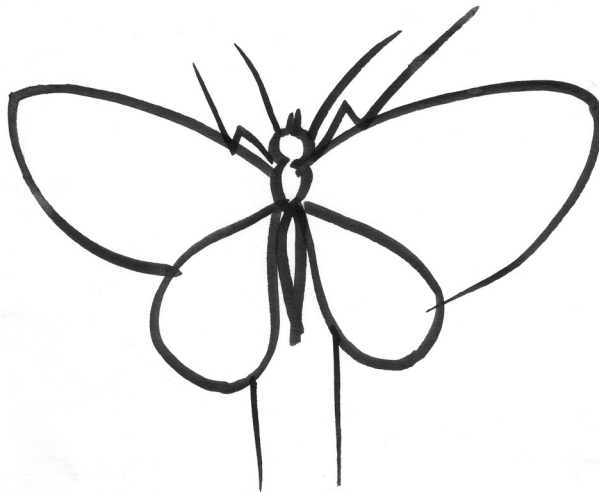
Cálculo de utilidades

La intervención del ser humano en los materiales mediante el trabajo, transforma la materia prima bruta o semielaborada en productos finales idóneos para el consumo. La diferencia entre los costos de producción -incluyendo el trabajo cuantificado- y el de venta, da lugar a la utilidad que se perfecciona cuando efectivamente

culmina la transacción comercial. El orden existente en una industria, desde su conformación, señala con claridad los caminos que se deben seguir para calcular con acierto las utilidades reales, diferentes de las presupuestadas. Si bien existen similitudes entre la industria y las artesanías, las diferencias son a veces mayores lo que puede llevar a engaños e imágenes distorsionadas de las utilidades obtenidas, siempre en perjuicio del artesano.

Una debilidad frecuente es la imprecisa cuantificación del costo del trabajo en el proceso productivo. No es raro escuchar a artesanos que, preguntados por sus ganancias

respondan que ganan “lo que da la obra” sin precisar cifras. La situación se a-grava si es que se entremezclan los ingresos y egresos de la unidad ar-tesanal de producción con los domésticos. Se habla a veces de pérdidas irreales o de ganancias ficticias al no haber previsiones adecuadas de los efectos futuros o no tener ideas claras de las experiencias –positivas o negativas- del pasado. La meta de toda acción organizada de trabajo es obtener ingresos para la subsistencia y, es lo ideal, para ahorrar. Mientras más claros sean los datos sobre lo que se recibe por el trabajo realizado, que es parte del costo de producción y las ganancias adicionales, la eficiencia en la producción y comercialización será mayor.



Cálculos de utilidades “al ojo” no funcionan en la sociedad contemporánea que ha dado pasos gigantescos en los campos económicos y administrativos. Es muy importante que los artesanos adquieran algún nivel de formación en este campo para que su trabajo se exprese con claridad en los resultados económicos obtenidos, lo que le permitirá conocer mejor las debilidades y fortalezas de sus esfuerzos y corregir los errores que, inevitablemente, se dan en actividades de esta índole. No hace falta realizar estudios universitarios para poder lograr estos propósitos. Se trata de sentido común, pero sentido común organizado que se lo descubre y pone en práctica mediante cursos de capacitación de corta duración y búsqueda de asesorías que no son difíciles de encontrar. Verdad es que las disciplinas relacionadas con este tipo de ordenamientos se han desarrollado bajo el cobijo del desarrollo y crecimiento industrial, pero es muy factible adaptar todos estos instrumentos que racionalizan y ayudan a la producción del universo de las artesanías.

Los nichos de mercado

La meta de toda empresa productiva es vender los productos finales. Salvo casos excepcionales en los que los compradores van al productor para solicitar que se les venda los objetos, debiendo a veces esperar un tiempo para conseguir lo solicitado, lo común es que los productores busquen compradores enfrentando competencias. El conjunto de conocimientos y estrategias destinadas a investigar sectores del mercado para colocar los productos, de promocionarlos y de ampliar las ventas se ha desarrollado con fuerza sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Las artesanías no pueden permanecer al margen de estos procesos, sobre todo



en sociedades consumistas como las que vivimos. Parte de la gestión empresarial de los artesanos debe consistir en acciones y decisiones partiendo de conocimientos básicos de marketing.

Como norma general, las artesanas se encuentran entre los productos denominados suntuarios que, a diferencia de los artículos de primera necesidad, tiene un público comprador más restringido, integrado por personas que tienen ingresos sobrantes que los dedican a la satisfacción de necesidades secundarias. Siendo el costo de las artesanas medio y bajo, si se las compara con el de otros objetos como obras de arte, el público comprador está en personas de las clases medias y, excepcionalmente, altas que las consideran como objetos decorativos cuya posesión les produce placeres estéticos. En este sentido, es importante que los artesanos al elaborar sus obras den mayor énfasis a los atractivos de esta índole que tienen las artesanas sea por sí mismas, sea como agregados a objetos utilitarios.

Cada artesanía tiene, además, su nicho específico de mercado que es importante que el artesano

lo conozca para proyectarse en su trabajo hacia él. Si bien es cierto que una de las fortalezas de las artesanas es su contenido cultural sustentado en la tradición, también está sujeta a cambios acordes con las apetencias de los consumidores y las innovaciones tecnológicas pues las sociedades no son estáticas. Las innovaciones que hay que hacer en la producción artesanal tienen que tomar en cuenta estas modificaciones en las sociedades hacia las cuales se proyectan las ventas. Este problema suele complicarse cuando se trata de exportar artesanas pues el universo de los consumidores se amplía y diversifica.

La gestión empresarial es cada vez más compleja ya que los entornos sociales cambian y se interrelacionan cada vez con más fuerza. Es indispensable que los artesanos tengan alguna formación en este campo con el fin de que adapten los contenidos a su producción y comercialización con los consiguientes beneficios para un tipo de actividad productiva humana que ha subsistido como alternativa a la industria, ofreciendo contenidos que esta última no puede hacerlos. ◆

libro guía metodológica

SEPTIMO SEMINARIO

Quizás para alguien, no suficientemente allegado a este sector, pueda resultar un tanto anómalo observar como un nutrido grupo de personas, de importante trayectoria profesional, la mayoría provenientes de países muy alejados, se han dado cita en Cádiz en una voluntad de discutir, analizar, profundizar y sintetizar todo cuanto se mueve alrededor de este entrañable y desconocido sector que, de manera tan intensa, es capaz de aunar elementos culturales, industriales, sociales y económicos, al que desconocen en su profundidad y, desde luego, pocas veces valoran en su justa calidad.

Afortunadamente para el sector artesano y para quienes de alguna manera estamos ligados a él por razones de índole profesional y también por razones de índole afectiva, existe una cada vez más amplia consciencia y conocimiento de las coordenadas en las que la artesanía se desenvuelve y de esa manera somos todos cada día más conocedores de la verdadera función que desempeñan las artesanas y los artesanos de nuestros países y su importante contribución a la creación de riqueza, al desarrollo productivo de las industrias manufactureras en las diferentes áreas geográficas y a la contribución de esas formas de pro-

ducción a las maneras de expresión y de comportamiento de muy amplias capas sociales de nuestros países.

Pero junto a este agradecimiento, quiero hacer una especial referencia a su primer Teniente de Alcalde, Don Enrique García Agulló, ya nuestro amigo, sin cuya decidida voluntad y participación, este Seminario no hubiera sido posible. Junto a él debo hacer una mención a todo el Consistorio, representado en los Concejales de las distintas áreas, que han sacrificado incluso parte de sus respectivos presupuestos para hacer posible este Seminario. Además, nos han concedido el placer de trabajar con algunos de sus más directos colaboradores como Don Fernando García González Betes, hombre indispensable en este proyecto y eficaz colaborador con el que hemos tenido ocasión de compartir las inquietudes de los problemas de cada día y en cada ajustada solución.

Quisiera hacerles notar como gesto y representación de esta entrega generosa común, que habrán podido observar el símbolo que hemos introducido en la imagen de este Seminario, donde en una figura geométrica hemos querido hacer fi-

gurar a dos personas que se abrazan, cada una proveniente de cada lado, en el cielo del océano que nos une.

Cuando estamos comenzando un seminario que ya tiene una andadura precedente de diecisiete años, antes de comenzar a hacer algún tipo de ofrecimiento de datos, que siempre son necesarios en un informe, quisiera hacer algunas reflexiones de carácter personal que sin duda pueden ser convenientes al fin último que este seminario pretende, que no es otro que el intentar hacer de nuestro esfuerzo, de los recursos que unos y otros ponen en nuestras manos y de aportaciones mutuas con las



que vamos enriqueciendo nuestros conocimientos y personalidad, un instrumento eficaz para la creación de riqueza en nuestros países y para la erradicación de las bolsas de pobreza en los sectores mas desfavorecidos.

El sector artesano de Iberoamérica sigue, a nuestro juicio, caracterizándose por tres criterios fundamentales:

- La amplitud del sector social que lo integra, que agrupa más de 25 Millones de personas que, de alguna manera, tienen en la realización de productos artesanos su forma de vida y supervivencia.
- El escaso segmento que ocupan en la comercialización internacional de este tipo de productos.
- La reducida consideración de calidad y utilidad de los productos ofertados al comercio internacional.

Estas consideraciones no podemos ni debemos ignorarlas si queremos hacer un buen diagnóstico y si queremos encontrar las soluciones adecuadas.

La sensación de que los productos artesanales procedentes de los

diversos países de América no son aptos para un comercio continuado y progresivo en el contexto de la comercialización de este tipo de productos es, a nuestro juicio consecuencia, tanto de la ausencia de unas adecuadas políticas de promoción de su producción, como de la forma un tanto aleatoria de su distribución, comercialización y presentación.

Cada día podemos ver con más asiduidad la presencia de una manera no profesional de comercialización de productos artesanos iberoamericanos, en los que es altamente difícil identificar su lugar de procedencia, la autenticidad de sus técnicas, así como la calidad de su realización. En muchas ocasiones los productos son altamente repetitivos y además están deficientemente terminados. Ello es un síntoma inequívoco de que la producción artesanal de los países de Iberoamérica precisan de unos adecuados correctivos si se quieren alcanzar cuotas de mercado acordes con su nivel de producción y con las necesidades comerciales. Por ello podemos afirmar que los integrantes del sector, así como de los propios países, precisan:

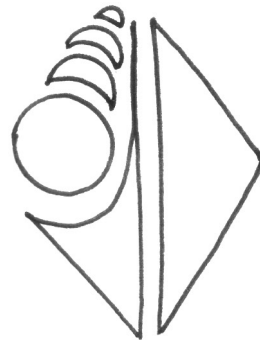
- Incrementar exportaciones.

- Disminuir importaciones.
- Crear puestos de trabajo estables y permanentes.
- Crear empresas de producción.
- Crear empresas de comercialización.
- Disminuir los déficit comerciales.

Las dificultades sociales, económicas y políticas por las que el mundo está atravesando en estos momentos, en los que es difícil establecer sistemas productivos alternativos (sobre todo en los sectores industriales), obligan a realizar esfuerzos en áreas en las que sea posible un incremento de la productividad y del valor añadido de los productos, sin necesidad de grandes inversiones, por otro lado de difícil implementación en cualquier tiempo en los países en vías de desarrollo. Por ello se hace necesario utilizar al máximo el tejido industrial existente, mejorándolo y actualizándolo y, al tiempo, establecer medidas correctoras en orden al mejoramiento de calidades, acabados, presentaciones y embalajes, de manera que puedan optimizarse los criterios de competitividad y productividad y se puedan alcanzar unas asequibles y deseables cuotas de penetración en los mercados.

Existen datos que nos permiten afirmar que hay una amplia demanda social de productos que tienen su origen en el sistema de producción artesanal y sabemos que los gustos y exigencias cambiantes de esos grupos sociales puede serle dada satisfacción con productos de factura artesana, acorde con su exigencia y con la utilidad que se busca, pero también sabemos que para ello se precisa de una importante dosis de racionalidad.

Vaya de antemano nuestro convencimiento de que cuanto vayamos a decir respecto del sector artesanal es perfectamente asimilable al sector de la pequeña industria y en este lugar común vamos a desenvolvemos. Es preciso por lo tanto reconocer la diferencia entre lo que es pequeña



empresa y lo que es pequeña industria, ya que es a este específico sector industrial al que vamos a hacer permanente referencia.

Somos conscientes, y así lo hemos reconocido en multitud de ocasiones, de las dificultades de todo orden que la incorporación de las técnicas del diseño y nuevas tecnologías implican en el sector artesano. Este sector, muchas veces considerado poco menos que intocable por determinados estamentos relacionados con la propia producción artesanal, presenta determinados riesgos y trabas para la incorporación indiscriminada de procesos de diseño, nuevos materiales y tecnologías novedosas que puedan producir distorsiones en formas o maneras de producir, a veces consideradas poco menos que religiosas e intocables.

Sabemos y siempre lo hemos reconocido, que algunos aspectos productivos y creativos relacionados con las artesanías de ciertos países y determinadas comunidades son manifiestamente sensibles a modificaciones o influencias que podrían hacerles perder su personalidad y hasta su razón de ser y de ello somos plenamente conocedores y altamente

respetuosos. Pero también somos perfectamente conscientes que la artesanía es una manera de producir para vender, además de una manera de expresión y esta manera de producir es susceptible de incorporar las técnicas, tecnologías y formas que cada tiempo histórico demanda.

Se ha dicho y somos también consecuentes con esa idea, que muchas de nuestras expresiones artesanas no son sino pura y simple arqueología industrial. Posiblemente haya quien piense que esa consideración es lo que le da su personalidad y razón de ser. Nosotros, aun estando en parte de acuerdo con estas consideraciones, también lo estamos con el hecho de que no todo puede ser una experiencia arqueológica, ni etnológica, ni antropológica, ya que si ello fuera así estaríamos convirtiendo lo que es necesariamente vivo y productivo en algo muerto y no renovable, lo que es incompatible con la necesidad del tejido productivo de un país, de adecuarse a las necesidades y posibilidades del momento histórico en el que se inserta.

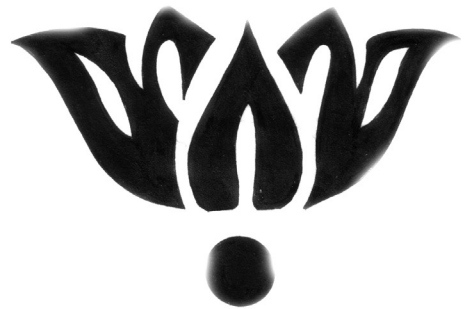
Respetando pues, como respetamos, el hecho de la existencia de determinadas artesanías que

por su tradicionalidad, carácter y procedencia sea considerado inconveniente su alteración por técnicas y procedimientos de actualización, pensamos que hay un amplio campo en el que es posible y deseable la incorporación de diseños y tecnologías apropiadas que permitan conseguir unos resultados de modernización y de adaptación a las necesidades reales del mercado y de la sociedad y que la artesanía está en condiciones y en posibilidad de realizarlo.

Tenemos el convencimiento de que la renovación del sector artesanal, no es obra en solitario, ni de los propios artesanos, ni de los técnicos, ni de los propios responsables de los sectores en sus vertientes públicas o privadas. Es ésta una labor de integración y de consolidación de iniciativas. Las actuaciones de incorporación de las tecnologías y diseños, ni son nuevas, ni son recientes. Durante mucho tiempo atrás se ha ido creando toda una cultura innovadora en el sector artesanal. Pero ni las experiencias han sido asumidas de forma unívoca por el propio sector, ni el conocimiento de esa realidad ha conseguido concienciar suficientemente a los responsables de la totalidad, o simplemente

de la mayoría de los responsables sectoriales de los países.

La experiencia de países en los que el diseño y las nuevas tecnologías son elementos fundamentales del producto, como Italia, Francia y España, por no hablar de aquellos otros mas avanzados incluso en las áreas tecnológicas, han partido de la creación de políticas globales de fomento de las innovaciones tecnológicas del Diseño, se han creado organismos específicos especialmente dedicados a su promoción y se han articulado instrumentos de fomento y desarrollo. Ello se ha realizado en sectores de gran diversidad, que abarcan desde las grandes empresas hasta sectores como las industrias manufactureras y artesanales que, en definitiva, están especialmente



dotadas para incorporar este tipo de instrumentos.

Sectores como el mueble, la moda, los textiles, los objetos de uso cotidiano, la decoración, los objetos de uso personal, etc., presentan características especialmente dotadas para poder incorporar tecnologías y diseños que aumenten su competitividad y, por consiguiente, pongan en valor, tanto el uso, como la simple tendencia de este tipo de objetos, revalorizándolos.

Falta en consecuencia armonizar en nuestro ámbito la labor común que tienen en el proceso los propios artesanos como realizadores de los productos, como intérpretes de lo racionalmente propuesto, para conseguir un resultado diferenciado y diferenciable, capaz de ser captado por el consumidor como deseable e incluso como necesario.

Esa debe ser labor de los próximos tiempos en este específico trabajo: remover los obstáculos que impiden que los artesanos tengan acceso a los planteamientos novedosos y, porqué no decirlo, posiblemente revolucionarios, que las nuevas tecnologías plantean.

El marco de la economía global puede ofertar unas oportunidades beneficiosas para las artesanías, siempre y cuando se inicie en la mejoría de los elementos de calidad, diferenciación, identidad, diseño, mejoramiento tecnológico, desarrollo de producto y comunicación y de esta manera pueda conseguirse unos resultados que podemos sintetizar:

1. Obtener un posicionamiento comercial adecuado en los mercados de la producción artesana de Iberoamérica.
2. Implementar una política de desarrollo de producto, con pleno respeto a los valores culturales, patrimoniales, diferenciales y de identidad.
3. Crear elementos suficientes que valoren y construyan la identidad de la artesanía de los pueblos, comunidades y naciones de los países de Iberoamérica, con una posible proyección a una identidad diferencial, propia y común, desde la diversidad, hacia los mercados.
4. Crear elementos para comunicar y promocionar la imagen corres-

pondiente a esa identidad común y diversa.

5. Desarrollar prototipos de producto en los que se incorpore el resultado de la recuperación de objetos patrimoniales y tradicionales, así como la innovación mediante el diseño y desarrollo de producto.
6. Definir e instrumentar un sistema profesional de comercialización hacia los principales mercados compradores.

En este orden de ideas nos hemos ido desarrollando en este período y creemos haber avanzado en orden a la consecución de estos objetivos.

Desde el anterior Seminario celebrado en Toluca en el mes de junio de 1999 varias han sido las actuaciones que la Comunidad Iberoamericana ha venido realizando. Quizás no se ha hecho todo lo que hubiese sido conveniente y tampoco se ha realizado todo lo que hubiese sido necesario. Pero estamos convencidos que se ha hecho todo lo que ha sido posible y que en algún momento se ha hecho más de lo que podríamos pensar que podía hacerse.

En primer lugar se ha continuado realizando las actividades formativas que se desarrollan con carácter regional en los Centros Iberoamericanos de Formación (C.I.F.) dependientes de la Agencia Española de Cooperación Internacional. En este período se han impartido 6 cursos en estos centros donde se han formado más de 200 técnicos de la totalidad de los países de habla española y portuguesa.

Respecto de estos cursos debo participarles que estamos en vías de darles un giro de importancia para los países, de manera que los técnicos de estos cursos puedan servir de una manera más decidida y eficaz a las propias organizaciones de los Gobiernos, para que de alguna manera sus integrantes sean personas designadas por las instituciones de cada país de conformidad con sus necesidades.

Por ello y para el próximo año ya se ha concertado con dichos Centros la realización de los cursos que serán impartidos en los mismos, habiéndose fijado en principio como tema monográfico su impartición bajo la denominación de «Cursos

Técnicos de Formación Empresarial y Gerencial para Artesanía y Microempresas». En principio serán impartidos en las siguientes fechas: del 4 al 15 de Febrero en Cartagena de Indias, en Colombia; del 13 al 24 de mayo en Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia y del 2 al 13 de Septiembre en Antigua, en Guatemala.

Les tendremos puntualmente informados de las características de las convocatorias de manera que puedan estar presentes aquellas personas más idóneas y que puedan aportar con sus conocimientos y experiencias al sector de cada país.

También queríamos hacer una especial llamada a todas las personas que puedan participar como profesores en estos cursos. Queremos que las posibles enseñanzas que en estos cursos se impartan sean producto de las experiencias que todos y cada uno de nosotros venimos adquiriendo en el transcurso de los ya muchos años de trabajo. Por eso queremos que esas experiencias y enseñanzas puedan ser transmitidas a aquellas personas que necesariamente, de alguna manera, vendrán a colaborar con nosotros y alguna otra, por que no decirlo, podrán y tendrán que venir

a sustituirnos. Por ello les pido que colaboren con nosotros en el monitoreo de estos cursos y desde aquí les ruego acepten nuestras peticiones de colaboración cuando para ello sean requeridas.

Quería decir algo mas sobre estos futuros cursos: en primer término expresar que es deseo tanto de la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía como de la propia Agencia de Cooperación Internacional que estos cursos tengan un verdadero principio de utilidad para las autoridades de los países. En estos cursos pretendemos que participen técnicos de las instituciones, seleccionados por los órganos artesanales de los países. Por supuesto que los artesanos y la artesanía de cada país serán los beneficiarios de las experiencias y programas que en ellos se impartan, pero a lo largo de la praxis adquirida hemos podido comprobar que puede ser muy interesante que los propios países, a través de la selección de sus funcionarios y técnicos, puedan adquirir un bagaje de conocimientos y técnicas y que estos sean puestos al servicio de la colectividad de un modo multiplicador, solución ésta, a nuestro juicio, mas rentable y beneficiosa que si el gran esfuerzo



implementado solo aprovecha individualizadamente a los asistentes con el objetivo de su propia utilización personal.

En otro orden de cosas, se ha realizado, como nos habíamos comprometido expresamente en el precedente seminario, a la realización de la Jornada especial que sobre Diseño se acordó en el Seminario de Toluca. En una actuación conjunta de Brasil y de España se convocó, tal y como había sido acordado, una Jornada Técnica en Fortaleza, Brasil, sobre la problemática del diseño en la artesanía, a la que asistieron más de 60 expertos y de cuyas conclusiones se dio cuenta a la totalidad de los participantes en el Seminario de Toluca.

Sobre este tan importante as-

pecto debemos hacer algunas especiales consideraciones. Uno de los elementos practicables en la tarea de puesta al día de los sectores artesanales es, sin duda, la incorporación del diseño como elemento de alto valor añadido y de racionalidad en la búsqueda de soluciones de utilidad y competitividad. Por ello se incorporó su tratamiento dentro de los trabajos del 6º Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanía. Su tratamiento dentro de dicho seminario se reveló de tanta trascendencia que el tiempo, breve por necesidades de calendario, que le fue reservado, se reveló como insuficiente para su adecuado tratamiento. El trabajo intenso mantenido en el curso del citado Seminario impidió tratar en la debida profundidad la ponencia que sobre el Diseño había sido presenta-

da, quizás porque un estudio práctico de una cuestión tan comprometida, exigía de una mayor disponibilidad de tiempo para la reflexión y la eventual adopción de compromisos. Por eso no hemos querido dejar de darle un especial apartado también en este 7º Seminario del que esperamos puedan salir algunas recomendaciones importantes.

Otro gran tema del anterior Seminario fue la realización de un directorio de la oferta tecnológica y establecimiento de una red iberoamericana para la innovación en el sector. En este tiempo hemos estado trabajando en este sentido y esperamos que en un plazo prudencial pueda tenerse disponible un directorio de la oferta tecnológica que pueda ofrecerse al sector artesanal.

Se han realizado varios seminarios especialmente dedicados a técnicos de comercialización y en especial dirigidos a nuevos exportadores, en la creencia de que una de las principales funciones que hoy pueden tener los técnicos que sean formados dentro de los cursos de la comunidad iberoamericana de la artesanía debe tener como finalidad la realización de

actividades exportadoras de las artesanías que contribuyan a la creación de riqueza en los diferentes países y que contribuyan a dar salida a las producciones artesanales.

Esto nos lleva a poder asegurar que a lo largo de estos años se ha realizado, de manera continuada y permanente toda una serie de actuaciones que podemos asegurar no existe ninguna otra organización que tenga relación con la artesanía que pueda presentar en el ámbito iberoamericano un mayor número de actuaciones continuadas y un tan alto grado de realización de los programas comprometidos durante casi 18 años ininterrumpidos de actuación común.

Para dar unas cifras podemos decir que:

- Se han realizado con éste siete Seminarios
- Se han celebrado más de 50 cursos especializados
- Se han efectuado más de 20 jornadas técnicas
- Se ha participado en más de 20 ferias internacionales
- Se han formado más de 2.000

técnicos en las diferentes áreas

- Se han hecho publicaciones específicas de carácter periódico o singular
- Se han realizado más de 20 programas de asistencia técnica a los diferentes países que lo han solicitado
- Se ha llevado a cabo una experiencia de formación a distancia para artesanos que nos va a permitir abordar este programa con unas adecuadas garantías.
- Se han llevado a cabo experiencias con comunidades indígenas a las que se ha respetado y de las que han salido algunas novedosas experiencias.
- Se ha colaborado con las instituciones y países que nos lo han solicitado.
- Se ha creado la red de AIDECA, como organismos nacionales especializados en artesanías en los diferentes países de forma que se puedan seguir manteniendo vínculos entre los propios participantes de los cursos y los seminarios.

Pero de todo ello, de lo que nos consideramos más especialmente satisfechos, es de haber sabido

mantener la unión y la permanencia de los vínculos entre todos los sectores de todos los países. Durante estos 18 años de permanencia del programa estamos pretendiendo mantener unido el sector artesano de todos los países de habla española y portuguesa en América y creo que lo hemos conseguido. Han sido muchas las personas que hemos tenido ocasión de conocer y trabajar juntos. Juntos hemos aprendido, juntos nos hemos esforzado y juntos hemos crecido en ambiciones y en conocimientos. Nos sentimos especialmente satisfechos de haber hecho grandes amigos y haber realizado empresas que solos jamás hubiésemos imaginado.

Nunca hemos pretendido ofender a nadie y tengo casi la absoluta seguridad de que nadie, en ningún momento, se ha sentido ofendido. Ello nos ha permitido mantener una línea coherente con los responsables del sector que en cada momento han tenido a su cargo la responsabilidad. Y queremos continuar haciéndolo el tiempo que ello sea posible. Como les he dicho al comienzo ello solo ha sido posible gracias a su generosidad y gracias al conocimiento

mutuo con el que todos nos hemos ido enriqueciendo.

Por ello en este nuevo seminario hemos querido establecer las áreas de trabajo que nos permitan abordar nuevas iniciativas y nuevos retos.

Estas áreas de acuerdo con las conclusiones adoptadas en Costa Rica han sido cuatro:

A) Area de "Artesanías y Desarrollo Sostenible" su justificación es clara:

En el marco del tercer milenio, es preciso que la artesanía contemple una serie de realidades sociales relevantes en marco de la economía global, como son el **Desarrollo Sostenible** y la incidencia del sector artesano en el medio ambiente, propiciando un mejor aprovechamiento ambiental, y el **Desarrollo** social con especial consideración de la Artesanía como instrumento para el desarrollo de la mujer, los jóvenes en riesgo y la erradicación de los trabajos penosos y degradantes para la infancia.

B) Area de "Cooperación Tecnológica y Gestión Internacional"

El sector artesano de Iberoamérica ha de afrontar una transformación decisiva en el área de la tecnología aplicada al sistema productivo.

La economía global supone un problema añadido a un sector en dificultades como es el de la artesanía iberoamericana, que en los últimos tiempos ha perdido mercado interno y externo, así como la significación y posicionamiento comercial. Pese a ello, esta economía abre unas expectativas claras para aquellas producciones que desarrollen una oferta propia, diferenciada y de calidad, que les permita nuevas cuotas de mercado.

En consecuencia la estrategia ante la economía global es, para los artesanos de Iberoamérica, trabajar en la línea de generar una oferta diferenciada, fácilmente identificable, realizada con la mayor autenticidad y adaptada, mediante el diseño, la utilización de los materiales adecuados y con la ayuda de las nuevas tecnologías, a las exigencias de los mercados. Para ello es preciso,

establecer una política tecnológica a través de las correspondientes transferencias apropiadas hacia la pequeña empresa y hacia la pequeña industria artesana.

C) Area de "Formación, Comercio y Comunicación"

Es preciso estimular la capacitación como instrumento para la innovación y el desarrollo del producto, la gestión y la comercialización, a través de planes de formación empresarial y comercial, así como de cursos y jornadas de carácter técnico y capacitación a distancia.

También es preciso resolver los problemas de la comercialización y la diversificación de mercados tanto interiores, como exteriores, prestando especial importancia a los mercados turísticos.

En este sentido, cobran vital importancia las nuevas aplicaciones de la telemática como vía de acceso inmediato a información cualificada necesaria para el sector y a la comercialización y la posibilidad de generar una comunicación adecuada que permita la diferenciación, mejoramiento

de la calidad y la promoción de la artesanía Iberoamericana.

D) Area de "Artesanía, Identidad y Diversidad Cultural"

La artesanía ha sido y es un elemento fundamental de la identidad de las comunidades y colectivos que la producen y de los propios países que encuentran en este tipo de producción una vía de auto reconocimiento y de expresión cultural y simbólica de su propia personalidad.

Los avances de la globalización no pueden, ni deben, interferir de manera negativa en los rasgos y supuestos diferenciadores que imprimen a los productos artesanales la categoría de elemento conformador de la manera de ser y de presentarse ante una sociedad en permanente evolución, pero que precisa reconocerse a sí misma para presentarse con sus símbolos y sus expresiones, todo ello compatible y armonizante con la utilización de las nuevas formas y diseños de estas expresiones a que tiene derecho toda cultura en el seno del momento histórico que le ha tocado vivir.

La identidad en la diversidad, junto con la calidad y la autenticidad, son elementos indispensables para asegurar la viabilidad del sector artesanal en los países de Iberoamérica de cara a la sociedad industrial del siglo XXI, haciendo del sector un instrumento fundamental para su desarrollo cultural, el reconocimiento de su identidad, el mejoramiento social y la creación de riqueza, elementos, todos ellos, indispensables para el futuro de los individuos, las comunidades y los pueblos de la Comunidad Iberoamericana.

En estas cuatro áreas que corresponden, como no podía ser de otra manera, con las ponencias que se insertan en ellas, hemos querido abarcar todos los puntos que son de gran interés para el sector. Por supuesto que hemos partido de los elementos culturales, de identificación y de patrimonio sin los cuales es imposible entender las artesanías y sin los cuales también es imposible entender la personalidad de nuestros pueblos. Hemos querido dar una oportunidad para establecer los medios y métodos de modernización de nuestro sector adaptándolo a las necesidades de nuestro tiempo, acompañándolo a sus propias

necesidades e identificándolo con la sociedad que le sustenta. Hemos querido que las tecnologías y las técnicas de esa modernidad se puedan poner al servicio de las producciones, al tiempo que se aprovechen las oportunidades reales que estas mismas tecnologías están brindando a otros sectores, de forma que la Artesanía de nuestros países no quede anqui-losada, y desfasada, sino que pueda presentarse como una opción, además de cómo una solución. Finalmente y a mi juicio la más entrañable, por su capital importancia, hemos querido dar oportunidad de afrontar la problemática que puede ser planteada para las sociedades más desfavorecidas de alguna manera pueden encontrar en la artesanía una fórmula de solución de carácter profesional, social y humana. Si queremos ser un poco pretenciosos diremos que hemos querido contribuir también a hacer justicia con unas comunidades y colectivos que necesitan de la artesanía porque no tienen otras alternativas. Yo estoy seguro que la artesanía puede dar algún tipo de solución y ayuda a esos colectivos, cuya situación, al menos a mí, y lo digo con toda sinceridad, me quita el sueño.

Si entre todos somos capaces de contribuir a realizar un poco de todo ello, este Seminario habrá sido un completo éxito y creo que todos estamos decididos a trabajar para que lo sea.

Por otra parte, creemos que ha llegado el momento de institucionalizar la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía. El esfuerzo conjunto de todos y cada uno de quienes a lo largo de estos años hemos venido desarrollando una apasionante actividad de construcción de esta Comunidad, no puede seguir manteniéndose con vínculos excesivamente personales. Creemos que es necesario darle un carácter institucional, de manera que en el futuro esta comunidad camine con su propia voluntad y por los pasos que autónomamente decidan sus propios integrantes. Creemos que ya hemos llegado al punto en el que las cosas deben marchar por sus propios medios y con su propio ritmo.

La verdad es que cuando comenzamos, si bien no teníamos mas ilusiones que la que ahora tenemos, lo que no cabe la menor duda es que éramos más jóvenes. De esto también somos perfectamente

conscientes. Por ello creemos con absoluta sinceridad que es también llegado el momento de ir pensando el relevo. Por imperativos vitales pero también por imperativos de utilidad y de necesidad hemos de ir pensando en que próximamente, cuando ustedes decidan o cuando ello sea conveniente, habrá que ir responsabilizando de la continuidad de este programa, que ha llenado muchas de las horas felices e importantes de nuestras vidas, que sea una savia nueva la que nos empuje a dar el relevo. Para ello nada mejor que dejar una institución en la forma que se considere más conveniente y acertada para que con sus propias normas y sus propias sinergias sea capaz de reproducirse en el tiempo y proyectarse en el futuro. Por eso hemos querido que este Seminario decida, si lo considera conveniente



comenzar a buscar una fórmula de continuidad del programa con propia personalidad. En sus manos dejamos esta decisión y confío plenamente que entre todos encontraremos la fórmula adecuada.

Finalmente quisiera hacer algunas reflexiones de carácter personal que espero sepan disculparme.

A lo largo de estos años, en todas las actuaciones, justo es decirlo, no nos hemos sentido nunca solos: queremos agradecer la atención y respeto con que hemos sido atendidos y escuchados cuando hemos ido a hacer, a sus países o sus organizaciones, un planteamiento, cuando hemos propuesto un proyecto, cuando hemos insinuado la realización de un curso o cuando hemos propuesto unas jornadas. Cada cual, dentro de sus posibilidades, ha dado siempre una respuesta positiva y de calidad a cualquier tipo de iniciativa propuesta y jamás nos han dejado de atender y de acompañar en el camino recorrido.

Por eso hoy al finalizar este informe, vamos a someter a su consideración la oportunidad de renovar la confianza en este Secretario o la

conveniencia de hacer un cambio que se acomode a las circunstancias de tiempo y de necesidades. Si se considera conveniente un cambio para iniciar un nuevo rumbo, quien asuma esta responsabilidad contará con todo nuestro apoyo y toda nuestra ayuda en su tarea.

Si por el contrario, por las razones que fueren, se decidiese que este Secretario debería continuar por un nuevo periodo hasta el próximo Seminario que deberá realizarse en el año 2003 en un país de América, quiero desde aquí anunciarles que en ese momento les pediré definitivamente que acepten mi relevo. Créanme que ello no lo hago ni por modestia, ni por creer que puedan faltarme fuerzas ni iniciativas. Creo simplemente que la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía debe caminar por sus propios pasos y que a mí me gustará tener oportunidad de ver como hace ese camino, colaborando con quien le toque pilotear esa nueva aventura.

Deseo con todas mis fuerzas que este Seminario sea una oportunidad de relanzar la artesanía iberoamericana hacia la modernidad y hacia el futuro, con la ayuda de las nuevas

tecnologías, los nuevos diseños y con el apoyo de las técnicas tangibles e intangibles que se nos ponen a nuestro alcance. La Artesanía de nuestros países ha de dejar de ser, de una vez por todas, un sector lánguido y menesteroso para convertirse en un sector industrial normal, capaz de resolver los problemas del grupo humano que lo realiza y contribuir a la riqueza de nuestros países en la justa medida del esfuerzo humano

de quienes la hacen. Ese y no otro es nuestro interés en este proyecto apasionante, con el que desde hace tantos años nos hemos comprometido y esa es nuestra contribución al esfuerzo que cada día hacen los hombres y mujeres, artesanos y artesanas de América, en la lucha cotidiana por su futuro, por su dignidad y por su libertad. Esa ha sido, es y será, nuestra esperanza. ♦

septimo seminario iberoamericano de cooperación en artesanía

CARLOS MORDO

LA ARTESANIA, UN PATRIMONIO OLVIDADO

1. Artes y oficios

Hace algunos años conversaba con un anciano artesano popular sobre su prolongada experiencia en la práctica del oficio. Habíamos entablado un diálogo amable sobre las venturas y desventuras de los alfareros, hasta que llegamos al tema de su actividad, por entonces reconocida en su propio entorno y aun más allá. Cuando le pregunté si él mismo se sentía artesano, la respuesta fue simple y frontal: *"No, mi amigo, yo hago, nomás..."*

Desde entonces, esta frase vuelve a mi memoria cada vez que se buscan definir términos tales como artesanía, identidad, oficio, patrimonio,

folklore o tradición para abarcar, en un solo concepto, la totalidad de la producción artesanal contemporánea. En el mundo real, la artesanía y los artesanos permanecen al margen de este tipo de discusiones, ejerciendo sus oficios y sobreviviendo independientemente del rumbo que hayan señalado las teorías en boga o los discursos políticos.

Por tratarse de artes y oficios nacidos en el corazón del pueblo, las prácticas artesanales se han mantenido enfrentando globalizaciones y mercados mundiales, economías en crisis y situaciones de países emergentes que no encuentran espacio

para emerger. A diferencia de las artes plásticas, que son consumidas por un segmento concreto de la sociedad contemporánea, estas artes "de muchos para muchos" transitan por un espacio indefinido, entre el consumo de las clases populares, las modas mediáticas y los canales más sofisticados de la estética, algunas veces menospreciadas y otras revaloradas por las elites del consumismo.

El término "artesanía" ha sido bastardeado con ligereza en los países de habla hispana, tal vez como resultado de un mecanismo que busca apartarlo cada vez más de las otras "artes". En la mayor parte de los casos, "artesanal" se utiliza como sinónimo de "hecho a mano", "casero", no industrial, ya no aplicado al objeto resultante del oficio artesano, sino cualquier otra actividad que emplee el trabajo manual.

En un mundo que parece encontrarse distante de la realidad latinoamericana, los museos y las galerías de Europa y América del Norte encuentran espacios para rescatar el arte étnico, siempre y cuando se mantenga inmerso en la historia y alejado del presente, visión folklorizada del dicho que recuerda que "todo tiempo

pasado fue mejor", ciertos objetos artesanales que exhiben altos niveles de creatividad y de oficio.

Entretanto, los productos artesanales menos calificados siguen la tendencia de los mercados mundiales, al convertirse paulatinamente en bienes de consumo masivo y perder sus lazos culturales y sus identidades locales.

Sin tener conciencia ni tomar parte activa de este proceso que los involucra, y que se origina en los grandes centros de decisiones económicas, los artesanos caen por un imaginario tobogán que los aleja de sus propias raíces para introducirlos en un mundo donde lo único importante es el dinero. De artistas artesanos, de artesanos a manufactureros, de manufactureros a obreros de oficios, van perdiendo en el proceso el sentido socio-cultural de su propia actividad, se despersonalizan, dejan de crear y se convierten en máquina humana pero máquina al fin, produciendo objetos vacíos, sin identidad, sin alma.

La mercantilización del objeto, de las tradiciones y hasta del propio espíritu creador del artista popular sólo reproduce la mercantilización

de la cultura misma, y esta instancia habrá de marcar un punto de partida para nuestra reflexión.

2. Artesanía e identidad

Iberoamérica puede pensarse como un personaje de dos caras, en ocasiones visibles y, en otras, apenas sugeridas. Una de ellas refleja el espejo ajeno, rememora las conquistas pasadas y presentes, se enorgullece de pertenecer a una modernidad que, sin embargo, la excluye. La otra cara se afirma en el rígido carácter de los pueblos originarios, en las raíces mismas de la historia americana, en las tradiciones, la pervivencia y la memoria. Sobre estas bases, muchas veces confusas, poco definidas, inmersas en conflictos y contradicciones, se forja la identidad.

El arte popular y la artesanía también surgen de estas lejanas raíces para abrazarse con las nuevas tradiciones de la modernidad ya que, como sucede con la cultura misma, las artes de los pueblos tienen la maravillosa capacidad de reescribirse una y otra vez.

La producción de bienes cul-

turales y, en especial en el caso del
oficio artesano, representa un factor
importante tanto para nuestra iden-
tidad como para el desarrollo. En algunos países, el mejoramiento de las condiciones de los artistas populares es un tema prioritario para los gobernantes y para la población. En otros, en cambio, la producción artesanal tiene tan poca incidencia en el PIB que suele ser dejada al margen de las políticas de desarrollo económico. En última instancia, ciertas comunidades artesanas terminan siendo objeto de políticas clientelistas o asistencialistas, que sólo funcionan como paliativos de las tensiones locales y no ofrecen soluciones en profundidad y a largo plazo.

Muchas veces la falta de coordinación en las políticas públicas y, sobre todo, la utopía de pensar que la artesanía puede convertirse mágicamente en un medio para superar la subocupación artesanal, da lugar a situaciones ambiguas y, la mayor de las veces, a acciones sin destino. Hace falta encontrar una dimensión que de respuesta a estos discursos ambiguos que oscilan entre la identidad y la economía, entre la cultura y la subsistencia. Las vías del desarrollo pueden ofrecer diferentes lecturas:

la económica, como una solución posible para la subocupación, el desempleo y el mejoramiento de las condiciones de vida de los artesanos, y la cultural que implica, además, basar este desarrollo en los valores y en la historia de nuestra gente. En la suma de ambas está la respuesta.

Pensamos que no es posible separar a los bienes culturales de sus propias raíces, que la sola tecnología no alcanza a menos que esté acompañada de una carga cultural sólida y con referencias precisas, que el patrimonio y la identidad que cada pueblo expresa a través de su producción artesanal exhibe, al mismo tiempo, los rasgos que la distingue y la identifica. Tales rasgos señalan en dirección de un país, de una sociedad, de un modo de vida particular y diferente, al rescatar sus valores constitutivos y conservar vigentes los elementos que definen y representan a las artes populares.

En el campo de los oficios artesanos, los productos pueden poseer diferentes rasgos característicos, como significado, funcionalidad, valor, tradición, estética, etc., y por lo general más de uno de ellos. Gran parte de estos rasgos no son resultado

de percepciones concebidas en el seno de los maestros del oficio, sino de la sensibilidad y los juicios de valor de los operadores culturales, los comerciantes o los consumidores. Pero, además, debe tenerse en cuenta que los objetos artesanales son verdaderamente comunicantes, textos que se abren a múltiples lecturas, referencias directas o indirectas a diferentes geografías, culturas y pensamientos.

La identidad, este símbolo de la diferencia que caracteriza a muchas de las piezas elaboradas por los artistas populares iberoamericanos, trasciende más allá de la mera forma, de las coloraciones, de los diseños, de las marcas que sugieren su origen y su pertenencia, de los envases que los contienen. Superando su especificidad, reproducen tradiciones vigentes e historias perdidas, transportan el espíritu de los maestros artesanos, traducen las vivencias de individuos y de pueblos ricos en diversidad. Permiten, además, ser leídas desde perspectivas diferentes, se abren generosamente a nuevos usos, nos permiten cargarlos de valor y elevarlos hasta los niveles más sutiles de la belleza.

De productos de consumo a obras de arte, los objetos artesanales desarrollan sus propios espacios para comunicar al artista con la gente, a diferentes culturas entre sí, extendiendo los espacios del mundo contemporáneo.

3. Lo idéntico, lo diferente

América Latina se refleja a través de una historia más compleja, en la cual han influido fuertemente los sustratos culturales prehispánicos y su mixtura con la cultura europea, generando estilos, modelos y estrategias locales o regionales que, a lo largo de los siglos, adquirieron carácter propio. Estos símbolos de distinción se han convertido, en las últimas décadas, en los elementos caracterizadores de la producción cultural de nuestros pueblos. Los rasgos heredados, aquellos que provienen de las historias locales, nos permiten diferenciar las obras surgidas de manos de los artesanos de Costa Rica de aquellos de Guatemala, las de Perú de las de Chile, las de Colombia de las de Argentina, transformándolas en exponentes del arte y la cultura de una América viva, rica y diferente.

El arte étnico, posiblemente el único que refleja y exterioriza las experiencias sociales, hoy se encuentra limitado a las áreas marginales donde los pueblos indígenas apenas logran subsistir. América Latina no ha sabido poner en valor, en el contexto mundial, la producción de sus pueblos originarios, cada uno de ellos creador de una estética que lo representa. Curiosamente, las expresiones del arte étnico que hoy llenan las salas de exhibición de los museos europeos y norteamericanos son aquellas provenientes de los países que fueron colonias de la Europa anglosajona y gala del siglo XV en adelante. De este modo, las subastas consagran con valores extraordinarios a los objetos tribales venidos de África, de Oceanía y, a lo sumo, de América del Norte. La imagen de las artes del centro sur de América, en cambio, son consideradas simple «artesanía», productos de arte menor y masificado, no muy diferentes de aquellos manufacturados de Oriente.

Los mecanismos del consumo global también colaboran con la desnaturalización del objeto artesanal, alentando la apropiación de diseños, formas y contenidos simbólicos para volcarlos en una producción pseudoartesanal que desvaloriza los produc-

tos originales. Estas manufacturas artesanales, que reproducen el arte popular con mecanismos industriales, se contraponen y afectan al verdadero arte popular, concebido como industria cultural ya que alimenta y preserva la identidad.

4. ¿De quién es la artesanía?

En medio de esta propuesta para reflexionar sobre el sentido patrimonial de la artesanía, descubrimos que casi no hemos mencionado a los protagonistas de esta historia, los artesanos. Hombres y mujeres anónimos, olvidados, pocas veces reconocidos, los artistas populares conservan intacta, desde su propio silencio, la memoria de nuestras raíces.

En todos los campos o en medio de selvas y montañas, campesinos e indígenas producen y reelaboran fragmentos dispersos de su historia y de su cultura. Se establecen modos de relacionarse con el público que recuerdan a los mecanismos comerciales precapitalistas. Se estructuran modos de venta, acciones inconscientemente teatralizadas que parecen responder a la imagen que los

compradores tienen de los artesanos: los objetos se exponen de manera desordenada y confusa, en simples mesas o en el suelo, se establece el regateo como relación necesaria, se genera atracción mediante la demostración del oficio. Los artesanos reconstruyen, sin saberlo, las estrategias de los antiguos mercados rurales (que todavía sobreviven en algunos países de América), sosteniendo esa imagen empobrecida que les han dibujado los medios masivos y los mismos comerciantes. En los pueblos y ciudades subsiste un número cada vez más reducido de artistas y maestros de oficios, que conservan intactos los secretos de su arte.

Junto a los universos simbólicos en los que se expresan las estéticas de lo rural y lo indígena, la artesanía urbana representa un campo cultural que, con características propias, se ha ido conformando en la segunda mitad del siglo, instalándose en las grandes ciudades de América Latina. Esta modalidad artesana, producto híbrido de la modernidad, representa la estética de un fenómeno pluricultural que se encuentra en el interior de una misma matriz económica. La artesanía urbana adquiere caracteres propios como un canal expresivo,

que se manifiesta como soporte tangible de la creatividad del habitante de la ciudad. Al mismo tiempo que se permite circular por canales de comercialización más próximas a lo rural que lo urbano, mas cerca de la subalternidad que de la hegemonía, estructurándose su multiplicidad de efectos como un campo cultural específico y diferenciado.

Aunque parezca contradictorio, estos tres espacios de la creatividad artesana (rural, indígena, urbana) son claramente contemporáneos, definitivamente modernos aunque algunos se estructuren sobre pensamientos premodernos. A fin de cuentas, nosotros mismos somos víctimas de este pensamiento premoderno al sugerir actitudes conservacionistas, al creer que lo indígena es auténtico cuando éstos visten plumas y utilizan arco y flecha, o que el arte popular rural debe ser enteramente manual para ser verdaderamente representativo.

Hemos construido imágenes, mitologías y ficciones que terminan por negar la posibilidad de que los millones de hombres y mujeres que viven de su producción artesanal, artística o popular, decidan su propio destino. Las innovaciones son

válidas mientras no atenten contra la identidad cultural. Mientras que las ideologías dominantes intentan ver a las expresiones artísticas de las culturas populares como supervivencias congeladas de estadios culturales superados, estas culturas (populares, tradicionales, autóctonas, alternativas o de resistencia) son parte activa de nuestra modernidad. Aunque conviven con un mundo que tiende a la racionalización, la especialización y la cultura de masas, las culturas tradicionales logran, en menor o mayor medida, preservar sus propias identidades manteniendo sus lenguas, patrimonios simbólicos y relaciones de producción, y se adaptan a estos cambios modificando aquellos elementos necesarios para su propio desarrollo.

5. El patrimonio, una cuestión delicada

En los últimos años, los países de la comunidad mundial han redoblado sus esfuerzos para la preservación del patrimonio de la humanidad, a través de los mecanismos con-sensuados de los organismos internacionales. El patrimonio inmaterial, mucho tiempo dejado de lado frente a los monumentos naturales y culturales,

parece haberse convertido hoy en un tema prioritario.

A fin de cuentas, el concepto de patrimonio no está fundado en los objetos (edificios, restos arqueológicos, obras de arte, escritos o músicas) sino en la conciencia de pertenencia que tenemos de ellos, que nosotros ponemos en ellos.

El patrimonio inmaterial o intangible ha sido definido por la UNESCO como *"el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes"*.

El tema del patrimonio se enlaza íntimamente con el de la identidad. En los últimos años, la globalización ha acentuado dos aspectos de las sociedades iberoamericanas

que nos parecen fundamentales: la Interdependencia económica y las interacciones culturales. Puede decirse que no existen hoy sociedades que se encuentren marginadas de esta dinámica que las afecta en menor o en mayor medida.

Uno de los aspectos negativos de este proceso es que, bajo su influencia, muchas expresiones del patrimonio cultural intangible de los grupos con alta vulnerabilidad social, entre las cuales se encuentran la artesanía, la historia oral, la literatura y la música populares, se encuentran actualmente en peligro de desaparición.

Contra esta tendencia, intentamos sostener desde nuestra lectura que globalización no significa uniformización de la cultura sino, por el contrario, que un patrimonio sólidamente sostenido y fundamentado en la identidad permitirá enriquecer el proceso de universalización a partir de la diversidad cultural de nuestros pueblos. En este caso, la diversidad representará la fuente vital y creativa de cada sociedad, las expresiones de los hombres y sus historias peculiares.

Para muchas comunidades, especialmente los grupos minoritarios, las poblaciones rurales y las comunidades indígenas, su patrimonio inmaterial representa la fuente vital de una identidad que está profundamente enraizada en la historia, y constituye el fundamento de su existencia social: "Todo aquello que ha sido creado por seres humanos es producto del genio humano y de la creatividad humana, permitiendo el conocimiento y la posibilidad de ser transmitido de una persona a otra y de una generación a la siguiente. El patrimonio intangible involucra cada uno de los aspectos de la vida individual y a todos y cada uno de los productos de la herencia cultural".

La mayor parte de la población activa en la producción cultural popular de América Latina ve peligrar, paulatinamente, los elementos de su propio patrimonio cultural en manos del consumo globalizado y, sobre todo, de las iniciativas que no tienen en cuenta la importancia que tiene la identidad para establecer los parámetros de la diferencia. Una cultura uniformizada podría desaparecer en pocas décadas, absorbida por el consumo global, y lo mismo sucederá con quienes la producen si

no se tienen en cuenta las políticas adecuadas, equilibradas y adaptadas a cada circunstancia.

Tenemos total conciencia de que muchos de nuestros países han desarrollado diferentes estrategias que atienden, total o parcialmente, a la problemática del patrimonio. Tales experiencias no deben permanecer aisladas. En tal sentido, las reuniones multilaterales entre los funcionarios iberoamericanos del ámbito de la cultura, del desarrollo social, de la ciencia y la tecnología o de la economía nos permitirán establecer diferentes mecanismos de cooperación, implicando la voluntad de aunar esfuerzos tendientes a optimizar la labor de investigadores, técnicos y funcionarios del sector.

Una de las iniciativas fundamentales para este fin consiste en establecer un diálogo dinámico y constante entre las diversas instituciones de Iberoamérica, intercambiando experiencias, publicaciones, información y asistencia técnica. De este modo, podremos impulsar consensuadamente programas de capacitación, investigación, difusión y estímulo para la producción artesanal, estableciendo un fondo de

recursos humanos que pueda apoyar las actividades de desarrollo cultural de nuestros países.

6. Recetas para salir del pozo

Uno de los temas prioritarios en las comunidades modernas es el del sentido social de la producción, uno de los espacios más sensibles de la producción artesanal. La pobreza, la exclusión y el desempleo parecen ser sintomáticas dolencias de las sociedades contemporáneas. Las poblaciones rurales van perdiendo sus tradiciones productivas frente al avance arrollador de los productos de consumo masivo, las comunidades indígenas hacen una y otra vez el mismo objeto que refleja cada vez menos el pensamiento de sus comunidades, los artesanos urbanos se copian a sí mismos.

Sin embargo, hemos visto de qué modo cultura y sociedad forman una unidad inseparable. El desarraigo, la pobreza y la falta de empleo atentan, al mismo tiempo, contra la conservación de los bienes culturales, contra la creatividad, contra el desarrollo. Lo cierto es que no hay recetas que sean aplicables a todas

las situaciones socioculturales. Se hace necesario, en cambio, aceptar que existen muchos modelos adecuados de desarrollo (entre otros el económico y el cualitativo), que tendrán distinto grado de eficiencia dependiendo de las características de cada grupo y de las circunstancias en que sean aplicados. Mientras que los modelos economicistas apuntan a entender el desarrollo como un simple factor de optimización de los ingresos, una visión más abarcativa permite el abordaje de la problemática local al incorporar el papel de las estructuras socioculturales, los mecanismos tradicionales en vigencia y factores como la salud, la educación o las relaciones familiares. Los diferentes enfoques posibles no hacen más que reflejar la existencia de una compleja red de relaciones sociales, culturales y económicas que no pueden funcionar en forma separada, ya que forman parte de una única y definitiva estrategia comunitaria, la supervivencia.

En América Latina, gran parte de la población artesana exhibe una mayor incidencia de pobreza (y percibe, en consecuencia, menores ingresos en su actividad laboral), por encontrarse inmersa en sectores

secundarios de la economía. Esto es más evidente en el caso de la producción comunitaria, confinada al sector informal de la economía y que es considerada en nuestros países (erróneamente, por cierto) como una "industria de la pobreza".

Las actividades tradicionales (como la artesanía) suelen formar parte de costumbres afianzadas en la existencia cotidiana, y por lo general se las concibe como mecanismos rutinarios que no aportan excedentes económicos. Esta particular manera de percibir las actividades micro-económicas no es la misma en el caso de la ocupación laboral temporal o estable, realizada fuera de los territorios comunales. Con frecuencia los artesanos deben incorporarse al trabajo asalariado o realizar otras actividades, para compensar la inestabilidad económica.

Los artesanos rurales o aborígenes son los más perjudicados. Se trata de sectores sociales con características propias que presentan una gran cantidad de situaciones locales, ya sea por su inserción económica y geográfica, o por causa del nivel en que operan sus relaciones interétnicas. Debido a esta complejidad,

el problema del desarrollo artesanal en poblaciones indígenas y rurales obliga a la aplicación de mecanismos diferenciados, en lugar de las estrategias masivas que pueden no sólo afectar la identidad comunitaria, sino llegar a desmembrar su sistema sociocultural.

La aplicación de programas sociales específicos, debe apuntar con más firmeza a lograr un desarrollo humano sustentable, mediante la concertación estratégica de los sectores sociales, el reconocimiento de la diferencia y el respeto por la identidad. Para llegar a una situación de equilibrio, es preciso operar generando procesos de desarrollo endógeno, ya que resulta imposible que las sociedades indígenas logren desarrollarse sobre la base de impulsos emitidos desde el exterior de las mismas, ajenos a un modo de vida donde lo cultural prevalece sobre lo económico.

Contrariando los mecanismos propios del desarrollo economicista, las acciones de desarrollo local deben apuntar a lograr una situación de equidad social, dejando de lado las políticas de exclusión y tendiendo a obtener sustentabilidad sobre la base de la identidad y la territorialidad.

Por este camino es posible generar estructuras autosuficientes que se prolonguen en el tiempo, partiendo de la movilización eficiente de los recursos locales y reforzando la identidad colectiva de las comunidades afectadas.

En los últimos años el fomento de la producción artesanal ha sido pensado como un modo de permitir a las poblaciones indígenas el desarrollo de economías autosustentables y dinámicas, disminuyendo el desempleo y subempleo de los sectores rurales y frenando la migración indiscriminada hacia los grandes núcleos urbanos.

Sin embargo, debe tenerse en cuenta que esta actividad productiva no puede constituirse en la única solución para la problemática de dichas comunidades, afectadas por una situación compleja que va más allá de lo simplemente económico. La producción simbólica y material constituye una parte importante de las culturas, pero no es todo. Además de la capacitación laboral, se hace necesario desarrollar estrategias que contemplen la tenencia de la tierra, la salud y la educación, entre otras, integrándolas a un proceso efectivo

de dinamización de la cultura.

Durante mucho tiempo, los juicios de valor sobre los bienes culturales se basaron en mecanismos coloniales o en ciertos "universales", sin considerar el modo en que cada sociedad valora su historia cultural.

Los espacios internacionales de diálogo, como este Séptimo Seminario Iberoamericano, establecen nuevos ámbitos de discusión y de análisis para definir las necesidades y las acciones que requieren los países de Iberoamérica. Del consenso, del diálogo y de la cooperación habrán de surgir los espacios donde tomarán forma los artesanos del futuro. ♦

septimo seminario iberoamericano de cooperación en artesanía

MANUEL ERNESTO RODRÍGUEZ ACOSTA

INCORPORACION DEL DISEÑO COMO COMPONENTE DE LA IDENTIDAD EN LA PRODUCCION ARTESANAL PARA DESARROLLO Y DIFERENCIACION DE PRODUCTOS.

1. Designaciones de Artesanía

Queremos partir de elementos básicos y distensiones elementales entre trabajo artesanal, artístico e industrial, para iniciar esta reflexión sobre identidad, sin ánimo de polemizar y sólo con la intención de delimitar unos campos y hacer relaciones fronterizas.

La **artesanía** en el contexto latinoamericano se manifiesta de varias formas y es aceptada como manifestación de la Identidad. Se habla de artesanía **Indígena** para los oficios de origen indígena, de **tradicional**

para los de origen africano y europeo implantados por España y Portugal en la colonia, y de **contemporánea** para las manifestaciones más recientes, post-industriales, urbanas y con componentes de modernidad.

En la segunda mitad del siglo veinte, hizo carrera la concepción de la artesanía como **arte popular** y **art-craft** para los sectores **tradicionales**, como **pieza única**, bajo el enfoque de las artes plásticas y la creación individual, contrapuesta a la industria.

En las últimas décadas desde el enfoque de la industria, se consideran los sectores contemporáneos y urbanos como una **producción mecánica**, sin creatividad, propia de operarios con mano de obra barata para realizar **manualidades, ensambles y maquila**, dentro de los marcos de la **pequeña industria o micro empresa**.

La artesanía no es **arte** en el sentido contemporáneo del término, esto es: **contemplativo y sin función utilitaria**.

El arte enfatiza la belleza sobre la utilidad, la industria enfatiza la utilidad sobre la belleza. La **artesanía** mantiene la unidad sustancial entre **lo útil y lo bello**.

El arte, en el sentido actual, enfatiza **la expresión individual** y la contemplación estética, lo decorativo y el **estilo personal**.

La artesanía interpreta una comunidad y pertenece a una **manifestación comunal**.

El arte como resultado de una persona, de una creación individual, tiene la firma de **lo irreplicable**.

La obra única no consulta el uso, la necesidad del cliente, no se fija en el costo, el tamaño o el precio, porque está regida por criterios **ornamentales y subjetivos**, la expresión individual reemplaza la identidad comunal.

La **repetición** es el acto del acontecer, de la habilidad y la destreza, que depura el oficio como **soporte del talento**. En la artesanía, la creatividad se manifiesta de forma diferente que en el arte y la industria, no hay creatividad sin **manejo del oficio**, en la repetición de la técnica se da el **salto cualitativo**, el pensamiento de los hacedores, la manifestación comunal.

El producto **seriado** es igual de idéntico, estándar y homogéneo. El diseño, el prototipo y el producto son idénticos al molde y a la matriz. La artesanía **no es producto en el sentido** de la industria. La artesanía puede comportarse como **producto** y el oficio como **producción** en el mercado, pero no son una cosa ni otra. Lo seriado es propio de la industria. Así como la pieza única evoca el arte, la pieza seriada constituye el producto.

La artesanía es trabajada en familia, en grupo, en barrios, en núcleos y en unidades locales, en ella participan los niños como aprendizaje y los ancianos como enseñanza y gratuidad. Ella hace para los otros, lo que hace por sí mismo. Es lo mismo que se hace para el prójimo.

No obstante, el artesano es un **trabajador independiente**, es propietario de los medios de producción, no tiene **salario** -en el sentido industrial- sino **ingreso**, no tiene **empleo** sino **ocupación** y su jornada de trabajo no es de ocho horas como en la industria. Realiza tareas en distintos momentos del proceso y a distintas horas del día o de la noche, según las necesidades del trabajo, tiene **habilidades** y **destrezas** pero no es **especializado** como el obrero industrial. Aquí cabe repetir, una cosa es trabajo artesanal y otra producción industrial.

Existe un oficio común, unos niveles técnicos compatibles y un **acervo patrimonial propio**. El trabajo artesano puede **ser rentable** por su diferencia de materiales, técnicas y acabados, por sus formas y **la identidad** que constituyen el **valor agregado** de sus piezas diferenciadas del producto industrial.

Después de la revolución industrial y particularmente en la segunda mitad del siglo veinte en nuestros países, el trabajo artesanal sufrió diferentes impactos, procesos de **aculturación** y **descaracterización**, cambios e influencias que tenemos que analizar y sopesar. Tendremos que recuperar el **universo de lo artesanal**, para poder generar nuevos procesos y nuevas tradiciones.

Otro concepto para la reflexión es el de **Diseño**. En primer lugar, cabe aclarar que es una actividad profesional típica de la industria. Es un concepto de la industria, utilizado para explicar los procesos de producción industrial. Está relacionado con la actividad para lograr **procesos, productos y servicios** en la industria.

¿Cómo se relacionaría el diseño y la artesanía? El papel del diseño en la industria no se puede aplicar mecánicamente a la artesanía. Por ello se habla de una mediación, de una **"aplicación"** o de una adecuación. Es decir, el concepto del que utilizamos es el diseño aplicado.

El papel del diseñador de la industria es diferente al del diseñador en la artesanía. Un diseñador

industrial puede aplicar elementos para **mejorar, innovar y desarrollar** líneas artesanales, sin violentar el proceso o los marcos mismos del oficio. Tecnología aplicada y diseño aplicado serían, por tanto, los conceptos.

Existe también la necesidad de crear un **perfil profesional**, ya que actualmente esta actividad la cubren diseñadores industriales, artistas plásticos y arquitectos. El diseñador de artesanías sería un **artífice de oficio**.

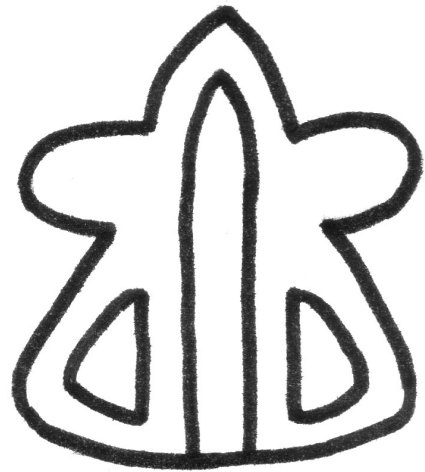
Hasta los años setenta, en Latinoamérica, los **artistas, arquitectos, antropólogos y folcloristas**, asumieron la **curaduría**, el discurso y el enfoque de los programas del sector artesanal en los organismos gubernamentales.

También es importante señalar que, últimamente el papel del **maestro artesano** como interlocutor del diseño, ha venido tomando cuerpo y recuperando su protagonismo en las comunidades de oficio.

El diseñador de la artesanía sería el que hace **interfase** entre la sociedad industrial y el oficio artesanal.

Su labor sería llevar a la comunidad **información** sobre los elementos que la pieza artesanal tiene para comportarse como *producto en el mercado*. El diseñador es, en este sentido, un asesor, ambos, diseñador y artesano, concertan una política de trabajo, es por ello necesario reinventar esa dinámica de oficio.

La nueva lectura de la artesanía en la sociedad actual, no se hace desde las artes plásticas, sino **desde el diseño**. En la sociedad industrial, todo deviene en **producto, producción y diseño**. Es como hablar de producción artística y producto artesanal..... cuando no hay nada



más opuesto a la producción que el arte, justamente por ser obra única, así como la artesanía, justamente por ser pieza diferenciada.

Paradójicamente, la aceptación que han tenido los conceptos de producto y producción en el sector artesanal, no los ha tenido el de diseño.

2. Designaciones del Diseño

1. Concepto actual del diseño

El concepto del diseño en la artesanía ha cambiado constantemente de acuerdo a las concepciones que él mismo, ha tenido en la sociedad. El diseño se vio solo como un componente de la producción en el ámbito del producto o como resultado de la producción industrial.

• El diseño como utilidad

Inicialmente la visión funcionalista del producto, concebía el diseño como solución técnica y **utilitaria** para la producción, casi contrapuesto al arte y lejos de toda estética.

La racionalidad del producto, la planeación y la viabilidad económica

del producto. La **funcionalidad** como lo contrario de belleza del producto. Peso, precio, volumen, resistencia, ergonomía. La técnica como contrario de la plástica. Esta situación desplazó los oficios, las artesanas del menaje doméstico.

La **utilidad fue tomada por la industria**. Los productos utilitarios de la artesanía (una jarra, una olla, un cántaro) pasaron a ser «**decorativos**» para el mercado, se empezó a hablar de **arte popular** y se enfatizaron los elementos **figurativos** y artísticos de la artesanía.

Los productos **utilitarios** solo eran consumidos por las clases populares, para las comidas típicas o las labores del campo. Fue la época de los museos de arte popular.

• Diseño como forma

Como reacción y al interior de la industria, también se tuvo la concepción del diseño con la parte **formal** del producto, casi como la propuesta estética o **gráfica** del producto, el dibujo del producto.

La **iconográfica** del producto. El diseño se encargaba solo del **maqui-**

llaje del producto, de la decoración de los aspectos secundarios y externos del resultado. La propaganda del producto la imagen en el mercado.

El diseño tenía que ver como los elementos formales del producto, sus elementos básicos como balance, contraste, equilibrio, color, textura, imagen y embalaje. También es la irrupción del **diseño gráfico**, en la industria. Con esta concepción se reforzaron los elementos formales de la Artesanía. La lectura de las formas **arquetípicas**, de la iconografía de las culturas tradicionales, de los **acervos y colecciones**, de las artes gráficas y textiles. Del rescate de las texturas y materiales de los acabados y los colores.

- **Diseño como producto**

Se hicieron las marcas, la imagen corporativa de las empresas. Fue la época del **fomento** y de la promoción artesanal.

El diseño como resultado, como producto **como oferta**. El diseño como algo bien hecho. Era un proyecto una **solución** bien lograda. No importa si era competitivo o formalmente atractivo. Era técnicamente

bien hecho y **funcionalmente bien resuelto**.

- **Diseño como proceso**

Las empresas avocadas a competir con el mercado externo y amenazados por el mercado globalizado, comenzaron a invertir en los **procesos productivos** y en el nivel de calidad de los productos. Todos los pasos de la **cadena** productiva fueron revisados y rediseñados.

Se mejoraron **las materias primas**, se renovó la **capacidad instalada**, se invirtió en diseño. Se cualificó el recurso humano. Se innovó el producto. Se priorizó **el estudio del mercado**, el comportamiento del cliente, los nichos y segmentos desconocidos o por conquistar.

Se impulsan estrategias de mercado pro-activas y ofensivas para llegar a nuevos consumidores. El producto tenía que estar **diferenciado, reconocido, con alguna ventaja, el producto tenía que aparecer como singular como único como algo particular**.

La industria comienza a imitar la artesanía. A incorporar partes artesa-

nales. Todo debía tener mano, cuerpo, olor, sabor, sonido. **El se-riado limitado**, la producción en pequeña escala la microempresa terciarizada. El origen, la historia, la información, **la identidad** y el valor agregado eran los nuevos paradigmas.

- **Diseño como calidad**

La década de los 90s con la apertura de mercados el diseño **no** podía ser sólo **un proceso de innovación o de desarrollo tecnológico** dentro de un mercado interno, subvencionados y controlado.

Las restricciones de la importación y la subvención de la producción nacional impedía que los clientes compararan **calidad, confort, precio y servicios ofrecidos por otras empresas de nivel mundial**.

- **Diseño como inteligencia**

La **información** pasó a ser un elemento de máxima importancia en las empresas. Ninguna decisión puede ser tomada **sin referentes de investigación o conocimiento del mercado**. Pero cada información tiene que ser **procesada y elabora-**

da como inteligencia para producir verdaderos aciertos y resultados. La **gestión** es el resultado de la inteligencia.

- **Diseño como sustentabilidad**

Ecológicamente correcto y económicamente viable. Éticamente realizado, socialmente necesario. No puede ser solo consumo por el consumo. No puede ser diseño para la basura, el diseño de la destrucción.

El diseño tiene que ser un **producto total**, de un proceso **como totalidad no como objeto**. Toda la cadena está observada **e intervenida por el diseño**. Todos los elementos deben corresponder a una **coherencia** integral y sustentable.

3. Designaciones de la Tecnología

Innovación Tecnológica.

Toda innovación necesita **un proceso** y genera nuevas expresiones y productos. Sólo que ahora, en la sociedad actual, las innovaciones tecnológicas y de diseño son más rápidas y continuas.

La innovación es la palabra **clave en la sociedad actual**. Ella caracteriza la dinámica de la **sociedad industrial**. Vivimos en un constante **cambio**, donde se incorporan nuevos descubrimientos científicos y tecnológicos, que a su vez modifican las condiciones sociales y económicas de la sociedad.

La **innovación es la conversión de una idea, solución o descubierta, en un nuevo producto** para un uso social o comercial. Es la transformación de un **concepto en un proceso operacional** nuevo o mejorado para ser vendido o utilizado.

Nuevas visiones, paradigmas y estilos de vida, son creados a partir de esas modificaciones.

Viabiliza la solución de una necesidad o una demanda potencial para una nueva estructura o resultado.

El objetivo de la tecnología es producir **Know-how**: cómo se hace una cosa, con **qué recursos** materiales, con **cuáles equipos**. Es decir, innovación **operacional**, una ingeniería del proceso.

Su lenguaje se refiere a los **co-**

mandos e instrucciones para generar un proceso y lograr un resultado en forma de producto o servicio.

Sus prácticas se refieren a la experimentación por **prueba y error**, para verificar su viabilidad técnica.

El contexto institucional de la tecnología se da en una **empresa** o en una **planta piloto**.

El éxito se da en la factibilidad económica y la eficacia de los procesos.

La innovación tecnológica se fundamenta en la **aplicación inédita de conocimientos técnico-científicos** nuevos, provocando cambios.

La energía, la industria, el transporte, las comunicaciones y la informática, son los resultados del desarrollo tecnológico de la sociedad actual.



La innovación tecnológica en la artesanía:

La artesanía pertenece a la sociedad **pre-industrial**, donde los cambios eran lentos y las técnicas se desarrollaban a partir del saber ancestral y la experiencia, por tradición oral y por aprender haciendo.

Las técnicas de los **oficios permanecían por mucho tiempo sin cambio** alguno y su proceso de trabajo era limitado y la **división del trabajo simple**. Las funciones de sus oficiales y aprendices eran por tarea y las operaciones del proceso eran elementales. Todo el proceso de producción era conocido por el maestro artesano, repetido al interior del taller y en el gremio de oficio.

Como en el caso del diseño aplicado, **la tecnología debe consultar las características propias de cada oficio y cultura**. En cada nivel de nuestras artesanías, pueden implementarse proyectos diferentes. Una de las formas para competir en las actuales condiciones es innovando los procesos productivos y en el nivel de calidad de los productos.

Con las comunidades indígenas,

algunos elementos como, **sustentabilidad del recurso**, la electricidad, el transporte y las comunicaciones, serán fundamentales, sin tocar necesariamente sus procesos de trabajo ni sus técnicas.

Con los oficios tradicionales de origen colonial, **sustituir energía humana o animal**, sustituir materiales o modernizar los equipamientos, pasar del horno de leña al de gas, del torno de pie al eléctrico, de la costura a mano, a la de máquina, puede ser una alternativa.

En la artesanía contemporánea, éstas intervenciones son menos complicadas, pero deberán **guardar los marcos artesanales y cuidar la identidad del producto**.

El plan tecnológico:

Definir las **políticas tecnológicas** a implementar, según las necesidades y características del sector y de los oficios en particular. Conservar, desarrollar e implementar **oficios de artesanía**.

Deberá diagnosticar las situación de los oficios a intervenir, para buscar soluciones específicas. **Diseñar un**

programa estratégico que defina la política tecnológica a seguir. Definir el **organismo ejecutor** o núcleo tecnológico para elaborar e implantar un proyecto específico. Definir las ONG, gremios o empresas de oficio, interesadas en el plan. **Visualizar los problemas** técnicos a resolver. Definir las metas a alcanzar y el tiempo real del programa.

Definir una planta piloto de oficio. Implementar procesos de adiestramiento y capacitación para cualificar los niveles técnicos.

Cómo se establece una estrategia tecnológica:

Investigar las características técnicas tradicionales y de identidad de los oficios.

Definir las tecnologías a implantar.

Implementar un proyecto piloto.

Generar procesos experimentales y operacionales para su aplicación.

Revisar la cadena productiva de los oficios y actualizarla.

Definir procesos autosostenibles, con respecto a los recursos naturales utilizados en la artesanía.

Investigar materiales existentes y buscar otras alternativas.

Mejorar las materias primas y la capacidad instalada.

Realizar materiales pedagógicos de los procesos tecnológicos.

Realizar memorias de los procesos de oficio.

Definir los maestros que intervendrán en el proyecto y el perfil de los artesanos que participen en la experiencia.

Contratar técnicos y expertos en la materia, para garantizar una consultoría especializada.

Visualizar los pasos de la cadena del oficio a seguir, recurso, materia prima, proceso de trabajo, ritmo de producción, pasos y funciones en la división de trabajo.

4. Designaciones de las políticas

Investigación:

Una de las primeras políticas implantadas en los países Iberoamericanos desde la década de los 70 fue la de investigación, apoyadas por la mayoría de las entidades gubernamentales. **Artistas plásticos y arquitectos** tomaron la tarea de estudiar el acervo patrimonial de los artesanos en cada país y de realizar las primeras **curadurías** para definir

muestras representativas de cada región y cultura.

Así mismo **antropólogos y sociólogos** estudiaron las manifestaciones culturales de las comunidades tradicionales y las formas de trabajo de los oficios.

En los 80 se crearon centros de investigación como el CENDAR en Colombia y el Centro de Documentación e Investigación de Artesanías de España y América, en Canarias, con el objeto de organizar los materiales existentes e impulsar una actividad profesional y sistemática en el área.

El enfoque de las investigaciones y los análisis de sus resultados se hacían preferiblemente a partir de la visión socio cultural de los artesanos y la perspectiva de sus manifestaciones artísticas, **preservación y conservación** de las artes y tradiciones populares. Enfoque que en la mayoría de los países todavía predomina.

Sólo con la apertura de los mercados y la **irrupción del diseño industrial en la artesanía en los 80**, cambió la óptica de la investigación.

Se comenzó a hablar de **estudios de mercado**, márketing aplicado, oferta de cualidad, diseño de productos y valor agregado.

La Artesanía comienza a ser vista como **un producto**, no sólo como una pieza de museo o como una obra de arte popular.

Al final de los 90, es mucho más clara esta perspectiva y en la mayoría de los documentos y cursos se habla de investigación, bases de datos y redes de información tele-mática.

No obstante los avances y la formulación de políticas al nivel de la comunidad iberoamericana de Artesanía, son muy pocos los países que han **consolidado una política de investigación tendiente a colocar a la artesanía en la economía de mercado**.

Son pocas las investigaciones de la **sustentabilidad de los recursos** naturales aptos, la reordenación y la **sustitución de las materias primas** utilizadas, las **tecnologías** blandas y limpias, aplicables a los oficios, elementos todos, indispensables para desarrollar el sector y la mayoría de los proyectos son puntuales y no sistemáticos.

De la misma manera la investigación de la artesanía **como producto**, las nuevas funciones y aplicaciones, las nuevas formas, materiales y acabamientos aplicables, el papel en la sociedad actual como **oferta innovada**, su contribución en la construcción de las **nuevas identidades** y formas de vida cotidiana, no son abordados como objeto de investigación.

Lo mismo podría decirse de la investigación de la **demanda y oportunidad** de abordar nuevos mercados específicos, en las localidades y regiones, o a nivel nacional e internacional.

Diseño

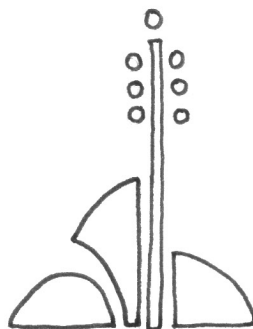
Aunque el CIDAP había creado **el Curso de Diseño** para la Artesanía en Cuenca, Ecuador, sólo hasta el final de la década de los 80, teniendo en cuenta la experiencia de **Artesanías de Colombia y Manos de Uruguay** en el área de **diseño**, se comenzó a plantear la necesidad de generalizar políticas de Diseño y desarrollo de productos, en los países del área, ya que estaba en baja la demanda de los productos latinos en Europa y USA.

Solo en los 90 se incorpora esta estrategia en la mayoría de los eventos documentos y recomendaciones de la Comunidad Iberoamericana de Artesanía y en las acciones de la UNESCO, y, la Fundación Española incorpora **el tema de diseño** en los cursos y seminarios de artesanía para Iberoamérica.

Las ferias de Bogotá Colombia y de Córdoba Argentina, abren sus espacios para Jornadas y Proyectos de diseño en la artesanía.

El programa SEBRAE de Artesanato del Brasil incorpora en 1998 el componente de Diseño como estrategia de desarrollo. Destacándose el proyecto Mao Gaucha de Río Grande Do Sul.

Se realiza el **I Seminario Ibero-americano de Diseño** para la



artesanía en Fortaleza, Brasil, con el objetivo de crear un mecanismo estable para coordinar y dar seguimiento a las acciones en este campo.

Desarrollo de productos

A partir de la experiencia realizada en la década del 80 por **Arte-sanías de Colombia** de impulsar proyectos de diseño en núcleos específicos de oficio, se crearon diferentes metodologías para el desarrollo de productos en distintas tipolo-gías, tales como **rescate, rediseño y diversificación de productos** a partir de la **oferta** de la artesanía tradicional.

En la segunda mitad de los 90 Colombia y Brasil organizan Workshops de diseño (Incontro e Interdesign) con diseñadores europeos y latino americanos y se abre por fin un espacio importante en la perspectiva de la innovación y desarrollo de los artesanos a partir de la **demanda** de diferentes mercados.

SEBRAE y algunos gobiernos estatales de Brasil, crean acciones, talleres y proyectos de diseño.

Entidades de Diseño para la innovación de la Artesanía.

Las **Unidades de Diseño** creadas para implementar políticas de innovación y desarrollo de productos en la artesanía, también nacen de una experiencia de Artesanías de Colombia.

Su **División de diseño** abarcó comunidades indígenas, tradicionales y urbanas, en la mayoría de las regiones del país, vinculando diseñadores de distintas especialidades en diferentes oficios, creando colecciones y líneas de productos para mejorar su oferta.

En 1994 mediante un trabajo de cooperación con el **Laboratorio Brasileiro de Diseño Industrial de Florianópolis**, se implementó una política de descentralización del diseño en la artesanía, creándose dos **Laboratorios Colombianos de Diseño** en las ciudades de Armenia y Pasto, como unidades autónomas, con el objetivo de apoyar el desenvolvimiento regional a partir de las demandas del mercado nacional e internacional.

Por la misma época se crea en

Guatemala el Centro de Diseño con el apoyo de la Comunidad Europea. También AIDECA Perú crea un **capítulo de Diseño** en Lima.

En 1997 con el Apoyo del **IEL Y SEBRAE** se crea un programa de Diseño para la artesanía en Floria-nópolis con el know-how de Colombia. En 1999 se creó en Fortaleza Ceará el **Núcleo de Designos Oficios del CEART** con apoyo del Gobierno del Estado y con el objetivo de desenvolver comunidades artesanales específicas, para atender nuevas demandas y mejorar la cualidad de su oferta. En el marco del Premio UNESCO para la Artesanía 2001 en Cuba, se propone crear un programa de **formación universitaria de diseño** para la artesanía.

En el marco del Primer Taller Internacional para la Sustitución del Plomo en la Alfarería Tradicional, auspiciado por UNESCO y FONART de México, se propone impulsar una unidad de diseño aplicado para atender la demanda de este componente a nivel nacional de cara a la comercialización.

En el 2001 la Dirección Nacional de Artesanías del CONAC de

Venezuela, implanta una política de diseño para el sector artesanal y crea su unidad de Diseño en Caracas. Así como el **Núcleo de Diseño y Tecnología aplicados de FUNAP con apoyo del Ministerio de Ciencia y Tecnología del país, con aval de la UNESCO y la Agencia Española de Cooperación.**

Gestión de Diseño

La empresa artesana está abocada a competir en un mercado globalizado, donde existen infinidad de productos artesanales de distinta calidad y precio, el diseño es el arma fundamental para atender este fenómeno. Transforma **ideas en formas, necesidades en soluciones, deseos en tendencias.**

El diseño como proceso innovador que une a diversos componentes y avances tecnológicos, tiene que usar conocimientos especializados.

Sin un análisis del proceso, sin una **interpretación de la demanda, la aplicación de la tecnología y su relación con el medio ambiente, no es viable.**

Nunca antes el diseño fue tan importante en la **toma de decisiones**, sobre eficiencia y competitividad. Es más, las estrategias de desarrollo tecnológico, cualidad y sustentabilidad, son inconcebibles actualmente sin la presencia del diseño.

La innovación tecnológica está seguida de la innovación en diseño. La innovación en diseño va dirigida a la **interfase entre usuario y producto**. Su lenguaje define las características prácticas, funcionales y de **identidad del producto** como proceso **coherente**.

5. Designación de acciones:

En la artesanía indígena:

Incorporar el diseño a la artesanía indígena es una de las acciones más discutidas y cuestionadas, a tal punto que se ha afirmado **que sólo debe intervenir en la promoción y**



comercialización. Sin embargo es de vital importancia una acción de diseño, dada la situación actual de las comunidades y sus producciones en el mercado.

La cultura material de las comunidades indígenas está **referida a sus propias culturas y medio ambiente**, a las necesidades domésticas, rituales y de trabajo. Los conceptos de arte, artesanía y diseño, por supuesto, no existen en el interior de sus concepciones.

Las pocas que permanecen aisladas o con identidad cultural están amenazadas de desaparecer o influenciadas por la cultura global y los medios de comunicación, sin una adecuada relación de igualdad.

Por otro lado existen muchas con un alto nivel de aculturación y sus artesanías pasan por un acelerado proceso de no caracterización, debido, entre otros, a la comercialización de sus productos, sin la debida consideración.

Investigación:

El diseño tiene un importante

papel en la labor de conocer la cultura material de los pueblos indígenas, hasta ahora realizada particularmente por los antropólogos a nivel socio-cultural y por los diseñadores a nivel formal e iconográfico.

La lectura de la cultura material se ha venido haciendo desde el discurso de la antropología y las artes plásticas. Los conceptos que se manejan frecuentemente, son los **de arte indígena, arte étnico o arte primitivo**.

El estudio de los procesos de creación de materias primas, las técnicas de oficio, sus elaboraciones formales y objetuales de alto nivel de abstracción y funcionalidad.

Los acervos de comunidades desaparecidas o en extinción, hacen parte de **museos y muestras culturales** como algo del pasado, sin profundizar en los elementos **formales o de uso, su relación con la vida cotidiana, su visión del mundo, la relación** con la naturaleza, el trabajo y la fiesta.

Un inmenso campo de acción de lo que podría llamarse **etno-design** se abre para los diseñadores de

nuestros países; el estudio del patrimonio material de las comunidades indígenas, su aporte a las culturas de nuestros países.

Conocer los acervos indígenas con una visión de diseño y una lectura olística de sus aportes para la sociedad contemporánea.

Estudiar la situación actual de sus producciones con respecto al medio ambiente, a los recursos empleados, el acceso a los materiales, las técnicas de procesamiento.

Observar la relación con las influencias exógenas, los procesos de aculturación, el impacto de la comer-



cialización y las nuevas necesidades para buscar soluciones y alternativas.

Rescate:

Una de las acciones más interesantes del diseño, ha sido la de rescatar elementos de la cultura material indígena, ya desaparecidos en las comunidades existentes, al interior de la misma o en la sociedad global.

Rescate de materiales, técnicas, funciones y piezas, para revitalizar el oficio, valorizar y dinamizar la propia cultura y crear oportunidades de mercado en la sociedad global.

Utensilios de trabajo, piezas del menaje doméstico, muebles, vestidos, textiles, bordados, maquillaje y elementos rituales. Las máscaras y los atuendos ceremoniales. La arquitectura y la comida.

Esta labor se hace fundamental con los sabedores y ancianos de la comunidad, a partir de la tradición oral.

Recuperación:

Conservar materiales, técnicas, funciones y piezas en proceso de extinción o no caracterización.

Tomar medidas para procesos atuo-sustentables, perfeccionar los procesos técnicos y de diseño. Recuperar las piezas para encontrar las funciones originales o acabados y decorados auténticos. Utilización y revitalización de técnicas o piezas, adaptándolas a las necesidades actuales de la comunidad.

Mejoramiento:

Mejoramiento de nuevos productos de comunidades aculturadas para adaptarlos adecuadamente a sus nuevas condiciones y al mercado de trabajo. Buscar soluciones para no contribuir con la depredación y contaminación del medio ambiente. Cuidar la utilización de recursos naturales en extinción.

Evitar productos industriales, aplicados a materiales naturales, como tintes químicos, lacas, aceites, marcadores de alcohol, etc. Crear productos, cuidando su aspecto formal y funcional, para pasar adecuadamente de funciones originarias a funciones alternativas.

Velar por los elementos referenciales y de identidad.

Alertar sobre la vanalización y vulgarización de los elementos culturales de las comunidades.

Intervenir en producciones como souvenir: arcos y flechas con plumas de gallina teñidas con anilinas, elefantes y jirafas en el Amazonas. Patos Donald o Barbies vestidas de indígenas.

En la artesanía tradicional:

La artesanía tradicional, resultado del mestizaje cultural de Europa, Africa y América, a partir de la colonia, se conserva en comunidades rurales, pueblos pequeños de provincias o en barrios tradicionales de las ciudades.

Artesanía con identidad y legado de sus antepasados de origen. Realizada generalmente por grupos de oficio con un estilo comunal y de acuerdo con las necesidades locales y del mercado regional. La cerámica de torno, el telar horizontal, la forja, la ebanistería, la marroquinería y la talabartería, entre otras.

Se modificaron costumbres, cambiaron las funciones, desapa-

recieron los oficios y no obstante, materiales, técnicas y productos se pueden conservar y revitalizar.

Como en el caso de la artesanía indígena, también el rescate, la recuperación y el mejoramiento, pueden constituirse en una acción de diseño.

Diversificación:

Pero en las artesanías tradicionales, la *diversificación* se puede constituir en la forma por excelencia para la inserción del diseño. Crear a partir de una pieza, otros productos, conservando la materia prima y la técnica, modificando la *función* del producto para adaptarlo al mercado regional o global.

La materia prima, el trenzado, los colores, la costura y la iconografía permanecen, pero la *función cambia*.

ARTESANIA CONTEMPORANEA:

Es una especie de neo-artesanía en la sociedad industrial, donde se han incorporado diversas influencias,

materiales artificiales, desarrollos tecnológicos, aprendizajes académicos o de capacitación, estrategias de ocupación o subempleo.

Son nuevos productos y funciones para nuevos segmentos de mercado, realizados por artesanos generalmente urbanos, en talleres caseros, con producción individual, tendencia a los *ensambles* y *las manualidades*, a la *copia*, a la *pieza única* y *la artesanía artística* y *decorativa* sin referencial o identidad propia.

Curaduría

Una de las tareas que el diseño debe realizar inicialmente ante un objeto de trabajo tan basto y tan complejo, es la de la curaduría en diseño.

Registrar los productos, identificar los materiales, los oficios y las técnicas, las influencias y los aportes, y las limitaciones y posibilidades, las características formales y funcionales. Clasificar y definir líneas de productos. Ver los problemas y buscar soluciones.

Analizar si el producto es ecoló-

gicamente correcto, técnicamente ar-tesanal y económicamente viable, a qué nicho de mercado pertenece, donde puede ser direccionado, problemas de presentación, calidad e imagen del producto.

Rediseño

Como la artesanía contemporánea es generalmente resultado de un proceso espontáneo que se orienta a clientes de bajos ingresos, canales de comercialización populares, como mercados públicos, ferias artesanales, kioscos de turismo, adolece de muchos problemas de diseño.

La labor de rediseño consiste en corregir fallas, re-direccionar el producto y solucionar problemas como: utilización incorrecta de materiales, bajo nivel técnico, disfuncionalidad del producto, rentabilidad y calidad.

Tomar un producto: cambiar la materia prima, depurar la técnica, mejorar el acabado, innovar la función, ampliar la línea, dimensionar tamaños, bajar costos, diseñar la marca y el embalaje, redireccionar el segmento de mercado objetivo.

Desarrollo de productos

Para el desarrollo de nuevos productos es importante pasar por una serie de pasos tales como:

1. Definición del núcleo de oficio.

Cada proyecto deberá definir el núcleo artesanal objeto de la acción de diseño. Conocer sus orígenes y sus influencias, su importancia en la economía local y la perspectiva en la producción y en la comercialización.

2. Diagnóstico del oficio.

Analizar la situación del proceso de oficio artesanal.

La sustentabilidad del recurso natural, la cualidad de la materia prima, los niveles técnicos de los artesanos, la capacidad productiva, los pasos del trabajo, la división del trabajo, las instalaciones y equipamientos.

3. Diagnóstico del producto.

Analizar los problemas formales, funcionales o estructurales del producto. Las funciones originales

y posibles. Formas características, textura, color, acabados. Dimensiones, tamaños y precios de las piezas, cualidad, resistencia y durabilidad.

4. Propuesta de Diseño.

Encontrar soluciones a los diferentes problemas y a las expectativas de mercado. Buscar opciones, alternativas, cambios e innovaciones de los productos y líneas.

Definir proyectos de rescate, recuperación, mejoramiento, diversificación o desarrollo de productos.

5. Viabilidad de producción.

Analizar la viabilidad del proyecto a nivel de los recursos técnicos, costos y precios. Ventajas competitivas. Diferencias y valores. Informaciones y manejo del producto. Embalaje y almacenamiento.

6. Realización de muestras experimentales

Crear muestras experimentales y prototipos finales para probar la

producción. Tiempos y ritmos.
Cantidades y volúmenes.

7. Pruebas de mercado

Es necesario hacer pruebas de mercados de los resultados de diseño. Los productos y las líneas. Las relaciones de los clientes y la demanda generada.

EN EL ARTE POPULAR
Curaduría

8. Designaciones del Valor

Estrategias de agregación de valor

El componente del valor agregado es de suma importancia en las estrategias de cualificación y competitividad de la artesanía.

Marcas:

En general la artesanía no se comporta como producto en el mercado, y sus piezas sólo se diferencian por las digitales de sus manos, por el estilo de su comunidad o por la identidad de su cultura. Es importante crear la identidad visual de sus productos y marcas que respaldan su cualidad y sus orígenes.

Pocas son las marcas conocidas de artesanía: las marcas de entidades gubernamentales: Artesanías de Colombia, FONART de México, Mercado Mendocino en Argentina, Feito Aquí de Paraná, CEART de Ceará, Mao Gaúcha de Rio Grande Do Sul en Brasil y Hecho Acá de Uruguay. Son mucho más pocas las privadas:

De ONGs Manos de Uruguay, Maos de Minas, Arte Campo en Bolivia, Manos Creativas de Perú.

De particulares:

Casa Curuba en Venezuela. Artefacto en Colombia. y Fátima, Arte nativa y Etno Brasil en Brasil, Folklore Olga Fisch en Ecuador.

Es claro que también existen en cada país marcas de artesanos reconocidos y de talleres con tradición cada vez en mayor número, sobre todo en la artesanía contemporánea y urbana.

Embalajes:

Otro elemento importante para agregar valor a los productos es el proyecto de embalajes. Facilita al

cliente su manejo y da status a la comercialización. Protege el producto, optimiza el espacio y lo identifica, baja los costos y riesgos, facilita su almacenamiento y transporte.

Certificados de origen:

La identificación del producto, su origen étnico, técnico o local, es muy importante en la comercialización. En general la artesanía adolece de indicaciones de identidad o referentes culturales, es confundida con producciones de otras regiones o hasta países.

Sellos de calidad:

Los reconocimientos de calidad, sellos ecológicos para el mercado verde. Etiquetas con información de productos, (100% algodón), formas de manejo (no exponer al sol, lavado sin detergente, etc.)

Ambientación:

Uno de los elementos más olvidados en la artesanía es la presentación del producto, la ambientación de los almacenes y la imagen corporativa de las empresas.

La relación función-uso, uso-colocación, ambiente-decoración, la imagen corporativa de un taller o una empresa, es el embalaje del proyecto y el mensaje que se quiere dar, la cultura que se quiere valorar.

Servicios:

Hoy el **servicio es el valor agregado más cotizado**, el que más vende. Facilitar al cliente el manejo, la utilización, el uso, es fundamental. Qué otras posibilidades tiene el producto, sus ventajas competitivas. Todos estos elementos, dan valor al producto y lo colocan en el mercado en un mejor nivel. ♦

septimo seminario iberoamericano de cooperación en artesanía

CECILIA DUQUE DUQUE

LA ARTESANIA COMO INSTRUMENTO PARA EL DESARROLLO DE LAS MUJERES, LOS JOVENES, LAS POBLACIONES EN RIESGO Y PARA LA ERRADICACION DE LOS TRABAJOS PENOSOS Y DEGRADANTES PARA LA INFANCIA.

Introducción

En más de 15 años y de manera vertiginosa en la última década del siglo XX, el sector artesanal ha crecido de forma importante al albergar nuevos grupos y comunidades de la más diversa índole, siempre en busca de nuevas oportunidades de ocupación y al mismo tiempo de desarrollo individual.

La realidad del impacto socio económico de esta actividad en las comunidades que practican los oficios, se ve claramente reflejada en

cifras estadísticas que hoy son tenidas en cuenta por los organismos que manejan los indicadores económicos.

Algunos grupos han abordado la artesanía, jalonados por el éxito que otros han tenido en el mercado al ofrecer un buen producto hecho a mano, a partir de un recurso natural bien manejado. Es un fenómeno nunca antes visto ni calculado, que involucra profesionales de diversas disciplinas, como medicina, arquitectura, diseño, ingeniería industrial,

artes plásticas, entre otros, que han preferido explotar la creatividad y capacidades manuales que poseen y dejar de lado sus profesiones.

En estas decisiones ha tenido incidencia no sólo el factor económico asociado con el desempleo y la depresión económica por la que atraviesa el país, sino también el factor socio cultural, expresado en la dignidad del oficio artesanal por un lado, y en la expresión artística y creativa por el otro.

La artesanía colombiana que se produce en la actualidad es bien distinta de la podíamos tener hace unos años. Más adelante abordaremos algunas de las estrategias empleadas hasta el presente para alcanzar los logros.

Otros grupos han llegado a través de instituciones cuyo objetivo es la inserción social, en general mujeres cabeza de familia, jóvenes y niños.

Mujeres que han perdido a sus esposos en los conflictos armados y que encuentran en la artesanía la posibilidad de incorporarse a una vida económicamente activa, que les permite permanecer al cuidado de la

familia y al mismo tiempo cumplir con los compromisos asumidos como madre, hija y esposa.

Jóvenes que por falta de oportunidades, especialmente en el campo educativo, no han podido construir un norte y han engrosado las filas de grupos insurgentes, de donde finalmente salen afectados física y psicológicamente. Otros se incorporan a economías de rebusque, como los vendedores ambulantes o en una minoría, a empleos subterráneos y prácticas delictivas, cuando no al ocio y mal uso del tiempo libre, induciéndolos al vicio, luego de enfrentar la realidad esquiva de la falta de empleo.

Para completar el panorama, niños que han sido blanco de la esclavitud, la servidumbre, los trabajos degradantes y penosos, el reclutamiento en conflictos armados y la oferta para la pornografía o explotación sexual.

Muchas mujeres, jóvenes y niños de estos grupos encuentran en oficios artesanales posibilidades de abrirse a una vida con mayor dignidad y oportunidades en lo personal, en lo social, en lo económico y en lo cultural.

Estas "migraciones" de grupos humanos hacia el sector artesanal están ligadas a la gestión institucional de Artesanías de Colombia, entidad que viene trabajando desde hace 37 años con artesanos indígenas, campesinos y urbanos, en la especialización de los oficios, para alcanzar una mejor cualificación del producto artesanal, que comprende desde el desarrollo tecnológico, la capacitación para el manejo del taller de producción, el uso racional del recurso natural, las formas y diseños, utilizados en la actividad artesanal.

Los resultados de estas activi-

dades han tenido un desarrollo diferenciado a nivel del país, y es por lo que hoy podemos ver en el mercado productos de excelente calidad, que son aquellos que llegan a las distintas ferias especializadas, como la de Expoartesanías, en la cual los propios artesanos exhiben y comercializan sus productos, que luego abastecen los mercados exigentes de la ciudad y responden, en escala menor, a la demanda internacional.

Para lograrlo se llevan a cabo procesos de mejoramiento continuo que permitan intervenir los productos que no cumplen con los estándares

de diseño y calidad, de manera que puedan aspirar a Expoartesanías o participar, con apoyo de la Empresa, en ferias internacionales. De esta forma se lleva la producción al estadio donde el producto se puede desenvolver con holgura en los mercados especializados.

La gestión de la Empresa en las comunidades artesanales ha sido sostenida y acorde con las necesidades del productor y del producto. Más de 500 convenios suscritos en los últimos diez años, con instituciones de carácter público y privado, centros de investigación, de desarrollo tecnológico y de conservación del

medio ambiente, han permitido la reactivación del sector con reconocido impacto en el orden nacional. Este ha sido un trabajo institucional "de artesano", paciente, persistente y persuasivo y por ello mismo gratificante.

La descentralización, que se ha cristalizado en el trabajo conjunto con instituciones locales, el reconocimiento de las habilidades de los

líderes de las comunidades artesanales; la destreza y la maestría de los artesanos, así como las fortalezas de los diseñadores y creativos en general y sobre todo el valor que Artesanías de Colombia le otorga al trabajo conjunto artesano-diseñador, han hecho posible una estrategia que a su vez ha sido definitiva para sacar adelante la misión de la Empresa: Hacer de la artesanía un sector económicamente activo, fuente del desarrollo

socioeconómico de una población que cada vez se hace más intensa en cuanto a la generación de recursos y más extensa en número de personas que se dedican a la actividad.

Es importante recordar el contexto en el cual se ha venido llevando a cabo este trabajo, porque precisamente las características de la población artesana y las condiciones de la economía nacional en las que la actividad se ha desarrollado, nos permiten comprender mejor las dimensiones de unos resultados que el tamaño de las cifras podría desvirtuar, como es por ejemplo el porcentaje de participación de la producción del sector artesanal en el PIB de Colombia, equivalente al 0.004%. Una producción realizada por una población de 350.000 artesanos, de cuyo producto vive un millón de personas más.

El proceso de desarrollo del sector podría haber sido más rápido, de no contar con los índices de analfabetismo funcional de un gran número de artesanas, situación, que como en otros países, es una de las causas del subdesarrollo.

La falta de acceso a la educación,

unida a una nutrición deficiente, es la causa del retraso intelectual de la población de menores recursos, de la cual hacen parte las comunidades artesanales rurales y urbanas; las primeras, integradas por campesinos, indígenas y negritudes; las segundas, constituidas como efecto de las migraciones del campo a la ciudad.

La mujer, históricamente ha presentado índices de analfabetismo que sobrepasan los de los hombres y, con quienes se ha manejado un reconocimiento desigual a la hora de considerar la fuerza laboral femenina, situación que aún hoy se expresa en una remuneración menor para la mujer por una actividad equivalente a la que realiza un hombre.

También es importante tener en cuenta los altos índices de mujeres cabeza de hogar, madres solteras, viudas a temprana edad, por causa del mal trato o como resultado de los conflictos que vive el país, que provocan el desplazamiento de poblaciones rurales a las ciudades, ocasionando el hambre, la desintegración familiar, la pobreza y la miseria.

En un escenario similar se debaten los jóvenes y los niños, poblacio-

nes inermes y de un alto riesgo, en razón de la falta de oportunidades en todos los aspectos de la vida y en quienes está el futuro.

Un futuro no muy alentador, que desde la artesanía buscamos revertir, consolidando el trabajo en las comunidades que se han dedicado a los oficios tradicionales, abriendo puertas a mujeres, jóvenes y niños que poseen el potencial de la actividad y los deseos de realizarse como personas.

I. La artesanía como fuente de ocupación de mujeres cabeza de familia, niños y jóvenes

A lo largo de la historia de los pueblos, las artes y los oficios artesanales han sido una fuente importante de ocupación, especialmente para

comunidades rurales que comparten las labores del campo, con una actividad creativa. Allí se elaboran los objetos de uso cotidiano, como los utensilios del hogar y los objetos utilizados para transportar las herramientas e insumos para el trabajo de la tierra, así como los frutos de las actividades agropecuarias.

La venta de sus productos, en pequeña escala, le ha permitido al artesano, por mucho tiempo, obtener los bienes de primera necesidad, a través del trueque, o mediante la compra directa.

Las evaluaciones a los programas desarrollados en el sector arrojan resultados importantes desde el punto de vista de mejoramiento de las condiciones de vida de los artesanos, en relación con el acceso a la educación, vivienda y salud.

Aunque hay un reconocimiento de la existencia de los oficios, la gran mayoría sólo se conocen en las localidades donde están asentadas las comunidades artesanales. Por esta razón y con el fin de dar a conocer esta realidad, Artesanías de Colombia realizó el Censo Económico Artesanal y creó la posibilidad de estudiar numerosas variables del sector y

diseñar una política de acción para cada uno de los frentes requeridos. Antes del Censo, los artesanos sólo eran considerados como artífices de la belleza y conservadores de tradiciones ancestrales, después del Censo, los productores son tenidos en cuenta como actores económicos.

Algunas características de la Artesanía

La actividad artesanal es creativa y sana, es una oportunidad de crecimiento afectivo y emocional. En su práctica hay respeto por el entorno y por el producto elaborado. Es integradora del grupo familiar y constituye la fuente de supervivencia de muchas comunidades, otrora olvidadas por el Estado y hoy reconocidas por la sociedad, que quiere recuperar las raíces que con los vaivenes del modernismo y postmodernismo han quedado sumidas en el olvido.

Rescatar la artesanía ha requerido la intervención decidida del Estado y el compromiso de los organismos económicos y financieros.

¿Qué puede transmitir más sosiego que el ver a una mujer ama-

mantando a su hijo mientras trenza fibras con sus dedos, al lado del fuego que calienta el hogar, o la niña tierna, simulando el juego mientras amasa el barro con que hará la taza que más tarde contendrá su bebida, o el niño, de mirada atardecida por las largas jornadas de trabajo forzado en los socavones de las minas de carbón, que finalmente siente sus manos gozosas al moldear su imaginación en un bloque de carbón?

Con la migración de los campesinos a la ciudad, el producto artesanal ha vivido procesos interesantes; de un lado, como instrumento para la puesta en escena de una tradición olvidada y diluida en las ciudades, entre muchos otros factores, por la presencia de productos industrializados importados de otras latitudes. De otro lado, el producto tradicional ha recibido la influencia de la modernidad y se ha enriquecido, ganando además el aprecio de los consumidores urbanos, lo cual hace posible ventas un poco más masivas de la artesanía y por consiguiente la percepción de un mayor recurso económico por parte del artesano.

Entre las fortalezas y oportunidades que se le reconocen hoy a la

artesanía están el aprecio por lo auténtico, lo hecho a mano, las materias primas renovables y el aprecio por las formas y los diseños que recrean el lenguaje de la cultura y el patrimonio de los pueblos.

De las parcelas de campesinos e indígenas, donde se han transitado los oficios de generación en generación, en ese permanente hacer de toda una familia para dotarse de utensilios de cocina, caza y pesca, elaborar objetos rituales e indumentarias apropiadas para la diversidad de climas que posee el país, la artesanía se ha ido desplazando por los mercados de veredas y pueblos hasta llegar a las ciudades, donde es apetecida por consumidores de todos los estratos y especialmente los altos, para recrear espacios interiores de oficinas y viviendas.

Estos caminos han sido posibles gracias a muchos factores, pero especialmente a los que ha generado el trabajo conjunto del artesano y el diseñador, en el cual se funde el co-nocimiento ancestral y el conocimiento académico, la visión del mundo desde unas manos creativas y un entorno natural y la mirada cosmopolita, que atraviesa fronteras físicas

para apropiarse de modas y tendencias.

Los sombreros de cañaflecha que protegen las cabezas y las caras del pueblo Zenú de los departamentos de Córdoba y Sucre, transformados en tapetes y cojines han hecho más amable y bello el ambiente de las viviendas urbanas.

Los bancos y sillas talladas en madera o elaborados en fibras naturales han transitado caminos para llegar, de las comunidades indígenas de sitios recónditos, donde pasan desapercibidos por el uso diario, a las ciudades, donde el amante de la artesanía le otorga un sitio privilegiado en su vivienda o lugar de trabajo.

Igual ha sucedido con las mochilas que orgullosamente portan los adolescentes en las universidades, ocasionando el contraste con las bolsas, maletines y morrales que imponen las tendencias de la moda.

El producto artesanal tradicional está hoy más vivo que nunca y convive tranquilamente con los materiales que ha ido imponiendo el desarrollo tecnológico en el mundo.

En el presente, la actividad ma-

nual a partir del aprovechamiento de los más diversos recursos naturales tiene reconocimiento en el mundo de la economía, gracias al trabajo que el Estado ha desarrollado en el sector, fundamentalmente a través de Artesanías de Colombia, el Museo de Artes y Tradiciones y otras organizaciones interesadas en el desarrollo socioeconómico de los artesanos y artesanas.

II. La artesanía como instrumento para el desarrollo de Mujeres.

De acuerdo con el Censo Económico Nacional, la participación de la mujer en la artesanía es del 59,95%. Esto demuestra la importancia que tienen los oficios en la economía familiar. La mujer artesana, en su mayoría, se ocupa de los procesos de producción, terminado y empaque, actividades que realiza paralelamente con las tareas domésticas. Su responsabilidad social y espíritu de superación han llevado a aminorar el desequilibrio entre sus necesidades de consumo y la cantidad de recursos percibidos por la producción, los cuales invierte en educación para la familia, cría de especies animales

menores que utiliza como complemento alimenticio y como fuente de ingresos complementarios, así como en mejoras a la vivienda.

enfrenta sola las vicisitudes que han generado las luchas intestinas que en Colombia, por su naturaleza agraria, se han localizado en el campo.

En el sector rural ha estado siempre el mayor porcentaje de la población artesana, ese ha sido el sitio por excelencia para el desarrollo de la actividad artesanal; ese sigue siendo el lugar privilegiado, que los artesanos y artesanas se esfuerzan en conservar, a pesar de la presencia de la violencia que los presionan para des-plazarlos a las ciudades, donde engrosan los cinturones de miseria.

Hoy, es frecuente escuchar a las artesanas referirse con orgullo a sus hijos universitarios. También es frecuente escucharlas hablar de micro-empresas y de la contratación de otros artesanos que no hacen parte del núcleo familiar, refiriéndose a los talleres que antes ocupaban sólo a padres e hijos. Desde el punto de vista de la comercialización son muchas las que mencionan cifras significativas percibidas por ventas en el país y en el exterior.

La mujer antes dedicaba la mayor parte del tiempo a cuidar su hogar mientras hilaba o tejía, hoy, la situación ha cambiado, porque además

Si no fuese por la artesanía, las mujeres que se han tenido que quedar solas al cuidado de la familia, vivirían el flagelo del hambre y la miseria. Más de 12 ciudades, capitales de departamentos, además de Bogotá, viven hoy el drama de los desplazados. Muchas de las mujeres que se ven obligadas a dejar las parcelas, llegan a la ciudad con un legado importante: sus conocimientos ancestrales, que les han permitido cultivar en entorno natural, el conocimiento y la destreza manual arte-sanal. Legado expuesto a perder la posibilidad de expresión, por falta del recurso natural, materia prima del productor artesano.

Algunos casos recientes

Un caso muy reciente es el de 40 mujeres de Los Montes de María, en el Norte del país. Ellas son trabajadoras de la iraca, que hoy se encuentran en Sincelejo, por disposición de los fuegos cruzados de los actores al margen de la ley en esa región y que buscan la oportunidad de ir a la zona de donde fueron sacadas, sólo a extraer la iraca de sus parcelas para llevarla a la ciudad y continuar trabajando en el oficio, el que les permitirá volver a vivir de nuevo.

Este caso contrasta con el del grupo de mujeres del Uraba Antioqueño, desplazadas, viudas, cabeza de familia, de muy bajos recursos económicos, con bajo nivel de escolaridad y pocas fuentes de trabajo, que llegan a la artesanía aprovechando la oportunidad económica que esta actividad les proporciona, en la zona bananera de mayor importancia de Colombia.

Artesanías de Colombia, junto con la Red de Solidaridad Social y la Fundación para el Bienestar de la Mujer Urabense, Funbimur, celebra hoy la conformación de una empresa asociativa que lleva por nombre

"Artesanas de las Bananeras de Uraba", de los municipios de Apartadó, Carepa, Chigorogó y Turbo, quienes se iniciaron en el oficio a partir del aprendizaje de la recolección y preparación de la calceta de plátano y de banano y la elaboración de tejidos planos. Actualmente, esas mismas artesanas, manejan herramientas y maquinaria para laminar y moldear la calceta y producen objetos utilitarios y decorativos para el hogar como, biombos, tapetes, cojines y contenedores.

La particularidad en esta región radica en el éxito del programa, que ha sido asumido de lleno por las instituciones locales y los diseñadores, quienes, conocedores de las tendencias del mercado de los productos elaborados con fibras naturales, han logrado diseñar rápidamente los productos arriba mencionados, los cuales han tenido buena acogida en los mercados de la Capital de la República.

Una experiencia similar a la anterior, guardadas las proporciones, es la del Albergue Temporal de Damnificados de Cenexpo, en Armenia - Quindío, donde el terremoto de enero de 1999 tuvo efectos devastadores.

En este albergue, teniendo en cuenta las habilidades manuales del Grupo, los integrantes se iniciaron en el oficio de la tejeduría, a partir del fique, la guasca de plátano y banano y los retazos de franela. En este momento, 20 miembros de esa comunidad, en su mayoría mujeres, producen objetos para el hogar, comercializados en el mercado local.

En la misma región, en el municipio de Quimbaya, se creó hace poco un taller de orfebres, conformado por 25 personas discapacitadas, madres cabeza de familia y bachilleres sin posibilidad de ingreso a la universidad, agobiados por las dificultades económicas y el desempleo, que llegaron al sitio empeñados en perfeccionar un oficio artesanal.

El taller ha venido recibiendo asesoría del Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa, de Artesanías de Colombia, en implementación de técnicas, mejoramiento de la calidad, desarrollo del producto y empaques, lo cual les ha permitido cualificar y consolidar una producción con una buena demanda en los mercados locales y nacionales.

Como éstos, se podrían mencionar muchos otros grupos de

mujeres artesanas a lo ancho y largo de Colombia, de la Región Pacífica y Atlántica, de la Zona Andina, del Altiplano y el Llano, dedicadas básicamente a la elaboración de tejidos, a la cestería, a la cerámica y a la alfarería, que labran la existencia de su grupo familiar gracias al afianzamiento del oficio artesanal como actividad económica y gracias al cada vez mayor reconocimiento de la sociedad de un producto surgido de las manos creativas, pacíficas y amorosas de la mujer artesana.

III. La artesanía como instrumento para el desarrollo de los jóvenes y las poblaciones en riesgo.

En la situación de crisis social y económica en la que se debate el país, los jóvenes constituyen uno de los sectores más vulnerables de la sociedad. La gran mayoría de los estudiantes que terminan la secundaria no tienen la posibilidad de ingresar a la universidad o a una institución académica y se ven obligados a buscar futuro donde existen menos posibilidades de formación y desarrollo.

Muchos de ellos y principalmente los oriundos de las zonas rurales,

que no han tenido ni siquiera la oportunidad de terminar estudios secundarios, incrementan el número de desempleados en las grandes ciudades, a donde llegan esperanzados en encontrar una ocupación, o aceptando un mísero pago de grupos armados a cambio de aprender a empuñar el fusil, con la búsqueda ilusoria de una mejor justicia social.

La Escuela de Artes y Oficios, proyecto concebido por Artesanías de Colombia y desarrollado por la Fundación Mario Santo Domingo, prepara jóvenes en el desarrollo de la destreza y maestría de los oficios de la madera, la platería, el cuero y los bordados.

Allí comparten el conocimiento artesanos urbanos, tradicionales y contemporáneos que realizan la práctica del oficio como alternativa de ingreso; artesanos de zonas rurales que tradicionalmente se han dedicado a la práctica del oficio aprendido por generaciones, que conoce y conserva las técnicas tradicionales, parte importante de nuestro patrimonio histórico y cultural. Igualmente, jóvenes de escasos recursos que desean aprender un oficio como alternativa de empleo para luego crear las pe-

queñas empresas, con el apoyo que les presta esa entidad, a través de los programas de crédito.

Desde 1997, fecha de su creación, se han formado 740 personas, entre las cuales es importante destacar el grupo de 70 jóvenes de la calle, reinsertados en la sociedad por el Padre Javier de Nicoló. Son jóvenes rescatados del olvido, la intolerancia, la violencia, la prostitución, las drogas, la irresponsabilidad de los padres, el alcohol, la pobreza, la falta de oportunidades, la falta de afecto y la descomposición familiar.

Estos 70 jóvenes han aprendido los oficios de la madera, el cuero y la platería y paralelamente han adquirido conocimientos en dibujo, gestión administrativa y diseño.

Otro grupo importante de destacar está compuesto por miembros de las Fuerzas Militares, la Policía Nacional y el Ministerio de Defensa que han sido heridos en combate o que han soportado secuestros prolongados, con quienes se busca no sólo la rehabilitación socio afectiva, sino también la recuperación económica. Treinta de estos jóvenes se han capacitado en el oficio de la madera y se ha especializado en talla, incrustaciones y ensambles.

Resultan elocuentes los casos que acabamos de exponer, los cuales nos permiten visualizar la actividad artesanal como el puente que une la discordia y la paz, el desorden y el orden, la oscuridad y la luz, la falta de oportunidades y la posibilidad de abrirse al presente y al futuro, la desocupación y la inversión del tiempo y de las capacidades en tareas loables, el desempleo y el empleo y, finalmente, el no futuro de las generaciones más jóvenes y el sí futuro de quienes son el futuro de la nación.

IV. La artesanía como instrumento para la erradicación de los trabajos penosos y degradantes de la infancia.

El Seminario sobre el Trabajo del Niño en el Sector Artesanal, organizado en junio de 1998 por la UNESCO y el Centro Internacional de Promoción Artesanal con sede en Fez, Marruecos, indicaba que el 98% de los niños económicamente activos se encontraban en los países en desarrollo. En 1995, de acuerdo con las estadísticas oficiales, Asia contaba con 60% de niños trabajadores, África 31%, América Latina 7% y Europa y Norteamérica 2%.

Otras cifras, igualmente preocupantes, arrojaban la siguiente situación en relación con las jornadas de trabajo: el 40% de los niños trabajaba 10 horas diarias, el 43% entre 8 y 10 horas diarias, el 20% trabajaba 7 días a la semana y el 60% ganaba en una semana el equivalente a medio salario diario de un adulto.

En Colombia hay 8.150.804 niños y niñas entre los 7 y 17 años, es decir el 24,61% del total de la población. En las 8 ciudades principales del país, los niños y niñas entre los 7 y 11 años se ocupan como comerciantes y vendedores. En las zonas rurales lo hacen en la agricultura, o en la explotación de la minería.

Gracias a las acciones decididas puestas en marcha por el Estado en los últimos años, sectores como el de producción, transformación, distribución o venta de bienes y servicios, donde ha estado presente el trabajo infantil y juvenil, han presentado cambios positivos, entre ellos la disminución de la jornada de trabajo, que según la edad, fluctúa, en promedio, entre 15 y 35 horas a la semana.

La remuneración no es significa-

tiva, los porcentajes en relación con el salario mínimo legal fluctúan entre el 13%, el 48%, el 20%, el 31%, el 48% y el 66%, dependiendo de que sean niñas o niños de la ciudad, niñas o niños del campo y jóvenes mujeres del campo y jóvenes hombres de la ciudad.

El acceso a los servicios de salud es deficiente. Sólo el 26% de los niños, niñas y jóvenes que trabajan se encuentran cubiertos por un servicio de salud, no por su condición de trabajadores, sino como miembros de un núcleo familiar.

Las principales causas del trabajo infantil están asociadas a la pobreza. El 50% de los niños, niñas y jóvenes entre los 7 y 17 años trabaja para contribuir con los gastos del hogar o ayudar a resolver la difícil situación económica de la familia. En el mismo orden está la violencia que ha obligado los desplazamientos de poblaciones enteras a lugares extraños, donde deben acudir a múltiples estrategias de supervivencia. También incide la demanda de mano de obra barata y la demanda de trabajo infantil por parte de los padres de familia, en provecho de sus propias economías.

Finalmente, las consideraciones de tipo cultural, que llevan a concebir el trabajo infantil como un medio de formación, socialización y empleo útil del tiempo libre de la niñez.

Las implicaciones del trabajo infantil repercuten en el desarrollo físico, psicológico, social y cultural y todos juntos llevan a la pobreza, perpetuándose de esta manera el ciclo de falta de oportunidades y subdesarrollo.

Las peores formas de trabajo infantil están relacionadas con la esclavitud o prácticas análogas como venta y tráfico de niñas y niños, la servidumbre por deudas y la condición de siervo y, el trabajo forzoso u obligatorio, incluido el reclutamiento forzoso u obligatorio en conflictos armados. Igualmente, la utilización, el reclutamiento o la oferta de niñas y niños para la pornografía o la explotación sexual de cualquier clase.

En buen momento los países vienen legislando sobre la penosa y dolorosa situación de los niños, con el fin de proteger el desarrollo normal de ellos y el acceso a la educación, fomentando espacios adecuados para la recreación, la práctica del deporte,

el aprovechamiento del tiempo libre y el descanso. Para los jóvenes se están buscando las garantías laborales, especialmente el acceso a la seguridad social integral, la remuneración mínima legal, la jornada de trabajo acorde con lo establecido en la Ley y la introducción de programas de formación para el trabajo.

Por ello, los organismos internacionales, OIT, UNICEF, y numerosas ONG's cooperan con los países en el establecimiento de políticas que coadyuven en la erradicación del trabajo infantil que pueda afectar el futuro desarrollo del niño.

No sólo la situación de pobreza es la causa de este flagelo, también lo es la falta de afecto, la violencia intrafamiliar, la desnutrición infantil, el atraso educativo y la privación del juego, que a su vez propician la explotación de las capacidades físicas y mentales de jóvenes y niños.

El Niño Artesano: la Tradición y los Oficios.

El niño por naturaleza es creativo e imaginativo. El niño descendiente de familia de artesanos aprende

el oficio por tradición: imitando, observando, a la vez aprehende del entorno, de la naturaleza, de las cosas y de la propia visión del mundo. La mirada del niño artesano incita a la creación, a la solución de formas, al manejo de los materiales.

El primer impulso de un niño cuando está junto a un papel es el de pintar lo que ve, de plasmar la mirada creadora, de recrear su entorno. Su tendencia natural es la de recrear, modelar, usar el color, trazar la línea y el punto. Es fácil clasificar la edad de un niño por la manera como abstrae lo que ve y lo plasma en un dibujo. Un niño por ejemplo, no elabora una vasija grande, sino una vasija pequeña; una niña no produce una hamaca, sino un cinto, no fabrica un carro grande sino un carrito.

El trabajo de los niños artesanos se considera de menor riesgo, por cuanto cada uno apoya la albor a través de su oficio, generalmente una vez que ha podido asistir al centro educativo.

Una estrategia de desarrollo de la estética y la lúdica en el niño consiste en llevar las artes vocacionales a la escuela, lo que permite que el niño

inicie la práctica de unas destrezas y oficios en corto tiempo, capacitándolo para adquirir habilidades, que luego llegará a incorporar a una actividad laboral.

Una oportunidad para desarrollar la estética y la lúdica.

Artesanías de Colombia y Miner-col, así como administraciones departamentales y municipales, han desarrollado actividades conjuntas, tendientes a erradicar el trabajo infantil de las minas de carbón. Sitios donde los niños y niñas, con el hollín en las manos tratan de pintar las ilusiones de niño que se desvanecen en los oscuros socavones, mientras sacan el carbón que les da algo de dinero para ayudar a sus familias.

Esta es la realidad de los pequeños morqueños y topaguenses que han trabajado desde los ocho años en las minas de carbón para aliviar las carencias económicas de su vida campesina, pues por cada cochado* les pagan hasta \$2.000, sacrificando así, no sólo su tiempo de juego, si no

también arriesgando su integridad física y emocional.

Los pequeños, entre 10 y 16 años, realizan labores que van desde picar, trincar y separar el carbón, hasta cargarlo en coche y rodarlo fuera de la mina para empacarlo en costales que luego tienen que cargar y montar al camión. Los más chicos, entre 7 y 9 años, empiezan como gariteros, llevando la comida al padre que trabaja en la mina y ayudando a la madre en labores de la casa.

En la mañana, toman clases en la escuela, donde adquieren elementos básicos para su crecimiento intelectual como electromecánica, sociales, biología, sistemas, entre otros. Luego, van al trabajo, pues no hay otras alternativas, donde el profundo color negro de esta especial roca envuelve sus sueños de los niños campesinos y traza su futuro.

Para cambiar esta realidad, Artesanías de Colombia y Minas de Colombia-Minercol, han buscado desde hace 10 años crear alternativas productivas para la sustitución del

* COCHADO: Una carga de carbón en choches (carros) que se emplean para transportarlo del interior de la mina al exterior.

trabajo infantil de las minas, en las zonas carboníferas de Cundinamarca, Antioquia y Boyacá, por otras actividades más dignas y acordes con el desarrollo de los niños campesinos.

Se planteó entonces la talla en carbón como la opción más apropiada para este grupo de niños. Una alternativa para los niños y niñas de salir de la oscuridad de los socavones y despertar ante la forma más didáctica de poner a prueba su imaginación.

Una forma de ofrecer posibilidades de aprendizaje, trabajo y seguridad, cambiando los derrumbes inesperados y la inhalación de partículas y gases tóxicos por la actividad creativa de la talla, la cual les permite llegar a un taller, para aprender que con sus pequeñas y frágiles manos pueden construir objetos curiosos llenos de significado, tradición y belleza.

Para las familias de los menores estos talleres brindan la posibilidad de ampliar las expectativas laborales, no sólo por la estabilidad económica que brinda comercializar productos tallados, sino por la posibilidad de consolidarse como importante fuente de ingreso para la región.

Los jóvenes de los departamentos de Cundinamarca, Antioquia y Boyacá, donde se lleva a cabo la ex-plotación de minas de carbón, pueden elegir ahora entre el trabajo hostil de la mina y una oportunidad llena de luz, de esperanza y de ilusión.

Este giro en las vidas de estos niños y niñas ha sido posible gracias a las actividades llevadas a cabo para la reactivación de unidades artesanales para menores ex trabajadores de la minería del carbón y particularmente, a las asesorías para la organización productiva, asistencia técnica para la selección de la materia prima, asesoría en control de calidad, asistencia técnica en seguridad industrial, asistencia técnica para el mantenimiento y uso de equipos y herramientas del taller, talleres de liderazgo y asesorías en diseño para el desarrollo de líneas de productos.

Conclusiones y Recomendaciones

Si bien ha quedado demostrado que la artesanía es una estrategia para el desarrollo de grupos vulnerables, también es preciso tener cautela al

abordar los proyectos. En primer lugar, si se trata de sectores rurales, es importante indagar la situación de la materia prima del medio, como base fundamental de la producción. Luego, establecer programas serios de formación, iniciando por la formación de la técnica en el uso de los materiales, la utilización de las herramientas y el manejo de texturas y acabados.

Lo anterior, como respuesta a la tendencia generalizada de iniciar la capacitación en áreas administrativas, sin tener todavía la certeza de que los productos puedan llegar a tener éxito.

Para tener éxito, lo esencial es partir del mercado, de las tendencias, de los segmentos a los que irá dirigido el producto. De otra forma, los proyectos pueden llegar a tener efectos pobres y a no solucionar la problemática que se quiere abordar.

Es indispensable la vinculación de diseñadores e ingenieros industriales, así como trabajadores sociales, que contribuyan a formar equipos multidisciplinarios. También es importante escoger grupos pequeños de líderes, hombres o mujeres, en las comunidades objeto de trabajo, con el fin de estudiar todas las posibilidades que pueda tener el proyecto.

A las mujeres sin tradición en los oficios es preferible enfocarlas en trabajos manuales, en los cuales haya división de trabajo, especialmente tejidos y bordados. A los jóvenes hombres, motivarlos por los oficios de la madera, la metalistería y el cuero, entre otros.

A los niños, enfocarlos en la lúdica y la estética, dentro de las áreas vocacionales de la escuela, facilitando con ello el desarrollo de destrezas y habilidades.

Bibliografía

Plan Nacional de Acción para la Erradicación del Trabajo Infantil y la Protección de los Jóvenes Trabajadores 2000-2001. Comité Interinstitucio-

nal para la Erradicación del Trabajo Infantil. Colombia, febrero de 2000.

La Mujer Artesana en el Desarrollo. Reunión de Expertos Latinoamericanos, Bogotá, 1995.

Censo Nacional Artesanal, Bogotá, 1998.

Summary Report On the International Seminar on Child Labor in the Sector of Crafts. Fez, June 15-17, 1998. ♦

septimo seminario iberoamericano de cooperación en artesanía

INÉS G. CHAMORRO

LA ARTESANIA COMO ELEMENTO DE PROMOCION SOCIAL, ECONOMICA Y CULTURAL DE LOS SECTORES INDUSTRIALES MAS DESFAVORECIDOS

"Los problemas sociales son siempre problemas culturales, porque tienen que ver con los mundos que construimos y vivimos juntos..."

-Humberto Maturana (1)

Introducción

En los procesos socioculturales de América Latina y el Caribe, podemos destacar sin lugar a dudas, la importancia de la actividad artesanal en la vida cotidiana de los pueblos, y también, el potencial de la artesanía como una de las líneas de mayores posibilidades para solucionar los problemas culturales y socioeconómicos que afrontan los países, por el incremento de la población en extrema pobreza.

Para enfocar el tema de esta presentación, parto de la relación histórica que enlaza el presente con el pasado inmediato, que apoya y promueve la evolución sistemática de todas las facetas del desarrollo artesanal, según los distintos contextos en que se inserta. Me permitiré, entonces, iniciar con un somero panorama de la artesanía en la Región americana, haciendo referencia a hechos culturales de las últimas décadas

del siglo pasado, que contribuyeron definitivamente al estado actual de la artesanía. Enmarcaré, estos hechos dentro del campo institucional, primero por las características de este Seminario; segundo, porque el desarrollo del sector -según se ha realizado en cada país- ha incluido la participación de instancias oficiales y privadas a muchos niveles, y tercero, porque sin dicha intervención no sería posible trabajar hacia el objetivo de lograr una industria artesana de Iberoamérica, capaz de competir en los mercados internacionales.

Otra razón para incluir las referencias históricas, tiene que ver con la participación que todos los países latinoamericanos y del Caribe tuvieron en relación donante-donatario de la cooperación técnica, mecanismo de gran importancia en los últimos treinta años, y de cuyas acciones, algunos conformaron un nuevo capital cultural que han utilizado para dinamizar y tecnificar la producción artesanal. Muchos países, en consecuencia, han logrado una posición destacada en la economía nacional lo que les permite continuar trabajando en la construcción de un espacio propio para el sector dentro de los planes nacionales de desarrollo. Luego, me

referiré al nuevo orden global de la economía y los costos y beneficios que representan todos esos acuerdos integradores del comercio.

Referencias históricas

Tomaré como punto de referencia el año 1984, cuando se llevó a cabo el Primer Seminario Iberoamericano de Cooperación en Artesanía, efectuado en Santiago de Compostela. En esa ocasión tuve la oportunidad de cerrar el programa con una exposición sobre "La Cultura Popular en los Sistemas de Educación - Políticas a Nivel de América", cuyo propósito final, era reafirmar la función de la educación y su calidad de mecanismo dinamizador y transmisor de la cultura en la generación y apoyo a programas nacionales de promoción a la artesanía.



Antes de 1984 se había realizado una serie de acciones, alguna de ellas concomitantes al desarrollo artesanal per se. Me encontraba trabajando en el Departamento de Asuntos Culturales de la OEA y, para entonces, mis experiencias sobre la artesanía habían crecido con el Programa que dicha institución impulsó, a partir de 1969. En 1984 trabajábamos arduamente en proyectos interdisciplinarios de educación no formal y basándonos en muchos mandatos de los países, nos empeñábamos en concientizar al sector educativo en cuanto la educación formal debía responder a las características de la realidad social y vida productiva de cada grupo cultural. Al mismo tiempo, creíamos necesario generar modelos y referencias, desde nuestra visión cultural, y ofrecerlos al área educativa para apoyar la estructuración de programas diferenciados entre lo urbano y lo rural, y por supuesto con sectores más auténticos e indígenas de la América. Ofrecíamos nuestra infraestructura técnica constituida por tres centros interamericanos con sede en Cuenca, Ciudad de Guatemala y Caracas. Por otro lado, en nuestro propio ámbito, en los comienzos del Programa de Cultura Popular de la OEA, teníamos que abordar otros aspectos, y entre

ellos cito en primer lugar, la necesidad de adoptar algunas definiciones precisas que nos permitieran tener los códigos de comunicación con todo tipo de audiencias, técnicas y políticas. Esto a su vez, estaba ligado a la revalorización de las palabras y conceptos de "lo artesanal" y "lo folklórico", que en algunos sectores de la población urbana se referían a lo mal hecho y productos exóticos de culturas atrasadas, sin dejar de lado cierta mirada peyorativa en algunos especialistas de las mismas ciencias sociales sobre la calidad científica de la cultura popular. Las manifestaciones populares podrían convivir con la cultura mayor o dominante, aunque la población portadora de las primeras fuera realmente la mayoría. En segundo lugar, nuestro interés en penetrar en el sistema educativo formal significaba entrar en uno de los medios directos para que la población en general llegara a apreciar sus propias expresiones y tradiciones, afianzar los valores de la identidad y, en consecuencia, crear el público que a la postre consumiría la artesanía. Otra preocupación era, cómo influir en los programas de educación de adultos, especialmente, del sector educativo de la OEA (área "educación para el trabajo")

para que algunas de las actividades se dedicaran concretamente a la producción artesanal y trabajarlas interdisciplinariamente como proyectos piloto.

Cabe comentar que en cierta forma nuestra propia área cultural luchaba, primero con los cambios que implicaban el *modus operandi* que hasta entonces había sido dedicado a las relaciones Norte-Sur de intercambio cultural y, además con la falta de antecedentes en cooperación técnica para el desarrollo que era su nueva agenda. Por otro lado, la fuerza imperante en esos momentos en las agencias de financiamiento, de cuyas directrices se hacía eco nuestra Organización, chocaba contra cualquier intento de trabajar en desarrollo de base y a partir de las bases, como se concibe en la actualidad. Sirva de ilustración el siguiente comentario: *"...Durante los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, los economistas y los organismos internacionales se sentían optimistas porque finalmente habíamos aprendido a hacerlo y teníamos los medios necesarios a nuestra disposición. Lo que ahora resulta curioso, al realizar un análisis retrospectivo de esa era de inocencia, es que los especialistas*

en el campo relativamente nuevo del desarrollo internacional creían que eliminar las privaciones y elevar el nivel de vida en todo el mundo eran problemas técnicos para los cuales existían soluciones técnicas de aplicación universal." (Maybury-Lewis, 1993).(2)

Entre la enorme gama de incursiones realizada en pos de directrices para estructurar el Programa de la OEA y, conocer al menos en parte la gran variedad y riqueza de las culturas americanas, señalo algunas de las acciones que a nivel continental nos permitieron los aportes de personalidades del mundo académico y del conocimiento empírico, cuya sabiduría y experiencias fueron la plataforma para enfocar el Programa:

1. "Primera Reunión Técnica sobre Educación y Cultura Popular Tradicional" (Cuenca, 1979), con 58 participantes: los encargados del desarrollo curricular en los ministerios de educación, algunos representantes del sector cultural oficial y expertos en varios campos de la cultura, de los países americanos. Las recomendaciones contienen directrices en distintas modalidades para incorporar

la cultura popular tradicional en los sistemas educativos, incluyendo el aporte del museo como instrumento de aprendizaje en la educación formal, así como la participación de los artesanos y artistas populares como docentes en distintos programas de los currícula.(3)

2. Otra experiencia, que llamaríamos macro programa, fue el "Año Interamericano de la Artesanía", cuyas dos acciones principales fueron:

- a) La "Primera Reunión Interamericana de Artesanos Artífices" (San José/La Catalina, Costa Rica, 1982); en la cual los artesanos de las Américas reflexionaron sobre aspectos tales como la participación institucional, la capacitación, la comercialización, la ecología y el artesano en la sociedad contemporánea, entre otros.(4)
- b) El "Encuentro Internacional de Agencias y Programas de Desarrollo Artesanal, Washington DC, 1983), con 78 participantes, entre ellos, representantes de instituciones nacionales responsables, comercializadoras de artesanías, agencias de coopera-

ción, expertos en diseño y otras áreas de la actividad, artesanos y observadores oficiales.(5)

- c) A otro nivel, con una micro perspectiva, y con el fin de conocer realmente la dinámica social, económica y cultural del desarrollo de base, realizamos 45 talleres interdisciplinarios dedicados a analizar una diversidad de experiencias, principalmente proyectos autogestionarios de la sociedad civil, cuya exposición estaba a cargo de sus propios creadores o ejecutores. El análisis nos permitió reflexionar en conjunto sobre diversos factores de cada experiencia, como el problema, las soluciones propuestas, las actividades realizadas, el grupo social beneficiario, la participación de la comunidad y sus dinamizadores, la intervención de los agentes externos al grupo, las fuentes de financiamiento local, nacional o internacional, elementos positivos o negativos para la continuación del proyecto después de tal cooperación y luego, los resultados obtenidos, además de otros factores de influencia en el éxito o tropiezos del proyecto,

así como sus posibilidades inmediatas y a largo plazo, sistemas de evaluación utilizados, entre otras muchas consideraciones apropiadas a cada caso. Estos talleres, realizados entre 1980 y 1987, la mayoría en el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), y otros en Kingston, Río de Janeiro y Washington, DC, nos dieron los elementos de juicio sobre el desarrollo de base para nuestros trabajos y compromisos de cooperación técnica. En la discusión y análisis, además de los especialistas de la OEA y otros expertos invitados incluyendo artesanos y otros cultores de las tradiciones populares, participaban también representantes de instituciones donantes como la Fundación Ford, y otras especializadas en desarrollo de base, como la Fundación Interamericana. Es necesario anotar que, un taller totalmente diferente, fue el efectuado en Jamaica sobre el potencial de las artes en el sistema educativo del Caribe inglés, en el cual todas las Islas estaban representadas por académicos y empíricos de la cultura, junto con los encargados del desarrollo

curricular; y todos se integraron activamente a las demostraciones prácticas de cada expresión artística.(6)

- d) Por otro lado, habíamos logrado documentar las tradiciones de transmisión oral con su maravillosa artesanía etnográfica, a través de 52 misiones de investigación in situ, de varios meses de duración, de 1970 a 1985, en culturas aborígenes, afroamericanas y en grupos rurales en cuyo seno se conservaban simbióticamente las tradiciones ancestrales, como fiestas, ceremonias y organización comunitaria con las formas introducidas por las modalidades de la cultura citadina y dominante. Este "rescate" se realizaba con becarios de la OEA, profesionales de varias



especialidades, que llevaban a cabo sus programas de postgrado en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) de Caracas.

Al fenecimiento del Programa de Artesanías de la OEA en 1990 (más bien desaparición de todo el Departamento de Cultura), en sus veinte años de vida, se había logrado tener un papel protagónico en el desarrollo del sector, en especial en la creación de las infraestructuras nacionales, el apoyo a proyectos locales y la formación de recursos humanos, a través de cientos de becas en una variedad de especialidades, incluyendo la "educación complementada para artesanos".

Si bien se lograron las bases necesarias para emprender en nuevas etapas, tales como la realización de proyectos sustantivos integrales que debían trabajarse directamente con algunos grupos, la ausencia del Programa para coordinar las acciones multinacionalmente, así como la falta de los recursos técnicos y financieros que por varios años estuvieron a disposición, frenó en cierta medida la dinámica del desarrollo artesanal a gran escala. La OEA continúa

apoyando la artesanía a través de proyectos puntuales de los países dentro de un nuevo sistema de cooperación, más restringido.

Nuevos enfoques para el desarrollo artesanal

A partir del Primer Seminario Iberoamericano en 1984 al presente, han sucedido muchos acontecimientos importantes de tipo institucional sobre apoyo y cooperación para el sector artesano de América Latina, que aunque no los únicos, sí son los más relevantes.

1. Señalo en primer lugar, la creación del Plan de Acción Decenal para el Desarrollo de la Artesanía en el Mundo (1990-1999) de la UNESCO, con sus programas de estímulo, promoción al diseño, concursos y otros. El año pasado, con el aporte de varios especialistas, la Organización realizó la evaluación de los diez años de funcionamiento del Plan, como base para la nueva etapa que ya ha emprendido.

2. Luego, entre las experiencias con actividad sostenida, se destaca la conformación del Programa

Iberoamericano de Cooperación en Artesanía de la Cooperación Española, que lleva adelante la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía. Cabe anotar, que España en conjunto con la OEA, ofrecía desde principios de los años setenta, cursos de perfeccionamiento y formación de directivos y organizadores de programas de promoción artesanal de América Latina y el Caribe. A partir de 1987 el Programa Iberoamericano emprendió por su cuenta una variedad de cursos de capacitación, bien conocidos por todos, tanto en España como en Iberoamérica, en distintas áreas de la organización, diseño, comercialización, etc., asesoría a las entidades nacionales, además de investigaciones y estudios sobre distintos aspectos de la artesanía y sectores poblacionales, incluyendo zonas indígenas. En mi opinión, la tarea más encomiable de este esfuerzo, ha sido el mantenimiento de la "Comunidad" y los Seminarios como el único foro existente en Iberoamérica para dialogar en conjunto los problemas y tomar decisiones que cada institución nacional puede llevar a cabo de acuerdo con su capacidad técnica y financiera, así como para lograr el estímulo al intercambio entre tales organizaciones responsables

y establecer un tipo de cooperación horizontal de gran beneficio para la artesanía de la Región. Igualmente, el Programa Iberoamericano ha posibilitado el conocimiento y hasta el acceso, a las fuentes de financiamiento y otras oportunidades para el sector.

Como es del conocimiento general, los distintos Seminarios han cubierto también las directrices que la Secretaría ha requerido para gestión y acción progresiva y permanente de los diferentes proyectos a desarrollar. Resalto algunos aspectos, que desde luego no son los únicos, de los seis Seminarios organizados alternativamente en España y América. Particular énfasis se dio en Santiago de Compostela a la importancia de una actuación permanente y progresiva en la cooperación de España y los países iberoamericanos e institucionalización de los Seminarios, lo cual se ha logrado con gran éxito, inicialmente con el Ministerio de Industria y Energía, y ahora con su sustituto, el Ministerio de Ciencia y Tecnología. Igualmente, se recomendó la realización de estudios y censos, que en cierta forma los últimos continúan siendo uno de los mayores problemas para entrar

en los procesos de financiamiento internacional. Otra recomendación que recibió gran entusiasmo fue el inventario y documentación de las artesanías, lo cual dio origen al Centro de Investigación y Documentación de las Artesanías de España y América, y de su magnífico Museo en La Orotava, en Tenerife, sede de varios cursos de capacitación y de dos Seminarios de la Comunidad, así como la institucionalización del Premio Tenerife. Es de lamentar, sin embargo, que tengamos muy poco contacto con este Centro, y que después de pocas entregas de la Revista *Papeles de Artesanía*, ésta no se editará más, por cuanto la Comunidad requiere de un órgano de información permanente sobre todas las actividades que se realizan en los países, y en la propia Secretaría General. El tema de la información es una recomendación del Seminario del Quinto Centenario de 1992 en Tenerife, en 1988, el Tercer Seminario se enfocó hacia la capacitación, la legislación y la defensa de la estructura tradicional artesanal, diseño y nuevas tecnologías, entre otros temas. En tal ocasión se suscribió el acta constitutiva de la Comunidad Iberoamericana de la Artesanía. De nuevo en América, el Cuarto Se-

minario efectuado en Costa Rica, incluyó tópicos sobre exportación, ferias internacionales, la creación de un centro de distribución en España, y otros del comercio internacional. El Quinto Seminario, en Tenerife, habló de la necesidad de crear algunos centros especializados en las regiones americanas, de la asistencia técnica, de la relación investigación-rescate de procedimientos, técnicas y diseños tradicionales en función de nuevos diseños para responder a las demandas del mercado y, de redes telemáticas. El siguiente Seminario de Toluca de Lerdo, en el Estado de México en 1999, trató más concretamente este tema. El aspecto que en los Seminarios Iberoamericanos ha sido quizás una constante, es la creación de un modelo de exhibición permanente de las artesanías iberoamericanas en España para acceso al mercado europeo.

Parte de la estructura de los Seminarios ha sido incluir a muchos expositores quienes han tratado el tema de la artesanía desde todas las posibles vertientes y desde las distintas perspectivas de sus propias instituciones, o experiencias profesionales, de manera que se ha creado una gran fuente documental

de pensamiento sobre la artesanía en Iberoamérica.

3. Entre las instituciones internacionales que contribuyen a la promoción de la artesanía señalamos el Banco Mundial, que con la cooperación de la OEA efectuó en la sede de ésta en febrero de 1999, un Taller sobre Artesanos Indígenas y Desarrollo Sustentable en América Latina y el Caribe. Podríamos especular, que el Banco tiene una diversidad de dependencias que apoyan al sector a nivel mundial, con muy poca coordinación interna por cuanto las actividades que realizan están generalmente dentro del marco de los programas de los países a través de financiamiento reembolsable y por secciones geográficas con culturas y problemas muy disímiles.

La artesanía aparece también en proyectos financiados por el Banco Mundial, integrada a los macro proyectos multidisciplinarios para recuperación de «Ciudades Históricas y Sitios Sagrados» declarados patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO. Estos proyectos de puesta en valor se desarrollan en el marco del programa de «cultura en el desarrollo sostenido», y por tanto

integralmente se relevan todas las expresiones de la vida del pueblo que las vive, con sustantivos proyectos de reactivación de la artesanía.⁽⁷⁾

4. Por su parte, el Banco Interamericano de Desarrollo también financia proyectos de artesanía integrados a los macro programas nacionales, dentro del sector agrícola, o sector social, a través de los préstamos a los Estados miembros y también está otorgando donaciones a través de fondos no reembolsables.

Una de las condiciones principales exigidas por el Banco Mundial y por el BID, es la información sobre el sector artesano en cifras concretas para valorar el costo-beneficio de la inversión. No se ha llegado aún, aparentemente, a considerar la artesanía como inversión social con otros términos de evaluación. Además, para estas instituciones, la falta de censos y otras estadísticas les indica que el sector realmente no es un sector, sino que se trata de acciones periféricas a la economía nacional. Sin embargo, tanto el Banco Mundial como el BID, después de muchos años de experiencias con los países en desarrollo y, también con muchos de los más avanzados,

han llegado a la conclusión que los proyectos tendrán éxito si se tiene en cuenta, prioritariamente, la cultura del pueblo a al que van dirigidos. Numerosas reuniones organizadas por los dos Bancos, alrededor del tema del "desarrollo sustentable" demuestran el cambio en la política de las dos instituciones.

5. Entre las instituciones que han ayudado al desarrollo de la artesanía a través de cooperación, se encuentran la Comunidad Europea, el PNUD, la Fundación Ford, y muchas otras. Sin embargo, la Fundación Interamericana, especializada en desarrollo de base, sobresale ya que su estímulo tiene como fundamento principal, la relación directa «donante-donatario». Una de las bases para el éxito de un proyecto, es la organización prioritaria del grupo o comunidad beneficiaria, por lo cual la Fundación ha logrado el máximo de los objetivos propuestos. El volumen de donaciones otorgadas ha sido tan grande que obligó a la entidad a establecer ciertas estructuras locales para coordinación dentro del país. La Fundación Interamericana fue creada en 1969 por el Congreso de los Estados Unidos como programa experimental de ayuda exterior, con

el fin de apoyar las actividades autogestionarias de desarrollo de los sectores desfavorecidos de América Latina y el Caribe. En tal sentido, muchos proyectos de artesanías se han visto altamente beneficiadas.

6. Me refiero por último, a una ONG, fundada en 1986 que con gran mística se dedica "Al servicio de las Necesidades de los Artesanos de Bajos Ingresos", a nivel mundial. Se trata del "Craft Center", que con sede en Washington, DC, suministra una amplia variedad de servicios de información a artesanos, a organizaciones de desarrollo, a importadores y exportadores, a centros de capacitación, entidades de comercio alternativo y otros mercados, así como a individuos. Siendo la información su principal área de acción, en el año 2000 obtuvo uno de los 48 premios, entre 1.200 participantes en el Concurso sobre Innovación para Desarrollo de Mercados, del Banco Mundial, con el proyecto "Artisan Enterprise Network", consistente en una red dirigida a colaborar con profesionales, corporaciones privadas, agencias oficiales y ONGs, a poner en marcha sus empresas vía internet, globalmente, así como a ofrecer todo tipo de capacitación y enlace

con otros empresarios, artesanos y agencias.(8)

Influencias de la economía global

Quizás el movimiento planetario que más ha afectado a cada miembro de la humanidad en los últimos tiempos, es el nuevo orden económico mundial. Es un hecho comparable sólo con la revolución industrial. Es posible que ahora, en el principio del siglo XXI, los mismos diseñadores de este movimiento estén sorprendidos del alcance tanto positivo como negativo del sistema. El caso es que es un hecho, y como tal, nos ha tocado asumirlo en su mayor potencialidad, sin desconocer, por supuesto, cuánto ha afectado y afecta los modos de vida de la población. Esta concepción acompañada del establecimiento de nuevos sistemas de información, que es una parte del mismo hecho, ha contribuido a estrechar los espacios físicos y a acortar los tiempos de las transacciones, movilizand o enormes sumas de dinero con sólo el movimiento de unas pocas teclas, lo cual es a la vez un factor de vulnerabilidad. Esto ha obligado a los países a tomar nuevas iniciativas en cuanto a sus

propias economías y a sus acuerdos de intercambio comercial, creando a la vez nuevas formas regulatorias de legislación del comercio, así como la alianza por grupos de países para determinados programas de mercado.

En 1992, Canadá, Estados Unidos y México conformaron el Tratado Libre de Comercio de Norteamérica, pero antes, naciones de América Latina como las del Caribe, pusieron ya en marcha sus propios tratados comerciales: al bajar del 40% al 11% las tarifas promedio en América Latina a fines de 1980, muchas economías proteccionistas abrieron sus puertas al mercado, lo cual ayudó a los esfuerzos de integración. En consecuencia, muchos grupos subregionales empezaron a mostrar cierta vitalidad, tales como el Pacto Andino, el Mercado Común Centroamericano y la Comunidad del Caribe (CARICOM). MERCOSUR, integrado por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, triplicó su comercio durante la primera mitad de la década del noventa, y a través de tratados comerciales, incluyó también a Chile y Bolivia. A su vez, MERCOSUR amplió sus negociaciones hacia México y Canadá, y el Grupo de los Tres (México, Colombia y Venezuela), por

su parte, extendió sus propias redes a otros países, lo que contribuyó a que se beneficiaran muchos acuerdos bilaterales.

1. Para conmemorar el cincuentenario de haberse suscrito la Carta constitutiva, la OEA celebró en Washington, en 1998, una reunión cuya agenda contenía entre otros, el tema del "comercio y la economía global en las Américas". Señalo algunos de los puntos pertinentes: Durante la reunión de la Cumbre de Miami en 1994, los presidentes de los países del hemisferio se fijaron una ambiciosa meta, y fue crear una zona de libre comercio desde Yukon hasta la Patagonia y concluir las acciones pertinentes hacia el año 2005. Por tanto, los jefes de estado iniciaron formalmente las negociaciones para constituir la llamada Area Libre de Comercio de las Américas (ALCA), que crearía la zona de libre comercio más grande del mundo, reuniendo a 34 países, 750 millones de habitantes y, economías con un Producto Interno Bruto de 9 billones de dólares. Las Cumbres presidenciales de las Américas, naturalmente, no han sido ajenas a ciertos cuestionamientos, tales como qué papel jugarán las alianzas subregionales de comercio que hoy

existen en un acuerdo hemisférico de comercio; si existe la posibilidad de lograr consenso en un tema tan complejo; cuáles serían las preocupaciones de los países pequeños con economías tan dispares; cómo puede el ALCA hacer prosperar el comercio en las Américas sin construir barreras hacia el resto del mundo; y otras preocupaciones más.

Simultáneamente a la época de conformación de las alianzas comerciales en las Américas, los beneficios económicos no han alcanzado a todos. La pobreza continúa siendo uno de los problemas más urgentes del hemisferio.

- Más de 210 millones de personas en América Latina y el Caribe son pobres. El porcentaje de la población que vive en la pobreza ha aumentado desde 1980.
- La disparidad entre ricos y pobres es todavía muy amplia: en algunos países, más del 50% del ingreso nacional está en manos del 10% más rico de la población, mientras que menos del 10% del ingreso pertenece al 40% más pobre.
- Gran cantidad de la población está desempleada o precaria-

mente subempleada y no cuenta con seguridad social de ninguna clase.

La Comisión Económica para América Latina y el Caribe de las Naciones Unidas (CEPAL) ha identificado la pobreza como el obstáculo principal para el desarrollo y una amenaza a la paz social y estabilidad política. La CEPAL ha manifestado que a menos que todas las naciones del hemisferio ataquen en forma directa el problema de la pobreza, podrían surgir nuevas formas de subversión o de regímenes autoritarios.⁽⁹⁾

2. Desde otra perspectiva, en momentos del arranque del Tratado del Norte (NAFTA) en 1994 y de la conclusión del acuerdo del GATT, algunas organizaciones y líderes que habían trabajado activamente para explicar las serias consecuencias de estos tratados, constituyeron el "Foro Internacional de Globalización", que incluía entonces a representantes de 40 organizaciones en 19 países. El Foro, con la colaboración de numerosas universidades de Estados Unidos y Canadá, ha organizado reuniones para concientizar a los grupos académicos y a la población en general, acerca de los efectos negativos de

la globalización económica. Los principales que señala el Foro, serían:

- La disminución del poder local y de las comunidades indígenas, y aún de las naciones para controlar el futuro ya que el poder económico y político se transfiere a las instituciones transnacionales. Debilitamiento de las democracias y aumento de la corrupción.
- El refuerzo a la expansión de la colonización económica, ampliando la brecha entre los países ricos y los países pobres.
- El acelerado incremento del desempleo, tanto en los países ricos como en los pobres, por el aumento en la mecanización, cambios en los sistemas de producción agrícola, que junto con



la biotecnología reemplazan las formas tradicionales y sostenidas de la agricultura.

- Las migraciones masivas de población rural, con consecuencias en la pobreza, el hambre, las fricciones étnicas y degradación en las condiciones laborales y los derechos humanos.
- La invasión acelerada a las reservas forestales que aún sostienen la vida del planeta, con las implicaciones en el ozono, pérdida de la biodiversidad en suelos y océanos y, despojo de tierras y derechos a los pueblos nativos.
- La homogeneización de la diversidad local y de las culturas indígenas, las formas sociales y económicas, como también los valores y patrones de vida que reflejan la necesidad de mirar hacia la eficiencia de la monocultura.(10)

3. *"América Latina frente a la desigualdad* (BID, 1998-1999) es un informe provocativo que describe una realidad persistente con una nueva fuerza -América Latina es la región de más elevada inequidad en el mundo. En ninguna otra parte del globo las disparidades entre ricos y pobres son más amplias y están tan afianzadas...*América Latina frente a*

la desigualdad concluye que más que nunca, el tiempo de actuar es ahora, mientras la decreciente proporción entre asalariados y dependientes abre una ventana demográfica de oportunidad que se espera dure aproximadamente dos décadas... En promedio, 5% de los latinoamericanos más ricos recibe un cuarto del total del ingreso nacional, mientras en el sudeste de Asia, el 16% va a los más ricos y en naciones desarrolladas el 13%. Datos de Chile, México y Brasil muestran que los niveles más altos de desarrollo no han creado un nivel de igualdad más grande".(11)

La artesanía iberoamericana en el contexto actual

Los esfuerzos por conservar y preservar nuestro patrimonio cultural son una parte esencial de la protección a los valores de la identidad, de pertenencia, de conocer quiénes somos para saber hacia dónde dirigarnos. El patrimonio cultural es el enlace bien definido entre el presente con el pasado y, es fuente de futuras acciones, guiadas tanto individual como colectivamente, por nuestras aspiraciones y nuestras habilidades innatas. Esta herencia cultural inclu-

ye muchísimas expresiones del hacer de la humanidad. En nuestro ámbito, nos concierne enfocar el acerbo artesanal, parte esencial de la cultura material, hacia sus posibilidades de desarrollo económico y social, para beneficio de los sectores industriales de la sociedad actualmente menos favorecidos y, en consecuencia, para la economía nacional en general.

Ciertamente, la etnohistoria nos enseña que desde el comienzo de los tiempos, la artesanía permitió transformar elementos del ambiente para dar solución a muchos problemas de supervivencia de la especie humana, aunando a la vez un conjunto de valores para así conformar la cultura de los pueblos. La artesanía de la prehistoria, es quizá el elemento más importante utilizado por la arqueología, ya que en las expresiones materiales del pasado se encuentran plasmados los rasgos fehacientes que permiten a la ciencia estudiar los orígenes de las culturas y describir los modos de vida, los desplazamientos y asentamientos poblacionales, formas agrícolas, caza y pesca, organización social y política y otros valores de grupos culturales y civilizaciones, que son fundamento de nuestro presente.

Por otro lado, para los propósitos del desarrollo artesanal, han sido básicos los estudios integrales por parte de las ciencias sociales para conocimiento de los sistemas comunitarios que conservan las tradiciones artesanales en su contexto cultural. De esta forma, muchos proyectos han conservado y fortalecido la relación social en la comunidad, ha crecido el sentido de pertenencia y ha sido posible diseñar programas de desarrollo tecnológico y de experimentación en nuevos diseños, sin perder la esencia y las características de utilidad, funcionalidad y belleza, ya que al fin y al cabo el conjunto de factores diferencia-dores es el que hace el producto mercadeable.

Históricamente encontramos que la promoción artesanal ha ocupado un segmento de mayor o menor grado relativo en los programas nacionales de desarrollo económico y social. En muchos países, gobernantes bien intencionados o por motivos de su agenda política, han apoyado los programas para desarrollo del sector. Aún después de la revolución industrial, cuando los nuevos procesos para la producción parecían haber disminuido la artesanía, está siguió su curso sufriendo

un cierto desplazamiento a favor de la industria, para resurgir nuevamente al organizar y tecnificar la producción a fin de lograr una mayor productividad e integrarse a los mercados contemporáneos. Esta, diríamos, ha sido la experiencia de los países más avanzados tecnológicamente y la de aquellos que han seguido el proceso de profundizar en las comunidades y trabajar con ellas para dar nueva vida a expresiones quizá perdidas o en el peor de los casos, desvalorizadas.

La vida en las sociedades contemporáneas se caracteriza por los contrastes. Por un lado, tenemos el florecimiento de las alianzas comerciales y la apertura de mercados, la creación de nuevas industrias y una mayor oferta laboral, así como la tecnificación de los medios de comunicación que promueven por televenta bienes y servicios al alcance de la población con poder adquisitivo, mientras, el otro escenario, es de un gran malestar social. Por ejemplo, existen en algunas regiones del continente, la persecución étnica que aunque en menor escala, aún no termina, la persistencia de los grupos armados, la producción de estupefacientes y otros factores que han desestabilizado la armonía entre

"comunidad-y-naturaleza", y han hecho que grandes masas de población se movilizaran hacia otras ciudades en busca de seguridad y trabajo, aumentando las capas periféricas ya bastante congestionadas por haber sobrepasado el nivel de rendimiento de los servicios públicos, incluyendo el exceso de vehículos. Esto, en parte, ha contribuido a que sistemáticamente y usando muchos medios, se haya incrementado la emigración al Norte, a los países vecinos y a otros continentes. En algunos países, grandes zonas indígenas y campesinas han sido abandonadas por los hombres, afectando la organización comunitaria, la vida productiva, familiar y social en general, con grandes repercusiones también en el país y en la Región en general. Aunque tradicionalmente la mujer ha sido el eje del tejido social comunitario en nuestras sociedades, con las nuevas condiciones su rol se ha visto modificado y su carga social se ha incrementado. En pueblos enteros, por ejemplo, las mujeres han debido tomar la responsabilidad total de la producción que antes era familiarmente compartida, hacerse cargo del cuidado de los niños y ancianos y ser la proveedora del hogar.(12)

Cada situación nueva para estos grupos es por tanto una ruptura psicológica con el mundo de antes y causa de aprensión ante otras estructuras desconocidas para ellos. Roto el lazo de comunidad, que representa la tradición, su identidad y el principio de reciprocidad junto a la manifestación más importante que constituyen las fiestas religiosas como símbolo fundamental de la cultura, estos grupos sociales significan un nuevo reto para los gobiernos y para la sociedad en su totalidad. Simplemente ha aumentado la capa social de la pobreza. Son potencialmente una fuerza productiva y son a la vez una bomba de tiempo.

En seminarios anteriores de este foro, hemos analizado una gran variedad de factores que representa el universo de la promoción artesanal. Hemos oído una rica gama de exposiciones sobre experiencias nacionales dentro de sus características diferenciadas, que nos han indicado el gran potencial de esta actividad productiva, así como sobre los enormes problemas que enfrentan las instituciones nacionales responsables, ya por la falta de continuidad en las políticas nacionales, la carencia de recursos financieros o por el desco-

nocimiento por parte de los gobiernos acerca del significado de la promoción artesanal en forma sostenida y los pasos y retos por resolver, ya que se esperan resultados inmediatos. Valga la ocasión para esta cita: *"Las artesanías como producto de las variadas subculturas nacionales, generalmente no son reconocidas como una actividad productiva, sino como resabios culturales que hacen que la tarea promocional y de desarrollo se torne difícil. Señalamos que la diversidad conceptual existente sobre el tema hace complejo -aún entre los expertos- comprometer soluciones"*. (Lombera, 1995).(13)

Sabemos, por otro lado, que pese a los cambios sociales que ha vivido y vive Iberoamérica, que la actividad artesanal existe en muchos sitios aún vital, variada y pujante, activa o en la conciencia colectiva e individual; que se realiza en los grupos indígenas, en las comunidades rurales, en la periferia de los centros urbanos, generalmente conviviendo o siendo parte de la economía informal y, también en talleres organizados por cooperativas o por artesanos independientes. Sabemos además, que la artesanía puede ser complementaria a otros modos de producción, o de

dedicación exclusiva en el taller familiar y en programas oficiales de distintas modalidades, sujetos a sus propias circunstancias locales, provinciales y nacionales, culturales y socioeconómicas. Este sería el panorama de la situación actual de la artesanía. La necesidad de fuentes documentales accesibles sobre el estado concreto del sector, es aquí también muy importante.

Reflexiones finales

Ciertas experiencias en muchas partes del mundo, como también en América Latina nos han demostrado que la artesanía tiene un gran potencial como recurso para el empleo y que, debidamente organizada la producción, además de solucionar problemas sociales y económicos, puede entrar a competir en mercados más amplios generando a la vez un aumento en el ingreso nacional.

Conocemos, además, que la artesanía como actividad que nace en el seno de las culturas y que gracias a la condición emergente del ser humano, ha sido fuente de soluciones para muchos grupos y comunidades. Somos conscientes de que «...el or-

gullo y una firme identidad cultural, así como la solidaridad y la energía colectiva resultantes, son el mejor sustento para el desarrollo de base con una amplia participación de los beneficiarios. La expresión cultural, con toda su riqueza y variedad, es un medio importante para generar y orientar una fuerza social vital que puede llamarse energía cultural. Esta fuerza es una fuente primordial de motivación que impulsa a la gente a hacer frente a los problemas, buscar soluciones y participar en la puesta en práctica». (Kleymeyer, 1993).(14)

Sabemos que es necesario pensar de nuevo, en cómo fortalecer las instituciones, ya que es a partir de ellas principalmente que se realiza la promoción artesanal a un nivel de «industria artesana»: «*Para hacer conexiones, tenemos que aprender a pensar en conexiones. La forma de pensar en conexiones es pensar en términos de estructuras culturales*» (Richards, 1992).¹⁵ En efecto, para pensar en cambios tenemos necesariamente que pensar en estructuras, y éstas, producto de la actividad humana y engranajes para la acción socioeconómica, son también estructuras culturales. Frente a los

enormes problemas que afronta Iberoamérica, es permitido elaborar en la utopía, con cuestionamientos como: ¿Qué estructuras regionales se necesitarían para diseñar, organizar y llevar a cabo programas de desarrollo artesanal capaces de ingresar en los acuerdos de comercio? ¿Sería posible concebir macro programas que, manteniendo las diferencias culturales y los procesos básicos de modos de producción pudieran operar en grupos de países siguien-

do las modalidades de las empresas multinacionales y, al amparo de los acuerdos comerciales? ¿Sería posible estructurar, y quién lo haría, propuestas para gestión de financiamiento a gran escala? En cualquier caso, es vital la consideración de que es a partir del núcleo social y del fortalecimiento a la cultura que se puede lograr una verdadera promoción de la artesanía, y que en ese proceso, la clave es la educación.

NOTAS:

1. *Letters from Quebec, Philosophy for Peace and Justice*, Toronto, 1992
2. David Maybury-Lewis, *La Expresión Cultural y el Desarrollo de Base*, Fundación Interamericana, Arlington, VA, 1993
3. *Informe Final, Primera Reunión Técnica sobre Educación y Cultura Popular Tradicional*, OEA-CIDAP, Ecuador, 1979

4. *Informe Final, Primera Reunión Interamericana de Artesanos Artífices*, OEA, 1982
5. *Informe Final, Encuentro Internacional de Agencias y Programas de Desarrollo Artesanal*, OEA, 1983
6. *Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados*, Vol. 1-5, OEA, CREFAL, México; CIDAP, Ecuador, CARICULT, Jamaica, 1980-1991
7. *Symposium on "Preserving the Architecture of Historic Cities and Sacred Places*, "World Bank", Washigton, DC, 1999
8. AEN: "artisaneterprisenetwok.org" - Craft Center, Washington, DC
9. *Conferencia de las Américas*, OEA, Washington, DC, 1998
10. International Forum on Globalization, P.O.Box 12218, San Francisco, CA 94112
11. *América Latina frente a la desigualdad, Progreso Económico y Social en América, Informe 1998-1999*, BID. Revista *Desarrollo de Base*, Vol.22, N°1, Fundación Interamericana, Arlington, VA, 1999
12. *Informes*, Reunión de Expertos Latinoamericanos, tema "La Mujer en el Desarrollo", Artesanías de Colombia, S.A., Bogotá, 1995
13. Héctor Lombera Cuadrado, *Situación del Productor Artesanal en Iberoamérica*, Reunión de Expertos Latinoamercianos, Bogotá, 1995
14. Charles David Kleymeyer, *La Expresión Cultural y el Desarrollo de Base*, Fundación Interamericana, Arlington, VA, 1993
15. Howard Richards, *Letters from Quebec, Philosophy for Peace and Justice*, Toronto, 1992

HISTORIA- *El Poder de la Cultura* (*)

"Hace menos de dos años me encontraba en Uzbekistán, en el Mar Aral. Estaba en una aldea de pescadores, donde la gente había descubierto que con la erosión del mar, ahora tenían 15 kilómetros menos de distancia al agua. Era un pueblo donde la gente no sabía hacer nada más que pescar y secar el pescado. De modo que construyeron unos pocos lagos que les ayudaban a subsistir con el producto que era de \$15 dólares por mes, por familia. Así que las condiciones eran terribles.

"Y en esa situación de pobreza y desesperación, me entrevisté con un maestro que hablaba inglés y, junto con su esposa Elaine, visité una clase de niños escasamente vestidos para el frío que hacía, pero estaban llenos de entusiasmo ante una visita de alguien que venía en helicóptero, con toda clase de seguridades y demás a su alrededor. Era un gran evento. De pronto, un niñito se me acercó y me

entregó un billete equivalente a 10 centavos de dólar. Miré hacia abajo y me encontré con ese dinero en la mano y que el niño estaba alejándose, corriendo. Así que le pregunté al maestro '¿qué es esto?'

"Me contestó, 'Sr. Presidente, en nuestra cultura, cuando un viajero llega a la aldea, es nuestra tradición darle dinero para ayudarlo en la siguiente fase de su viaje.'

"Lloré. Estaba absolutamente conmovido. Y esto me puso a pensar que si esta aldea iba a seguir adelante y, así todas las aldeas como ésta, nosotros deberíamos ayudar a los niños como este niño a preservar su cultura. Tenemos que ayudar al pueblo a mantener sus raíces. Tenemos que ayudar a los pueblos y a sus habitantes alrededor del mundo a tener una base que nadie pueda arrebatarles."

James D. Welfensohn, Presidente del Banco Mundial. ♦

(*) Informe final de la Conferencia patrocinada por el Banco Mundial y la UNESCO, "Culture in Sustainable Development, Investing in Cultural and Natural Endowments", Washington, DC (1998).

GESTION DE DISEÑO Y PLANEACION ESTRATEGICA EN EL CONTEXTO ARTESANAL.

Durante muchas décadas varios teóricos del diseño, por diferentes líneas, ideologías y puntos de vista, han empeñado sus estudios para aclarar la función de esta disciplina, su quehacer frente al mundo y su clasificación entre las ciencias y las artes.

Actualmente, se han discutido temas como si el diseño es o no una ciencia o si guarda una relación directa con el arte. El asunto a tratar es el diseño como una empresa humanística, una disciplina híbrida, en la cual tanto las características técnicas-científicas como las estéti-

cas-sensoriales formen parte de su quehacer, encaminado a la satisfacción de necesidades que ofrezcan oportunidades para nuevos tipos de comportamientos y estilos de vida que concuerden con un desarrollo sustentable y una calidad social permitiendo librarnos, paso a paso, de la enajenación en la cual se encuentran sumergidas todas las sociedades.

Como plantea Richard Buchanan, "la disciplina de diseño, en todas sus formas, faculta a individuos para explorar las cualidades diversas de la experiencia personal para formar las cualidades comunes de las expe-

riencias comunitarias. Esto hace al diseño un elemento esencial en una nueva filosofía de la cultura."⁽¹⁾

Los objetos y servicios de los nuevos diseñadores no solo deben satisfacer las necesidades elementales, sino que tienen que ser el factor primordial que permita al usuario establecer su estilo de vida con una calidad global la cual encierra todas las exigencias ecológicas, las experiencias sensitivas particulares y especialmente la identidad individual y cultural. Debe buscar en su propio contexto la manera de superar la dependencia tecnológica creando soluciones y alternativas que sean factibles de competir en el mercado o utilizar el desarrollo tecnológico del primer mundo en beneficio de las características particulares y los principios de diseño conectados con el espíritu e ideales culturales.

Una vez analizado el contexto ideal por donde la disciplina del diseño, a mi manera de ver, debería encaminarse y su influencia directa en el crecimiento de nuestra cultura material, propondré una de las alternativas de las cuales puede acogerse el diseño para determinar este nuevo sistema de vida y la nueva relación

humanística entre humano-objeto. Me refiero básicamente a la identidad cultural, que a mi parecer, aparte de resolvernos el problema de la enajenación cultural, es una fuente muy rica para encontrar los nexos históricos-regionales-emocionales que necesitan los objetos contemporáneos.

Podemos definir la identidad en su forma más elemental, como el factor que engloba a individuos que forman parte de una misma cultura, o sea, pertenecen a sociedades en las cuales las creencias más importantes, valores y costumbres son compartidos por casi todos de manera más o menos homogénea.

Toda cultura se gesta y desarrolla en un ambiente físico en el que los seres humanos se organizan y viven. Una cultura es un sistema en el que la interrelación físico-natural y humana-social es imprescindible. Entender la identidad material sólo es posible si es que se toma en consideración el entorno humano en el que se da, las ideas y creencias que sobre lo estético-emocional tiene cada cultura y la función que desempeña dentro de cada colectividad.

América Latina, disponemos es muy rica en recursos de identidad cultural que tiene varias vertientes. Sus raíces son muy fuertes y antiguas generadas por todo el conocimiento y desarrollo de sus grandes civilizaciones prehispánicas, el mestizaje surgido con la conquista española-portuguesa, la presencia africana y posteriormente con la cultura francesa e inglesa que se incorporó con mucha fuerza durante más de 500 años en el cuerpo y núcleo de la identidad del Latinoamericano. Considerando estas vertientes culturales, cualquier esfuerzo serio por esclarecer la identidad cultural no puede prescindir de los contenidos indoamericano y africano que configuraron la cultura a lo largo su proceso de mestizaje. Los elementos peculiarizantes en estas vertientes no se los puede considerar aisladamente, pero sí incorporados y modificados en la nueva cultura mestiza que efectivamente se conformó, lo que el pensador José Vasconcelos llamó la "raza cósmica".

Al analizar los objetos se puede decir que su identidad se empotra en sus aspectos y pistas visuales; se puede presumir que hay pistas en sus formas que de algún modo activa los

"vínculos" a las nociones heredadas o aprendidas de culturas pasadas. Estas nociones «heredadas» dan al objeto categorías características de identidad cultural. La comunicación de los conceptos de identidad -que conjuguen con los nuevos tipos de comportamientos y estilos de vida de los usuarios- depende de la acertada selección de pistas visuales para ser transferidas.

Esta búsqueda de alternativas y pistas para un diseño humanístico nos lleva a añorar el pasado, la buena relación que existía entre naturaleza-objeto-usuario; pero la solución no está en regresar a los antiguos estilos de vida, lo que es imposible ya que vivimos en un tiempo diferente en el que el ritmo de vida es muy cambiante y acelerado; tiempos y estilos de vida impuestos por una sociedad cada vez con menos identidad particular y enajenada.

En el pasado podemos encontrar los orígenes, las raíces y con ellas ir estableciendo paso a paso nuestro comportamiento frente a las circunstancias que nos toca vivir. Encontrar la esencia de los demás será nuestro trabajo para adaptarlo a nuevas concepciones y nuevas tecnologías.

Las sociedades tradicionales fueron más aisladas desde el punto de vista de la exposición a los medios; tanto sus objetos como sus nociones conexas permanecieron arraigadas firmemente en la cultura. Los objetos que estas culturas crearon reflejaron un sentimiento fuerte de identidad visual, porque los nexos primarios y secundarios en su mayor parte eran referidos a objetos y nociones desde dentro de la cultura. Era así natural que los objetos tradicionales en la mayoría de las culturas tendieran a mostrar una correlación fuerte entre la comunidad y las expresiones visuales, regionales y culturales.

Esta esencia es muy subreal; no se encuentra lista para que nosotros la utilicemos, depende de muchos factores de percepción individual y cultural que guardan relación con conexiones emocionales y espirituales, es decir con experiencias estéticas. Una estética humanística que busca alcanzar percepciones con equilibrio racional, sensitivo y emocional.

Con todos estos antecedentes surge la pregunta clave: ¿Cómo los diseñadores podemos ofrecer productos que cumplan con esta estética humanística?.

Como plantea el diseñador indio Uday Athavankar "Una vez que las nociones sobre los objetos tienen raíces fuertes en la cultura, es duro desarraigarlas. Su honradez depende de dos variables. Primero, sobre la exposición de los objetos en el mundo real en la vida diaria o mediante medios, y segundo, la seriedad con que la cultura identifica la categoría del objeto. No todas las categorías de objetos son igualmente sensibles culturalmente. Por ejemplo, los objetos usados en rituales, preparaciones alimentarias de festivales, y los vestidos nupciales están altos sobre la escala de sensibilidad."

Con este concepto podemos resumir de manera general que una de las principales tareas del diseño es la necesidad de desarrollar las estrategias que permitan cambiar las expresiones formales con el tiempo y aún retengan las referencias y nexos sobre la categoría del objeto y los estereotipos.

En el caso de Latinoamérica, debemos iniciar planteando propuestas y emprender en una acertada selección de pistas visuales-tradicionales que puedan ser transferidas por los objetos para lograr transmitir

los conceptos propios de nuestra cultura.

Las posibilidades son muchas y muy variadas, la que aquí planteo es un buen ejemplo en nuestro contexto que permita llegar a determinar si son o no factible estos cambios radicales: buscar la esencia en la más venerada y tradicional de las maneras de producción del mundo americano: las artesanías.

Artesanía

Este término no tiene una definición clara y depende del punto de vista y el contexto en el que se plantee. Mi intención es aclarar la hipótesis de que la artesanía es una de las ricas fuentes con la que diseñadores y artesanos podemos conjugarlos para darles a nuestros objetos los nexos y variantes necesarios para una identidad cultural.

Las implicaciones que tiene un objeto artesanal son muchas e interactúan entre sí; van desde el diseño hasta la situación económica, social, tecnológica y cultural, en que se produce. "Se dice que las artesanías se están perdiendo pero,

aunque es innegable que algunas ya se extinguieron o están a punto de perecer, esto no es tan categórico, pues las artesanías desaparecen en la medida en que los artesanos dejan de serlo para convertirse en obreros o jornaleros y emigran de sus lugares de origen. Sin embargo, las artesanías reviven cuando encuentran nuevas posibilidades con nuevos mercados".

Ya que en párrafos anteriores, y en lo posterior seguiré empleando el término artesanía, es necesario aclarar la definición que, para este estudio en particular, se va a dar, para poder distinguirla y atribuirle los objetos precisos.

Porfirio Martínez Peñaloza historiador mexicano, es uno de los primeros en referirse a la actividad manual dentro del arte popular; a pesar de que no hace esta distinción y confundió el término arte popular con artesanía, (como pasa con muchos de los investigadores) hace una historia somera del concepto de artesanía en México y agrega el que se fraguó en el Primer Congreso Internacional de las Artes Populares efectuado en 1928 en Praga:

"El arte popular (léase artesanía) es una actividad manual, en la cual la aplicación de una tecnología tradicional agrega a un objeto de uso o decorativo un elemento de belleza o de expresión artística, también de carácter tradicional. Tales objetos pueden tener una finalidad utilitaria, ceremonial, suntuaria o meramente estética, estrechamente ligadas a formas de vida; por esta razón traducen de algún modo el ámbito social en que se producen y al cual están destinados". (2)

En la carta Interamericana de las Artesanías y Artes Populares elaborada en la Organización de Estados Americanos (OEA), a pesar de que se define el arte popular, se hace presente la palabra artesanía como parte de él y no como un sinónimo:

"Arte Popular es el conjunto de obras plásticas y de otra naturaleza, tradicionales, funcionalmente satisfactorias y útiles, elaboradas por un pueblo o una cultura local o regional para satisfacer las necesidades materiales y espirituales de sus componentes humanos, muchas de cuyas artesanías existen desde hace varias generaciones y han creado un

conjunto de experiencias artísticas y técnicas que las caracterizan y dan personalidad".(3)

Si analizamos estas declaraciones, podemos entender que la palabra arte popular y artesanía están muy ligadas; es decir, la artesanía es el desenlace, el producto final, la manifestación material en el que recaen todo el conjunto de las características y propiedades que pertenecen al arte popular, al cual además de las artesanías, también corresponden las manifestaciones de canto, música, danza, y las expresiones escritas y orales.

Con todo esto podemos caracterizar a la artesanía como la proyección de las cualidades del arte popular, un producto que implica la relación directa del trabajador con el material en un proceso directo, cuya forma y tecnología específica se remonta hasta lejanas épocas; es decir tienen una carga histórica que caracteriza los significados y el sistema de vida de los pueblos junto con su cultura material.

Todos los autores analizados, algunos de ellos citados en este trabajo, han presentado la definición

de artesanía enfocando su criterio en una o varias características específicas dándole mayor importancia sobre otras; algunas de ellas ya se han analizado, así que sin entrar en mayores detalles voy a enumerar las que más han marcado las perspectivas de los investigadores:

- El modo de producción que presenta objetos hechos directamente por la mano del hombre.
- La expresión artística tradicional que forma parte del acervo histórico de experiencias tecnológicas.
- La creación popular, en el sentido de lo hecho por el pueblo y más claramente por el sector indígena.
- La utilidad como característica, por la cualidad de poder conjugar en un mismo objeto lo "útil y lo bello", tomando en cuenta que su razón fundamental era satisfacer las necesidades primarias.
- En algunas investigaciones, el proceso de producción y la distribución del trabajo, aparece como cuestión fundamental el análisis de las formas de producción de artesanías esto es "la manera en que los individuos, como productores, se presentan ante

su objeto y sus instrumentos de trabajo; las relaciones que se entablan ente aquéllos en el proceso de producción, y el producto resultante".

Con estas variadas características que muestran diversos puntos de vista se consolida la importancia que el arte popular y sus artesanías tienen dentro del avance, la generación y la transmisión de la cultura.

Para el fin que se persigue en este estudio, es conveniente tratar de determinar cuales son las cualidades más importantes que deben sobresalir en las artesanías y a su vez hacer una división que podría existir dependiendo de cada característica.

Tomando en cuenta el modo de producción de lo hecho a mano más el significado que transmiten estos objetos existen:

1. manualidades que como el término indica no tienen ninguna significado más que la habilidad manual y el buen gusto del ejecutor.

2. artesanías artísticas que cumplen con lo hecho a mano más la ayuda

de herramientas algo sofisticadas, sus valores están dentro de significados nuevos basados generalmente por las tendencias de arte o de moda o por expresiones plásticas de diseñadores y artistas contemporáneos. Se les llama también neoartesanías.

3. artesanías tradicionales que cumplen con el modo de producción de lo hecho a mano; además sus valores entran dentro de las características del arte popular con relación a que conservan materiales y tecnología tradicionales; reflejan la cosmogonía del autor o de su región, es decir, su particular modo de ver el mundo que les rodea, su sistema de vida y su historia.

4. artesanías folclóricas, llamadas frecuentemente como el "gran arte popular" son las que mantienen la tecnología tradicional en el máximo nivel y conservan también todos los significados espirituales y emocionales basados en el acervo folclórico. Estos generalmente son objetos con fines rituales.

5. curiosidades o souvenirs, producción que en realidad significa un "arte popular degenerado" en virtud de su pésima calidad, y desviada estética.

Estos artículos hechos para el turista desprestigian el estilo tradicional del pueblo; no son representativos del arte popular por no tener características auténticamente nacionales, esta producción es estimulada por personas dedicadas a la maquila de trabajos de artesanos y luego les imponen diseños y motivos exóticos (principalmente salidos de la iconografía prehispánica, la imagen de alguna deidad o de alguna iglesia colonial, etc), en forma tal, que no solo despojan a los trabajadores rurales de su libertad artística, sino que llenan las zonas turísticas de un sinnúmero de objetos de pésimo gusto y calidad desmejorando así la imagen auténtica de la riqueza cultural.

Tomando en cuenta el medio donde se desarrollan, se clasifican: en el medio urbano/suburbano y en el medio rural/indígena a pesar de que las artesanías mencionadas pueden ser elaboradas en un medio indistinto cada una de ellas; en Latinoamérica de manera general se puede ver claramente que la mayor parte de las artesanías tradicionales y folclóricas están en el medio rural/indígena, mientras que las artesanías que son de carácter artístico y las manualidades, se producen en el medio urbano y

son además elaborados por mestizos pertenecientes a grupos sociales de niveles económicos más altos.

Tomando en cuenta el punto de vista del diseño se pueden subdividir y distinguir dentro de cada grupo mencionado, artesanías con diferentes niveles de "estado de arte" es decir, es el grado de dominio del proceso de producción y el potencial creativo, considerándolas así, existen: artesanías que tradicionalmente han dominado la técnica y el tratamiento de los materiales; artesanías de alto nivel de creación artística; y artesanías donde el nivel formal es muy ligado a las propiedades del material que es de uso tradicional.⁽⁴⁾

Diseño, gestión y artesanías

En la introducción de este trabajo se plantea el marco teórico considerando a la disciplina de diseño como una empresa humanística, este criterio me llevó a incursionar en toda la problemática que presentan los objetos artesanales.

Teniendo pues tres aspectos muy importantes a considerar por

parte del diseño; el cultural como el rescate a los valores, el técnico-formal con el desarrollo de formas, funciones, materiales y técnica y el socio-económico en el progreso justo del sector productivo. Y todos en un alto nivel de calidad; tomando siempre en cuenta que este conjunto de factores no son lineales sino se entremezclan e intervienen directa y conjuntamente en la producción.

Para que sea posible establecer estrategias de desarrollo efectivas en la conjunción del diseño y la artesanía es importante primero quitar todo ese tabú que define y relaciona esta actividad del diseño nada más con el dibujo creativo y la elaboración de objetos bonitos y diferentes, concepción muy limitada, ya que, siendo así, esta relación diseño-artesanía no tiene ningún desarrollo sino al contrario, lo único que se puede lograr es una ruptura con el trabajo particular e individual del artesano y con todos los significados y valores del producto.

Igualmente es necesario eliminar todo concepto paternalista extremo que quiere mantener a las artesanías como los productos intocables, como

piezas de museos, que lo único que acarea es el estancamiento económico de sus productores, el inevitable aplastamiento tanto productivo como cultural por parte de los objetos industriales, y la reducción de alternativas diferenciales para todos los consumidores. Es necesario iniciar pues, una nueva etapa para la producción artesanal, más dinámica e integrada al desarrollo global, en la que entren en juego factores de innovación, planeación, calidad y competitividad combinados con todas las características sociales, culturales y manuales propias de esta actividad.

Se plantea así, una visión mucho más amplia, y que últimamente se ha desarrollado mucho con relación al quehacer de la profesión: el diseñador como gestor, como «herramienta mental» dentro de un proyecto multidisciplinario cuya característica principal es ser una actividad articuladora, que actúa en niveles estratégicos para generar productos competitivos a través de la integración entre «creadores y productores», con el fin del intercambio de acciones y retroacciones de información. Lo que el diseñador Gui Bonsieppe llama «interface»:

«...dominio en el cual se estructura la interacción entre usuario y producto para posibilitar acciones eficientes".(5)

Si bien todos estos conceptos de innovación e interface han sido generados principalmente para la acción del diseñador dentro de una empresa en términos formales o de un servicio específico, bien pueden ser aplicados a esta nueva concepción dinámica en el área artesanal y ser el diseñador el gestor en el proceso de elaboración de un producto artesanal específico o de un proyecto general de estrategias de desarrollo de productos.(6)

Con estas perspectivas podemos darnos cuenta de la importancia que tiene la gestión del diseño en la producción artesanal, para lograr al igual que cualquier empresa, un producto que cumpla de manera total tanto los requerimientos de desarrollo socio-económico del productor, como un producto de alta competitividad y ganancia en el mercado, y de manera indirecta pero muy importante, proponer una alternativa al estilo de vida de los consumidores.

La gestión del diseño y la planeación estratégica

En el contexto de la producción artesanal, las personas e instituciones encargados del desarrollo de los productos de esta área, tiene un concepto muy reducido (igual o mayor que el de un industrial o empresario) de la intervención del diseñador; su concepción, en la mayoría de los casos, se limita a pensar en el diseño como una herramienta estética y de dibujo. Esto hace que en lugar de ver al diseño como un instrumento importante en la producción artesanal, se lo vea como una bestia voraz que lo único que va a lograr es a cambiar el nivel expresivo del producto con una imposición radical de nuevos elementos y nuevas formas.

Estos erróneos criterios tienen que ser superados, ya que en la actualidad hablar de estrategias de acción, desarrollo tecnológico, políticas de exportación, integración de mercados, etc, pierden mucha competitividad si no se le considera al diseño como una pieza clave de integración dentro de todo el proceso. Vivimos en una época de constante cambios en la que la innovación es o debería ser actividad cotidiana. Para

lograr esto se presentan varios imperativos fundamentales de planeación para todo producto y servicio, ya sea artesanal, industrial o empresarial que quiera sobrevivir y prosperar: Innovación - Calidad - Acortamiento de plazos - Mercado e - Integración.

Para que estos aspectos puedan formularse y organizarse de la mejor manera posible a fin de lograr y mantener una ventaja competitiva sostenible, es necesario tener una planeación directamente relacionada con el proceso del producto, desarrollo que implica mejoras en la calidad y la productividad.

La planeación estratégica es un proceso continuo, flexible e integral, que genera una capacidad de dirección, capacidad que da a los productores la posibilidad de definir la evolución que deben seguir en los materiales, la mano de obra, las herramientas y el método para aprovechar, en función de su situación interna, las oportunidades actuales y futuras que ofrece el entorno. Los planteamientos para lograr la evolución en la producción artesanal, pueden ser muy variados si se consideran todos los aspectos productivos, culturales y expresivos de las artesanías, pero

de manera genérica, se pueden distinguir cinco estrategias ligadas a factores del productor, del producto y del diseño que se enfocan a lo más relevante de la problemática planteada:

Capacitación

Ligada al factor del desarrollo del productor. Capacitar es el acto de enseñar, asesorar y tener un seguimiento de la fase productiva mediante el uso de técnicas de apoyo tanto en el aspecto creativo como en el proceso constructivo, a fin de obtener mejores instrumentos de apoyo en el potencial creativo. Es decir, una formación que busca calificar a los artesanos en el mejoramiento de la técnica, la adaptación de nuevas tecnologías y la gestión administrativa.



La destreza nacida de la experiencia seguirá siendo un valor primordial, pero esa destreza ha de integrarse en una puesta al día permanente de las nuevas perspectivas para la producción.

Diferenciación

Se produce cuando la oferta de productos artesanales se distingue de la competencia proporcionando un producto de más valor al cliente, valores que están determinados dentro de muchas alternativas, cada una de ellas importante en la originalidad del producto artesanal: expresividad, identidad, desempeño, calidad, durabilidad, características manuales y de producción, confiabilidad, disponibilidad; es decir, exclusividad que puede asociarse a un precio más alto.

Diferenciación es por lo tanto el acto de diseñar un conjunto de diferencias significativas, originalidad y superioridad del producto con un valor claramente identificado por el consumidor.



Etapas de cursos de diseño de artesanos de varias comunidades de México, en Capacitación



Nichos de mercado

Los nichos de mercado son la especialización en un mercado con una línea de productos; buscar nichos

de mercado es vehicular mensajes determinados a usuarios determinados.

La definición del espacio artesanal en el mercado hay que buscarla tomando en consideración el enorme poder del mercado en nuestros días, las características de las personas que compran artesanías, qué pretenden al hacerlo, cuáles son sus formas de vida que la industria no puede cubrir para, alentando la

producción, mantener ese espacio y ampliarlo.

Calidad

La calidad es el atributo clave identificado por el comprador para evaluar objetivamente los productos. La calidad de un producto es el resultado de la calidad obtenida en cada uno de los procesos que intervienen en la elaboración de dicho producto.

Es trascendental para todo desarrollo productivo tener conciencia de la importancia de la calidad; la calidad como balance y conjunto de distintos factores como: expresivi-

dad, identidad, costo, mano de obra, obtención de las materias primas y medio ambiente.

Un factor que a lo mejor no se le reconozca como importante por no actuar directamente en la producción, pero de mucha ayuda para tener un mejor y claro control de calidad, es tener los objetivos y las metas claras con visiones a mediano y largo plazo; esto actuará directamente en la organización para un trabajo en equipo, la delegación de autoridad y la toma de decisiones, factores trascendentales para obtener un seguimiento muy organizado y poder controlar la calidad de principio a fin.



Lámpara



Maletín



*PORTA LENTES, PIREX, BOLSO
muestra piloto de productos
realizados en los que se conjugan
conceptos de gestión de diseño y
destrezas de los artesanos.*

Con esta propuesta, el gestor de diseño se concentra básicamente en el aspecto global y estratégico del producto dejando los aspectos funcionales y tecnológicos a los artesanos. Por tanto, las funciones del gestor de diseño se relacionan con tres niveles del desarrollo de la producción: el nivel táctico, el nivel metodo-lógico y el nivel operativo.

Nivel táctico

Se relaciona con la planeación, seguimiento, capacitación y posicionamiento estratégico para el desarrollo de los productos. Las funciones de la gestión del diseño son muy relevantes en este nivel por lo que se le subdivide en dos fases:

Fase I, corresponde al nivel de capacitación, la búsqueda de varios motivos de creación y las etapas del proceso de diseño.

Fase II, corresponde a la planeación, a la formulación de planes de diseño a largo plazo, a velar por la "identidad" en todas las manifestaciones visibles, a planear inversiones en desarrollo de diseño, a analizar la competencia y a evaluar las tendencias del diseño y el desarrollo tecnológico.

Nivel metodológico

Se relaciona con la asesoría del diseño para la programación, integración y coordinación de los procesos de desarrollo de los productos. Las funciones del diseñador a este nivel tiene que ver con:

- Diagnosticar los problemas a resolver asegurando la precisión de la solución elegida.
- Asegurarse que las soluciones de diseño sean implementadas debidamente durante su fabricación.
- Auxiliar a los artesanos en el establecimiento de sus proyectos y perfiles de producto.
- Formar equipos de trabajo.
- Asegurar la comunicación entre las partes relacionadas en el proyecto.
- Coordinar esfuerzos de todos los involucrados en cada proyecto.
- Controlar tiempos y presupuestos de los proyectos.
- Establecer red de contactos con organizaciones, instituciones de diseño, y otros profesionales.

Nivel operacional

Este nivel tiene que ver con la concretización de los productos

artesanales o los proyectos de diseño.

En este nivel es primordial la función del gestor de diseño para determinar las constantes y variables en forma, función y tecnología que se deben tomar en cuenta para el desarrollo de los nuevos productos.

Lo propuestos en estos tres niveles de desarrollo estratégico para la producción artesanal están basados en la experiencia directa y sustraídos desde enfoques variados; tal vez estén esquemáticos comparados con lo variado, versátil e informal del sector, se pretende que estos sean una guía general para luego ser la base para el estudio y la planeación de proyectos específicos y poder así insertar en estos niveles nuevas propuestas y alternativas que los enriquezcan.

Lo más importante, a pesar de que a simple vista se vea que contengan pocas determinantes y estas muy generales, es que además de considerar factores sociales, económicos y etnográficos tiene una visión muy particular desde el diseño lo que le da un enfoque muy diferente y sin temor a equivocarme, mucho más efectivo.

Conclusiones

Qué es diseño?, qué es artesanía?, nacen los objetos que usamos de los planteamientos académicos de escuelas de arte y diseño?, o de la imaginación y creatividad particular?, o de la experiencia tradicional?, estas y otras preguntas son las que frecuentemente están siempre en tela de discusión en cualquier espacio en que se toquen temas relacionados con diseño, arte, artesanías e identidad cultural.

Diseño, artesanías e identidad cultural son temas que por separado abarcan áreas de acción muy complejas para su definición y delimitación pero cuando se encuentran y fusionan se puede lograr una amalgama muy rica en posibilidades y a la vez llena de desafíos para quien asuma el valor de intentarlo.

El propósito de este trabajo fue el de presentar, mediante el estudio, el análisis y la práctica, las estrategias de diseño principales que permitan, por un lado al profesional del diseño incursionar como el visionario, el gestor con las herramientas necesarias para lograr juntar todos los factores que entran en juego en esta

área híbrida llena de determinantes culturales y sociales pero a la vez rica en variables muy accesibles y versátiles.

Por otro lado esta el artesano necesitado de un desarrollo productivo que le brinde la oportunidad de sobrellevar y avanzar de la mejor forma todo el aislamiento y rezago económico-social al que el sistema político lo esta empujando. De esta manera el propósito imperativo del proyecto es capacitar y ayudar a los productores de artesanías para que puedan acceder a acciones inmediatas de forma, función, tecnología, calidad y en general de diseño; que les permitan ofrecer sus productos en mercados más grandes y con mayores oportunidades de competitividad.

Para cumplir con estos propósitos de gestión conjunta se consideraron estrategias de diseño humanísticas claras y específicas que vinculan al artesano con un nuevo o diferente mercado más amplio y competitivo; pero que a la vez logran mantener viva toda la tradición que envuelve a los productos artesanales, garantizando así la autenticidad e identidad de

los objetos y brindando a los compradores productos que satisfacen y enriquecen un sistema de vida más comprometido y conciente.

Las estrategias de vinculación y gestión de diseño planteadas en este trabajo, corren con la desventaja de ser casi pioneras en el campo del diseño artesanal por lo que no existen muchos parámetros para su comparación; pero a la vez se tuvo la gran oportunidad de ser aplicadas en casos reales y específicos; lo que permite tener una evaluación muy clara de los resultados positivos que de ellas se obtuvieron.

En suma, las estrategias aquí planteadas son la base de un vasto proyecto que debe ser complementado tanto por especialistas de otras ramas como por los mismos diseñadores y principalmente por los artesanos que son los que conocen sus verdaderas necesidades y así lograr integrar un equipo de trabajo sólido, duradero y preocupado de mantener viva una cultura auténtica que nos identifique pero que a la vez logre un desarrollo equitativo y justo en todos los miembros de su sociedad.

NOTAS

- 1.- Richard Buchanan, «Rhetoric, Humanism, and Design» Revista Discovering Design, Año 97, No.1 pp. 8-10
- 2.- Porfirio Martínez Peñaloza. Arte popular en México, Panorama, 1981, pp. 152. la aclaración en paréntesis es mío.
- 3.- En la Revista Artesanías de América, núm. 30, pp. 100-103 y también en el libro Diseño y Artesanía, Claudio Malo Gonzalez, pp. 32. el subrayado es mío.
- 4.- Todas las subdivisiones no están basadas en ninguna corriente de investigación al respecto ya que no existe ningún estudio formal que contemple los valores desde esta perspectiva, sin embargo la propuesta se realizó basándome en las observaciones y análisis realizados en estudio de campo, es decir de fuente directa.
- 5.- Gui Bonsieppe, en Las siete columnas del Diseño, 1993, pp 2-1; 2-43.
- 6.- Léase la palabra proyecto como un proceso de análisis-síntesis en el que intervienen varias etapas de desarrollo de una problemática o un objetivo determinado; y no solamente como varios autores utilizan el término proyectar como sinónimo de la acción de diseñar (volviendo a lo restringido de la definición de diseño mencionada).

BIBLIOGRAFIA

- COMO ACERCARSE A LA ARTESANIA. Turok, Marta. Editorial Plaza y Janés, SEP. Primera edición, México, 1988.
- DISEÑO: HISTORIA, TEORIA Y PRACTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL. Bürdek, Bernhard E. Editorial Gustavo Gili. Primera Edición, México, 1994.
- DISEÑO Y ARTESANIA. Malo, Claudio y Otros. Centro Interamericano de Artesanías y Arte Popular, CIDAP. Primera edición, Ecuador, 1990.
- EL DISEÑO EN LA ESTRATEGIA EMPRESARIAL. Programa de Entrenamiento Empresarial. Administración del Diseño. Herrera Bonilla, Manuel. Coordinador. Centro de Investigaciones de Diseño Industrial.

Facultad de Arquitectura, UNAM. México, 1997

- EL MUNDO COMO PROYECTO. Aicher, Otl. Editorial Gustavo Gili. Primera Edición, Barcelona, España, 1994.
- EL SISTEMA DE LOS OBJETOS. Baudrillard, Jean. Editorial Siglo XXI. Decimo quinta edición en español, México, 1997.
- LA EVOLUCION DE LA TECNOLOGIA. Bassalla, George. Editorial Crítica, Barcelona. Coedición editorial Grijalbo y el Centro Nacional para la Cultura y las Artes. Tercera edición, México, 1991.
- PERMANENCIA, CAMBIO Y EXTINCION DE LA ARTESANIA EN MEXICO. Martínez Peñaloza, Porfirio. Fondo para el Fomento de las Artesanías, FONART. Segunda edición, México, 1986.
- PRIMER SEMINARIO SOBRE LA PROBLEMÁTICA ARTESANAL. Memorias, Varios Autores. Secretaría de Educación Pública y El Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. Primera Edición, México, 1979.
- VISION AMERICANISTA DE LA ARTESANIA. Varios Autores. Coordinación Germán Vazquez e Ismanda Correa. Instituto Andino de Artes Populares. Primera edición, Quito, Ecuador, 1997. ♦

pensamiento y acción

OSWALDO ENCALADA VÁSQUEZ

LA MANO, LO HUMANO

La mano y el pensamiento

El cerebro humano tiene dos extremidades mediante las cuales puede manifestarse. Una de ellas es la mano; la otra, el pensamiento. Así pues, la mano y el pensamiento han levantado al hombre desde su condición de primate hasta el nivel humano.

La mano, iluminada por los primeros albores del pensamiento, logró fabricar los utensilios básicos para la supervivencia: elementales armas, toscos cacharros, rudimentarios cu-

chillos que le sirvieron para aprovechar la carne de las bestias derribadas. Con la mano acondicionó las pieles que le sirvieron de indumento. Con la mano pintó la cueva y, con ella plasmó los primeros vestigios de los signos y la cultura. Con la mano entrecruzó las primeras hojas para formar un efímero tejido. En fin, toda la cultura material nació de la mano gobernada por el pensamiento.

Es de tal importancia el papel significativo de la mano, en la

constitución de la humanidad, que una misma raíz lingüística sirve de punto de partida para nombrar al hombre (en inglés *man*) y para nombrar a la mano (en latín, *manus*). Es decir, el hombre es tal porque tiene mano.

Y aun hoy -y por siempre- el ser humano sigue creando con sus manos. La persona que, trabajando con sus manos, crea artículos, artefactos, que a más de ser útiles tengan también algún componente estético -en mayor o menor grado- esa persona es un artesano.

Artefactos y artesanías

He aquí dos términos brotados de la misma raíz latina: *ars* - *artis*, que significa: arte, talento, habilidad para hacer algo. Toda habilidad corporal o intelectual que se traduce en obras.

Un artefacto es cualquier cosa hecha (*factum*) con arte y un artesano (derivación calcada del italiano *cortigiano*, que deriva de corte) es aquel que ejerce una profesión manual, con arte.

En el mismo latín la palabra que servía para nombrar al artesano,

obrero, artífice, era *faber*. Y con este término suele definirse al ser humano. El hombre es el *homofaber*. Es decir, el constructor, el fabricante, el que hace cosas.

En griego hay dos palabras correspondientes a artesano. La primera es más rica en posibilidades significativas. Es *xeirotexnes*, de *xeiro* que significa mano, y *téxne* que significa arte, oficio, habilidad, talento. De modo que el artesano es aquel que hace arte con las manos, o ejerce un oficio manual con arte y talento. La segunda palabra es *texnítēs* (derivado de *téxne*), que debe traducirse exactamente como artesano o como lo relativo al arte, que en griego debe tomarse como técnico.

El desarrollo posterior de la cultura ha distanciado y diferenciado los conceptos de arte y técnica. Así, lo usual para el caso de arte es atribuirle las significaciones de bellas artes y todo lo que se refiere a lo estético, suntuario u ornamental; mientras que para la técnica queda el concepto algo más material y concreto, como "las aplicaciones de las ciencias y las artes" (DRAE). Sin embargo, en el concepto de artesano están presen-

tes las dos vertientes significativas, porque un artesano, para conseguir un producto que merezca el calificativo de artesanal, debe conocer las técnicas referentes a su oficio (pulido, abrillantado, moldeado, tinturado, tallado, tejido, etc.) y, debe dominar también la parte artística de su trabajo.

En un producto artesanal deben estar presentes siempre dos componentes: lo utilitario (quizá esta parte provenga de la matriz técnica y material que subyace en el concepto de arte) y lo estético. Estos conceptos se encuentran en proporción variable siempre. A veces lo utilitario es mínimo (como en el caso de la joyería) y otras veces máximo (como en el caso de la fabricación de muebles). Pero como la cultura es algo siempre cambiante, podemos encontrar que muchos objetos que fueron básicamente utilitarios se han convertido en completamente suntuarios y ornamentales. Por ejemplo, cuando un bargueño que hace tres siglos se exhibe en la sala de un hogar, está cumpliendo ya una función sun-tuaria.

El artesano y la fábrica

Hay una diferencia total entre la producción artesanal y la producción fabril. El artesano crea obras individuales, posiblemente únicas e irrepetibles (por más que en muchos procesos utilice moldes o patrones), en cambio la fábrica produce en serie artículos repetidos. Este hecho de lo individual frente a lo colectivo es lo que ha dado renovado valor a la producción artesanal. Lo que es hecho auténticamente a mano suele ser apetecido por los turistas, por los conocedores y por los mercados extranjeros.

Inclusive la finalidad de los dos tipos de producción suele ser distinta en algunos casos. Por ejemplo: un juguete artesanal tiene como primera finalidad la de servir para divertir. En cambio el juguete de fábrica tiene la finalidad básica: la de ser comercializado para generar ganancias.

En nuestra sociedad austral, hasta hace tres o cuatro décadas había muchas cosas que se hacían a mano, artesanalmente, en el interior de los hogares. Han quedado ya para la memoria el fideo a mano: singular especie de tallarines que la madre preparaba: acondicionaba la masa, la batía, la aplanaba con el

bolillo de madera y luego la cortaba en cintas delgadas que eran secadas al sol. El café hecho en casa. Su preparación era un ritual que debe haber desaparecido ya, urgidos como estamos por el vértigo del tiempo. Había que comprar el café, tostarlo en tuestos metálicos especiales, con azúcar. Una vez tostado se lo molía ahí mismo, humeante y negro, en la máquina de moler, con la colaboración de un brazo forzado. Hoy los solubles, instantáneos y hasta descafeinados son apenas una descolorida parodia del verdadero café. Y para acompañar este café estaba el pan de casa. No podía ser de otra manera.

Lo contrario del concepto de arte es la inhabilidad, la deficiencia, quizá también la fealdad; pero estos conceptos son actualmente los contrarios, porque en la misma lengua madre de la que hemos partido, lo contrario de *ars - artis* es *iners - inertis*. El prefijo *in* tiene carácter negativo. Lo inerte es, en su origen, lo torpe, lo inhábil, y como segundo significado: inactivo, perezoso. Ante esto cabría preguntarnos ¿Cuántas cosas de las que produce en serie y en masa la sociedad de consumo no son realmente inertes, en la primera acepción de esta palabra? ♦

Una curiosa oposición

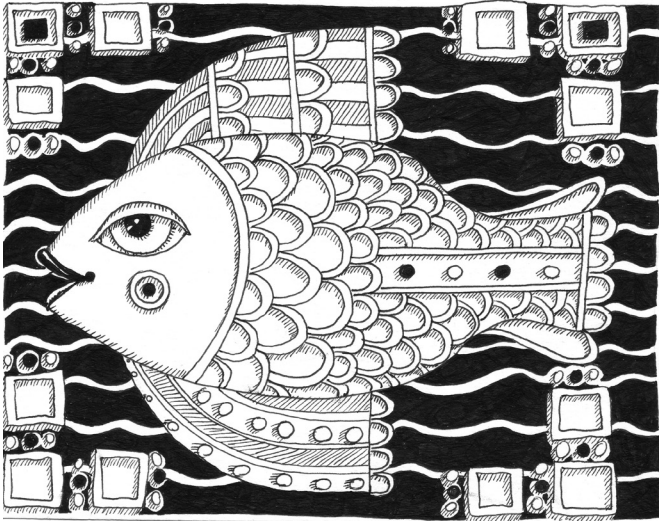
LAS EXPOSICIONES VENTAS EN EL CIDAP

"Absortos ante el papel"

Juana Cuesta Peña (febrero-marzo de 2002)

Como en todos los tiempos, nuestro mundo está acechado por problemas. Uno de ellos es el acelerado crecimiento de la población. Entre 1800 y 1950—siglo y medio— duplicó de mil a dos mil millones y en medio siglo, hasta el año dos mil triplicó a seis mil. De los avances tecnológicos más impactantes en el desarrollo del mundo, el de la comunicación es probablemente el mayor. De la radio-difusión plagada de sonidos extraños al internet, las transformaciones son casi inimaginables. En el momento

de los hechos podemos observar con diferentes reacciones emocionales a través de la televisión la caída de las torres gemelas, un partido de fútbol en Japón o un concurso de belleza en Tailandia. Lo de la aldea global que corre el riesgo de arrebañarnos, no es una amenaza, un escrito de ciencia-ficción o la excentricidad de algún iluso. Somos cada vez más los habitantes de este planeta, y cada día mejor informados de lo que en todas partes ocurre. Si antes en la investigación el hueso duro de roer



era lograr información, ahora ese hueso se encuentra en la cantidad de datos y en el sentido crítico para depurarlos y procesarlos.

Este aluvión de información agudiza los problemas de percepción. La organización de nuestras vidas, más que en los acontecimientos en sí depende de cómo los percibimos según la manera como se nos proporciona el mensaje y la interpretación que, enmarcada en nuestro entorno macro y micro cultural, hagamos. Una de las salidas de los comunicadores es la de la imagen, servir a personas e instituciones para que el gran público perciba de la manera más positiva posible lo que hacen

según los propósitos que pretendan. La sociedad consumista de nuestros tiempos, obsesionada por llenarnos de bienes y servicios innecesarios, ha llevado a límites extremos el arte de diferenciar entre lo real y lo percibido, convenciendo al consumidor que lo comunicado es más importante que lo adquirido. Palabras como marketing se han tornado mágicas y se han trasladado del prosaico proceso de compra venta de a áreas como decisiones políticas o académicas.

El término arte ha tenido diferentes acepciones a lo largo de los tiempos y en nuestros días puede ser comprendido de diferente manera, en los diccionarios se lo entiende como

“Manera como se hace o debe hacerse bien una cosa” en cuyo caso es legítimo hablar del arte de la guerra o del arte de la comunicación. Se lo entiende también como “Actividad humana dedicada a la creación de cosas bellas” en cuyo caso se circunscribe a la literatura, la pintura, la escultura etc. Quienquiera que escudriñe en los componentes internos y externos del arte así entendido encuentra que se trata de un proceso de comunicación en el que el artista se esfuerza para trasladar a los demás sus vivencias interiores a través de los objetos por él realizados, mensaje que apunta a provocar reacciones emocionales positivas en el contemplador. En este sentido el arte es comunicación.

Estas reflexiones se vinculan al proceso que se ha dado en la vida de Juana Cuesta. Su espíritu humanístico le llevó a estudiar comunicación con miras a ejercer el periodismo. Comunicativa por temperamento e inquieta por aprender culminó su carrera con excelencia, en las oportunidades que tuvo para ejercer su profesión, descubrió que la práctica del periodismo dejaba vacíos en su vida. Egresada ya, tuvo la oportunidad de trabajar como ayudante de un muy calificado pintor de Cuenca:

Fernando Coellar, esta exposición al universo de la pintura le mostró que su realización como persona estaba en el universo del arte y que tenía cualidades para expresarse estéticamente que, sin haber intentado, las dio por inexistentes. Volvió a la universidad y culminó una carrera corta en Artes Visuales.

El arte es comunicación y la educación también, enseñar es comunicar para trasladar información, desarrollar facultades e incitar a realizaciones. Juana Cuesta organizó una academia para niños con los que comparte sus aptitudes y conocimientos alentando la proyección de almas incontaminadas hacia la expresión estética. Uno de los atractivos de la educación es el aprendizaje que proviene de los alumnos, el encanto de mantenerse al ritmo de los cambios en la vida colectiva que le liberan del peligro de rezagarse en los avances culturales. Juana aprende de los niños, su espíritu cristalino cual fuente de agua pura recibe los reflejos de estas almas que por primera vez se enfrentan a los universos de las formas y los colores con los que la imaginación transforma la realidad.

Muchos son los caminos que le

ofrece la vida, pese a su juventud ya Juana ha recorrido algunos. A veces esos caminos son contradictorios o incompatibles lo que supone que incursionar por alguno nuevo implica abandonar tiempos y esfuerzos. En este caso, cual los ríos que desembocan en uno mayor se han juntado al trasladar la comunicación a la creación artística y a la enseñanza a niños.

Se decidió por el papel maché que acepta la redención para en lugar de los basureros convertirse en materia prima de obras artísticas con generosidad y maleabilidad para recibir colores y adaptarse a formas. Peculiar a la pintura tradicional es la bidimensionalidad, el lienzo o la cartulina son receptores de líneas y colores dejando a través de la perspectiva la ilusión de tridimensionalidad. Con esta técnica los cuadros de Juana avanzan hacia la tercera dimensión sin culminar en esculturas en la que también incursiona con estatuas pequeñas o mayores. Recurriendo a la terminología tradicional, podríamos calificar al estilo de Juana de Naif, que supone ingenuidad, inocencia, pureza de expresión.

Supone una renuncia a los a ve-

ces constructivos y felices, a veces desacertados procesos de complicación de líneas, formas y colores y un retorno, consciente y lúcido al flujo espontáneo del espíritu que con absoluta libertad renuncia a los condicionamientos de las formas perfectas, a las tonalidades y degradaciones para expresarse frontal y directamente con colores planos y primarios saturados de luminosidad.

Deleitémonos con este mundo de insectos y animales, juguemos con las libélulas y las mariquitas, croemos con los sapos y balemos en las blancas nubes con las ovejas, juguemos con las muñecas maltratadas por el cariño y retornemos al entorno del agua en el que pasamos nueve meses de nuestras vidas para movernos con la agilidad y dulzura de peces con ojos sorprendidos.

Las miradas y ademanes de este universo tienen en común estar absortas como lo está Juana en este encuentro con el insondable e inagotable mundo del arte. ♦

"La Magia de la Tierra"

Nixon Ortega (Junio-julio de 2002)

La sedentarización que siguió a la agricultura fue la madre de una enorme cantidad de cambios en los modos de vida del ser humano. Liberado del nomadismo, proyectó su creatividad hacia la elaboración de bienes y objetos adecuados a la permanencia como forma de vida. Recurrió a la tierra, no sólo para racionalizar la producción de alimentos, sino también para, aunándola con el agua, el aire y el fuego, elaborar una creciente variedad de piezas utilitarias destinadas a satisfacer, de mejor manera, varias necesidades como la del procesamiento de alimentos y contar además con recipientes destinados a guardar elementos vitales como el agua. Somos omnívoros, para la nutrición y la degustación muchos alimentos deben ser previamente cocidos, siendo posible si se cuenta con recipientes que al atrapar al agua y ponerla en contacto con el fuego, permitan estas modificaciones que halagan al paladar.

Es también el hombre un animal estético capaz de captar belleza, de expresarla y deleitarse en su contem-

plación. Los universos de lo utilitario y lo estético no son independientes ni contrapuestos, pueden fundirse y culminar en unidades armonizadas, como una y armónica es la vida humana. Esto ocurre de manera preponderante en las artesanías que no se agotan en la satisfacción de necesidades. Se puede también con la cerámica elaborar objetos, cuya única razón de ser sea la de portar valores artísticos como lo testimonian en los museos tantas y tantas piezas vinculadas al culto religioso.

La proyección de Nixon Ortega a la cerámica arranca y se realiza en el ámbito de lo estético. Todo material puede ser receptor de belleza. Siempre sintió curiosidad por la cantidad de objetos de barro con los que se relacionaba todos los días en su Cariamanga nativa, tanto al usarlos para satisfacer necesidades vinculadas a la preparación y consumo de alimentos, como para servir de soporte a adornos de diferente índole. En los últimos decenios el plástico y el fierro enlozado han desplazado a muchos utensilios cerámicos culinarios y la expansión de las cocinas a gas y eléctricas ha recludo a las ollas de barro para cocer alimentos, pero aún mantienen sus espacios las vajillas en las que se nos sirven las comidas. El

noble y tradicional oficio de alfarero satisfactor de necesidades corrientes tiende a convertirse en rareza.

Estudió Bellas Artes en la Universidad Técnica Particular de Loja, en la que la cerámica es parte de esta unidad académica, ratificando la idea de que sus materiales y técnicas, reúnen condiciones idóneas para la elaboración de piezas que atesoran las vivencias artísticas de quienes las trabajan con este propósito y deleitan a los contempladores que las adquieren, para embellecer los entornos en los que se habita o dedica a trabajos diversos. Enseña arte en un centro de estudios y los momentos libres los dedica a poner en práctica sus conocimientos, trabajando piezas artísticas y decorativas. Utiliza de esta manera con creatividad el ocio, que no significa descanso ajeno a cualquier actividad, sino algún tipo de quehacer que florece en gozo al eliminar las tensiones que tareas condicionadas por el trabajo conllevan.

Salvo casos excepcionales, el volumen es parte de las piezas de cerámica, no sólo por sus funciones utilitarias, sino en el caso de piezas artísticas por las peculiaridades de la pasta de arcilla que generosamente se

presta al modelado. Es posible trabajar esculturas figurativas o abstractas de diferentes tamaños y motivos. De culturas del pasado han quedado piezas fascinantes elaboradas con este material para fines religiosos, en las que sus autores anónimos han puesto lo mejor de su inspiración y conocimientos, pero también es posible hacer piezas con finalidad estética, partiendo de los contenidos utilitarios que tuvieron en el pasado. Jarras, vasijas, fuentes, medianos son y fueron piezas en las que lo utilitario se hermanaba, armoniosamente, con lo estético. Recipientes y artefactos vinculados a la gastronomía han sido en nuestros días sustituidos por objetos de otros materiales que cumplen las mismas funciones.

Las formas no han desaparecido, la amable redondez persiste, permitiendo al ceramista durante el modelado jugar con su imaginación y trasladar a la dócil pasta de arcilla variaciones que apunten más a la belleza que a la funcionalidad. La cerámica luego de la primera quema obtiene gracias al fuego un hermoso colorido que la hace hermosa, belleza que puede acrecentarse mediante técnicas como la del engobado y el vidriado que le añaden colores y

elementos bidimensionales. Es posible pintar las piezas en frío pero los encantos de materiales y tecnologías propios de la cerámica son excluidos desempeñando el objeto cerámico el mismo papel que algún otro de madera, plástico o cualquier material.

Las piezas que hoy pone a consideración del público de Cuenca Nixon Ortega, partiendo de las armónicas formas de las vasijas, se enriquecen con sobrias variaciones de colores y tonalidades que se incorporan a sus vientres y cuellos. Para abundar en su creatividad estética recurre al alto relieve en el que la bidimensionalidad de la pintura intenta escapar al mundo de los volúmenes. La temática parte de motivos precolombinos con los que quienes vivieron en nuestra América, antes de la llegada de los europeos, expresaban sus vivencias en los entornos mágico-religiosos que forjaban vidas.

Los países latinoamericanos culturalmente son mestizos, los tres grandes grupos raciales de nuestro planeta concurrieron a esta parte del mundo y se fusionaron. Legítimo es que en la expresión estética se tome en cuenta los aportes de cada uno de los grupos a esta realidad multicultu-

tural, sin predominios ni exclusiones, como lo hace el autor al impregnar sus obras con expresiones seculares que subsisten en nuestra alma cultural. ♦

"La Ternura del Hierro

Carlos Pauta Pauta (abril /2002)

Uno de los criterios para dividir en dos grandes etapas el desarrollo de la humanidad es la iniciación y difusión del uso de los metales para satisfacer con más eficiencia necesidades fundamentales, superando la dependencia de la piedra. Se habla de las edades de piedra y de los metales. Las propiedades de los segundos superan en altísimo grado a la primera. Buena parte de los mismos artefactos cumplen sus funciones con mucho más eficacia si son de metal; a ello se añade la posibilidad de elaborar otros y satisfacer nuevas necesidades. En la edad de los metales hay otra división: la del bronce y la del hierro, pues las cualidades de este último son muy superiores.

Asociamos hierro con dureza, impenetrabilidad, flexibilidad; con herramientas más firmes y durables, con mayores tamaños de los objetos utilitarios, con resistencia, con firmeza, con protecciones más seguras como las herraduras de los caballos que resguardan sus ya duros - aunque no en grado suficiente- cascos. Espadas, cañones, corazas y arcabuces dieron gigantescas ventajas a

los combatientes sobre rivales que no contaban con este tipo de armas.

Mediante metáforas recurrimos a la palabra hierro para ponderar fortalezas en cualidades humanas, cuando decimos que alguien tiene voluntad de hierro o cuando la Primera Ministra británica Margaret Thatcher se ganó en el mundo el apelativo de la Dama de Hierro. Cuando creemos que hay que actuar con firmeza, prescindiendo de concesiones y blanduras, afirmamos que es necesario proceder con "mano de hierro".

Como contrapunto a estas cualidades, hay otras en la persona humana que se engloban en el término ternura. Se manifiestan en percepciones, visiones y actitudes que apuntan a las sensibles fibras del corazón. Frágil y delicada, la flor simboliza esta dimensión del alma que anuncia un acercamiento cargado de amor. Los metales preciosos, por su escasez y por sus cualidades intrínsecas han sido escogidos para trasladar el espíritu a la materia portando estos valores. Las joyas y piezas de orfebrería no solo tienen la riqueza de los metales, sino la riqueza interior de los artesanos que

fluye con preciosismo como el agua de una vertiente de montaña.

Las culturas que recorren cambiantes los tiempos han establecido los usos de los metales tomando en consideración sus cualidades, abundancia y grado de docilidad para el manejo; pero, creativa como es la especie humana, rompiendo los esquemas tradicionales, nos sorprende gratamente con excepciones. Es el caso de esta exposición de Carlos Pauta que con fundamento, la hemos dado el título aparentemente contradictorio: **“La Ternura del Hierro”**.

Hace treinta y cinco años se inició en los enfrentamientos con este metal, no con la agresividad de los espadachines o los soldados para matar a los demás, sino con la disciplina del artesano que, jugando con el fuego, el martillo, el yunque y las tenazas emprende en la tarea de domar su dureza y rigidez y arrancar formas que se estructuran en objetos utilitarios destinados a satisfacer necesidades de la vida cotidiana, por-tando en muchos casos la nobleza propia de su condición natural.

El artista, adormilado e inquieto en su interior, se rebeló contra el eje-

cutor de piezas que se agotan en su utilidad, para terminar haciendo las paces y fraguando las habilidades del oficio, la fuerza de los músculos y la delicada expresión estética en objetos que gratamente desdican la tradicional imagen del hierro que, aceptaba componentes estéticos como algo marginal y secundario en las empuñaduras de algunas espadas o las retorcidas curvas de verjas y balcones. Su encuentro y trabajo con Oswaldo Moreno Heredia, maestro de la pintura, pero con contagiante predisposición para descubrir la belleza que yace desapercibida u oculta, consolidaron esta vocación.

Fiel a la tradición de superarse mediante el esfuerzo personal de estudios universitarios, se incorporó a la exigente carrera de Medicina llegando hasta el cuarto año habiendo superado la mitad más dura; nuevamente el artista interior se reveló y le condujo a su taller en Paccha para seguir embelleciendo al poco dócil hierro, renunciando a pinzas, bisturís y agujas para suturar heridas también de hierro ennoblecido, para volver a sus tenazas y martillos de probada dureza y arremeter con ellos a otros hierros.

Los principios del oficio son los mismos para todos, enrojecer a golpes, hasta la blandura, al impenetrable hierro, modelarlo trasladando a su rigidez formas y pulirlo según la finalidad última del objeto. Pero las vivencias internas de la belleza que se quiere trasladar, la manera como ser exitoso en este tránsito y el sentido interior para alcanzar las armonías, son regalos que la naturaleza ha dado a algunas personas y que, en este caso, no han sido desaprovechados.

Cada vez considero más arbitrarias las diferencias que se han hecho entre artesanía y arte. La forja en hierro es un oficio artesanal, pero las piezas nacidas del talento de Carlos Pauta son obras de arte ya que las improntas de belleza desbordan con largueza la finalidad utilitaria que cada pieza podría tener. Si algún calificativo merece el hierro cuando se trata de hacer con él objetos artísticos, es su austeridad, pero mediante el proceso de pavonado –generalmente coto de las armas de fuego- esa austeridad se resquebraja en suavidad y al cubrirlas con laca y color se derrite en dulzura.

En las piezas encontramos composición en cuanto a la ubicación

armónica de sus componentes como en la alegre campanita. Las formas son manejadas con maestría al rebasar lo común y corriente sin llegar a exhibicionismos estrambóticos, los colores iluminan respetando las duras virtudes del hierro que nos invita a descubrir su cara tierna rescatada de su rudeza cuasi esencial. ♦