NUM. 5
ENERO
ABRIL
1980

BOLETIN DE INFORMACION

CENTRO INTERAMERICANO DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.

Consejo Directivo:

Doctor Germánico Salgado, Ministro de Industrias, Comercio e Integración del Ecuador.

Dr. Gabriel Ospina Restrepo, Director de la Oficina de la OEA en Quito.

Lcdo. Carlos Uribe, Representante del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador.

Prof. Edmundo Rivadeneira, Representante de las Instituciones Culturales y Científicas del Ecuador. (Ministerio de Educación).

Dr. Pedro Córdova Alvarez, Alcalde de Cuenca, Representante de las autoridades e instituciones de la Provincia.

Director Ejecutivo:

Gerardo Martínez Espinosa

Asesor Técnico:

Dr. Daniel F. Rubín de la Borbolla

Subdirector:

Diana Sojos de Peña

Asistente Técnico y Director de Publicaciones:

Dr. Claudio Malo González

CIDAP

Hermano Miguel 3-23 (Escalinata)
Apartado 557
Cuenca - Ecuador
Teléfonos: 830-450 - 828878

Impreso en los talleres de offset TECNIGRAFICA
Cuenca - Ecuador

SUMARIO

Portada:

Viejitos de Trapo
Emérita Malo

Editorial: 1
Gerardo Martínez E.

Participación del Artesano en la Preparación y Eejecución de Programas de Recursos Humanos 2
Isa Maia

Panorama de la Cultura Popular Guatemalteca 5
Celso Lara Figueroa

Artesanías y Formación Profesional 9
Gustavo Wilches Chaux

El CIDAP Informa 16

La Joya Tradicional Cuencana 21
Arq. Luis Vanegas

Bibliografía sobre Educación y Cultura Popular 24

Fichero Artesanal 27

Con Usura 29
Ezra Pound

EDITORIAL

Dentro de su programa de trabajo, el CIDAP resolvió abrir una exposición museográfica permanente en la que se presentasen muestras temporales del arte popular y las artesanías americanas. Para hacerlo, hubo que enfrentarse con problemas de diverso orden que no han sido hasta ahora superados en su totalidad.

Por una parte, se preparó un programa que comprendiera algo más que simples exposiciones circunstanciales. Las artesanías ecuatorianas -y entre ellas, las cuencanas- forman, sin duda alguna, un magnífico fondo para este tipo de exposiciones; sin embargo, no podíamos dar carácter local a esta actividad que está intimamente ligada a la futura organzación del Museo de las Artes Populares de América. Por lo mismo, se decidió presentar una serie de exposiciones, alternando en lo posible las de origen local con las de otros países.

Con este plan, hasta la fecha se han organizado la exposición de obras maestras de la artesanía ecuatoriana; una dedicada a la Navidad en el arte popular americano; otra que constituye una mirada retrospectiva del tejido en Colombia; y todavía otras más, sobre arquitectura popular de la región de Cuenca y sobre tejidos de paños con la técnica del ikat o jaspe, que se presentaron en Quito. Aspiramos a que las siguientes exposiciones recojan lo más selecto de la cerámica en el sur ecuatoriano, los tejidos y vestidos populares de Guatemala, las tallas de maestros cuencanos, etc.

Factor importante fue la preparación física del local de exposiciones, limitada en tamaño pero muy bien situada en el edificio de la Municipalidad de Cuenca cuyo Alcalde ha permitido generosamente su utilización. Iluminación, mamparas, elementos museográficos sencillos fueron dispuestos para que sirvan en diversas exposiciones. Se contó para ello con la dirección del doctor Daniel Rubín de la Borbolla, hombre múltiple, con gran experiencia en la organización de museos.

Detrás de la exhibición propiamente dicha, se realizan tareas de selección de piezas, preparación de fichas, cuidado, reparación, catalogación y otras más, tareas que requieren de personal especializado que el CIDAP ha comenzado a formar aprovechando cursos interamericanos para este efecto. No hay todavía un número adecuado de personas que conozcan estas disciplinas.

Problema más difícil es la consecusión de piezas de otros lugares o países por las dificultades de comunicación y transporte. Pese a ello, se ha conseguido ya la colaboración del Museo de Artes y Tradiciones Populares, de Bogotá; de Olga Fisch, inspiradora y propietaria de "Folklore", de Quito; de otras personas particulares que poseen objetos representativos del arte popular. Se añaden sus nombres al de personas e instituciones de Cuenca, sobre todo los Monasterios del Carmen y de la Inmaculada Concepción. A todos, el particular agradecimiento del CIDAP.

Sin embargo, los resultados de la Sala de las Artes Populares que lleva menos de seis meses de existencia, satisfacen a plenitud; son miles de cuencanos y de visitantes de otros lugares del país, aparte de los extranjeros, que han tenido oportunidad de mirar las exposiciones; colegios y escuelas comienzan a considerar como parte de su programa extracurricular la concurrencia a esta Sala.

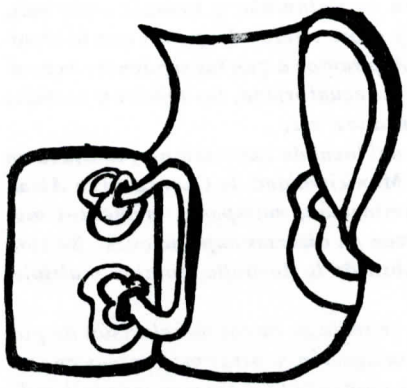
Se ha comenzado a enviar exposiciones a otros lugares como, por ejemplo, una de arquitectura popular regional al Colegio de Arquitectos de Quito, otra de tejidos al Museo del Banco Central del Ecuador y la de textiles colombianos que se presentará en las oficinas de la OEA en Quito. Posteriormente se tratará de llegar a los países americanos con exposiciones tales como la de tejidos de jaspe que será presentada en Bogotá.

Creemos sinceramente haber contribuido al quehacer cultural de Cuenca y del país, al conocimiento y ennoblecimiento de las artesanías mediante estas exposicones adecuadamente dispuestas con información pertinente y catálogos explicativos.

Al sumarnos al esfuerzo cultural de Cuenca, hemos querido además trascender del plano local y creemos estar en buen camino.

El apoyo de instituciones y personas en el ámbito local, nacional y americano será el soporte necesario para llevar adelante esta obra.

Gerardo Martínez Espinosa



PARTICIPACION DEL ARTESANO EN LA PREPARACION Y EJECUCION DE PROGRAMAS DE RECURSOS HUMANOS

EXPERIENCIA DE BRASIL

Hace diez o quince años, se consideraba la formación profesional como un tema especial relacionado, en parte, con la mano de obra y en parte, con sectores concretos de la expansión industrial. Hoy, el nuevo concepto de desarrollo de los recursos humanos destaca la necesidad de que cada individuo tenga la posibilidad de desarrollar las aptitudes profesionales, teniendo en cuenta las posibilidades de empleo y de permitirle hacer uso de sus capacidades como mejor convenga a sus intereses y a los de la comunidad. La formación es pues, un proceso que continúa durante toda la vida profesional de un individuo, conforme sus necesidades individuales y de miembro de la comunidad. (Recomendaciones de la Organización Internacional de Trabajo OIT).

Debe admitirse que el desarrollo de los recursos humanos suele tratar de conseguir un equilibrio entre las zonas rurales y urbanas y que, al formular programas de aplicación, debe prestarse particular atención a las personas y a los grupos de población que, por una instrucción insuficiente u otras razones, no pudieron aprovechar plenamente las oportunidades que habrían tenido de otro modo.

En la mayor parte de los países, los sistemas de formación sólo llegan a una parte de la población joven, y en general sólo satisfacen en proporción aun menor las necesidades de la población adulta.

La formación debe favorecer la adaptación profesional y tener presente las necesidades de la comunidad. Se tiende cada vez más, por ejemplo, a combinar la enseñanza en una escuela o centro con la formación profesional práctica.

Debe hacerse amplio uso de los métodos de participación, en los varios niveles -planeamiento, discusiones en grupos o seminarios, trabajos de campo, etc.- Se tiene conciencia de que la utilización de métodos de este tipo no elimina la necesidad de contactos personales y de identificación entre el instructor y el educando.

Ninguna recomendación de la OIT sobre el desarrollo de los recursos humanos trata específicamente de la artesanía tradicional. Las ocupaciones dentro de las diferentes ramas de la artesanía, tienen ciertas características que justifican la adopción de medidas especiales. En algunos países la formación en oficios tradicionales se organiza por etapas o sea: aprendizaje o formación inicial para pasar a ser oficial, y formación complementaria para quienes desean ser maestros artesanos. Los sistemas de este tipo provienen, por supuesto, del sistema gremial tradicional, pero se han perfeccionado para ajustarse a las circunstancias actuales. No siempre hay normas fijas para la evaluación de los resultados alcanzados. Muchos países han constituido centros de artesanías; así la formación se combina de este modo con la organización del trabajo, introducción de técnicas, medidas financieras y otros. En algunos casos la forma-

ción se centra en el perfeccionamiento técnico y/o la ampliación de los conocimientos teóricos y prácticos.

En nuestro caso, en 1975, el Ministerio de Trabajo, inició estudios para organizar un experimento de promoción de cursos artesanales. El primer paso consistió en reunir artesanos y especialistas en el asunto, para fijarse las directrices y discutir el contenido y otras consideraciones sobre el programa. Fueron formados varios grupos de artesanos de diferentes ramas y áreas con el apoyo y asesoramiento de la "Associacao Brasileira de Artesaos". Con estos grupos se procedió a un análisis de las varias ocupaciones, haciendo una descomposición de cada tipo de trabajo para permitir una especificación de las etapas, funciones y tareas, insumos, productos finales, entre otros puntos. Luego se eligió los asuntos comunes a todas las ramas y a todos los cursos, los aspectos específicos y/o regionales.

Basados en este análisis, se establecieron las normas de trabajo.

Consideramos que la actividad debe estar integrada en el contexto de la comunidad. Por lo tanto, los cursos serían promovidos, prioritariamente, en áreas artesanales donde son pocas las oportunidades de empleo, con el fin de aprovechar la mano de obra ociosa, desarrollar la artesanía de la región, fijar el hombre en su habitat. En general, en zonas rurales, la artesanía es producida en los períodos en que el trabajador de campo se queda ocioso. Así, la promoción de cursos en estas épocas tendría resultados sociales de mayor amplitud: no sólo el hombre y la mujer en su comunidad ejecutarían una ocupación con la posibilidad de complementar su sueldo, sino también los jóvenes y los niños serían motivados para una actividad productiva y no se quedarían sin hacer nada, en un proceso de marginalización.

Otro asunto que constituyó objeto de preocupación fue el instructor. Se concluyó que debía ser miembro de la comunidad, escogido entre los artesanos de mayor conocimiento y debidamente asesorado para cumplir la misión de transmitir su arte a otras personas.

Con estas consideraciones fueron elaborados los guiones metodológicos. Se realizaron otras reuniones con las instituciones encargadas de la promoción de cursos, con el fin de hacer las adaptaciones regionales y/o locales, necesarias; se entrenó, en cada Estado, a las personas indicadas para la coordinación de los proyectos. Fueron también seleccionados los lugares para iniciar el experimento, con el propósito de posibilitar una constante verificación y evaluación de la validez de los resultados.

Los asuntos estudiados preliminarmente fueron progresivamente adaptados a la práctica, en la medida de las necesidades. Los experimentos, por ejemplo, tuvieron que ser más amplios, incorporados a la promoción de ferias y otras formas de comercialización artesanal, para garantizar la venta de productos hechos en el proceso de aprendizaje y la consecuente promoción de la artesanía y del artesano.

Con esta fundamentación, los cursos programados se clasificaron en dos grandes grupos:

1- Los cursos de aprendices o formación de artesanos;
2- Los de perfeccionamiento de artesanos.

El primero comprende dos etapas:

De superación de conocimientos, que consiste en el aprendizaje básico;
De producción, cuando se desarrolla la capacidad creativa del artesano.

Los cursos de perfeccionamiento tienen la finalidad de atender a las deficiencias técnicas, respetando los estilos individuales y los patrones comunitarios.

Para los artesanos se desarrolla también una asistencia técnica, individual o en grupos, por ramas. Por ejemplo, hay artesanos que pierden gran parte de su producción de cerámica porque desconocen la técnica de hornear. En este caso, la asistencia técnica consiste en indicar los errores de procedimiento y las formas más sencillas de cambiar los para obtener mejores productos sin dañarlos. Al mismo tiempo, se hace una evaluación del proceso de manipulación de los insumos para verificar si no hay

algún factor determinante de la pérdida de las piezas, y se hace la corrección correspondiente. La asistencia técnica es siempre hecha por una artesano de la comunidad que tenga mayor conocimiento.

Con la efectivación de estos experimentos, se logró una mejoría de condiciones de vida de los artesanos y sus familias; se destacó la artesanía tradicional brasilera y se motivó para la creación de un Programa Nacional de Desarrollo de Artesanías, coordinado por el Ministerio de Trabajo y la participación de otros Ministerios y entidades del sector.

Isa Maia.

II CURSO INTERAMERICANO PARA ARTESANOS ARTIFICES

El día Lunes siete de Abril se inició el II Curso Interamericano de Artesanos Artífices que tendrá la duración de un mes; participan en él los siguientes alumnos.

Oscar Beltrán	Bolivia
Edgar Betancourt	Bolivia
Enrique Borda	Bolivia
Juan Huanca	Bolivia
Félix Rocabado	Bolivia
Adolfo Salazar	Bolivia
Gonzalo Chicunque	Colombia
Emérita Malo	Colombia
Carlos Flores	Costa Rica
Gloria Contreras	Chile
Teresa Galleguillos	Chile
Edith Soza	Chile
Carlos Conterón Córdova	Ecuador
Jorge Domínguez	Ecuador
Miguel Santacruz	Ecuador
Armando Molina	El Salvador
María Cumes	Guatemala
Pedro López	Guatemala
Alfredo Paau	Guatemala
Juan Zárate	Guatemala
Berenice Pericles	Haití
Francisco Díaz	México
Enrique Méndez	México
Napoleón Tercero	Nicaragua
Baltazar Oscanoa	Perú
Max Chin A Sen	Surinam
Nelson Marsicano	Uruguay

Las asignaturas que se dictarán serán:

Taller de Realización Formal: Prof. Omar Arroyo y Diseñadoras Carmen Alicia Muskus y Nuria Carulla.
Taller de Joyería: Prof. Nuria Carulla.
Taller de Tejeduría: Prof. Carmen Alicia Muskus.
Contabilidad Básica para Artesanos y Pequeñas Empresas: Prof. Contador Silvio Erazo.
Elementos de Diseño: Prof. Ing. Omar Arroyo.
Antropología: Cultura Material: Prof. Dr. Claudio Malo.
Legislación Artesanal: Prof. Dr. Luis Guillermo Sánchez.
Participación del Artesano en la Educación: Prof Lcda. Dora B. Canelos.
Desarrollo Artesanal del Ecuador Prof. Dr. Juan Cordero.
Expresión Estética del Azuay: Prof. Lcdo. Juan Martínez Borrero.

Los participantes realizarán además visitas a zonas artesanales: Gualaceo-Chordeleg, Ingapirca-Cañar, Ibarra-San Antonio-Otavalo y tendrán reuniones con dirigentes artesanales de Cuenca y Quito.

PANORAMA DE LA CULTURA POPULAR GUATEMALTECA

1.- En torno al Folklore y la cultura popular de Guatemala.

Entendemos por Folklore o cultura popular tradicional, a todas aquellas manifestaciones que se desarrollan en el seno de las clases populares de un país, con características propias, y que expresan la concepción del mundo y de la vida de estos grupos sociales. En ellas se refugian los más sobresalientes elementos de la cultura de un país.

Más aún, la cultura popular tradicional encierra en sí toda una gama de aspectos que desembocan, todos, en el establecimiento de las líneas generales de la identidad cultural de un país, de ahí que el estudio del folklore sea relevante y tenga que ser serio y científico. Así mismo, su estudio permite establecer no sólo los elementos claves de la identidad cultura de una nación, sino también encontrar y resaltar las leyes económicas y sociales que rigen cada fenómeno de la cultura popular; en base a su evaluación pueden tratarse, objetivamente, las políticas necesarias para la preservación del patrimonio cultural-popular de un país.

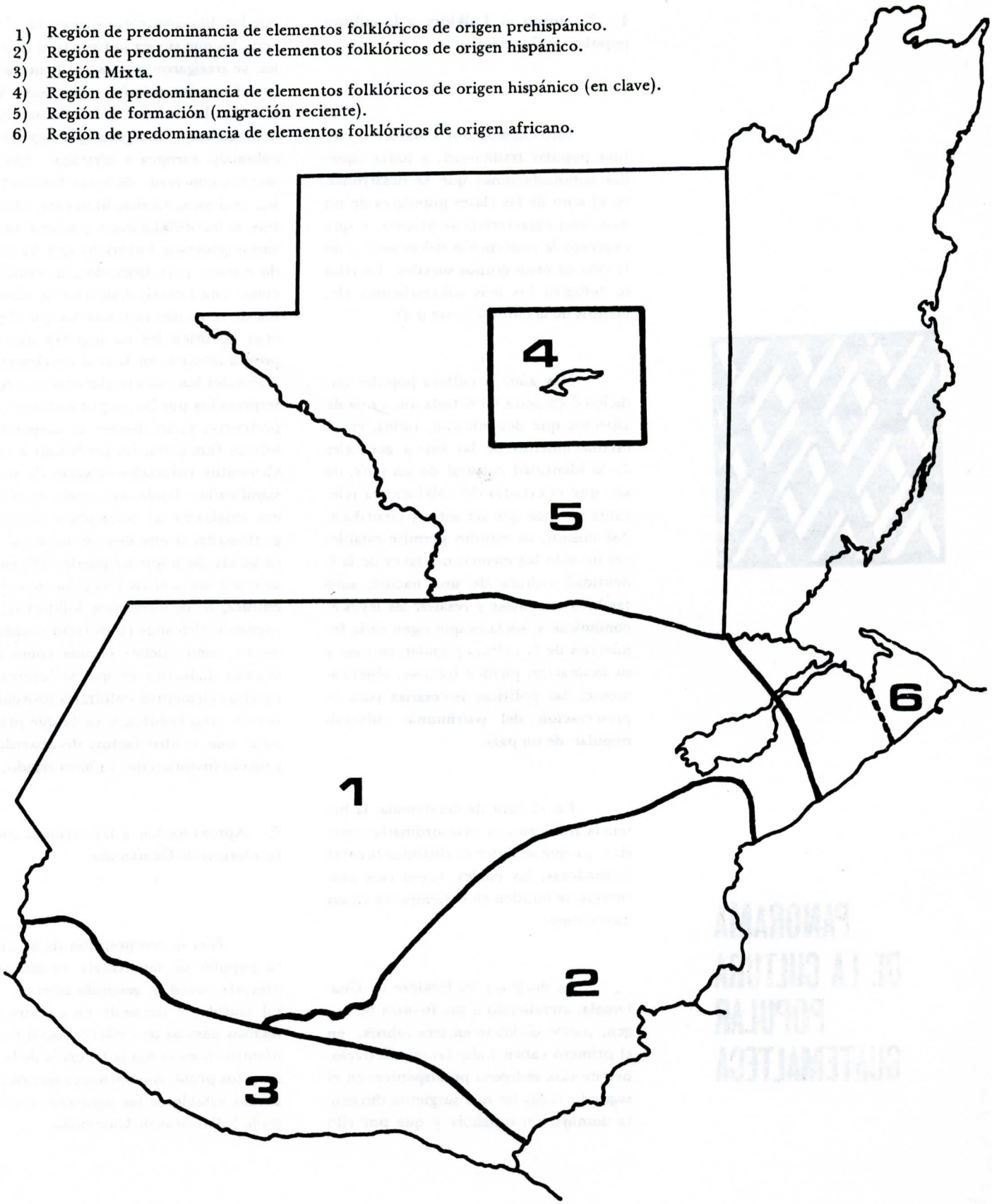
En el caso de Guatemala, la herencia folklórica es extraordinariamente rica, ya que se nutre de distintas fuentes formadoras, las cuales, como ríos profundos, se hunden en el tiempo en varias direcciones:

Es decir que el folklore de Guatemala, atendiendo a sus fuentes de origen, puede dividirse en tres rubros: en el primero caben todas las manifestaciones de raíz indígena prehispánica; en el segundo todas las que surgieron durante la dominación española y que por ello pueden llamarse coloniales; y en el tercero, las que sin ser indígenas ni coloniales, se arraigaron gracias a la penetración de influencias extrañas. Por tanto, y en síntesis, las fuentes del folklore guatemalteco son: indígena (prehispánico y colonial), europea y africana. Los elementos concretos de estas fuentes: trajes, cerámica, música, literatura, entre otras, se han folklorizado gracias a los distintos procesos históricos que ha seguido nuestro país, llegando a la actualidad como una síntesis dialéctica de elementos de estas tres raíces en las que el proceso histórico les ha impreso una impronta mestiza, en la cual los elementos culturales han sido re-elaborados y re-interpretados por los grupos sociales a que pertenece, y, así mismo, la adopción de nuevas funciones, ha permitido a estos elementos culturales cargarse de nuevo significado, dando así, como resultado esa amalgama de tradiciones populares guatemaltecas que hoy conocemos. Esto quiere decir que no puede hablarse de una raíz únicamente indígena en nuestra cultura, ni de elementos folklóricos europeos y africanos considerados aisladamente, sino debe vérselos como una síntesis dialéctica en que se fusionaron muchos elementos culturales provenientes de estas fuentes, y en la que predomina uno u otro factor, de acuerdo al proceso histórico que lo haya regido.

2.- Aproximación a las regiones socio-folklóricas de Guatemala.

Para la comprensión de la cultura popular de Guatemala, es necesario ubicarla social y geográficamente. En tal sentido, y tomando en cuentra elementos básicos de carácter social y económico -tales como la tenencia de la tierra y los problemas socio-ecológicos-, podemos establecer las siguientes regiones socio-folklóricas de Guatemala.

1) Región de predominancia de elementos folklóricos de origen prehispánico.
2) Región de predominancia de elementos folklóricos de origen hispánico.
3) Región Mixta.
4) Región de predominancia de elementos folklóricos de origen hispánico (en clave).
5) Región de formación (migración reciente).
6) Región de predominancia de elementos folklóricos de origen africano.



En estas regiones socio-folklóricas propuestas, se encontrará como parámetro definidor y fundamental, el origen histórico de los elementos folklóricos y su dispersión geográfica.

Aunque novedosa, esta regionalización aún está en proceso de análisis y estudio. Debe tomarse, pues, como un acercamiento preliminar.

3.- Panorama de la Cultura Popular Guatemalteca.

Para un mejor ordenamiento y comprensión de la cultura popular guatemalteca, la podemos agrupar en tres rubros:

3.1 Folklore ergológico o material:
Comprende todos aquellos fenómenos tradicionales cuyo elemento definidor es lo material: las artesanías en general (cerámica, tejidos, trabajos en madera, etc.).

3.2 Folklore social:
El parámetro fundamental es la posibilidad latente en el hecho folklórico de aglutinar socialmente a la comunidad (fiestas, bailes, mercados, ferias, ceremonias, etc.).

3.3 Folklore espiritual-mental:
Comprende todas aquellas manifestaciones del hombre popular guatemalteco en que expresa su sentimiento a través de la creación, sus aspiraciones, su arte y su ciencia (literatura, música folklórica, arte popular y saber tradicional).

Estos tres elementos (que responden a la clasificación etnográfica, ya clásica en antropología), debe ser considerados globalmente, y no cada sector aislado, ya que los tres responden a interrelaciones que se desarrollan en la realidad concreta: así, una pieza de cerámica pintada de Antigua Guatemala (un pájaro pintado de Jesús Rodenas, por ejemplo), se cataloga como parte del folklore ergológico, porque predomina el elemento material, pero es generador de aspectos sociales (folklore social), y expresa la creatividad más excelsa dentro de la cultura popular guatemalteca (folklore-espiritual-mental). De ahí, pues, que en la realidad objetiva no se encuentran separados, sino interrelacionados.

3.1 Folklore ergológico de Guatemala.
Entre los más importantes hechos folklóricos ergológicos de Guatemala tenemos, entre otras, las cerámicas y alfarerías:

a) Cerámicas prehispánicas:
En Guatemala se encuentran alfarerías de auténtico carácter prehispánico, tales como las de Rabinal, Santa Apolonia, Chinautla y San Luis Jilotepeque, departamento de Jalapa. Además, en la mayoría de aldeas, caseríos y poblados, tanto de la región oriental como de la indígena, se fabrican vasijas utilitarias que recuerdan los moldes prehispánicos.

Estas alfarerías se caracterizan, entre otros, por los siguientes elementos: Están enclavadas en lugares en donde, desde antes del arribo de los españoles, se cotizaban como centros ceramistas. La actividad es de exclusiva incumbencia de las mujeres. En cuanto a la técnica,predomina el moldeado a mano, con la exclusión de la piedra de alfarero. Ausencia de esmaltes vidriados o pintura de otra naturaleza. Decoraciones muy sencillas de carácter fitomórfo o zoomorfo: el caso de las alfarerías de Chinautla y San Luis Jilotepeque. Los instrumentos de trabajo son muy rudimentarios, así como el uso de fogata de quema al aire libre. La comercialización, por otra parte, es más bien restringida.

b) Cerámicas de raíz europea:
En este terreno encontramos la cerámica vidriada, su variante: la loza mayólica y la cerámica pintada.

Este tipo de cerámica se localiza, en nuestro país, fundamentalmente en Antigua Guatemala, departamento de Sacatepéquez, Jalapa, departamento del mismo nombre y San Cristóbal y San Miguel Totonicapán, en el departamento de Totonicapán. Ello no descarta la existencia de pequeños centros en otros lugares de Guatemala.

La cerámica vidriada se caracteriza por los siguientes puntos: una actividad concentrada en un taller, en el que se establecen relaciones de producción muy particulares, uso del torno o piedra de alfarero, utilización de esmaltes a base de minerales, como el óxido de cobre, de hierro, de plomo y de estaño, y uso de horno cerrado. La comercialización es mucho mayor, de carácter nacional e internacional.

Entre esta destacan la mayólica (tanto de Antigua Guatemala como de Totonicapán), con características peculiares que la distinguen de las demás del continente; pero básicamente: barro cocido, con fondo blanco (grisáceo en nuestro país), que lo da la combinación del óxido de plomo con el óxido de estaño. Extraordinarias piezas las de los artesanos de Antigua Guatemala y Totonicapán.

Entre las cerámicas pintadas destacan las maravillosas miniaturas de Antigua Guatemala y las alcancías y grutas decorativas tanto de Antigua Guatemala como de San Miguel Totonicapan.

Otro de los elementos del folklore ergológico de Guatemala lo constituyen los tejidos: de vieja estirpe prehispánica, aunada con la temática y técnica castellana, los tejidos de Guatemala son únicos en el continente por su variedad y su policromía. Más de quinientos trajes diferentes hacen de los tejidos de Guatemala uno de los más rutilantes del continente.

Pero la policromía de los trajes no es sólo color y belleza; en cada uno de ellos se encuentra la concepción del mundo y de la vida de los indígenas de Guatemala, expresados en simbolismo y diseños que sólo cobran significado dentro del concepto cosmogónico de la vida del indígena guatemalteco.

Más que hecho exótico, el tejido de Guatemala es libro abierto de historia. De ahí su importancia.

Otros fenómenos folklóricos ergológicos son los trabajos en madera de Antigua Guatemala, departamento de Sacatepéquez, de Nahualá, departamento de Sololá y de San Miguel Totonicapán, departamento de Totonicapán, trabajos de hojalatería y hierro forjado también de Totonicapán y Antigua Guatemala. Marquetería en San Martín Jilotepeque, departamento de Chimaltenango.

2 Folklore social de Guatemala.

Cabe destacar aquellas mejores fiestas tradicionales de Guatemala y que surgen todos los años para el día del santo patrón. La fiesta es un fenómeno que engarza a todos los elementos de la comunidad, y en ellas se presentan bailes, procesiones multicolores, juegos, danzas y ceremonias.

Debe mencionarse como uno de los elementos de socialización y endoculturación más importantes: los días de mercado, cuando en las plazas de los pueblos o bien en lugares destinados para ellos, las comunidades intercambian sus productos básicos. De importancia son los mercados de San Franciso El Alto, en Totonicapán, Chichicastenango en Quiché y Chiquimula, en el departamento del miso nombre.

Danzas y bailes también forman parte de este panorama: bailes de raíces muy profundas, como el Rabinal A-Chí, (indígena) o el Yancunú (afroguatemalteco) el primero en Baja Verapaz y el segundo en Livingston en la costa atlántica de Guatemala.

De carácter histórico como los bailes de Moros y Cristianos en el oriente de Guatemala y el baile de la Conquista en el occidente y norte del país.

Las instituciones más importantes, tales como la cofradía y las municipalidades indígenas. En especial la cofradía, eje fundamental de la preservación del mundo popular indígena en Guatemala, con sus profundas relaciones sociales, domina y establece canales de poder que le permiten controlar a comunidaes enteras.

3.3 Folklore espiritual-mental de Guatemala.

Dentro de esta categoría destacan todos los elementos creados por el alma nacional del guatemalteco: la música tradicional: los sones y sus distintas formas en las regiones indígenas, acompañadas por marimba, arpa y violín (occidente y norte de Guatemala); tambores (región afroguatemalteca) y guitarra (oriente del país).

Destaca la marimba, instrumento heredado por los contingentes poblacionales negros (fundamentalmente Bantú), que trajeron los españoles a Guatemala durante el siglo XVI al XVIII. Este instrumento fue tomado por los indígenas, transformado y reelaborado, cargado de nueva función y ahora constituye el instrumento que expresa todas las inquietudes musicales y espirituales del indígena y mestizo guatemaltecos.

Es necesario poner atención en este rubro a la literatura popular, tanto en verso como en prosa, que se encuentra en todo el país. Extraordinarios cuenteros narran viejas consejas y cuentos en cada región del país. Poetas iletrados hilvanan versos entre el polvo del oriente de Guatemala, dando vida a viejos ramances de la edad media occidental y versos particulares, como la décima y la copla, géneros literarios aún vigentes en Guatemala gracias a estos trovadores populares.

Entre la temática de la literatura popular guatemalteca destacan la presencia de los cuentos maravillosos, como Pedro Urdimales, tío conejo y tío coyote y personajes de leyenda como el sombrerón, la tatuana, la siguanaba y la llorona, que pueblan cada cerro, y cada calle de Guatemala.

Dentro del teatro folklórico guatemalteco destacan las danzas-dramas, los desafíos y sainetes y la loa, auténtico teatro popular que expresa la temática del guatemalteco.

Ello y más forma parte de la cultura popular del guatemalteco, que proveniente de muchos orígenes, espera no sólo su estudio, sino también los recursos necesarios para su eficaz preservación.

Celso A. Lara Figueroa.

ARTESANIAS Y FORMACION PROFESIONAL

"Como se ha señalado con frecuencia, sigue vigente entre nosotros un fuerte preconcepto en contra de las ocupaciones manuales, pero hay de todos modos una pequeña novedad: la valorización de la artesanía. Esta podría ser considerada una reacción positiva, pero no soy sinembargo tan optimista. La artesanía adquirió una connotación diferente. Es una contracultura, una antitecnología nostálgica. En la práctica pasa a representar a un producto mal hecho, a la improvisación y a una creación mal informada sobre las exigencias y funciones del objeto que se está realizando. Se pierde el componente que incluso está en la etimología misma del vocablo: el artesano es quien hace con arte. Pero arte significaba conocimiento de causa, dominio de la técnica y estrecha relación con los materiales. En este caso, parte de esta tentativa de profesionalizar puede, en ciertos casos, derivar en dicha antitecnología que, por otra vía, se aparta por igual de sus verdaderos caminos".

Claudio de Moura Castro.

Este artículo no empieza como sería lógico, es decir, presentando una definición de "Artesanías", pues ello nos obligaría a invertir páginas y más páginas buscando precisamente esa definición, invocando autores, analizando casos generales y situaciones particulares, para concluir que no existe una "verdad última" sobre qué es y no es artesanía, ni existen límites estrictos que separen al artesano del pequeño o mediano industrial.

Contamos sí, con una serie de conceptos amplios que nos permiten identificar a un artesano en una comunidad artesanal, de un grupo o comunidad que no lo es.

Identificamos generalmente al artesano con una tecnología relativamente rudimentaria, de carácter "manual", más fundamentada en la habilidad del artífice que en el desarrollo de la herramienta o de la máquina. Lo cual no quiere decir en ningún momento que se trate de una tecnología "fácil" y mucho menos de baja calidad.

Lo identificamos también, en un gran número de casos, por su condición independiente, individualista, no sujeta a un régimen laboral o administrativo como el que rige para los trabajadores de las fábricas.

Reconocemos al artesano por el tamaño de su taller, por el número limitado de sus ayudantes, por ser éstos, muchas veces, miembros de su propia familia, por carecer de un patrón, por ser el mismo artesano dueño y trabajador del taller artesanal.

Y hoy por hoy no es atrevido afirmar que identificamos al artesano por su carácter de marginado de la economía y, en consecuencia, por ser en cierta forma un marginada de la sociedad.

Antes de continuar adelante, es necesario aclarar que cuanto aquí se afirma es válido únicamente para los artesanos "urbanos", pero nunca para aquellas comunidades étnicamente distingui-

bles, ricas en cultura popular tradicional, y en las cuales la relación entre el artesano y la artesanía es más de tipo comunal que individual. Tal el caso, por ejemplo, de las comunidades indígenas o negras del Departamento del Cauca en Colombia.

Esta distinción se entenderá mejor cuando expliquemos que llegamos al tema de la Formación Profesional y las Artesanías, cuando el Servicio Nacional de Aprendizaje SENA de Colombia se vió en la necesidad de adecuar su metodología y sus contenidos de Formación Profesional a las necesidades de capacitación de los trabajadores-alumnos que provenían e iban dirigidos al sector informal de la economía del país, concretamente al sector artesanal.

El SENA posee en la ciudad de Popayán, capital del Departamento del Cauca, su CENTRO NACIONAL DE ARTESANIAS, cuya instalación responde a dos consideraciones básicas:

1.- La gran tradición artesanal de esa región del país en donde se juntan expresiones del más alto valor artesanal y folklórico, mezcla de las culturas indígenas, negra y española. Popayán fué una de las ciudades más importantes de Colombia durante la época de la Colonia.

2.- La necesidad de generar fuentes de empleo en un Departamento en donde la actividad industrial es mínima y por consiguiente la demanda de mano de obra es muy escasa. La consideración tendía al hecho de que, a través de la capacitación artesanal, cada trabajador-alumno egresado del SENA podía establecer su propio puesto de trabajo. Ya veremos más adelante los requisitos para que esto funcione.

El SENA, luego de varios años de experimentos metodológicos, ha logrado decantar una metodología expresamente destinada a satisfacer las necesidades de capacitación de los trabajadores-alumnos que llegan a la Entidad en busca de Formación Profesional en una especialidad artesanal determinada.

Insisto en que no se trata de una estrategia del SENA para "enseñarles" artesanías a aquellas comunidades para las cuales la fabricación de objetos artesanales (tejidos, cerámica, etc.) constituye una actividad central, tradicional y heredada. Estas comunidades son objeto de la atención del SENA en aspectos tales como agricultura, cooperativismo, primeros auxilios o promoción social, pero no en esa actividad en la cual son maestros por haberla desarrollado a través de los siglos y que forma parte de su propia personalidad.

LA PROFESION DE ARTESANO

El punto de partida está en considerar la artesanía como una profesión, tan válida como cualquier otra. Por profesión entendemos un oficio que constituye el medio de vida de quien lo ejecuta y, muy probablemente, de su familia. Es decir, que de la profesión artesanal deriva el artesano su principal ingreso económico.

Como elementos constituyentes de la profesión de artesano discriminamos los siguientes:

1. Habilidad Manual Tecnificada
2. Diseño
3. Administración
4. Etica Profesional Artesanal

Estudiemos someramente uno por uno de estos elementos:

1.- Habilidad Manual Tecnificada

Podemos distinguir dos componentes en este elemento: El primero, la habilidad manual, es decir, la disposición del artífice, ya sea aprendiz o maestro, para ejecutar determinadas operaciones conducentes a la elaboración de un objeto. Es lo que en lenguaje religioso se denomina "vocación". Este componente está intrínseco en el artesano o en quien aspira a convertirse en artesano. Se puede despertar, se puede estimular, se puede desarrollar en quien por naturaleza lo tiene, pero es imposible "inventarlo" en quien no lo lleva dentro de sí. Quizá ésta sea una diferencia entre la habilidad que se requiere del artesano y la que se le exige al operario industrial. La tecnificación, segundo componente de este primer elemento, como su nombre lo indica, es el perfeccionamiento técnico de la habilidad manual innata. Es la orientación de dicha actividad hacia un ma-

yor rendimiento de las operaciones, a través del uso y manejo técnico de las herramientas y máquinas, de un mejor aprovechamiento de los diferentes procesos que conforman el saber profesional dentro de cada especialidad. Tanto las máquinas y herramientas, como las materias primas y los procesos son diferentes para cada especialidad artesanal: cerámica, ebanistería, forja, tejidos, repujado en cuero, etc.

2.- Diseño

La determinación del objeto que se va a fabricar, su forma, su textura, la secuencia en la elaboración de las distintas partes del objeto, constituyen el diseño del mismo. El diseño está determinado por el uso a que va a destinarse el objeto, y el objeto estará bien o mal diseñado en la medida en que satisfaga o no las exigencias de ese uso. Hay que recordar que si bien hoy las artesanías poseen un valor meramente decorativo dentro de algunos estamentos de la sociedad moderna, dentro de las sociedades primitivas del pasado y en las sociedades en donde la artesanía cosntituye una actividad en plena vigencia, los objetos artesanales son principalmente utilitarios, es decir, satisfacen una necesidad de la persona, grupo o sociedad que los fabrica y utiliza.

Aún en su aspecto decorativo, el objeto artesanal debe cumplir con una función: la de decorar. Es decir, que aún así este elemento de utilitarismo mantiene su importancia.

El problema estético de si el objeto es "bonito" o no, está determinado por la funcionalidad de ese objeto.

Leamos un texto de León Trotsky que, aunque parece referirse a las relaciones del arte con la industria, ilustra suficientemente el asunto:

"La barrera divisoria entre el arte y la industria desaparecerá. El gran estilo artístico futuro no será adornador, sino formador. En esto tienen razón los futurólogos. Pero sería errar si se quisiera significar con esto la liquidación del arte y su autoseparación de la técnica... Creer que un problema de esta clase se puede resolver por medios puramente técnicos sería un error, porque el destino de un objeto y el material con el que ha de construírse, deja el campo abierto a gran número de variaciones. Para producir el cortaplumas ideal se necesitan, además del dominio del material y de los métodos de fabricación, imaginación y buen gusto. En completa armonía con la tendencia de la cultura industrial creemos que la fantasía artística, en el terreno de la producción de objetos materiales, se ocupará de la creación de la forma ideal del objeto como tal y no de adornarlo gratis y artísticamente por el objeto mismo".

El diseño puede seguir una serie de pasos "académicos" puede estar expresado en dibujos o "planchas", como también puede ser meramente intuitivo; puede encontrarse en la imaginación o en la memoria del artesano. Puede ser una creación del artesano, como puede ser una tradición de la comunidad o del lugar. Incluso cuando el artesano copia diseños de documentos o textos que llegan a sus manos, está realizando una labor de diseño al elegir el objeto de la copia, al interpretarlo, al darle una significación según su concepción del mundo, al traducirlo al material de su especialidad: barro, madera, cuero, lana, metal, etc.

El artesano, a diferencia del trabajador industrial a quien "le ordenan" el tipo y las especificaciones del objeto que debe fabricar, es completamente autónomo en la escogencia del objeto y en la selección de sus características. A ello se debe ese "toque personal" que poseen los productos artesanales, aún aquellos que el artesano ejecuta "por encargo".

Llegamos a un punto en donde es importante resaltar que la perfecta combinación entre la técnica y el diseño, constituye la CALIDAD del objeto, la cual va a incidir fundamentalmente en el mercado del mismo.

3.- Administración

Nos encontramos frente al gran problema de convertir un producto en fuente de ingreso para el artesano. Decíamos que por "profesión" entendemos esa actividad de la cual una persona deriva su sustento y el de su familia. En este caso no podemos concebir artesanos "retirados", como hablamos en otros campos de "abogados retirados" y de "generales retirados".

A través de varios diagnósticos hemos podido confirmar que la gran crisis de los artesanos colombianos y posiblemente de los artesanos americanos, radica en que desconocen total y absolutamente el componente administrativo de su oficio. Ignoran la manera de valorizar sus artículos, desconocen la contabilidad básica, subvaloraloran el costo de su propia mano de obra, mucho menos utilizan los conceptos de costos y utilidades.

El componente de administración es fundamental para que el artesano pueda hacer de su taller una empresa lucrativa. Para que pueda aprovechar económicamente su trabajo. No se trata con esto de convertir al artesano en un "mini-capitalista", sino de revaluar la artesanía a la luz de los beneficios que le reporta a quien lo ejecuta, beneficios sin los cuales difícilmente podrá elevar su ingreso y en consecuencia su nivel de vida.

4.- Etica Profesional/Artesanal

Este componente está íntimamente vinculado con los anteriores. Busca que el artesano sea consciente del significado del oficio que ejecuta. Que sepa ubicar su profesión dentro del esquema económico y social. Que conozca la evolución histórica de la artesanía y, especialmente, la del gremio artesanal al cual pertenece.

En un interesante artículo de Claudio de Moura Castro ("EL ETHOS" de la Formación Profesional") aparecido en el número 61 de la revista Cinterfor, encontramos el siguiente párrafo, que en cierta forma expresa el contenido del punto que estamos comentando:

"... aprender una profesión es algo más que dominar las técnicas inherentes de su ejecución; es necesario imbuirse de sus valores, confiar en su importancia y emular una serie de realizaciones que le son propias".

La valoración de la artesanía como oficio, como profesión autónoma, debe partir, primero que todo, del artesano mismo y de su gremio. El asumir ciertos "valores" y ciertas "conductas" individuales y gremiales, obligará a la sociedad a reconocer la importancia de la actividad artesanal, considerada hoy como un adorno, como una forma de desempleo disfrazado o como, en el mejor de los casos, una forma subdesarrollada de la industria.

DESARROLLO SECTORIAL ARTESANAL.

Si por una parte es indispensable conjugar una serie de elementos para configurar la PROFESION DE ARTESANO, elementos que se deben dar cita en cada uno de los integrantes del gremio, por otra, es preciso fomentar el desarrollo del gremio mismo, como agrupación importante dentro de la estructura socio-económica de una región o de una país.

El desarrollo del sector artesanal requiere a su vez el desarrollo de cuatro elementos:

1. Formas Asociativas de Producción, Mercadeo y Administración.
2. Representatividad y Poder Decisorio a Nivel Económico y Social.
3. Asesoría y Apoyo del Estado.
4. Protección Legal.

Analicemos también uno por uno:

1.- Formas Asociativas de Producción, Mercadeo y Administración:

La situación actual de los artesanos hace obligatoria la unidad de los mismos alrededor de asociaciones que les reporten beneficios reales y tangibles a los asociados. El fracaso de las asociaciones de arte-

sanos en distintas partes del país, se debe a que la afiliación a las mismas se realiza únicamente con base en ideales o necesidades transitorias, pero no alrededor de una estructura económica que se traduzca en utilidades concretas. Por lo anterior consideramos que la base de la unidad la consituyen los grupos asociativos, cooperativos o precooperativos, dotados de objetivos muy concretos y ojalá conformados por artesanos de especialidades iguales o similares.

Estos grupos deberían encargarse de la adquisición de materias primas, herramientas, máquinas y demás artículos que se utilicen en el ejercicio de la profesión.

Así mismo, se encargarían de la distribución de los productos a los distintos mercados, de la concertación de precios, de la determinación y control de la calidad de los mismos. Es decir, de manejar el mercado y de vigilar y asesorar a los asociados con el objeto de que la calidad del producto se mantenga estable, ojalá superior, de manera que ésta no disminuya en perjuicio de los buenos precios y de las oportunidades de mercado a nivel local, nacional o internacional.

Convendría también que la asociación se realizara por especialidades similares, como lo anotamos atrás, pues esto evitaría que los artesanos de una especialidad se "apoderaran" del grupo en perjuicio de los compañeros de otras especialidades.

Posteriormente, el desarrollo de este tipo de agremiaciones "de base" por especialidades, como consecuencia natural, produciría la asociación para la administración conjunta, punto que mencionaremos en el siguiente numeral.

2.- Representatividad y Poder Decisorio a Nivel Económico y Social:

Solamente cuando los artesanos constituyan un grupo de presión, así no sea por su capacidad económica sino por su significación dentro de la comunidad, podrá la artesanía exigir el respeto social que se merece.

La administración se podría llevar a cabo a través de un consejo elegido por las diferentes asociaciones por especialidades a las cuales nos referimos atrás. Entre sus funciones estarían las siguientes:

a) Promover y organizar cooperativas gremiales o grupos asociativos especializados para suministro de materias primas, obtención de equipos, prestación de servicios comunes, mercadeo de productos, etc, (grupo del cuero, grupo de la madera, grupo del metal, etc.).

b) Promover y estudiar la reglamentación del oficio artesanal a nivel de Municipio, como defensa del gremio y según especialidades.

c) Servir de contacto entre las cooperativas gremiales o grupos asociativos especializados y las entidades públicas o privadas que adelantan acciones en el sector artesanal.

d) Establecer programas de capacitación y promoción profesional y social de los artesanos, mediante convenios con las Entidades públicas o privadas que se ocupen del sector.

e) Asesorar a los artesanos que lo necesiten en los aspectos de organización empresarial, tecnología, diseño, mercadeo, etc., ya sea directamente o mediante convenio con las Entidades mencionadas.

f) Servir de contacto y llevar la voz de los artesanos ante las demás asociaciones artesanales de carácter regional, nacional o internacional, para efectos de programación y realización de congresos, mercados, etc.

g) Mantener la unidad del gremio artesanal mediante la publicación de un boletín periódico que divulgue y defienda los intereses del sector, y utilizando los demás medios de comunicación a su alcance.

La constitución de una especie de "sindicato" de ar-

tesanos, organizado alrededor de intereses comunes al gremio y con suficiente fuerza como para exigir del Estado o de otros gremios la adopción de unas conductas determinadas, sacaría a la artesanía de esa penosa condición que actualmente ostenta.

3.- Asesoría y Apoyo del Estado:

Este elemento se materializa, primero, en la continua asistencia de los organismos estatales que en materia técnica, empresarial o de mercados, puede asesorar al gremio artesanal; y en segundo lugar, en una política de crédito de fácil acceso para los artesanos, así como en condiciones fiscales favorables al establecimiento y funcionamiento de talleres, cooperativas y demás formas de la actividad artesanal.

4.- Protección Legal:

Como una consecuencia lógica de la organización y fortalecimiento del gremio artesanal, deberá surgir a diferentes niveles una reglamentación que oriente y proteja las actividades del mismo. Dicha reglamentación deberá ser producto única y exclusivamente de la conciencia de los artesanos mismos sobre sus derechos y obligaciones. Es decir, que la dictación de un "Estatuto Artesanal" no puede ser fruto de una actitud paternalista del Estado, sino una verdadera conquista social y política del gremio.

La protección legal deberá manifestarse en distintos tipos de normas, tanto nacionales como, muy especialmente, municipales, mediante las cuales no solamente se consagren conceptos de tipo general, sino se regulen también el ejercicio de las distintas especialidades, estableciendo requisitos para el establecimiento de talleres, normas de seguridad artesanal, etc.

Volvamos los ojos al papel de los artesanos durante la Edad Media y extraigamos de la historia las experiencias que nos puedan ser útiles hoy.

PAPEL DE LA FORMACION PROFESIONAL

La experiencia del SENA en materia de capacitación artesanal nos muestra que la formación de "profesionales" de la artesanía debe ser integral, no solamente limitándose a los aspectos meramente tecnológicos.

La formación debe integrar, además de la tecnificación de las habilidades propias del trabajador-alumno, el conocimiento de los aspectos administrativos del taller, la seguridad industrial/artesanal, la contabilidad básica, el cálculo de costos, el manejo del crédito, las relaciones laborales, etc.

También, y sobre la base de que el egresado de un instituto de formación profesional que haya cursado alguna especialidad artesanal, difícilmente se ubicará en un puesto de trabajo dentro de una empresa, y más bien organizará su propio taller independiente, se considera necesario entregarle nociones básicas de diseño, que si bien no lo van a convertir necesariamente en un diseñador profesional, si le van a permitir interpretar técnicamente diseños que un profesional le entregue o manejar procesos sencillos para diseñar sus propios artículos.

Lo anterior no obsta para que, según las capacidades individuales de cada artesano, su desarrollo como diseñador siga adelante.

La formación profesional, que busca la integralidad en todos los aspectos, deberá enfocar la enseñanza de la ética hacia el papel del artesano en la sociedad, su historia y, en fin, todos los elementos que, ya dijimos, configuraban este importante elemento de la profesión.

Pero sobre todo, la formación profesional deberá infundir en el artesano, aquello que Claudio de Moura expresa tan bien en las palabras siguientes:

"El trabajo mal hecho no es obra del principiante, sino de quien niega los valores de la profesión. No resulta de la falta de destreza sino de la falta de identificación con los más legítimos valores de la ocupación".

Tecnología, diseño, administración y ética artesanal, son los componentes básicos de la Formación Profesional Integral enfocada hacia las artesanías.

EL TALLER–EMPRESA

El Taller -Empresa es un mecanismo didáctico desarrollado en el Centro Nacional de Artesanías del SENA en Popayán, mediante el cual se adelanta la fomación en un medio similar, no a lo que son hoy la mayoría de los talleres artesanales, sino a lo que deberían ser, en cuanto a organización de las máquinas y herramientas, control de materiales, seguridad del trabajador, etc.

El hecho de que los artesanos sean "desorganizados por naturaleza" no implica que la formación profesional, en lugar de tratar de corregir los vicios inveterados, colabore a prolongarlos en el tiempo. Es cierto que la metodología de la formación debe adecuarse a las circunstancias propias de la mentalidad artesanal, pero también lo es que de dicha mentalidad hay que tomar los elementos que pueden llevar al artesano hacia adelante y descartar aquellos que lo están hundiendo. No se puede aceptar que necesariamente los artesanos se deban mutilar alguna extremidad por imprevisión en el manejo de las máquinas, o que se deban arruinar por imprevisión en el manejo de las cuentas.

A través de la experiencia del taller-empresa, del cual el instructor es gerente y maestro, se ha desarrollado sistemas contables muy sencillos y cuadros que le permiten al artesano valorizar sus productos, calculando costo de materias primas, mano de obra propia o contratada, servicios, utilidades, etc.

Así mismo, se espera desarrollar en 1980 manuales de seguridad para cada taller o especialidad y guías para manejo de crédito.

La estructura del Taller-Empresa es un "modelo" que el alumno del SENA puede imitar al momento de establecerse como "maestro" artesano en su propio taller.

EL TALLER–EMPRESA Y EL PROGRAMA DE ASESORIA

El mecanismo del Taller-Empresa no solamente se concibe como un instrumento de formación, sino también como un laboratorio de asesoría.

El complemento de la formación es precisamente la asesoría que se le presta al egresado para que pueda conseguir un crédito y montar su negocio independiente. El ideal es que cuando el trabajador-alumno salga de las manos del instructor, entre a las manos del asesor.

Las experiencias del Taller-Empresa también se están aplicando en Popayán a varios talleres de "viejos artesanos" que han solicitado el apoyo del SENA para mejorar su organización.

CONCLUSION

La experiencia que queremos transmitir en este artículo, es la de que la artesanía debe considerarse como una profesión respetable desde el punto de vista económico y social.

El logro de esto obliga a las instituciones de Formación Profesional a trabajar en dos aspectos: la formación individual del artesano y el desarrollo del sector.

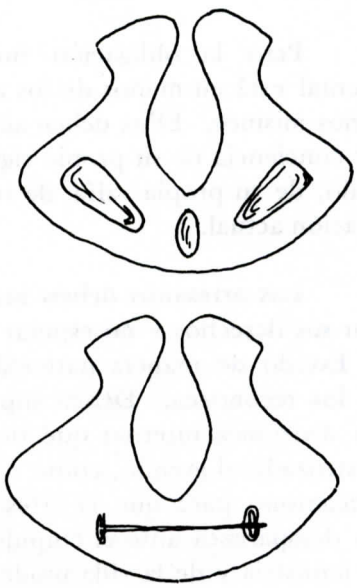
El Estado puede y debe colaborar con el gremio artesanal para el desarrollo, fortalecimiento y defensa de sus asociados.

Pero la obligación fundamental está en manos de los artesanos mismos. Ellos deben adquirir conciencia de su propio significado, de su propia valía, de su situación actual.

Los artesanos deben luchar por sus derechos y no esperar que el Estado de manera paternalista se los reconozca. Deben superar las divisiones internas que tienen destrozado al gremio, como único mecanismo para que la artesanía no desaparezca ante el empuje de la industria y de la vida moderna, que niega los valores de la actividad artesanal, que es para la industria, lo que la alquimia era para la química moderna.

En la alquimia la transmutación de los elementos era apenas un pretexto y un medio para la elevación espiritual del alquimista. Así, en la artesanía, lo importante no es solamente la fabricación de un objeto útil o decorativo, sino la transformación del artesano, ese hombre especial que pretende ganarse la vida infundiéndole parte de su espíritu a la madera, al barro, al cuero, a la piedra, a la fibra o al metal.

Gustavo Wilches Chaux.



EL CIDAP INFORMA

EL SALON DE LAS ARTES POPULARES

Una de las tareas que el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares debe llevar a cabo es la construcción, implementación y mantenimiento de un museo de las Artes Populares Americanas el mismo que, entre sus objetivos, deberá dar a conocer al público muestras permanentes y temporales de piezas y colecciones representativas de los artistas populares de nuestra América.

Se han dado ya pasos trascendentales para cumplir con este propósito. Se cuenta con el espacio físico adecuado, y se están realizando estudios concienzudos de planificación del edificio que será uno de los más funcionales de nuestro continente.

Como un adelanto a esta obra fundamental se inauguró el "Salón de las Artes Populares" que funciona en el Palacio Municipal de Cuenca en el que se han exhibido y se exhibirán creaciones artesanales que ha recolectado el CIDAP desde su fundación así como muestras y colecciones de otras instituciones similares de nuestro continente.

La primera exposición, a la que hicimos referencia en la entrega anterior de este boletín, fue sobre arte popular ecuatoriano.

LA NAVIDAD EN EL ARTE POPULAR AMERICANO

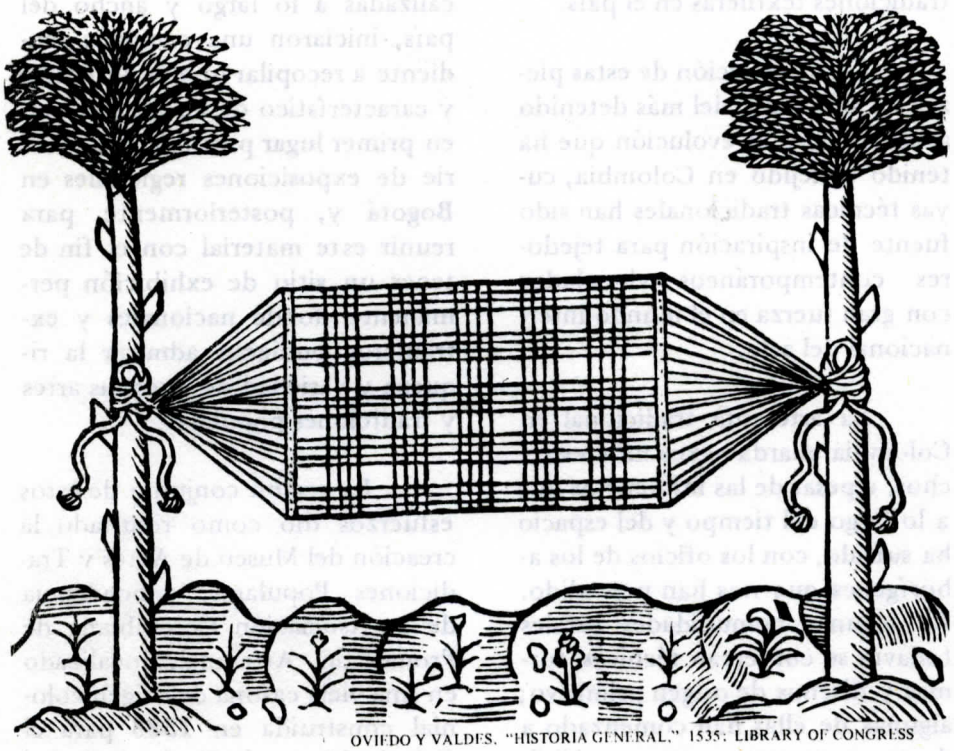
Fue la segunda exposición que se inauguró en el mes de Diciembre del año pasado con motivo de las festividades navideñas. Se exhibió una rica muestra compuesta por 36 nacimientos o belenes de todos los países de nuestro continente. El Director Ejecutivo del CIDAP, en el acto inaugural manifestó lo siguiente:

"Sensible a la emoción, el artesano de todos los países ha encontrado cauces maravillosos para crear objetos representativos de sus creencias, tradiciones, costumbres y vivencias. Los ojos eternamente deslumbrados del artesano captan la belleza con plena sensibilidad y sus manos la plasman con la frescura e ingenuidad propias de ese permanente asombro que tiene el pueblo frente al mundo conocido o al mundo vislumbrado.

La natividad de Cristo ha sido en los pueblos cristianos uno de los temas tratados con más emoción y gracia, y en el que se han fundido más entrañablemente los caracteres propios de cada región y país, con aprovechamiento de los materiales más diversos. El barro, el metal, la piedra, las fibras vegetales, el trapo, la madera, todos dan la posibilidad de crear, de concretar la emoción, de incorporar la ternura popular a la demostración plástica del misterio divino que comienza con el nacimiento de Jesús, rodeado de los prototipos populares tradicionales que aparecieron en Europa durante los siglos del Medioevo y que se han transformado en la cosmovisión de cada pueblo.

El CIDAP ha querido reunir en esta II Exposición de la Sala de las Artes Populares, algunas muestras del tradicional Nacimiento, como se lo ve en América.

RETROSPECTIVA DEL TEJIDO EN COLOMBIA



OVIEDO Y VALDES, "HISTORIA GENERAL," 1535; LIBRARY OF CONGRESS

CENTRO INTERAMERICANO DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES

FEBRERO-MARZO 1980

CUENCA - ECUADOR

La Navidad en el Arte Popular Americano es un tema vasto que no ha podido abarcarse por entero. Sin embargo, la muestra servirá para identificar los sentimientos populares y la capacidad artesanal de interpretación en términos de sencillez, amor y espontaneidad.

Al entregar a Cuenca la exposición, deseamos contribuir a recrear este ambiente como adecuado marco de la permanente fraternidad entre los hombres".

RETROSPECTIVA DEL TEJIDO EN COLOMBIA.

Esta exposición se inauguró el diez de Marzo del presente año, y consta de 71 piezas pertenecientes al Museo de Artes y Tradiciones Populares de Bogotá, Colombia. Aparte de la calidad de la muestra, tuvo este acto especial trascendencia en cuanto implica el primer paso en el amplio programa de intercambio de museos que el CIDAP ha planificado para los próximos años.

Una de las limitaciones de los programas museográficos de artes populares es su estatismo; la observación de las colecciones y obras de arte es accesible únicamente a las personas que viven en el lugar en que se encuentra ubicado el museo, o a aquellas que pueden viajar. Este inconveniente se puede superar mediante un sistema de circulación de piezas que podría ejecutarse a través de los museos móviles como el que opera en Nuevo México, o mediante el intercambio entre instituciones similares.

Lo que hoy se ha hecho con el Museo de Artes y Tradiciones Po

pulares de Bogotá, se hará en el futuro con otras organizaciones del continente, a su vez el CIDAP se encuentra dispuesto a hacer llegar sus muestras a los países que lo desearen. Así se contribuirá en forma concreta y objetiva al mejor conocimiento de las Artes Populares Americanas, a su valorización, y a reforzar el sentido de unidad en los habitantes de nuestro continente.

Cecilia Duque Duque, directora del museo huésped, envió la siguiente nota que consta en el catálogo de la exposición a manera de introducción.

"Presentamos con orgullo, gracias a la invitación formulada por el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), con sede en Cuenca - Ecuador, una Retrospectiva del Tejido en Colombia.

La industria textil entre los primitivos pobladores fue quizá una de las más desarrolladas. Los innumerables elementos de usos utilizados para el hilado hacen suponer la existencia de una amplia actividad en este campo. Los cronistas de la conquista frecuentemente se refieren a la gran capacidad que tenían los primitivos para producir mantas, las cuales tuvieron una especial importancia en la vida social y económica de los indígenas quienes utilizaron el algodón y tan sólo a la llegada de los conquistadores se concoció la lana. Además de las mantas, los aborígenes hacían también capas, cinturones, etc. Esta actividad era practicada por hombres y mujeres, en el tiempo libre que les dejaba la el quehacer doméstico o agrícola.

Esta exhibición hace especial énfasis en las técnicas tradicionales que todavía hoy se practican en Colombia: productos de la zona Andina, Costa, Oriente y Sur del País. La producción actual, según se ha anotado, guarda estrecha relación con las formas, diseños, materiales y técnicas de las tradiciones textileras en el país.

La recopilación de estas piezas ha sido fruto del más detenido análisis sobre la evolución que ha tenido el tejido en Colombia, cuyas técnicas tradicionales han sido fuente de inspiración para tejedores contemporáneos vinculados con gran fuerza en el mundo internacional del arte.

La artesanía tradicional en Colombia guarda nexos muy estrechos, a pesar de las influencias que a lo largo del tiempo y del espacio ha sufrido, con los oficios de los aborígenes que nos han precedido. En algunas comunidades rurales todavía se conservan técnicas, formas y diseños de origen primitivo; algunas de ellas han comenzado a desaparecer y otras, aunque débilmente todavía se conservan. Tejidos, cestería y cerámica son los ejemplos más característicos de los oficios tradicionales.

A pesar de haberse dado singular importancia a la promoción de los oficios tradicionales de las artes manuales en general, como medio para involucrarlos dentro del proceso de desarrollo del país, nunca hasta hace pocos años se había despertado interés por conocer los valores tradicionales de la cultura material, ya que éstos se consideraban que quizá sólo pertenecían a las clases populares, sin imaginar que son parte intrínseca de nuestra misma cultura.

En el deseo de rescatar y revaluar estos aspectos importantes de nuestro pasado y presente, un grupo de personas voluntarias, localizadas a lo largo y ancho del país, iniciaron una campaña tendiente a recopilar lo más auténtico y característico de las tradiciones, en primer lugar para iniciar una serie de exposiciones regionales en Bogotá y, posteriormente, para reunir este material con el fin de tener un sitio de exhibición permanente donde nacionales y extranjeros pudieran admirar la riqueza y variedad de nuestras artes y tradiciones populares.

La acción conjunta de estos esfuerzos dió como resultado la creación del Museo de Artes y Tradiciones Populares, dependencia de la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal, localizado en una vieja casona de origen colonial construida en 1583 para el Colegio Mayor de Teología de los Agustinos. El viejo edificio en sí es una joya nacional. Dentro de este marco se encuentran exhibidos de manera ambientada lo más significativo de las artes y las tradiciones populares de Colombia. El Museo sirve por tanto no sólo como un medio para la divulgación de la cultura, sino que además, en su continuo contacto con los artesanos de todo el país, los promueve a nivel nacional e inter-

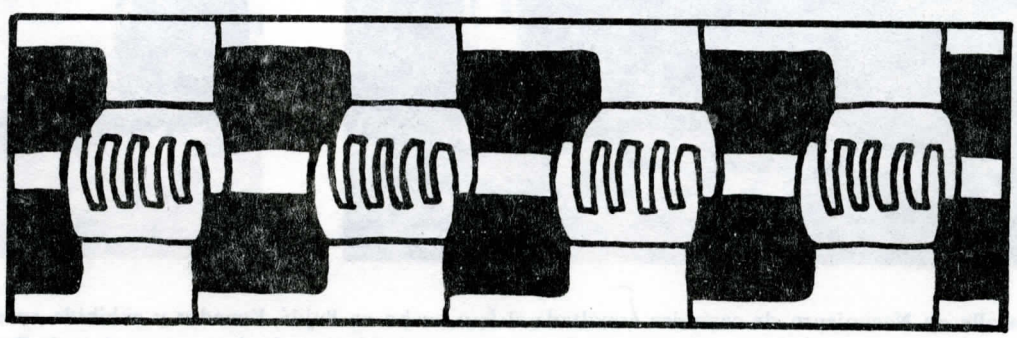
nacional.

Por otro lado su Departamento de Investigaciones y Desarrollo Comunitario, que gracias a la colaboración y apoyo económico de la Fundación Interamericana, ha logrado prenetrar en las comunidades en un esfuerzo conjunto entre entidad y grupos comunitarios formados, con el fin de buscar mecanismos de acción que permitan, a la vez que promover el mercado de los objetos, establecer mecanismos de asistencia educativa en todos los niveles, teniendo como principio mismo que en la promoción artesanal lo más importante no es la promoción del producto sino la del productor, por tanto es necesario capacitarlo conscientemente hacia el futuro aunque el costo de estos esfuerzos en tiempo y en dinero sea mucho mayor.

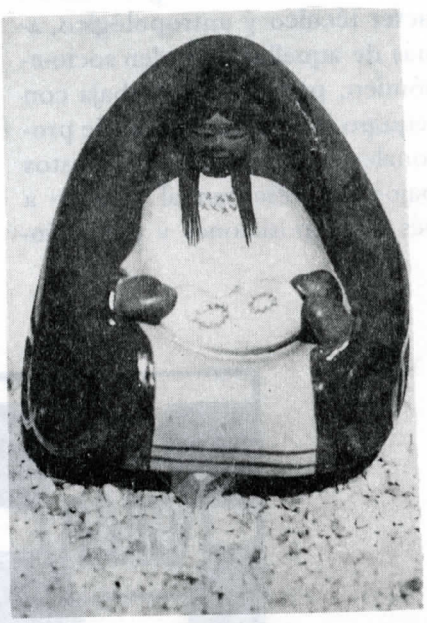
Igualmente el Museo se preocupa por realizar investigaciones de carácter técnico y antropológico, además de aquellas de orden socio-económico, para lo cual trabaja con un equipo interdisciplinario de profesionales. Los resultados de estos trabajos se presentan al público a través de exposiciones y exhibiciones que se llevan a cabo en el Museo o en otras localidades.

Colombia, al igual que algunos pocos países de América Latina, presenta una variada gama de oficios tradicionales, que aún hoy en día prevalecen entre las comunidades donde todavía el influjo de la civilización arrolladora no ha logrado destruir, bien sea porque las vías de comunicación todavía son precarias y dificultan el acceso de fuerzas externas, o porque las condiciones económicas de sus moradores todavía les obliga a proporcionarse sus propios medios de subsistencia o porque simplemente como en el caso de los indígenas guambianos en el Departamento del Cauca, éstos son conscientes de sus propios valores e idiosincrasia, que sin aislarlos del mundo civilizado, han logrado tomar de él lo más conveniente para su progreso pero conservando sus costumbres y tradiciones más puras.

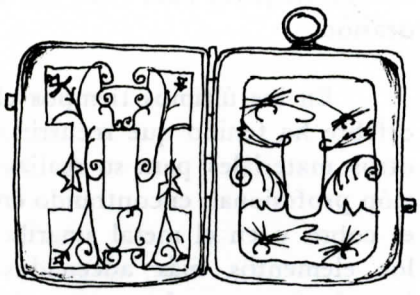
En el proceso acelerado de desarrollo, en las políticas de concertación económica y social, la producción artesanal ha entrado a jugar un papel importante por cuanto los gobiernos, y en este caso el colombiano, ha considerado acertado incluir esta rama de la producción tradicional y no tradicional dentro de un concepto económico como mecanismo para la creación de fuentes de trabajo y empleo procurando solucionar así la crisis que en este campo vive el país. Sin embargo, un propósito en sí mismo bueno, no ha contado con los comportamientos culturales de los productores, especialmente cuando se ha creído que en los programas de desarrollo artesanal lo más importante es la promoción del producto como fuente de ingreso y divisas, y no la educación o capacitación del productor. Esta política que a lo largo de 15 años se ha venido aplicando a nivel de gobierno ha traído como consecuencia un descontrol en los mecanismos de producción tradicionales, que en casos en los cuales ha sido mayor la oferta que la demanda, ha obligado a forzar la producción de tal manera, que ha precipitado el deterioro en la calidad, desorientando la creatividad del productor al convertirlo en un obrero manufacturero con una elaboración de productos seriados y en moldes, con una despersonalización y falta de identidad entre la materia prima y el que la trabaja. »



La Diseñadora Ligia Cevallos de Wiesner, Directora Técnica del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Bogotá, posa junto a una hamaca CUMARE de fibra vegetal fabricada por los indios del Vaupés, durante la Exhibición Retrospectiva del Tejido Colombiano realizada en el Salón de las Artes Populares del CIDAP.



Izquierda: detalle de Nacimiento de cerámica esmaltada al frío hecho en Pujilí, Ecuador y exhibido en el Salón de las Artes Populares. Derecha: detalle de pesebre de barro con ornamentación esmaltada en oro y plata de Oaxaca. México. Esta pieza formó parte de la exposición "Pesebres de América, realizada en el Salón de las Artes Populares del Cidap.



GUARDAPELO

LA JOYA TRADICIONAL CUENCANA

1.- ANTECEDENTES.

La realización en el mes de Abril de 1980 del II Curso Interamericano para Artesanos Artífices bajo la dirección y organización del CIDAP, nos llevó a realizar un trabajo de investigación sobre el diseño de la joya tradicional en nuestra ciudad.

La intención de este trabajo fue la de contar con una información objetiva sobre la actividad que desarrollan nuestros artesanos orfebres en la producción de joyas, con el objeto de determinar, en lo posible, la existencia y las posibles variaciones de modelos, técnicas y herramientas tradicionales, que podrían ser motivo de una acción inmediata de rescate y conservación, o en su defecto proceder a discutir y elaborar algunas líneas para el mejoramiento formal y técnico de su diseño.

2.- INVESTIGACION.

La limitación del tiempo obligó a esta investigación a definir como marco geográfico unicamente la ciudad de Cuenca de la Provincia del Azuay, y solamente se la realizó dentro de un grupo de joyeros previamente seleccionados, considerados como la muestra más representativa de la producción artesanal en nuestro medio; la selección consideró aspectos como: años de experiencia y dedicación exclusiva a la orfebrería; utilización de modelos, técnicas y herramientas consideradas tradicionales; mantenimiento del taller característico del trabajo artesanal, entre otros.

La investigación se la centró en tres aspectos que consideramos los más importantes en el diseño: modelos, técnicas y herramientas de manufactura y materiales.

2.1 Modelos:

El aspecto formal de la joyería civil se ha definido en estilizaciones florales y animales, llegando a un proceso sumamente elaborado de antropomorfización de la naturaleza, esto nos recuerda el gran desarrollo cultural y del diseño de nuestros antepasados precolombinos.

Se logró establecer también la existencia de modelos que han sido resueltos partiendo de dibujos y catálogos importados, los mismos que incorporaron las formas (aun que no su técnica) de los movimientos de vanguardia europeos y americanos de mediados del siglo pasado y comienzos del actual; movimientos que ejercieron una gran influencia en el campo de la pintura y la decoración.

En menor cantidad se pudo determinar modelos que presentan formas fusionadas entre lo "local" y lo extranjero.

Los nombres con que los artesanos han venido denominando a través de mucho tiempo a las diferentes piezas se ha mantenido con el objeto de no perder la nomenclatura patriarcal, muchos de ellos han surgido del "bautizo" que el pueblo lo ha hecho y que algunas veces no tiene

explicación alguna.

La orfebrería tradicional presenta en forma repetitiva aretes, anillos, colgantes, pendientes, prendedores, pulseras y zarcillos.

En aretes se ha fichado:
esmaltes,
esmaltados con chorro,
de filigrana,
cincelados y otros.

En anillos:
de pensamiento,
de trébol,
de garza,
de correa,
de cabo,
de filigrana,
semanario o siete tratados
y otros.

En cadenas:
de lomo de corvina,
de lomo chino,
de cordón y otras.

En zarcillos:
sapos,
sapos con pajarito,
moscos,
pensamientos,
de hojas de uva,
chamburos,
manzanillas,
tréboles,
floripondios,
candongas,
paulas o tres marías,
de gota y botón,
cortinas,
dormilonas y otros.

Esta gran variedad de formas, colores y motivaciones que la orfebrería utiliza, a más de muchas otras que en el paso del tiempo han sido excluidas, nos demuestran la extraordinaria predisposición de nuestros artesanos para la creación artística.

2.2 Técnicas de manufactura y herramientas:

La mayoría de los artesanos investigados continúa empleando técnicas y herramientas cuya utilización se remonta a muchos años.

La técnica de amoldado, fundido y vaciado sigue siendo una de las más importantes, ya que da origen a otras actividades básicas de la orfebrería, tales como el laminado de chapa a golpe de martillo o en la actualidad mediante laminadoras mecánicas; el extirado de los metales mediante las hileras y el torno, para producir alambres de diferentes diámetros y usos.

Casi todas las herramientas fueron diseñadas y trabajadas por los propios artesanos y resultaban muy funcionales y prácticas para el uso acordado. Los metales como el hierro, el bronce o el acero, que constituían la materia prima de estas herramientas, eran "templados" al fuego de la fragua tradicional, logrando grados de dureza acordes con las resistencias a soportar. En la mayoría de los casos estas herramientas han ido pasando de generación en generación, entregadas como herencia para conservar la tradición artesanal orfebraica.

2.3 Materiales:

La orfebrería civil emplea como materia prima básica materiales tales como el oro, la plata, el cobre, el metal amarillo, los esmaltes, las piedras preciosas y semipreciosas, las perlas y otros. La plata de 720 y900 milésimos y el oro de 14 y 18 kilates han sido los más utilizados en la confección de joyas para todo uso y ocasión.

En los últimos tiempos el orfebre ha tenido que recurrir a otros materiales para su realización profesional, encontrando en el cobre y en el metal amarillo los elementos más adecuados. Este fenómeno se ha presentado debido al alto costo del oro y de la plata en el mercado internacional.

3.- RECOMENDACIONES.

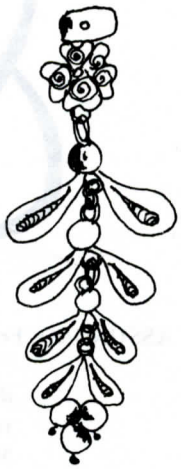
Esta investigación debe ser completada tanto en el ámbito urbano como en el rural, especialmente en el cantón Gualaceo (Chordeleg), por cuanto es en el medio rural donde se mantiene con mayor propiedad la expresión cultual popular, y es aquí en donde se puede encontrar con más seguridad algunos elementos representativos del diseño básico nuestro.

Por último, esta investigación debe llegar a determinar aspectos tales como: comercialización de la joya en los mercados nacionales y extranjeros; situa-

ción del artesano frente a los intermediarios; políticas de desarrollo y mejoramiento a cargo del estado; para así poder llegar a conocer la verdadera dimensión en la que se mueven nuestros artesanos y de esta manera poder devolverles l dignidad a la que tienen derecho.

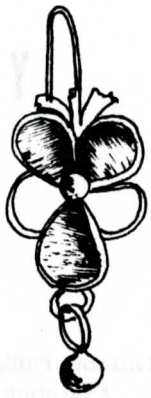
Arq. Luis Vanegas

ZARCILLO DE PAJARITO

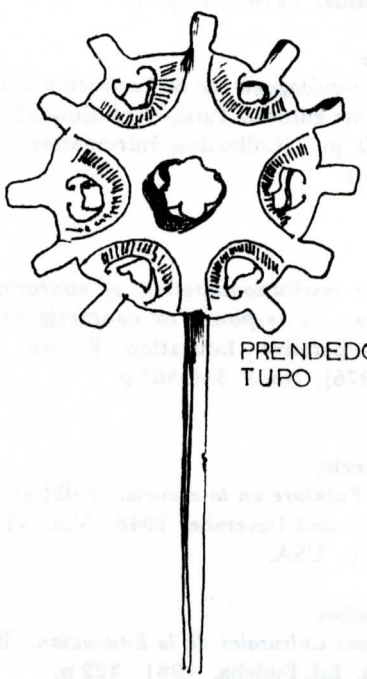


ZARCILLO: CORTINAS

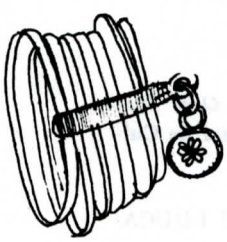
ZARCILLO: CANDONGA DE FILIGRANA



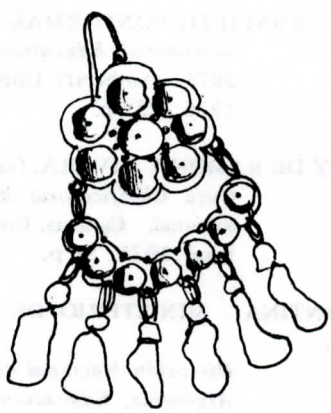
ZARCILLO: PENSAMIENTOS



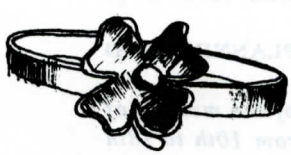
PRENDEDOR TUPO



ANILLO: SEMANARIO O SIETE TRATADOS



ZARCILLO: CANDONGA DE PERLAS



ANILLO: TREBOL

BIBLIOGRAFIA SOBRE EDUCACION Y CULTURA POPULAR

AHMED, Manzoor. Philip H. Coombs (Eds).
Education for rural development. Case studies for planners. New York: Praeger 1968. XXXIII. 661p.

ALMEIDA, Renato.
"Folklore y Educación" en Folklore Americas Vol. XXVII. No. 1. University of California. 1967. (traducido por Alvaro Fernau).

AN APPROACH TO NONFORMAL EDUCATION.
Nonformal Education in Ecuador. 1971-1975. Amherst: University of Massachusetts. 1976. 232 p.

ARETZ DE RAMON Y RIVERA, Isabel.
Guía Clasificatoria de la Cultura Oral Tradicional. Caracas, Comisión Nacional de Cultura. 1975. 96 p.

ARGENTINA: MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACION.
Dirección Nacional de Educación del Adulto. Argentina, Educación de adultos y educación permanenete. Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación del Adulto. 1972. 10 p.

ASIAN INSTITUTE OF EDUCATIONAL PLANNING AND ADMINISTRATION.
Lifelong education. Repor of the meeting of experts held at New Delhi from 10th to 18th August, 1970. New Delhi: Asian Institute of Educational Planning and Administration. 1970. XI. 265.

ASSUNCAO, Fernando O.
"Tradición, factor de integración del individuo en la comunidad". Apartado de la Revista Nacional, No. 217, julio-septiembre 1963. Montevideo. 1964.

BELLE, Thomas J.
Nonformal Education and Social Change in Latin America. Los Angeles, University of California. 1976. 219 p. il.

BESNARD, Pierre.
Sociopédagogie de la Formation des Adultes. 2 eme édition. Paris, Les Editions ESF. 1978 180 p. (Collection Information et Formation).

BOCK, John C.
The institutionalisation of nonformal education: a response to conflictig needs. In: Comparative Education Review. Vol.20 (1976). No. 3 346-367 p.

BOGGS, Ralph Steele.
El Folklore en la escuela. Folklore Américas. June and December 1946. Vol. VI. No. 1-2. 11 p. USA.

BRAMELD, Theodore.
Bases Culturales de la Educación. Buenos Aires. Ed. Eudeba. 1961. 322 p.

FERNAU PALAREA, Alvaro.
Folklore y educación. Conceptos Antagónicos. Separata de Educación No. 148. Ministerio de Educación. Caracas, Venezuela.

FORTUN, Julia Elena.
Educación y Desarrollo Rural. México. Ed. Instituto Indigenista Interamericano. 1973. 105 p. 8 lam. (serie antropológica social No. 13).

Contiene: Estudio de las nuevas orientaciones de planeamiento educativo y de las corrientes emanadas de eventos pedagógicos sobre unificación educativa.

FREIRE, Paulo.
Educación para el cambio social. Paulo Freire, Iván Illich y Pierre Furter. Buenos Aires. Ed. Tierra Nueva s.f. 162 p.

GAMIO, Manuel.
El material folklórico y el progreso social. America Indígena. Vol. V. No. 3, Julio 1945. México. 207-210 p.

HOYOS SANCHO, Nieves de.
Importancia del Folklore en la formación de educadores. Congreso Internacional de Folklore. S. Paulo. 1954. 3 p. mimeogr.

JACOVELLA, Bruno C.
Encuesta folklórica general del magisterio. Manual-guía para el recolector. La Plata. Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. 1961. Texto preparado por Bruno C. Jacovella.

LARA F., Celso.
Contribución del Folklore al Estudio de la Historia. Guatemala. Centro de Estudios Folklóricos. Editorial Universitaria. 1977.

LARREA PALACIN, Arcadio De.
El folklore y la escuela. Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto San José de Calasanz de Pedagogía. Madrid. 1968.

LISTER, Ian.
Alternatives in education: some first world and third world perspectives. London: Commonwealth Secretariat. 1974. 14 p.

LYNCH, James.
La educación permanente y la preparación de personal para la educación. Hamburgo: Instituto de Educación de la UNESCO. 1976. 117 p. (mimeogr).

MACEDO ARGUEDAS, César Augusto.
Folklore y Pedagogía. Ediciones "Perú". Arequipa. Perú. 1957. 78 p.

MAIA, Isa.
"Adiestramiento en Artesanías-Asistencia Técnica a Artesanos. en Revista Mercado Global. 1977.

MALET, Armando.
Papel de los elementos tradicionales en la integración del concepto de nacionalidad. Mimeografiada. Montevideo. 1962.

M'BOW, Amadou Mahtar.
L'éducation permanente. L'action de l'UNESCO. In: UNESCO Commission Canadienne. Pages documentaires. 1976. No. 20.

MEGGERS, Betty J.
"Enviromental Limitation on the Development of Culture". American Anthropologist. 56: 801-24 (also Bobbs-Merrill S-189).

MENDIETA Y NUÑEZ, Lucio.
Valor sicológico del folklore y otros ensayos. Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional. México. 1949. 150 p.

MERINO DE ZELA, Mildred.
El folklore en el proceso educativo. Instituto Riva Aguero. Pontificia Universidad Católica. Lima. 1975.

MORETE BEST, Efraín.
Folklore y Educación de Base. Ponencia Congreso Internacional de Folklore. Sao Paulo. 1954. 2 p. memeogr.

MOYA, Ismael.
Didáctica del Folklore. Ed. "El Ateneo" Buenos Aires. 1948. 294 p.

MOYA, Ismael.
El Folklore en la enseñanza de la historia. Anales de la Asociación Folklórica Argentina. Vol. II. Buenos Aires. 1946. 76-78 p. Incluído en su Didáctica de Folklore. El Ateneo. Buenos Aires. 1948. 294.

CARNOY, Martin.
Education as cultural imperialism. New York: Mckay 1974. 378 p.

CLEMENT, W; Kaiser, M.
Occupational flexibility and adult education. The integration of adult education within a framework of permanent education (Bergen, 1976). Strasbourg Council of Europe. 1976. 33 p.

COHEN, Michael J.
Our classroom, is wild America. Trailside education in action -encounter with self, society, and nature in America's first ecology expedition school. Jericho, N.Y.: Exposition Press 1974. XVI. 210 p.

COLUCCIO, Felix.
Folklore para la escuela. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra. 1965.

COLUCCIO, Felix, Coluccio Marta Isabel.
Cuentos folklóricos para niños. Buenos Aires. Luis Laserre y Cía. 1966.

COMMISSION FRANCAISE POUR L'UNESCO.
La contribution des universités à l'éducation permanente. Reunion internationale d' experts organisée avex l'aide de l'UNESCO. Grenoble 15-19 mai 1972. Paris: commission francaise pour l'UNESCO (about) 1972. 41 p.

COMMISSION NATIONALES SUISSE POUR L'UNESCO.
Synthése du colloque sur l'éducation permanente. Organisé par la section Education des adultes de la Commission nationales suisse pour l'UNESCO á Muttenz, les 4 et 5 juin 1971. Rédactrice: Monique Eckmann. Berne: Commission nationale suisse pour l'UNESCO 1972. 41. 3, 28 p.

COOMBS, Philips H.
La lucha contra la pobreza rural. Por Philips H. Coombs y Manzoor Ahmed. Trad. de Luis Rodríguez Aranda. Madrid. Ed. Tecnos para el Banco Mundial. 1975. 371 p.

Contiene: Estudio de los programas de educación, no formales encaminados a enriquecer los conocimientos y la productividad de los agricultores, artesanos, personas que ejercen oficios mecánicos.

COOPER, Jed Arthur.
The School in Otavalo Indian Society. Tucson Panguich Pucbilcations.

CORTAZAR, Augusto Raúl.
"El folklore, la escuela y la cultura". Buenos Aires. La Obra. No. 16. 1964.

CROS, Lousi.
Impact on the school of innovations in aut-of-school education. Strasbunrg: Council of Europe 1970. 70 p. (Studies on permanent education No. 16).

DAVE, Ravindrakumar H.
Lifelong education and school curiculum. Interrim findigns of an exploratory study on school curiculum, structures and teacher education in the perspective of lifelong education. Hamburg: UNESCO Institue for Education 1973. 90 p. (UIE monographs).

DELEON, Asher.
Adult education as a corrective to the failure of formal education. In. Prospects. Vol. 18. (1978) No. 2. 169-176 p.

DELEON, Ofelia.
La tradición popular y su aplicación en la escuela. En: Revista de Educación Ducere NO. 36. Editorial Piedra Santa. 1979.

DUQUE, Ana María.
Techonology and Cultural Trasnformation. A plan of action in the culture. U.S. National Commission for UNESCO. Washington D.C. 1977.

FERNANDEZ GUIZZETTI, Germán.
"Crisis cultural e integración del educando en la comunidad". Trabajo publicado en Anales, Tomo V. del Instituto de Investigaciones Psicopedagógicas de San Luis. Buenos Aires.

FERNANDEZ GUIZZETTI, Germán, Passafari, Clara.
La educación como factor de regulación del cambio. IV Seminario Nacional de Sociología, organizado por el Centro de Estudios Socioló-gicos del Litoral. Publicación de actas y trabajos. 1963. 173 p.

FERNANDEZ, Julio.
L'Université et les milieux populaires. Perceptions et attentes. Montréal: Université de Montréal, Faculté de L'education permanente. Bureau de la recherche. 1975. 97 p.

INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES (IADAP).

SEDE
Quito, Ecuador

DIRECCIONES

Calle Alemania 4-57
entre Vancuouver y Eloy Alfaro

NORMAS REGULADORAS

La VII Reunión de Ministros de Educación del Convenio "Andrés Bello", celebrada en Lima del 6 al 10 de julio de 1977. En uso que le confiere el Artículo Trigésimo quinto de dicho Convenio decidió crear mediante resolución No. 5 el Instituto Andino de Artes Populares en la ciudad de Quito, República del Ecuador.

FINES

Afirmar los valores del Arte Popular y asegurar su proyección en los niveles

CENTRO DE COORDINACION Y PROMOCION CAMPESINA "MINK'A"

SEDE

La Paz, Bolivia.

DIRECCIONES

Ave. Oquendo 5591 Cochabamba
Casilla 3802
Telf. 25846

NORMAS REGULADORAS

Resolución Suprema No. 159594, reconocido el 1 de Noviembre de 1971, como organismo privado, cívico-cultural no gubernamental.

FINES

Basado en el trabajo voluntario, sin fines de lucro, destinados a movilizar los recursos humanos, los medios técnicos y financieros de la comunidad rural y urbana para coadyuvar al desarrollo nacional. Alentar la formación e grupos y toda clase de manifestaciones socio-culturales, artísticas y tradicionales.

SERVICIO NACIONAL DE APRENDIZAJE "SENA" (REGIONAL POPAYAN).

SEDE

Popayán Colombia.

DIRECCIONES

Calle 4 No. 2-58
Teléfonos: 2412 - 3933

NORMAS REGULADORAS

Decreto 118 de 1957, Ley 188 de 1969, y concordantes.

FINES

Impartir formación profesional a trabajadores vinculados a los tres sectores de la economía (Productivo, Manufacturero, Comercio y Servicios) y adelantar acciones de desarrollo social a través de la capacitación técnica, social y humana de las comunidades marginadas y de los desempleados.

CENTRO REGIONAL DE ARTESANOS "KAMAQ MAKI" DEL PERU

SEDE

Huancayo - Perú

DIRECCIONES

Jirón Brasilia 200
San Carlos -Huancayo
Teléfono: 231056

NORMAS REGULADORAS

Kamaq Maki es una asociación de artesanos productores de la Región Central del Perú que tiene personería jurídica de Asociación civil sin fines de lucro. Actualmente están asociados 17 grupos campesinos. El funcionamiento de la asociación se realiza a través de la Asamblea General y el Comité Directivo con el asesoramiento de la Institución particular nacional SEPAS. (Servicio Evangélico de Acción Social).

FINES

Revalorización económica y cultural de la actividad artesanal campesina con un sentido integral, o sea para dinamizar las otras esferas de la vida rural

más amplios de la cultura nacional y regional; Coordinar una política que estimule acciones artísticas creadoras capaces de afirmar una conciencia integradora de la nacionalidad andina.

ORGANOS DE GOBIERNO

Consejo Directivo integrado por representantes de los países signatarios del Convenio Andrés Bello, Dirección General, Sede Central, Sede Nacional.

SERVICIOS

Investigación y Documentación; Capacitación y Experimentación, Promoción y Difusión de las Artes Populares.

PUBLICACIONES

Boletines informativos, metodologías, resultados, manuales, textos, films, audiovisuales, etc.

OTROS DATOS

El IADAP trabaja conjuntamente con otros organismos nacionales e internacionales en base a Convenios y Tratados.

ORGANOS DE GOBIERNO

Establecimiento público descentralizado, de carácter nacional, adscrito al Ministerio de Trabajo, dirigido por un Director General que marca las políticas de la Entidad en coordinación con el Consejo Directivo Nacional; 18 Regionales en todo el país, con un Gerente Regional en cada una.

SERVICIOS

Cursos teórico-prácticos en diversas ramas de artesanías: Textilería, Joyería Lapidaria, Mueblería, Tallado en Madera, Muñequería, Forja en hierro, Modistería, Cerámica, Juguetería. Servicio de asesoría a talleres y pequeñas empresas.

PUBLICACIONES

Enlace (publicación mensual del SENA Nacional) otras publicaciones eventuales del SENA Regional de Popayán.

OTROS DATOS

Financiamiento. El SENA se financia básicamente con los aportes de todos los patronos particulares y los establecimientos públicos descentralizados con capital de cincuenta mil pesos o más, o que ocupen un número de trabajadores permanentes no inferior a diez.

ORGANOS DE GOBIERNO

Se halla conformada por la Asamblea General y el Consejo Directivo compuesto de siete miembros y el Presidente del Consejo es su máximo personero legal.

SERVICIOS

Cursos de capacitación, asistencia técnica y financiera, centro de documentación y divulgación.

MIEMBROS

Representantes de cooperativas, sindicales, instituciones y personas naturales.

PUBLICACIONES

Revista MINK'A y Período Collacuyo semestralmente.

OTROS DATOS

Trabaja con tres departamentos: Agropecuario, Artesanías y Artes populares, Vivienda rural de interés social.

campesina. Para ello se realizan actividades de Promoción (compra y venta), Investigación (técnica y artística) Capacitación (artesanal e integral) Organización y Difusión.

ORGANOS DE GOBIERNO

Kamaq Maki es una organización privada reconocida por el estado a través de su personería jurídica y funciona como un proyecto asesorado por SEPAS desde Octubre de 1978, con un financiamiento de la Misión Brasilea, Suiza.

SERVICIOS

Abastecimiento de materias primas, compra y venta de productos de calidad, exposiciones de técnica y arte popular, capacitación.

MIEMBROS

Artesanos productores de la zona central como los Materos de Cochas, tejedores de Viques, San Pedro de Cajas, Hua huas, Conaicasa, Huayanay, Ccechcas, Imagineros de Aza, talladores de Molinos, ceramistas de Izcuchaca, etc.

PUBLICACIONES

Manual de Tintes Naturales de Hugo Zumbühl, 1979; Manual de creatividad textil (en preparación).

EL ESCRITOR Y EL ARTESANO

Ezra Pound

Con usura no hay hombre que tenga casa de buena piedra
cada trozo de fino corte y bien ajustado
para que el diseño pueda taparles la cara
con usura
no hay hombre que tenga un paraíso pintado en el muro de su iglesia

harpes et luthes
o donde una virgen reciba el mensaje
y un halo se proyecte desde la incisión,
con usura
no contempla tal Gonzaga sus vástagos y concubinas
no se pinta un cuadro para que perdure y comparta la vida
sino para venderlo y venderlo sin tardanza
con usura, pecado contra naturaleza
es tu pan ya siempre de jirones rancios
es tu pan árido como papel
sin trigo de montaña ni harina robusta
con usura la línea se engruesa
con usura no hay clara demarcación
y el hombre no halla lugar para su casa.
Se aleja de la piedra al tallador de piedra
se aleja al tejedor de su telar
CON USURA
no llega lana al mercado
no depara ganancia la oveja con usura
Usura es una plaga, usura
enroma la aguja en manos de la doncella
y trunca el arte de la hilandera. Pietro Lombardo
no vino por la usura
Duccio no vino por la usura
ni Pier della Francesca; Zuan Bellin' no por la usura
ni se pintó "La Calunnia".
No por la usura vino Angélico; no vino Ambrogio Praedis,
No hubo iglesia de piedra tallada con la firma: Adamo me fecit.

No por usura St. Trophime
No por usura Saint Hilaire,
la usura enmohece los cinceles
Enmohece el arte y al artífice
Corroe los hilos del telar
Ninguna aprende a urdir el oro en su textura;
Al azur crecen chancros por la usura; se desbila el cramoisi,
No encuentra el esmeralda ningún Memling
La usura mata al niño en el vientre
Ataja la galantería del muchacho
La parálisis ha traído al lecho, yace
entre la joven desposada y el esposo

CONTRA NATURA

CON USURA

CIDAP

ECUADOR-OEA