

Cuaderno 171

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 25
Número 171
2022/2023
ISSN 1668-0227

Diseño y artesanía: Economía creativa y patrimonio para el desarrollo de comunidades

Felicitas Luna y Ximena González Eliçabe: Prólogo | **Ximena González Eliçabe y Carlos Gronda:** La Artesanía en el nuevo escenario productivo. Transformaciones culturales en Carahunco, Jujuy | **Patricia Dreidemie:** Habitar diversos mundos: El hacer artesanal en la comunalización indígena | **Eva Isabel Okulovich y Graciela Anger:** La cestería y la talla guaraní *Mbya* como patrimonio cultural en Misiones, Argentina | **Paula Camiña Eiras:** Co-Obradoiro Galego: ¿Cómo pueden ayudar los nuevos biomateriales a regenerar la cestería en Galicia? | **Héctor Lozano Gonzales:** Embarcación ancestral artesanal: Cadena productiva actual en Huanchaco | **Roberto González Rodríguez:** Diseñando tradición, tejiendo desigualdad. Una mirada crítica al trabajo entre diseño y artesanado | **Angie Alzate Bermúdez y David Bravo Saenz:** Craftmedia: Estrategia de mediación y co-creación entre diseñadores digitales y artesanos a través del diseño de experiencias de producto transmedia | **Nan Shen y Francisco Caballero-Rodríguez:** Diseño, fabricación digital y prototipado maker low cost de joyería | **Pilar Manuela Soto Solier y Ana García López:** El proceso artístico/artesanal como metodología constructivista en la enseñanza de las artes visuales | **Rosario Velasco Aranda y Joan Sanz Sánchez:** La puesta en valor del patrimonio a través del diseño de producto. Caso de estudio: La Universidad de Granada y la figura de su fundador Carlos V.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

MAP
MUSEO DE ARTE POPULAR
JOSÉ HERNÁNDEZ

Instituto en Investigación en Diseño.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Instituto de Investigación en Diseño.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno n° 171

Ximena González Eliçabe (Universidad de Palermo),
Felicitas Luna (MAP - Museo de Arte Popular José
Hernández) y **Ana García López** (Cátedra de Innovación
en Artesanía, Diseño y Arte contemporáneo de la
Universidad de Granada). Corrección y edición de textos:
Mirta Biologorski (MAP)



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Diseño

Fernanda Estrella - Francisca Simonetti - Constanza Togni

1° Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

2022/2023.

Edición papel: ISSN 1668-0227

Edición digital: ISSN 1853-3523



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) se encuentra indexada por EBSCO.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) está incluida en Open Journal Systems (OJS), un Sistema de Administración y publicación de revistas y documentos periódicos (Seriadadas) en Internet.

Comité Editorial y Arbitraje

Tatiana Acar. UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

Lucia Acar. UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Andrés Acosta Aguinaga. Escuela Toulouse Lautrec, Campus Chacarilla, Perú

Jeimy Johana Acosta Fandiño. Universidad de Ibagué, Colombia

Ileana Grisel Addisi. Universidad Nacional de José Clemente Paz - UNPAZ, Argentina

Omar Alejandro Afanador Ortiz. UDI - Universidad de Investigación y Desarrollo, Colombia

José María Aguirre. UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso, Chile

Luciana Allegretti. USP - Universidade de São Paulo, Brasil

Fernando Alberto Alvarez Romero. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

Jaime Eduardo Alzate Sanz. Universidad de Caldas, Colombia

Ibar Federico Anderson. Universidad Nacional de la Plata - UNLP, Argentina

Renato Antonio Bertão. Universidade Positivo, Brasil

Alexandre Sá Barretto da Paixão. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Edurne Battista. Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria - INTA, Argentina

Gabriel Bernal García. Escuela de Artes y Letras, Institucion Universitaria, Colombia

Maria del Rosario Bernatene. UCA - Universidad Católica Argentina, Argentina

Griselda Bertoni. UNL - Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Federico Alberto Alvise Maria Brunetti. Liceo Artistico Statale "di Brera", Italia

Lia Calabre. UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

Danilo Calvache Cabrera. Universidad de Nariño, Colombia

Celso Carnos Scaletsky. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Horacio Casal. Universidad Nacional de Río Negro, Argentina

Jennyfer Alejandra Castellanos Navarrete. Universidad de Nariño, Colombia

Azul Kikey Castelli Olvera. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa, Uruguay

Leobardo Armando Ceja Bravo. Universidad De La Salle Bajío, México

José Ángel Chavarría Nieto. Universidad De La Salle Bajío, México

Rodrigo Cisternas Osorio. Universidad Casa Grande, Ecuador

Cayetano Cruz García. Universidad de Extremadura, España

Ursula Rosa Da Silva. UFPEL - Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Ramiro de León de Armas. Universidad de la Empresa, Uruguay

Javier de Ponti. Universidad Nacional de la Plata - UNLP, Argentina

Gloria Carolina Escobar Guillén. Universidad Rafael Landívar, Guatemala

Luiz Augusto Fernandes Rodrigues. UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

María Belén Franco. UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Patricia Cecilia Galletti. UNSAM - Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Yaffa Nahir Ivette Gómez Barrera. Universidad Católica de Pereira, Colombia

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana, República Dominicana

Lizeth Vanessa Guerrero Serrano. Instituto Tecnológico Universitario Cordillera, Ecuador

Victor Guijosa Frago. Universidad Anáhuac, México

Martha Gutierrez Miranda. Universidad Autónoma de Querétaro, México

Mónica Jacobo. UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá, Brasil

José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile, Chile

Diego Felipe Larriva Calle. Universidad del Azuay, Ecuador

Mabel Amanda López. UBA - Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ricardo López León. Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

Rebeca Isadora Lozano Castro. Universidad Autónoma de Tamaulipas, México

Carlos Manuel Luna Maldonado. Universidad de Pamplona, Colombia

Mariela Marchisio. UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Cecilia Mariaca Cardozo. Universidad Católica Boliviana San Pablo, Bolivia

Jimena Mariana García Ascolani. Universidad del Pacífico, Paraguay

Beatriz Sonia Martínez. Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Mercedes Martínez González. Universidad Nacional Autónoma de México, México

Alban Martínez Gueyraud. Universidad Columbia del Paraguay, Paraguay

Maria de los Angeles Martini. UBA - Universidad de Buenos Aires, Argentina

Sialia Karina Mellink Méndez. CETYS Universidad, Campus Ensenada, México

Jenny Yolanda Montenegro Araujo. Instituto Metropolitano de Diseño, Ecuador

Hernán Ovidio Morales Calderón. Universidad Rafael Landívar, Guatemala

Nora Angélica Morales Zaragoza. Universidad Autónoma Metropolitana México, México

Claudia Mourthé. UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC, Colombia.

Alejandro Daniel Murga González. Universidad Autónoma de Baja California, México

Helois Nazaré Dos Santos. UEMG - Universidad do Estado de Minas Gerais, Brasil

Alan Neumarkt. Universidad Nacional de Mar del Plata - UNMdP, Argentina

Jimena Vanina Odetti. Instituto Tecnológico José Mario Molina Pasquel y Henriquez, México

Joel Olivares Ruiz. Universidad Gestalt de Diseño, México

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha, Chile

José Tomás Pachajoa. Universidad Católica de Colombia, Colombia

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP - Universidade Estatal Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Brasil

Nicolás Pinkus. Universidad Nacional de Lanús, Argentina

Rodrigo Pissetti. UniDBSCO - Centro Universitário Unidombosco, Brasil

Dolly Viviana Polo Florez. Universidad de San Buenaventura, Colombia

Julio Enrique Putallaz. UNNE - Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Paula Rebello. Universidade de Vassouras, Brasil

Edgard David Rincón Quijano. Universidad del Norte, Colombia

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC, Colombia

Stephanie Romero Marquez. Universidad del Arte Ganexa, Panamá

Alfonso Ruiz Rallo. Universidad de La Laguna -ULL, España

Eduardo Russo. Universidad Nacional de la Plata - UNLP, Argentina

Edgar Saavedra Torres. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

Jorge Santamaría Aguirre. Universidad Técnica de Ambato, Ecuador

Marcia de Noronha Santos Ferrán. UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

Fabián Bautista Saucedo. CETYS Universidad, Campus Tijuana, México

María Liliana Serra. UNL - Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Ángel Souto. IAVQ - Instituto Tecnológico Superior Universitario de Artes Visuales, Ecuador

Ana María Torres Fragoso. UANL - Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Fanny Monserrate Tubay Zambrano. Universidad de Cuenca, Ecuador

Mario Fernando Uribe. Universidad Autónoma de Occidente, Cali, Colombia

Xinia Varela Sojo. Instituto Tecnológico de Costa Rica, Costa Rica

Rafael Vivanco. USIL - Universidad San Ignacio de Loyola, Perú.

Cuaderno 171

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 25
Número 171
2022/2023
ISSN 1668-0227

Diseño y artesanía: Economía creativa y patrimonio para el desarrollo de comunidades

Felicitas Luna y Ximena González Eliçabe: Prólogo | **Ximena González Eliçabe y Carlos Gronda:** La Artesanía en el nuevo escenario productivo. Transformaciones culturales en Carahunco, Jujuy | **Patricia Dreidemie:** Habitar diversos mundos: El hacer artesanal en la comunalización indígena | **Eva Isabel Okulovich y Graciela Anger:** La cestería y la talla guaraní *Mbya* como patrimonio cultural en Misiones, Argentina | **Paula Camiña Eiras:** Co-Obradoiro Galego: ¿Cómo pueden ayudar los nuevos biomateriales a regenerar la cestería en Galicia? | **Héctor Lozano Gonzales:** Embarcación ancestral artesanal: Cadena productiva actual en Huanchaco | **Roberto González Rodríguez:** Diseñando tradición, tejiendo desigualdad. Una mirada crítica al trabajo entre diseño y artesanado | **Angie Alzate Bermúdez y David Bravo Saenz:** Craftmedia: Estrategia de mediación y co-creación entre diseñadores digitales y artesanos a través del diseño de experiencias de producto transmedia | **Nan Shen y Francisco Caballero-Rodríguez:** Diseño, fabricación digital y prototipado maker low cost de joyería | **Pilar Manuela Soto Solier y Ana García López:** El proceso artístico/artesanal como metodología constructivista en la enseñanza de las artes visuales | **Rosario Velasco Aranda y Joan Sanz Sánchez:** La puesta en valor del patrimonio a través del diseño de producto. Caso de estudio: La Universidad de Granada y la figura de su fundador Carlos V.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

MAP
MUSEO DE ARTE POPULAR
JOSÉ HERNÁNDEZ

Instituto en Investigación en Diseño.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, es una publicación académica internacional y periódica, del Instituto de Investigación en Diseño de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo que se edita ininterrumpidamente desde el año 2000.

Los **Cuadernos** reúnen los resultados de los Proyectos de las diferentes Líneas del Instituto de Investigación, muchos de ellos realizados en colaboración con instituciones académicas nacionales e internacionales.

Varias ediciones de **Cuadernos** documentan Proyectos que pertenecen a Líneas de Investigación vinculadas y/o articuladas con los Posgrados de Diseño de la Universidad de Palermo (Maestría en Gestión del Diseño, que se dicta desde el año 2002 y Doctorado en Diseño, que se edita desde el año 2014).

Cuadernos en el año 2007, fue reconocida por su calidad por el entonces Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República Argentina, e incorporada al Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (NBR), que es un proyecto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la República Argentina, en la Categoría Ciencias Sociales y Humanidades. Desde ese año, la publicación permanece en este NBR mejorando sus sucesivas evaluaciones (2010, 2013, 2016, 2019) hasta el presente.

En la actualidad **Cuadernos** tiene una edición papel (ISSN 1668-0227) y una digital (ISSN 1853-3523). La publicación está indizada en Scielo (Scientific Electronic Library OnLine), en Latindex, en Dialnet, en Ebsco Information Services y forma parte del sistema OJS (Open Journal Systems).

Los contenidos completos de todas las ediciones de **Cuadernos** están disponibles, en forma libre y gratuita, como también las instrucciones para la presentación de originales, en el siguiente sitio de la Facultad: palermo.edu/cuadernosdc

Instituto de Investigación en Diseño.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
2022/2023

Diseño y artesanía: Economía creativa y patrimonio para el desarrollo de comunidades

Prólogo

Felicitas Luna y Ximena González Eliçabe..... pp. 11-15

La Artesanía en el nuevo escenario productivo. Transformaciones culturales en Carahunco, Jujuy

Ximena González Eliçabe y Carlos Gronda pp. 17-32

Habitar diversos mundos: el hacer artesanal en la comunalización indígena

Patricia Dreidemie..... pp. 33-47

La cestería y la talla guaraní *Mbya* como patrimonio cultural en Misiones, Argentina

Eva Isabel Okulovich y Graciela Anger..... pp. 49-65

Co-Obradoiro Galego: ¿Cómo pueden ayudar los nuevos biomateriales a regenerar la cestería en Galicia?

Paula Camiña Eiras..... pp. 67-78

Embarcación ancestral artesanal: Cadena productiva actual en Huanchaco

Héctor Lozano Gonzales..... pp. 79-93

Diseñando tradición, tejiendo desigualdad. Una mirada crítica al trabajo entre diseño y artesanado

Roberto González Rodríguez pp. 95-108

Craftmedia: Estrategia de mediación y co-creación entre diseñadores digitales y artesanos a través del diseño de experiencias de producto transmedia

Angie Alzate Bermúdez y David Bravo Saenz..... pp. 109-119

Diseño, fabricación digital y prototipado maker low cost de joyería Nan Shen y Francisco Caballero-Rodríguez.....	pp. 121-140
El proceso artístico/artesanal como metodología constructivista en la enseñanza de las artes visuales Pilar Manuela Soto Solier y Ana García López.....	pp. 141-156
La puesta en valor del patrimonio a través del diseño de producto. Caso de estudio: La Universidad de Granada y la figura de su fundador Carlos V Rosario Velasco Aranda y Joan Sanz Sánchez.....	pp. 157-168
Publicaciones del CEDyC	pp. 169-170
Síntesis de las instrucciones para autores	p. 171

Prólogo

Diseño y artesanía: Economía creativa y patrimonio para el desarrollo de comunidades

Felicitas Luna ⁽¹⁾ y Ximena González Elicabe ⁽²⁾

Abstract: El diseño como elemento de valor añadido a los productos artesanales maximiza el impacto de estos bienes culturales dentro de los sistemas productivos, formando parte de la economía creativa, uno de los sectores que más crece a nivel global. Para establecer nuevas comunidades será clave colaborar, aportar valor a través del poder transformador y la riqueza del patrimonio cultural, adoptando la tecnología y los medios digitales como aliados. Para la regeneración y el crecimiento, es preciso sumar creatividad, cooperación, sustentabilidad, así como hacer crecer la inversión en los aspectos sociales y culturales de la productividad.

Palabras clave: diseño - artesanal - patrimonio - economía creativa - comunidades - innovación - tecnología - producción - neoartesanías

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 18 y 19]

El presente número (171) de la publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación: “Diseño y artesanía: Economía creativa y patrimonio para el desarrollo de comunidades” se inscribe en la Línea de Investigación N° 22 de la Universidad de Palermo dirigida por Ximena González Elicabe que reorienta la línea “Migración y Diseño” teniendo como producto el Cuaderno 111 coordinado conjuntamente con Marcia Veneziani (UP) realizado en 2019 con ALAC (Aotearoa Latin American Community Incorporated), Nueva Zelandia y el Museo de Arte Popular José Hernández de Buenos Aires, coordinado con Felicitas Luna y Mirta Bialogorski (MAP). A su vez incluye como antecedente el Cuaderno N° 141 que contiene los resultados del Proyecto de Investigación interinstitucional con la Universidad de Granada, España, coordinado por Ana García López y el Museo de Arte Popular José Hernández (MAP).

⁽¹⁾ **Felicitas Luna.** Directora del MAP - Museo de Arte Popular José Hernández - (2013). Profesora de Historia de la UBA. Coordinadora y editora de la revista Todo es Historia (1987-2017) y especialista en Conservación de Fotografías; a cargo del Proyecto Colecciones y coleccionistas de la OEA (1993-1995). Ganadora, becaria y asistente de las Capacitaciones Museo Reimaginado; Fundación Typa 2013, 2015, 2017 y 2019.

⁽²⁾ **Ximena González Elicabe.** Diseñadora Textil (UBA). Artista, investigadora, curadora. Profesora de la Universidad de Palermo en la Facultad de Diseño y Comunicación.

Consultora en diseño y artesanía. Trabajó en programas de instituciones públicas como el Ministerio de Turismo de la Nación, el Consejo Federal de Inversiones, entre otras. Realizó exposiciones y obtuvo diversos premios y menciones. Fue directora académica del Centro de Estudios Latinoamericanos La Abadía, Bs. As. Curó las muestras “Ponchos en el Bicentenario” (2017), “Pertenencias Narraciones textiles de mujeres migrantes en el Hemisferio Sur” (2019) en el Museo de Arte Popular José Hernández de Buenos Aires. Este último proyecto fue ganador del Premio “Maleta Abierta” del Programa Iber-Rutas de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB). Es Directora de contenidos de ArgentinaXplora.com

La aplicación del diseño como elemento de valor añadido en productos y servicios es cada vez más demandada en disciplinas en las que anteriormente no se habría pensado. Basta pensar en la incorporación de otras áreas transversales al diseño para enriquecer el campo de acción y colaborar así a orientar favorablemente los resultados a una mayor escala dentro de los sistemas productivos. De esta manera, la economía creativa, es uno de los sectores que más velozmente crece a nivel global, significando una fuente de empleo para millones de personas en la economía formal e informal. Ofrece soluciones innovadoras para enfrentar el mundo contemporáneo.

Necesitamos comunidades creativas, tanto en las artes, en el diseño, en la producción, como en las finanzas. Será clave generar vínculos entre culturas, generaciones y geografías diferentes. Aportar valor a través del poder transformador y la riqueza del patrimonio cultural material e inmaterial. Ser conscientes de la importancia que tienen para la regeneración y el crecimiento, sumar valores como creatividad, cooperación, reciprocidad, sustentabilidad, para hacer crecer la inversión en los aspectos sociales y culturales de la productividad.

El diseño basado en la economía circular, las neoartesanías –objetos que se caracterizan por la fusión de materias primas, técnicas tradicionales y modernas y por el uso de materiales y tecnologías actuales–, dan cuenta de novedosas concepciones sobre estas producciones culturales y sus autores que implican la relación entre diversos actores sociales. Muchos de estos artesanos trabajan colaborativamente, experimentan en tipologías, formas, texturas y diseños innovadores en pos de continuar desafiándose en sus propias técnicas y materiales. Se observa cómo las comunidades buscan conformarse y reconocerse con nuevas identidades. La figura del artesano así como la del artista o el diseñador que trabaja con baja escala desde su autoría está mutando y comenzando a disolver los bordes entre disciplinas en las artes y los oficios.

Este proyecto investiga las relaciones entre las producciones culturales y la generación de recursos económicos genuinos para cada comunidad, atendiendo a la relevancia del impacto que estas prácticas tienen en la calidad de vida de la población. Plantea la importancia de establecer redes de diseño colaborativo para impulsar el impacto social, ambiental y

económico. Estimular el sentido de comunidad a través de la tecnología. Promover desde la educación el pensamiento crítico y creativo, llevándolo a las prácticas para transformarse no sólo en pensadores sino también en hacedores.

Nos proponemos indagar sobre ¿Qué estrategias deberían llevar adelante artesanos, diseñadores, artistas y gestores culturales para hacer más eficiente la difusión de los oficios y el funcionamiento de cadenas productivas que impulsen las industrias culturales sin priorizar uno sobre otro, respetando su singularidad?

¿Qué desafíos y oportunidades se presentan a partir de nuevos abordajes educativos respecto a estas temáticas, teniendo en cuenta las metodologías y procedimientos del diseño?

¿Cómo se articulan las nuevas propuestas que vinculan la educación artística con los oficios tradicionales; el posicionamiento de la artesanía y su comunicación a partir de su presencia en contextos digitales; la generación de valor en la economía y la cultura?

Dialogar, trabajar colaborativamente, aprender y acordar entre partes no es tarea sencilla pero debe ser un norte a seguir para llevar a la artesanía y sus hacedores a un nivel de excelencia y descubrimiento de nuevas posibilidades de desarrollo económico, perdurabilidad de su oficio, transmisión y cuidado de su entorno.

Aquí algunos de los planteos que se ven en estos ensayos.

“La artesanía en el nuevo escenario productivo. Transformaciones culturales en Carahunco, Jujuy” escrito por **Ximena González Elicabe** y **Carlos Gronda** relata el camino que experimentó el autor, arquitecto y oriundo de esta provincia noroeste argentina, al reinventar su finca –enclavada en medio de la producción tabacalera– en un centro de elaboración artesanal donde la comunidad rescata y posiciona su pasado de ceramistas precolombinos para comercializar y potenciar sus diseños. Una combinación de reconversión productiva que resulta atractiva y beneficiosa para todos los sectores.

“Habitar diversos mundos: el hacer artesanal en la comunalización indígena” detalla el complejo fenómeno que involucra esta manifestación, que recrea dimensiones socioculturales, históricas, productivas, tecnológicas, artísticas y variables ambientales. Un enfoque etnográfico donde la doctora **Patricia Dreidemie** insta a repensar el concepto de sustentabilidad en áreas naturales en las que habitan comunidades indígenas en la Argentina. En tiempos de emergencia ambiental y social, estar atentos a la voz y el hacer de los artesanos significa incorporar las variadas voces y perspectivas comunitarias que antes no fueron consideradas para dar sentido y recorrer el mundo de sus hacedores con sentido de futuro.

“La cestería y la talla guaraní Mbya como patrimonio cultural en Misiones, Argentina” escrito por las investigadoras especialistas en artes visuales **Eva Isabel Okulovich** y **Graciela Anger**, se basa en estudios de diseño, materiales y técnicas atendiendo a la cosmología del núcleo guaraní. La realización de creaciones artísticas artesanales transmiten identidad, mitos y religiosidad que reflejan diferentes procesos de reordenamiento y cambios territoriales milenarios. ¿La práctica artística plasmada en la cerámica, cuerpo, tallas y cestería es modificada hoy por mecanismos de apropiación y expropiación? Un tema para reflexionar.

En **“Co-Obrairo Galego: ¿Cómo pueden ayudar los nuevos biomateriales a regenerar la cestería en Galicia?”** la bio diseñadora gallega **Paula Camiña Eiras** combina especificidades científicas, culturales y ecológicas de una comunidad de cesteros de España. Un proyecto donde mixtura el patrimonio local y tradicional con el futuro, las necesidades ambientales y la posibilidad de reconvertir los desechos de crustáceos en materia prima adecuada para nuevas generaciones de artesanos. Un paso más hacia un futuro holístico y sostenible en la comunidad local y artesanal. La autora suma el saber hacer con el qué hacer con los materiales que se encuentran en el medio ambiente para preservar de este modo los procedimientos de los artesanos tradicionales con la experimentación de nuevos materiales. Un caso de diseño ético e interdisciplinario digno de difusión.

“Embarcación ancestral artesanal: cadena productiva actual en Huanchaco” del comunicador peruano **Héctor Lozano Gonzáles** plantea cómo una comunidad de pescadores de la zona de Huanchaco –descendientes de las culturas Moche y Chimú– intentan articular un proyecto de diseño artesanal con un modelo económico que sea beneficioso para todos. Por ejemplo la realización de balsas para pescadores y tablas de surf en totora –hoy realizadas en foam– para preservar el sustento, continuidad cultural y la cadena de producción de varias familias.

Interesante reflexión y planteo genera el antropólogo social mexicano **Roberto González Rodríguez** con su artículo **“Diseñando tradición, tejiendo desigualdad. Una mirada crítica al trabajo entre diseño y artesanado”**. El caso de un grupo de tejedoras del estado de Puebla y diseñadoras lo hace pensar: ¿solo el diseño podrá mantener vivo los saberes ancestrales? ¿Se podrán construir estrategias, prácticas de correspondencia que signifiquen formas de comunicación y compromiso? ¿Es posible plantear un interés genuino por el mundo del otro donde se pueda caminar con destreza, creatividad y habilidad al lado de los creadores? Muchas preguntas basadas en investigación y casos reales.

Desde la **Universidad de Granada** los temas de trabajo giran en torno al diseño, educación, medios digitales y artesanía. Todos ellos entrelazados, valorados y repositionados.

En **“Craftmedia: estrategia de mediación y co-creación entre diseñadores digitales y artesanos a través del diseño de experiencias de producto transmedia”** de **Angie Alzate Bermúdez** y **David Bravo Saenz** propone un trabajo de educación artística y tecnológica donde la cerámica artesanal y el oficio del artesano se concreten en experiencias consensuadas de realidad aumentada y realidad virtual. Transmitir narrativas en las variadas plataformas digitales para hacer coexistir lo tradicional, lo contemporáneo con lo tecnológico donde la sensación de acercarse, sentir y experimentar sobre el barro, será una experiencia de transformación para el público, diseñadores, artesanos, curadores, artistas e investigadores. Una ruta de co-creación moderna y alternativa.

En **“Diseño, fabricación digital y prototipado maker low cost de joyería”**, la realización de collares, pendientes, brazaletes, anillos y otras piezas se ven potenciadas por el dibujo digital, corte por láser, modelado en 3D, diseño vectorial y otros métodos y software di-

giales. Prototipos que materializan la creatividad del artista en una estética innovadora, de bajo costo y aplicables a materiales nobles evitando los otrora químicos contaminantes y mortales como el mercurio. **Nan Shen**, diseñadora industrial de la Universidad de Shanghai y **Francisco Caballero-Rodríguez** doctor en Bellas Artes dan cuenta de estas alianzas beneficiosas en innovación, fiabilidad, multiplicidad, facilidad y rapidez además de poder trabajar con materiales recuperados y sostenibles.

“**El proceso artístico/artesanal como metodología constructivista en la enseñanza de las artes visuales**” es otro artículo basado en nuevas propuestas educativas destinadas a reflexionar y experimentar el arte y la creación artesanal en los jóvenes y futuros docentes universitarios. El reto de la transferencia de conocimientos e investigación es clave en este centro universitario de Granada que aboga por un enfoque holístico donde ciencia, innovación, arte y cultura sean un modelo de vida. Esta propuesta fue escrita por **Pilar Manuela Soto Solier** y **Ana García López**, creadora de la Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte Contemporáneo de la UGR, la primera en su tipo en Europa.

“**La puesta en valor del patrimonio a través del diseño de producto. Caso de estudio: la Universidad de Granada y la figura de su fundador Carlos V**”. En este trabajo los docentes **Rosario Velasco Aranda** y **Joan Sanz Sánchez** analizan la capacidad que tiene el diseño, edición y producción de objetos para generar valores de identidad en la comunidad a la que pertenecen. ¿Cómo transmitir singularidad, tradición-innovación, calidad y visibilidad en una sociedad dinámica y demandante? Este caso plantea una investigación transversal que involucra a todos los equipos de la universidad (desde artes y patrimonio hasta emprendimiento y transferencia) para ofrecer el patrimonio histórico en productos institucionales originales como forma de revalorización social.

Descubrir que la valoración del patrimonio es una herramienta eficiente para el desarrollo socio-económico e inclusivo de una comunidad, puede ser un camino para encontrar alternativas que potencien ambas caras de la moneda, la creativa y la productiva. Nuestra intención es despertar miradas que ayuden a propiciar estas oportunidades, estos encuentros.

Abstract: Design as an element of added value to handcrafted products maximizes the impact of these cultural assets within production systems, forming part of the creative economy, one of the fastest growing sectors globally. To establish new communities, it will be key to collaborate, add value through the transformative power and richness of cultural heritage, adopting technology and digital media as allies. For regeneration and growth, it is necessary to add creativity, cooperation, sustainability, as well as increase investment in the social and cultural aspects of productivity.

Keywords: design - craft - heritage - creative economy - communities - innovation - technology - production

Resumo: O design como elemento de valor agregado aos produtos artesanais maximiza o impacto desses bens culturais nos sistemas de produção, fazendo parte da economia criativa, um dos setores que mais cresce no mundo. Para estabelecer novas comunidades, será fundamental colaborar, agregar valor através do poder transformador e da riqueza do patrimônio cultural, adotando a tecnologia e a mídia digital como aliados. Para a regeneração e o crescimento, é necessário agregar criatividade, cooperação, sustentabilidade, além de aumentar o investimento nos aspectos sociais e culturais da produtividade.

Palavras-chave: design - artesanato - patrimônio - economia criativa - comunidades - inovação - tecnologia - produção - neo-artesanato

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: marzo 2022

Fecha de aceptación: abril 2022

Versión final: mayo 2022

La Artesanía en el nuevo escenario productivo Transformaciones culturales en Carahunco, Jujuy

Ximena González Eliçabe ⁽¹⁾

Carlos Gronda ⁽²⁾

Resumen: Los cambios de matriz productiva y la reconversión en una economía creativa son el núcleo de este ensayo. En un pueblo de Jujuy (Noroeste argentino) cuya principal economía se basó durante décadas en la producción tabacalera, los pobladores se debaten entre migrar o hacer un giro hacia su pasado artesanal mirando al futuro. Allí, la presencia de la cultura precolombina San Francisco se evidencia en la tradición de la cerámica y otras artes, Carlos Gronda, arquitecto, diseñador y productor jujeño, apela a los saberes tradicionales y genera nuevos productos de diseño contemporáneo, canalizando la memoria colectiva e impulsando nuevas formas de empleo.

Palabras clave: trabajo - matriz productiva - migración - impacto social - tecnología - educación - culturas precolombinas - saberes artesanales

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 32]

⁽¹⁾ **Ximena González Eliçabe.** Diseñadora Textil (UBA). Artista, investigadora, curadora. Profesora de la Universidad de Palermo en la Facultad de Diseño y Comunicación. Consultora en diseño y artesanía. Trabajó en programas de instituciones públicas como el Ministerio de Turismo de la Nación, el Consejo Federal de Inversiones, entre otras. Realizó exposiciones y obtuvo diversos premios y menciones. Fue directora académica del Centro de Estudios Latinoamericanos La Abadía, Bs. As. Curó las muestras “Ponchos en el Bicentenario” (2017), “Pertencencias Narraciones textiles de mujeres migrantes en el Hemisferio Sur” (2019) en el Museo de Arte Popular José Hernández de Buenos Aires. Este último proyecto fue ganador del Premio “Maleta Abierta” del Programa Iber-Rutas de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB). Es Directora de contenidos de ArgentinaXplora.com

⁽²⁾ **Carlos Ernesto Gronda.** Jujuy, 1971. Arquitecto (UCC), interiorista, diseñador. Co-fundador de “Usos” trabajo que colaboró a rescatar antiguos saberes, llevándolos hacia un diseño contemporáneo, enraizado fuertemente en la cultura andina. Desde 2016 trabaja, estudia y produce artesanías y diseños en diversas zonas de la Provincia de Jujuy que no se encuentran en el mapa de los circuitos tradicionales del turismo.

Patrimonio y economía creativa, una alianza para el desarrollo

La vinculación entre el Patrimonio cultural, la artesanía como tal y el diseño no es nueva, pero es notable que en los últimos años se hayan instalado nuevos modelos o combinatorias que apunten a una integración cada vez más imbricada de estas áreas.

El impacto que estas actividades generan en la sociedad, tanto a nivel local en las comunidades productoras, como en su proyección a otros escenarios o espacios de uso y consumo, ha generado la necesidad de replantear modelos productivos y económicos de cara a los desafíos que se enfrentan en la post-pandemia. Los cambios culturales, sociales y por sobre todo económicos se aceleran delvando nuevos tecno-paradigmas. El gran reseteo a escala global trajo consigo la crisis de la cadena de suministros y el replanteo de las economías globalizadas versus las economías locales, despertando el interés por nuevas modalidades y experiencias de compra, así como reconfigurando los sistemas productivos, reinventándose, proyectándose.

Este artículo surge del reencuentro entre los autores. Luego de haber sido parte de diversos proyectos de Desarrollo local en Argentina, en el sector público y privado, volvemos a conectarnos en el espacio inmaterial de las redes, que dan cuenta de los trazos y nuevos esbozos de cada uno. Algo se estaba moviendo en el Norte, y la comunicación empezó a fluir. Decidimos que era una buena oportunidad de comunicar lo que acontece en un pequeño pueblo, para que pueda replicarse a otra escala. Los textos fueron y vinieron en los dispositivos, así como las fuentes y las imágenes. A la distancia se fue moldeando primero un encuentro abierto virtual, del que participaron más de 70 personas en vivo a través de un webinar organizado por la Universidad de Palermo. Luego de ensamblar, tornear y pulir estas conversaciones tomó forma este texto.

En los últimos años la debacle de la sociedad industrial, que pasó de la acumulación del capital productivo hacia lo financiero (Harvey, 2008, citado por Dipaola) y la pérdida de los lazos tradicionales, sumados a la creciente tendencia a la desmaterialización - las cosas son sustituidas por la información digital y transformadas en datos - han afectado los “modos de organización cultural de la sociedad iniciando procesos de desinstitucionalización y destradicionalización”. (Dipaola, E. 2016)

En referencia a las producciones de sentido en la cultura visual global, este autor postula: “La emergencia de una nueva experiencia de vida común sostenida en el despliegue de imágenes. Los artefactos tecnológicos y las redes virtuales, pero también los consumos, las modas, los circuitos de ocio y turismo, los gustos, las vestimentas, delimitan un *ethos* sustentado sobre estéticas en permanente metamorfosis...” (Dipaola, E. 2016).

Estas nuevas configuraciones son muchas veces atravesadas por la sustitución o superposición de procesos productivos, técnicas, materiales y a su vez poseen una carga simbólica mestiza, como su génesis. Es el caso de los objetos de diseño artesanal o *neoartesanías*, que Carlos Gronda produce en la comunidad de *Carahunco*, una zona rural al Sur de la Provincia de Jujuy, Argentina, donde se mezclan las influencias andinas con las selváticas y coloniales aplicadas al diseño contemporáneo.

Entendemos como *Neoartesanías* a los “objetos que presentan las características propias de la artesanía, esto es la transformación de la materia prima en un alto grado y una

funcionalidad reconocible siendo además, una manifestación portadora de una identidad, una cultura y una estética particular. Cuentan simultáneamente con la presencia de un factor tradicional y uno innovador, ya sea en lo que respecta a materiales, técnicas, diseños o la fusión entre unos y otros, ya sea en relación a los procesos de elaboración como puede ser por ejemplo, la co-creación entre artesanos, artesanos y diseñadores en la mayoría de los casos u otros profesionales –ingenieros, arquitectos, informáticos–” (Bialogorski y Fritz. 2021).

Gronda desarrolla diseños de mobiliario, cerámica y otros objetos utilitarios y decorativos en talleres artesanales que montó en su finca, en una zona tradicionalmente con producción tabacalera, donde se vincula con artesanos que trabajan la madera, el cuero, la cerámica, el textil y los metales, muchos de los cuales tienen diversas ocupaciones pero mantienen vivo su saber artesanal. De manera autogestionada, se vincula con la comunidad propiciando el aprendizaje de los oficios, y generando proyectos de arquitectura y diseño para integrarlos, tendiendo a que las familias del pueblo puedan vivir de sus saberes tradicionales, sin necesidad de migrar a los centros urbanos. A causa de la decadencia de la industria tabacalera, y en especial después de la pandemia de COVID-19, muchos trabajadores quedaron desempleados, u ocupados parcialmente, lo que ocasiona que no puedan sostenerse, por lo que estas familias quedan desintegradas, con niños o jóvenes que deben abandonar la escuela para buscar un empleo de ocasión y ayudar en las tareas de su casa, donde muchas veces quedan a cargo de sus hermanos menores. Desde 2016 empezó su tarea de convertir la finca en un centro cultural con talleres y exposiciones, dado que también atesora una colección de muñecas antiguas e imaginería. Esperando que con sus acciones luego pudiera contagiar al resto del pueblo continúa entusiasta, aunque la tarea no es fácil, pero paso a paso van apareciendo logros. Las piezas que producen tienen un alto valor agregado, y se diferencian lo suficiente de otras que saturan los mercados, como para ser consideradas innovadoras y contar nuevas historias.

Así es que por un lado es oportuno apuntar a la relocalización de la producción, pero a su vez sería deseable internacionalizar estas prácticas, afianzándose en los procesos colaborativos integrando arte, diseño y oficios para lograr productos de excelencia, que posean valor intangible, ya sea por la experiencia que hay detrás de ellos, por ser piezas únicas o verdaderos artículos de lujo.

Ese fue el caso de “Usos”, un estudio de arquitectura y posteriormente una marca de muebles y objetos de diseño, todo un hito dentro del diseño *glocal*, que investiga la identidad como método de diseño. Carlos Gronda y su colega Arturo de Tezanos Pinto, ambos arquitectos egresados de la Universidad Nacional de Córdoba, decidieron comenzar su emprendimiento en 2001, tras una de las crisis económicas y financieras más importantes que atravesó la Argentina, con la devaluación de su moneda y la instauración del llamado “corralito financiero”, que consistió en el congelamiento de los depósitos bancarios de los ahorristas, que no podían disponer de su dinero. El País se vio obligado a vivir con lo propio, ya no había crédito y la desocupación crecía. Por ese entonces la propuesta de “Usos” surgió como la necesidad de unir las dos puntas, tradición y modernidad, demostrando que no eran antagónicas y que era necesario darle una oportunidad a los productos locales, a los artesanos y sus técnicas, con una visión

fresca e innovadora. Los diseños de “Usos” fueron reconocidos y premiados en a las Ferias de Diseño de Buenos Aires como Casa FOA o Puro Diseño, también llegaron a ser portada de *The World of interiors* entre otras publicaciones internacionales y participaron de exposiciones en América, Europa y Asia.



Imagen 1y 2 - USOS. 1). Sillas de madera y tiento. Colección Atada. 2). Bases de madera. Colección Carnavalá.

La Argentina siempre había mirado hacia afuera, tenía otros referentes en el arte y el diseño, pero Usos miró hacia el interior, abrió un panorama para poder descubrir lo que había en Argentina y que muchas veces había sido negado, “sabiendo que no teníamos ni la tecnología ni la idiosincrasia de lo que se producía en el exterior. Volver al barro, a lo que tenemos cerca, nos ayudó muchísimo en el diseño y la arquitectura” comenta Gronda en una entrevista reciente (Gronda, C. 2022).

Gronda se define a sí mismo como un curioso, creador, coleccionista, y hace referencia a su trabajo como neoartesanías. De acuerdo a estos nuevos escenarios productivos donde el proceso pasa a ser una parte importante del producto final, marcado por la interacción de artesanos, diseñadores, tecnología y conquistando nuevos territorios en el consumo. Así es que “en este contexto las artesanías se integran a nuevos conceptos de usos (o utilidad), a modas, tendencias, nuevas tecnologías y a los planteos actuales acerca de la crisis medioambiental. (Bialogorski y Fritz. 2021).



3



4

Imagen 3 y 4 - USOS. 3). Ángel arcabucero de madera torneada. 4). Ekekos en la portada de la revista Barzón.

En su ponencia en el Congreso Nacional de Artesanías de España en Granada en abril de 2022, Feliz Sanz Sastre, artista y gestor cultural a cargo del Centro Regional de Artesanías de Castilla y León, mencionó la importancia de reconocer a la artesanía como un sector económico productivo, generador de empleo y riqueza con valor cultural e histórico propio. Algunos países han medido ya el impacto que la artesanía tiene en tanto sector cultural, en sinergia con el diseño y la innovación, como un motor generador de empleo, contribuyendo a las economías locales. Algunos de ellos son España, Francia, Italia, Reino Unido, Australia y Canadá. En Latinoamérica, se han desarrollado estudios para medir los aportes económicos de la cultura. Uno de ellos es el “Proyecto Economía y Cultura”, llevado adelante por Chile, Colombia, Perú, Venezuela y Ecuador¹, con el apoyo del Banco Interamericano de Desarrollo (BID).

En el informe de la consultora española KPMG (abril de 2022) se señala que la artesanía aporta seis mil millones de euros a la economía española, equivalentes al 0,54 del PBI español, agrupa 64000 empresas y emplea a 213.000 trabajadores. Más allá de la permanente vulnerabilidad del sector, la actividad pasa a ser de gran relevancia en el desarrollo de nuevas oportunidades relacionadas a la Marca País, señala este informe encargado por Círculo Fortuny², por sus aportes fundamentales en el desarrollo de la industria del lujo. Así es que actualmente, marcas como Louis Vuitton utilizan como slogan “*craft the future*” –construir el futuro– en alegoría a lo hecho a mano.

Pero no sólo es el lujo el único sector que puede demandar productos más conscientes, con unicidad, originalidad y valores intrínsecos. Las nuevas generaciones de usuarios, conscientes de las problemáticas ambientales que conllevan el extraccionismo, la sobre-explotación de los suelos, el trabajo esclavo, etc. son cada vez más selectivas y exigentes a la hora de elegir o concretar la compra de un producto, analizando cuidadosamente su trazabilidad. Y si pensamos a futuro, otro estudio del *Craft Council* del Reino Unido indica que la mayoría de los compradores de artesanías en ese país es menor de 35 años.

Por otra parte, de acuerdo a la Guía *Art Rural*, un manual sobre recursos digitales para la artesanía en España, los procesos artesanales no deben estar condicionados a una actividad exclusivamente manual, sino que puede entenderse a la producción artesanal como la basada en productos “no escalables” que aportan otros valores como la autoría, caracteres etnográficos o que por sus cualidades intrínsecas no puedan reproducirse masivamente.

“El secreto del éxito de la supervivencia de los sistemas productivos preindustriales se encuentra en que nunca han tenido que competir con la industria por tener una baja demanda de productos o por la dificultad de sistematizar los procesos. Cuestiones que no hacían viable la instalación de factorías cuya inversión no podría ser rentabilizada por los parámetros de la producción a escala... La permanencia actual de talleres artesanales pone de manifiesto que existe una clara demanda de productos que la industria o la automatización digital no es capaz de suministrar” (FOACAL, 2022)

Para que el desarrollo de productos artesanales competitivos sea factible, se requiere incorporar herramientas y tecnologías. No obstante esto no es lo único que garantiza la efectividad de los mismos o un rango de conversión en lo económico.

La misma publicación anteriormente mencionada observa que es “en la fase productiva del objeto donde recaen los mayores costes por necesitar mucha mano de obra manual en procesos que no generan valor añadido. Por tanto, si se logra reducir costes de mano de obra en estas fases intermedias, se podrá aumentar los márgenes de beneficio, disminuir los precios e incrementar la competitividad”. (FOACAL, 2022)

En una entrevista reciente a Antonio Suarez Martín, el director del Centro de Referencia Nacional en Artesanías de España, menciona que hay casos donde los artesanos utilizan herramientas digitales como corte láser, fresado CNC e impresoras 3D para realizar aquellos procesos mecánicos que no aportan valor a la pieza, como por ejemplo el devastado de un bloque de madera, y que por ser reiterativos, llevar mucho tiempo ocupando mano de obra, repercuten en el costo final del producto sin reportar un beneficio en la ganancia del artesano.

Sin embargo, en regiones con una gran oferta de mano de obra y sin demasiados recursos tecnológicos al alcance de la población rural, como es el Noroeste argentino, se hace más difícil alcanzar estos modelos, y la figura de la colaboración entre los diseñadores y los artesanos resulta un nexo importante para generar productividad e incorporarse al mercado. Los recursos digitales pueden enfocarse no sólo en optimizar algunos procesos, sino en la interpretación de la demanda, mediante el uso de estadísticas y big data pueden alcanzarse otros mercados más distantes geográficamente. Pueden implementarse estrategias de comercialización online, e incluso buscar la manera de facilitar los recursos financieros a los productores –que en general no acceden a crédito por lo que el riesgo de

inversión el alto para ellos– ya sea por pagos digitales o incluso por la implementación de billeteras virtuales, como lo ha hecho el Mercado Artesanal de El Salvador (país que ha adoptado al Bitcoin como moneda) pudiendo realizar operaciones de compra-venta desde sumas muy pequeñas con la “*Chivo-wallet*”.

Según Suarez Martín hay tres tipos de desarrollo, el económico, el medioambiental y el social, y agrega que la artesanía juega un papel importante en el desarrollo social de las zonas rurales. “Gracias a la artesanía se mantiene la vitalidad de ciertos territorios que casi habían desaparecido, al menos en España, esto ha contribuido al resurgimiento de pueblos que se vieron afectados por la despoblación”. (Suarez Martín, A. 2022)

También hace referencia a que el relato de la sostenibilidad está incorporado en el producto artesanal, y agrega al respecto del uso de la madera en tiempos como el actual, con el problema de la interrupción de la cadena de suministros de otros países hacia Europa, en especial tras la guerra entre Ucrania y Rusia: “...muchas veces buscamos las materias primas en otros territorios, pero sin embargo tenemos que empezar a plantearnos el kilómetro cero, que es muy importante, hemos conseguido en el Sur (Andalucía) maderas de Galicia que están certificadas...podemos llegar acuerdos con costos de transporte menores, eso es parte de esa sostenibilidad que debemos llevar en nuestro ADN como profesionales de la artesanía”.

Con el deterioro de los modelos financieros y productivos, “quizás haya que pensar en reconstruir la economía a través de las economías locales, aunque esto implique un menor impacto en el consumo global, consumir bienes más duraderos, con materiales de calidad, con menor impacto ambiental, pero cargados de significado.”(González Eliçabe, X. 2021)

¿Por qué Carahunco?

Carahunco tiene una cultura frondosa, verde, que contrasta con la postal típica que se tiene Jujuy, asociada a la colorida aridez de la Quebrada de Humahuaca, conocida por ser Patrimonio de la Humanidad y distante a unos 100 km de los Valles donde se ubica *Carahunco* entre los 900 y 1300 msnm.

Sobre la Ruta Provincial 56, dónde se encuentra el paraje que forma parte de las Yungas occidentales o selva Tucumano-Oranense (bosque montano y su transición al bosque chaqueño) que constituye la masa arbórea más densa de la Argentina, con una gran variedad de especies autóctonas. Allí hay también una sucesión de fincas tabacaleras. Un “loteo” y una escuela conforman la pequeña localidad, con tierras aptas para cultivo, sin contar los cerros que emergen en su geografía, y que en algunos casos llegan hasta las serranías de Zapla en Palpalá, lugar conocido por su centro siderúrgico Altos Hornos Zapla, que en la década de los 90’s cayó en una profunda crisis, lo que “significó el final de un proyecto económico-social concebido desde la modernidad” (Benavidez, A. 2012).

En el recorrido que parte de *Carahunco* al poblado de Santa Bárbara, se observan diferentes paisajes que se van matizando, con microclimas que varían en pocos kilómetros, pasando del verde intenso de las Yungas a retazos de la Puna. En Santa Bárbara, uno de

los puntos más altos de la zona, se ubica un antiguo fuerte español que se cree fuera construido aprovechando esa barrera natural, y que se emplaza sobre un sitio arqueológico, antiguamente asentamiento de la cultura San Francisco (700 a.C. al 300 d.C.).

El llamado Complejo Cultural San Francisco fue una antigua tradición cultural expandida de Norte a Sur paralelamente al cauce del río San Francisco. Según Serrano (1962) se desarrolló durante el periodo formativo y caracteriza al sector norte del “área subandina” como la cuna de la “Cultura Subandina del Chaco Occidental”, “Cultura Santa Bárbara” o “Cultura San Francisco”. Estos son los tres nombres con los que la designa y a la que define por sus tipos cerámicos “Arroyo del Medio” y “El Infante”. En cuanto a su cronología, la ubica en fechas antiguas, considerando que posee elementos distintivos respecto a las culturas agrícolas más evolucionadas. Por analogía supone que se corresponde con “los antiguos niveles de La Ciénaga y Candelaria, es decir que se remonta al año 250 de nuestra era, según el radiocarbono” (Serrano. 1962. p.42).

La clasificación de los restos alfareros encontrados en la zona y su posterior denominación fueron revisadas por Dougherty (1973-1975-1977), quien propone luego de un profundo estudio sistemático “considerar que “la variación interna de la subregión San Francisco, es mayor que la que podría ser incluida dentro del criterio de cultura, tal como ha sido descripta por Tylor (1948)” (Dougherty 1975:373). Aplicando un criterio más tecnológico, propone denominar a estas manifestaciones como “Complejo Alfarero San Francisco” (Dougherty. 1974). Posteriormente lo llamará “Complejo Arqueológico San Francisco” (Dougherty. 1975) y más tarde “Tradición San Francisco” (Dougherty. 1977). (citados por Gray y Cremonte”. 2002).

Cabe mencionar, que hasta la fecha son pocas las piezas de cerámica encontradas completas que dan cuenta de la maestría de los alfareros de San Francisco, aunque si hay muchos fragmentos, que han sido estudiados, en especial por los investigadores mencionados. Las piezas cerámicas pertenecientes a esta tradición alfarera son realmente originales en su morfología y pocos ejemplares son exhibidos en museos o colecciones privadas. No obstante la tradición alfarera continúa en el pueblo, ya sea porque fue pasada de generación en generación, o por la relación de los hombres del lugar con el barro, ya que muchos de ellos ex-trabajadores del tabaco, realizaban ladrillos de barro para los recintos donde construían los secaderos de las hojas.

Esta autora también ha podido comprobar la habilidad y creatividad en el modelado de la cerámica de los niños de esa región, cuando siendo una estudiante avanzada de diseño en la F.A.D.U. decidió junto a asociaciones civiles de la zona, realizar talleres para niños en San Pedro y Palpalá. Los resultados fueron sorprendentes, las piezas eran de gran imaginación y con un alto desafío morfológico, logradas con espontaneidad y dominio.

Carahunco es –según Paleari– una voz Quechua que significa –saco de cuero–. Para los antiguos habitantes, brujos del monte, y para los escritos inéditos de Susana Gronda (1949 - 2019), tía de Carlos, *Carahunco* era una mujer, hija de una dama virreinal y un indio guapo, qué tras las sucesivas luchas quedó huérfana y sola siendo una niña. De piel morena y ricos vestidos que pertenecían a la dote de su Madre. La leyenda cuenta que se aparecía como sirena en el arroyo de Puerta de Sala, o en el remolino que genera el encuentro del Río Zapla y el Río Grande.

Los relatos familiares, los mitos populares de la zona y sus propias experiencias en ese territorio son lo que inspiró a Carlos Gronda a llevar adelante su sueño de transformar la matriz productiva del pueblo, recuperar las tradiciones artesanales y convertir su finca en un polo cultural que albergue las expresiones populares y cultas en una misma escala. Por ello, pensó Gronda que poniendo en valor la cultura y teniendo en cuenta la corta distancia de San Salvador, la capital provincial (a 28 kilómetros), valía la pena apostar a que puede convertirse en un atractivo, en una alternativa que dirija la mirada hacia otras producciones. Ya en los años 30's del pasado siglo, se proponía a la ruta que atraviesa el paraje como un "Paseo Turístico", la puerta hacia las Yungas. Pero eso nunca pasó. El deterioro del camino por el intenso clima con altas temperaturas en verano y las lluvias que arrastran deslizamientos ocasionales de tierra, la falta de atención de las autoridades, la decadencia de la industria local, la hacen una ruta esquiva.

Por otra parte, dado su aislamiento, y por su rica tradición oral, su biodiversidad, los vestigios de antiguas civilizaciones sumado a la actual convivencia entre comunidades de distintas religiones y etnias como los Avá-Guaraní y los Coyas, *Carahunco* se encuentra en "una isla" cargada de información.

Transformaciones Culturales en Carahunco

Las miles de historias vividas en *Carahunco*, son el disparador fundamental a la hora de diseñar para Carlos, de ese registro, de esa memoria surgen ideas, objetos, espacios, historias. La finca es el núcleo de los nuevos proyectos de Gronda. Al decir la finca, se refiere a una extensión de campo con la casa principal, las tierras de cultivo, y un conjunto de casas adosadas que formaban parte del esquema productivo de antaño, donde vivían los empleados, los peones y los trabajadores golondrina que ocasionalmente paraban para realizar ciertas tareas en la época de cosecha.

La parte más antigua de la casa, se construyó en adobe y madera y data de 1780. La Sala, cómo se les llama en el Sur de Jujuy a los cascós o casas viejas, fue en antes que vivienda una iglesia. Previamente a que se convirtiera en los cuartos y el living comedor, todo era una capilla en la que se veneraba a San José y a Pedro Ortiz de Zárate, un mártir jujeño beatificado recientemente. Parte de ese lugar religioso subsistió hasta los primeros años de 1950, cuando se decide construir una iglesia apartada de la casa.

Las casas del personal de la finca estaban dispersas por todo el campo. Tenían el encanto de las construcciones viejas, adobe, cal y dalias por doquier. Carlos rememora: "Me fascinaban esas galerías frescas. También madre selvas y jazmines magnos. Recuerdo el olor". Pero en febrero del año 1977 un acontecimiento dramático y excepcional marcó la historia de la propiedad familiar. En una fiesta de Carnaval donde asistían más de un centenar de invitados, empezó a llover muchísimo, a las 12 de la noche se cortó la luz. El cielo se desplomó, los ríos y arroyos se desviaron y la finca se tapó de barro. Un cerro se despeñó y cubrió muchas de las casas. Murió gente, parte del personal y los invitados. El barro llegó casi a los 2 metros en algunos lugares de la casa. Carlos tenía 6 años, estaba presente esa noche y aún ese recuerdo lo conmueve.

“Al año siguiente,—dice— mis padres deciden (por miedo, tal vez) construir un complejo habitacional moderno justo al frente de casa”.

Después de esa tragedia los padres de Carlos empezaron a temer al barro y a las construcciones de adobe. Querían que todo esté cerca y que fuera modelo. Se construyeron 12 casas con cocina, living, varios cuartos, 16 habitaciones de 4 x 5 metros para peones golondrinas y bloques de baños. En total 8. 20 habitaciones conectadas, grandes y con muchas salidas. Había guardería para niños, biblioteca, sala de juegos etc. para que cuando las mujeres trabajaran en el tabaco, sus hijos, con una maestra, pudieran tener un espacio de privilegio. Al igual que él ahora, eso lo hicieron todo a pulmón. Desde 2016 Carlos Gronda se dedicó a restaurar ese complejo sin ayuda extra. Ni fundación, ni estado, ni nada que lo financie. “Nunca acepté porque sentía que se podía desvirtuar la idea original” explica. Dentro de muy poco estará restaurado al 100 % y ya podrá utilizar ese espacio para su proyecto de museo y oficios artesanales. Un pueblo entero! agrega.

La recuperación del pueblo es algo importante para él. Recuperar algo moderno, suena raro... pero desde 1978 al 2008, pasaron 30 años, es un tiempo largo y en ese lapso no se lo cuidó.

Esa línea moderna de bloques grises rompe lo colonial original del edificio principal, lo pintoresco, y así convive con el resto del conjunto. Es esta una rara tarea a la que se entregó el arquitecto jujeño, un ida y vuelta entre lo nuevo y lo viejo. Entre la memoria , esté presente a los brincos, por las vicisitudes de financiar la obra en un país con crisis económicas y más aún después de 2 años de estar todo parado por la pandemia. Pero lo interesante está en lo por venir. Hay vida, bulle. De eso se trata el proyecto, generar actividad, recuperar los oficios artesanos, dar empleo, no sólo ocupando mano de obra local, sino ayudando a la gente del pueblo a crecer y a poder sostener a sus familias con su oficio, siendo parte de la cadena productiva del diseño con identidad local.

Entre las actividades propuestas Carlos generó un taller convocando a la artista argentina Desirée De Ridder, especializada ceramista, para rescatar las antiguas tradiciones ancestrales de San Francisco, proyectando a futuro nuevas piezas acordes a los intereses culturales del presente. También convocó a otros artistas y diseñadores a compartir sus saberes en talleres con los habitantes del pueblo. Los talleres fueron pensados para desarrollar una nueva fuente de empleo para los trabajadores de la industria del tabaco —una de las que más mano de obra emplea—, que deben buscar alternativas a la época no productiva del año. Los participantes —artesanos y diseñadores— esculpieron, tornearon y pintaron maderas, modelaron arcilla, recuperaron textiles bordados y tejidos, intervinieron piezas recicladas para realizar muñecas, una de las obsesiones de Gronda por la representación de la figura humana. Él las atesora y colecciona desde que era un niño. Las muñecas resultado de la experimentación con las técnicas artesanales conjugan un ensamble de diversos materiales: maderas, géneros, chapas, pedazos de muñecas viejas o restos encontrados en el campo.



Imagen 5. Taller de cerámica en la finca de Gronda en Carahunco.

A su vez, con su propia producción y en este juego que se da con la gente local, sigue probando trasladar las historias a los objetos que nos acompañarán en lo cotidiano. A la línea de muñecos abstractos que desarrolla en madera torneada –las *munachis* que se presentaron en el Museo Victoria & Albert de Londres–, los *Ekekos* –figurillas de yeso pintado que representan a una divinidad andina de la abundancia–, series como “Héroes Andinos”, “Patrona de los *pilpintos*”, entre otras, realizados para “Usos”, se suman ahora las vírgenes en cerámica policromada y las sirenas de río. Mujeres multicolores, santas y no tanto como él las define. Al sorprenderme el hecho de encontrar sirenas en el Noroeste Argentino, Carlos me aclara que son de río, o de arroyo, y que están muy arraigadas en la cultura local, en los cuentos populares y en los mitos de esa región.

A Gronda le atrae ese mestizaje entre seres mágicos. Tienen un buen impacto esas figurillas con cara un poco de *Barbie*, que van de la influencia de la *superstar* a los rasgos locales, más el dorado colonial que les agrega un toque barroco y angelical.

Toda su producción actual sale de *Carahunco* (*Departamento de Palpalá*) y *Cachipunco*, su otra finca en el Departamento de Santa Bárbara. Personajes que van surgiendo, ángeles arcabuceros, mujeres sirenas de arroyo, entre otros, sólo hay que rescatar esa tradición oral. También hacen retablos, que tienen una muy fuerte connotación más allá de lo religioso, sobre todo considerando que en la zona hubo una fuerte evangelización de distintas ramas del cristianismo, en especial algunas en los últimos años, que por su dogma no reproducen imágenes. No obstante, los artesanos ya no lo toman como que están tallando o modelando un Santo, lo viven como algo más lúdico, y les gusta trabajar en esas imágenes. Algunos se especializan en rostros, otros en las manos, otros en los atuendos, y así se va armando la cadena productiva.

Considera que la cerámica podría ser una excelente oportunidad de generar trabajo a toda una comunidad que hoy día está sin rumbo, tanto en *Carahunco* como en *Cachipunco*, en especial luego del desastre causado en este último por Celulosa Jujuy, como consecuencia de años de explotación y desmonte; o en la localidad cercana de Volcán, donde también tienen otra finca los Gronda, que terminó con cuatro pueblos sepultados bajo un alud de barro en 2017.



Imágenes 6 y 7. Personajes femeninos de cerámica policromada realizados en los talleres de Carahunco

Gronda vende su producción a interioristas y a tiendas de diseño, principalmente en Córdoba, en Jujuy y en Buenos Aires. Muchos de sus clientes los lleva con una cercana relación comercial, de manera casi personal; incluso desde la época de “Usos” ya que aún siguen reproduciendo en dupla con Tezanos Pinto algunas de las piezas icónicas de la marca.

También se dedica a la finca como productor. No se trata de eliminar completamente la producción de tabaco, sin embargo los rindes no son altos, así que el año pasado pudo dar un paso más, destinar una cantidad considerable de hectáreas para alfalfa. De esta manera, la tierra se regenera, y no deja de ser una alternativa sostenible.

Sus productos se elaboran a partir de madera de poda solamente, por lo que la producción es acotada. Desde hace tiempo está plantando árboles de podocarpus (pino criollo), que fueron arrasados en gran parte de la finca, pero por suerte queda todavía una reserva grande que cuidan mucho.

También investiga y dedica su tiempo a intercambiar información con otros investigadores, arqueólogos, antropólogos, historiadores, agrónomos, ceramistas. Recorre la zona interactuando con sus pobladores, esto le permite abordar la problemática de las migraciones por falta de trabajo. Es por ello que de finca a finca –desde *Carahunco* a *Cachipunco*–, registra los procesos de cambio social y laboral, con un estudio realizado desde 2019 que

refleja la realidad de hoy, pues todo ha cambiado tremendamente por la pandemia. Es un trabajo silencioso y apasionante.

Al respecto de su lugar de origen, su tierra querida, Gronda se emociona describiendo sus encantos. Esta provincia tiene influencia del Sur de Bolivia, Norte de Chile, y es parte de una Argentina profunda, orgullosa de su gesta independentista. En un encuentro reciente recita los versos del escritor jujeño Hector Tizón, especialmente dedicados para el catálogo de la muestra “Genealogías del Sur, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2007.

“¿Desde dónde hablar si no es desde la pertenencia? ¿Qué tiene que ver el lenguaje con nuestro modo de ser? Habría que preguntarse además, hasta dónde la memoria trasluce nuestros deseos y obsesiones, o dicho de otro modo, qué es lo que ella encubre y qué descubre.

En lo cultural pertenecemos al mundo andino y siempre fuimos doblemente periféricos, ubicados, ahora, en el cruce de lo andino y la cultura argentina dominante, es decir, en el nudo de una potente cultura mestiza.

Hay detalles que apenas registramos en la vida cotidiana pero que ahí están: la vibración de un verde y un fucsia restallante en el páramo; el rincón de una casona colonial semi destruida; la cumbia en las ferias suburbanas; el tintineo de viejas monedas de plata; el olor de la albahaca que agudiza los sentidos. También se cuelan voces indígenas –*kechuas*, *aymaras* y *ckunzas*– que después de quinientos años siguen perforando este español norteño. Y éstos son sólo algunos restos que cruzan la memoria y le dan un color, un estremecimiento a la superficie. Restos que sirven para seguir construyendo...” (Tizón, E. 2007).

De acuerdo al pensamiento de Gunter Rodolfo Kusch, quien acuñó el concepto de Geocultura, “Una cultura no es una totalidad rígida, sino que comprende además una estrategia para vivir.” (Kusch citado por Casalla, M. 2009). Por eso es que acorde al pensar de este autor, el sentido profundo de toda cultura es proporcionarnos un “horizonte simbólico” que dote de sentido a nuestra existencia. A partir de este horizonte es que una cultura puede *ser*. Pero este *ser* siempre tendrá como sustento el estar, es decir, la condición originaria de estar en el mundo, –según Heidegger– y necesita del símbolo para hacer a este mundo concreto y habitable.

De la cultura como mercancía a la valoración de lo escaso

“La cultura se desplaza en un ámbito de cualidades y no de cantidades. Además no se detiene en cosas, sino en ritos”. Ocorre que “tenemos de la cultura una visión propia de una sociedad de consumo.” (Kusch, G.R. p.68. 1976)

Para Byung Chul Han, la cultura en la actualidad está al servicio de la mercancía.

“Los productos se aderezan con microrrelatos. La diferencia entre cultura y comercio desaparece...” y agrega. “La cultura tiene su origen en la comunidad. Transmite valores simbólicos que fundan una comunidad. Cuanto más se convierte la cultura en mercancía, tanto más se aleja de su origen. La comercialización y mercantilización total de la cultura ha tenido por efecto la destrucción de la comunidad”. (Han, B.C. 2021)

Así es que, si bien el proyecto de Gronda es utópico, generando un polo productivo en la periferia, utilizando recursos y mano de obra desdeñados por otros, aferrándose a conservar aquellos objetos del patrimonio (las construcciones en la finca, la colección de muñecas, los tiestos y los relatos de la tradición oral) que dan sentido a su presente, que lo impulsan hacia un futuro posible, su misión es construir comunidad.

“El coleccionista es el propietario ideal de las cosas. Benjamin hace del coleccionista una figura utópica, un futuro salvador de las cosas.” (Han, 2021), las despoja de su carácter de mercancías lo que lo convierte en la antítesis del consumidor, se interesa por su historia, su forma, su belleza, no por su valor de objeto de consumo. La posesión es, según Walter Benjamin, «la relación más profunda que se puede tener con las cosas» (Benjamin, 1972 citado por Han 2021. p. 13). Según el autor surcoreano, ya nada es sólido en la era digital, no poseemos a las cosas ni a los productos de mero consumo, sino que se las supedita a la información, pasan a ser “*infómatas*”. Destaca que el orden terreno está en desaparición y pone en contradicción al “*homo faber*” con el “*homo ludens*” de acuerdo a la teoría de Flusser. Esta reflexión resulta interesante si analizamos lo que está ocurriendo con la “*tokenización*” de algunas obras de arte o piezas únicas creadas por autores reconocidos, la proliferación de los NFT (o Token no fungibles) que reemplazan a los objetos materiales por “contratos inteligentes” de datos certificados utilizando la cadena de bloques (*blockchain*) que garantizan originalidad, trazabilidad y autoría.

Si bien son interesantes las posibilidades que se plantean a través de estos recursos digitales, que podrían explotar otras dimensiones del producto, las artesanías como objeto tangible, con el componente del saber, del conocimiento de la naturaleza, de los materiales, que implican las técnicas artesanales, son y serán un bien escaso, por lo que urge propiciar un nuevo escenario productivo capaz de generar una transformación cultural, integrándose a las economías creativas y aprovechando las oportunidades que aparecen con la tecnología. No se trata de asimilar a la cultura con una mercancía, sino de aportar valor a los productos artesanales, que pueden ser un vector de cambio social y económico para las comunidades.

Dentro de la naturaleza de las cosas está el disfrute, el percibir las con los cinco sentidos, el encontrar el detalle imperfecto y la historia que hay detrás. Las cosas estabilizan la vida humana, pero cada vez más éstas pierden espacio y proliferan las no-cosas, según Han. Así es que uno de los motivos por lo que debe apreciarse el valor de estas cosas, elaboradas a conciencia, con entrega, dedicando tiempo a los demás, como lo hace Gronda en su comunidad, radica en su calidad y en su escasez.

Notas

1. Ministerio de Educación de Chile, Convenio Andrés Bello. Impacto de la cultura en la economía chilena. Participación de algunas actividades en el PIB. Indicadores y fuentes disponibles. Colombia: Ediciones Convenio Andrés Bello, Unidad Editorial, 2003. En: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Impacto-de-la-Cultura-en-la-Econom%C3%ADa-Chilena.pdf> ultimo acceso: 05-09-2016.
2. Círculo Fortuny es una asociación sin ánimo de lucro nacida para unir en un foro

común al sector español de las marcas culturales y creativas de prestigio, promover y defender su entidad propia. Los sectores actualmente representados en Círculo Fortuny son: Cuero, Gastronomía, Hoteles & Resorts, Joyería y Relojería, Mobiliario & Decoración, Moda, Salud y bienestar, Vinos y Espirituosos, Artesanías.

Bibliografía

- Benavidez, Ariel. Privatización de Altos Hornos Zapla (Palpalá, Jujuy) En los '90: Impactos y memoria social. Las transformaciones sociales desde las vivencias de los agentes. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy. Versión On-line ISSN 1668-8104. Cuad. Fac. Humanid. Cienc. Soc., Univ. Nac. Jujuy no.41 San Salvador de Jujuy jun. 2012
- Bialogorski, Mirta y Fritz, Paola. Neoartesanías: reconfiguraciones en el campo artesanal. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación N°141. Editado por Universidad de Palermo. Buenos Aires 2021.
- Dougherty, Bernard. Informe preliminar sobre un nuevo yacimiento arqueológico en Palpalá, Provincia de Jujuy. Revista: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología; tomo 8. 1974.
- Fernández Distel, Alicia. Diccionario arqueológico. Centro de Estudios Indígenas y Coloniales. Jujuy. 2007
- FOACAL (Federación de Organizaciones Artesanas de Castilla y León). ART RURAL, Guía de recursos digitales. La artesanía en la era digital. España, 2022.
- Freire Smith, Marla. Artesanía naranja. Un desafío para las políticas públicas locales. Editado por Freire Smith, Marla. Santiago de Chile. 2017
- González Eliçabe, Ximena. Desarrollo local en comunidades de artesanos. Patagonia, Iguazú, La Puna, Buenos Aires. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación N°141. Editado por Universidad de Palermo. Buenos Aires 2021.
- Kusch, Gunter Rodolfo. "Geocultura del Hombre Americano". Editor Fernando García Cambeiro. Buenos Aires. 1976
- Ortíz, Gabriela y Heit, Cecilia. "Nuevos avances en relación con las prácticas económicas de los grupos pedemontanos de la cuenca del San Francisco (noroeste de Argentina, 800 a. C.-500 d. C.) a través de marcadores biomoleculares y microrrestos vegetales". Revista Española de Antropología Americana. 2013, vol. 43, núm. 2, 369-384
- Pelissero, Norberto. "Cultura San Francisco de la Mendieta. San Pedro, Argentina" Tilcara, Jujuy. Publicado originalmente en la Revista Paleontológica 5. CAEA - CONICET - 1988/89. Digitalizado y ampliado por el Gabinete de Arqueología de Campo de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. 2019.

Artículos en línea

- Casalla, M. 2009. “Vivir en América”. <http://www.elortiba.org/old/kusch.html>
- Di Paola, Esteban M. Producciones imaginales: lazo social y subjetivación en una sociedad entre imágenes. Arte, Individuo y Sociedad. Ediciones Complutense. 2019
https://www.researchgate.net/publication/331685502_Producciones_imaginales_lazo_social_y_subjetivacion_en_una_sociedad_entre_imagenes
- KPGM S.A. Informe 2022. La artesanía aporta 6.000 millones de euros a la economía Española. <https://home.kpmg/es/es/home/sala-de-prensa/notas-de-prensa/2022/05/np-artesania-aportacion-economia.html>
- Marziali, Mirta y González Eliçabe, Ximena. La cerámica en las culturas precolombinas. Usos, características y técnicas de la cerámica en los pueblos precolombinos del Noroeste argentino: <https://argentinaxplora.com/activida/arqueo/ceram/ceram.htm>
-

Abstract: The changes in the productive matrix and the conversion into a creative economy are the core of this essay. In a town in Jujuy (Northwest Argentina) whose main economy was based for decades on tobacco production, the residents are torn between migrating or making a turn towards their artisanal past while looking forward to the future. There, the presence of the pre-Columbian culture of San Francisco is evidenced in the tradition of ceramics and other arts. Carlos Gronda, an architect, designer and producer from Jujuy, appeals to traditional knowledge and generates new products of contemporary design, channeling memory - collective labor and promoting new forms of employment.

Keywords: work - productive matrix - migration - social impact - technology - education - pre-Columbian cultures - craft knowledge - neo-artisanal

Resumo: As mudanças na matriz produtiva e a conversão em economia criativa são o cerne deste ensaio. Em uma cidade de Jujuy (noroeste da Argentina) cuja principal economia se baseou durante décadas na produção de tabaco, os moradores estão divididos entre migrar ou voltar ao passado artesanal enquanto olham para o futuro. Ali, a presença da cultura pré-colombiana de San Francisco é evidenciada na tradição da cerâmica e outras artes. Carlos Gronda, arquiteto, designer e produtor de Jujuy, apela aos saberes tradicionais e gera novos produtos de design contemporâneo, canalizando a memória - trabalho coletivo e promoção de novas formas de emprego.

Palavras-chave: trabalho - matriz produtiva - migração - impacto social - tecnologia - educação - culturas pré-colombianas - saberes artesanais

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Habitar diversos mundos: El hacer artesanal en la comunalización indígena

Patricia Dreidemie ⁽¹⁾

“Ser artesano es un manifiesto. Es un manifiesto de resistencia a la voracidad de lo descartable; pero por sobre todo, un manifiesto de amistad.”

José Vargas, orfebre mapuche

Resumen: El hacer artesanal es un fenómeno complejo que involucra dimensiones socioculturales, históricas, productivas, tecnológicas y artísticas; pero también variables ambientales. Desde una perspectiva etnográfica, el artículo expone el modo en que la artesanía tradicional intercepta la diversidad biológica y medioambiental con la diversidad sociocultural, para repensar el concepto de sustentabilidad en áreas naturales donde habitan comunidades indígenas en Argentina. Ejemplifica cómo el hacer artesanal moviliza entramados vitales (epistemologías y ontologías nativas) que participan en procesos de comunalización en los que “naturaleza” y “cultura” se funden de modos particulares.

Palabras clave: artesanía tradicional - ontologías nativas - comunalización indígena - sustentabilidad - áreas naturales protegidas

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 47]

⁽¹⁾ **Patricia Dreidemie.** Profesora en Letras, Mg. en Análisis del Discurso y Dra. en Lingüística Antropológica (UBA). Investigadora Adjunta de CONICET. Profesora Asociada Regular de la UNRN. Especializada en comunicación intercultural. Trabaja junto a poblaciones campesinas, aborígenes y migrantes en Patagonia y Cuyo a partir de trabajo de campo; en particular, con artesanxs tradicionales. Dirigió el proyecto “Guanaco Estepa” (www.guanacoestepa.com.ar). pdreidemie@unrn.edu.ar

Introducción

El presente artículo expone el origen de una investigación etnográfica que estudia cómo en las múltiples dimensiones prácticas del hacer artesanal tradicional se expresan y recrean diferentes modos de concebir el vínculo naturaleza/cultura que poseen comunidades locales de adscripción indígena o indígena/criolla en nuestro país. De este modo, la investigación analiza el rol del sector artesanal en la “conservación de la diversidad sociocultural”, tal como se lo enuncia en el marco legal vigente de áreas protegidas.

El hacer artesanal es un fenómeno complejo que involucra dimensiones socioculturales, históricas, productivas, económicas, tecnológicas y artísticas (Turok 1988^a), pero también fuertemente variables ambientales (Turok 1988b, 2009; entre otros). Existen normativas y legislaciones internacionales, nacionales y de áreas de reserva y/o parques nacionales que –con el objetivo de su “preservación”– subrayan cómo el hacer artesanal intercepta la diversidad sociocultural (dado que es una actividad en la que participan fuertemente comunidades indígenas) con la diversidad biológica y medioambiental, al movilizar conocimientos locales y prácticas de empleo, cuidado, convivencia y relacionamiento con el entorno particular: de plantas, animales, minerales, metales, tierra, agua, fuego, aire, etc. (Latour 2004, 2007; Descola 2012; Golluscio 2008; Tola y Suárez 2013; Medrano y Vander Velden 2018; VV.AA. 2009; entre muchos otros).

En el ámbito de las comunidades locales, tal como la antropología de sociedades indígenas lo ha demostrado, el entorno involucra elementos naturales, sobrenaturales, entidades humanas y no humanas (“los dueños del monte”, por ejemplo, para el pueblo Qom o toba), que son diferencialmente comprendidos y con los cuales se interactúa (Kusch 1970; Descola 2012; Tola, Medrano y Cardin 2013): en algunas labores artesanales se actualizan vínculos o afectos con los muertos, con los antepasados, con espíritus individuales o colectivos, de plantas, animales u otros seres, se interactúa con energías, con elementos de la topografía o el cosmos (cursos de agua, peñones, astros), se dialoga con fenómenos meteorológicos (el viento, la lluvia, el granizo).

La diversidad de materiales reunidos en nuestro trabajo de campo insinúa que en el hacer artesanal se entretienen diferentes concepciones sobre el entorno, el espacio y el tiempo, y también se recrean relaciones de reciprocidad, deuda u obligaciones personales que es relevante comenzar a observar porque implican modos de relacionamiento con el medioambiente particulares. También nos alienta a pensar que las diferentes perspectivas nativas –que no presuponen la dicotomía occidental naturaleza/cultura y recrean entramados vitales complejos en sus prácticas cotidianas– ponen en evidencia los límites de la retórica de la “sustentabilidad” cuando ésta no considera variables socioculturales.

Por un lado, el hacer artesanal moviliza relaciones de la persona con su entorno (natural / sobrenatural / animal / humano / no humano) diferencialmente comprendidas. Por otro lado, dentro de una lógica “global” de mercado capitalista, en el contexto de promover la comercialización, de incrementar el atractivo turístico de un lugar, o con intención de gobernanza y/o patrimonialización de la “cultura (in)material”, las formaciones discursivas hegemónicas vinculan la actividad artesanal con “saberes ancestrales arraigados en el territorio”.

¿De qué se tratan estos saberes ancestrales arraigados en el territorio? En territorios de alta biodiversidad donde habitan poblaciones diversas como es el caso de nuestro país (Argentina), nos preguntamos por la necesidad (urgente, a nuestro juicio) de incorporar la dimensión sociocultural: en particular, la diversidad de epistemologías y ontologías a la valoración de “la sustentabilidad” sobre toda práctica o intervención humana que moviliza elementos del entorno como modo de profundizar en el ejercicio del Derecho Humano de respeto a la “ancestralidad”, a la profundidad y densidad histórica del *habitar diversos mundos*.

En un tiempo tan angustiante y acuciante de emergencia ambiental y social en todos los sentidos en el que vivimos (un tiempo de olas de calor más intensas, incendios, sequías, huracanes más fuertes, glaciares y capas de hielo que se derriten, aumento del nivel del mar, y toda la destrucción de ecosistemas que eso conlleva; y de emergencia social con guerras incomprensibles, de capitalismo salvaje y patriarcado, con altísima desigualdad y violencia), tiempo que los científicos llamamos “Antropoceno” y muchos intelectuales consideran “el fin del mundo” (o por lo menos, “el fin del mundo conocido”), poner los ojos en el hacer artesanal resulta un bálsamo de esperanza. Dicho de otro modo, en un contexto de altísima degradación ambiental y de encrudecimiento de las avanzadas de los modelos de “(mal) desarrollo” (Quijano 2000, Svampa 2020) que arrasan y confrontan no solo a la naturaleza sino también a los pueblos originarios (como “enemigos peligrosos”), o que cuando “los integran” los ingresan en procesos de mercantilización (el caso del “turismo étnico”) o de patrimonialización (donde la lógica que se impone es la de los Estados), analizar el hacer artesanal nos enfrenta con otras posibles composiciones lógicas del mundo: con “otros mundos” que pueden servirnos de guía parcial hacia la meta de reintegrarnos con la Tierra.¹

Dar lugar a las voces de las artesanas y los artesanos como protagonistas nos ayuda a resquebrajar -sobre un sinnúmero de contradicciones- concepciones de desarrollo fundadas en la dicotomía antropocéntrica “naturaleza vs. cultura”. Desde una ontología dualista, Occidente propone el dominio humano sobre la llamada “naturaleza”, donde ésta es concebida como “fuente de recursos” para que el hombre la domine y explote.

La resistencia viva del “pluriverso” a través del hacer artesanal tradicional y otras artes resulta un gran aporte de los pueblos indígenas; también de los feminismos, los paradigmas de cuidado y la lucha ambiental: abre horizontes alternativos, nos alinea con narrativas relacionales y nos devuelve esperanzas de futuro.²

El artículo se organiza del siguiente modo: en el primer apartado revisa brevemente algunos hitos de lo que se ha llamado “el giro ontológico” en ciencias antropológicas (y en general, en ciencias sociales y humanas), y expone los conceptos que enmarcan teórica y metodológicamente nuestra investigación, en particular, los conceptos de “ontología”, “comunalización” y “etnografía”. En el segundo apartado, ejemplifica -desde observaciones propias del trabajo de campo y con la asistencia de diferentes fuentes- cómo el hacer artesanal moviliza entramados vitales particulares que resisten, y cómo en ellos los conceptos de “naturaleza” y “cultura” se funden, perdiendo sentido contrastar estas categorías.

De este modo, nuestra investigación se orienta por la hipótesis de que en la actividad artesanal tradicional se condensan memorias y experiencias comunitarias mediadas por epistemologías y ontologías particulares sobre la relación naturaleza/cultura, que el hacer

artesanal recrea cotidianamente. A su vez, que la dimensión ontológica (y epistemológica) participa en procesos de comunalización indígena en nuestro país. La investigación etnográfica busca identificar y comprender estos vínculos vivos que otorgan sentido situado a las prácticas y que hasta ahora no han sido considerados.

1. Pensar la artesanía en relación con el ambiente. Aportes del giro ontológico

Tal como lo expresa Marta Turok (2009:9) “abordar la problemática artesanal desde variables medioambientales es relativamente reciente a pesar de los miles de años que esta actividad tiene a lo largo de la historia de la humanidad”. Comúnmente, desde esa perspectiva se focaliza en el análisis de la posible sobreexplotación de recursos naturales, el uso de insumos químicos que afectan la salud de los hacedores o la contaminación de cuencas hidrológicas, la deforestación, etc. Los conocimientos que guardan los artesanos que, en la mayoría de los casos, les permiten un cierto equilibrio con el medio ambiente se toman más bien de modo anecdótico: guiarse a través de las fases de la luna, seleccionar y cortar las plantas de un modo particular para propiciar su propagación, etc. Hacia la década del '70, cuando los programas de desarrollo económico comienzan a fomentar la artesanía modificando su función, escala y redes de producción, e ingresándola a mercados internacionales, ambos aspectos se incrementan: se hace notoria la progresiva degradación de los recursos naturales y resuena el valor de ciertas prácticas de cuidado y preservación del medioambiente sustentadas en conocimientos tradicionales diversos y locales.

En este sentido, algunos autores señalan (siempre desde marcos de referencia hegemónicos o ‘coloniales’) que los indicadores de sustentabilidad podrían “constituir un mecanismo que asegure la continuidad y transmisión de conocimientos locales sobre el uso y manejo de especies y sobre la manufactura de piezas artesanales” (López Binnqüist, C. 2009:107). Ellos mismos alertan: “Cuando las comunidades usan sus recursos biológicos para desarrollar productos basados en su conocimiento tradicional, surgen nuevos retos en materia de gobernanza sobre los recursos y sus prácticas. Las comunidades y organizaciones rurales deben construir y fortalecer sus capacidades de gobernanza; de lo contrario, corren el riesgo de perder sus recursos base o el control de su conocimiento tradicional” (Larson Guerra y González 2009:112).

Las investigaciones de Marta Turok (*ver* Turok *et al.* 2021) en México sobre el tinte purpura del caracol son una referencia imprescindible cuando nos referimos a preservar un elemento de la naturaleza en situación de alta vulnerabilidad: implica pueblos originarios (en este caso, de Oaxaca, México) y un bien natural escaso que las comunidades locales aprendieron a resguardar mediante técnicas y procedimientos ancestrales, que el salto de escala pone en riesgo como también el desplazamiento de la actividad hacia otra población. En la dimensión filosófica, de ecología política y ética, los diferentes modos de relacionamiento de las personas con su entorno que recrean los pueblos indígenas nos desafían a pensar nuevamente –lo que se conoce como– “la gran división” entre naturaleza y cultura que ha signado la ontología occidental. Descola (2012) desarrolló detalladamente y

exhaustivamente la manera en que la naturaleza y la cultura se fueron constituyendo en Occidente como dos ámbitos separados, dando lugar por primera vez en la historia de la humanidad al “naturalismo”, que diferencia “el dominio de regularidades físicas previsibles en la medida en que están gobernadas por principios universales” (Descola 2010:13) del dominio de las convenciones humanas” (Tola 2013:26; Dos Santos y Tola 2016).

Este paradigma dual de la modernidad que separa la sociedad de la naturaleza (y que condiciona un modelo de relacionamiento, de producción, distribución y consumo) es hegemónico, ha sido naturalizado como universal y está presupuesto por las políticas públicas en todas sus escalas. Se trata de categorías que no son pertinentes para explicar culturas que no conocieron la misma trayectoria histórica que Europa y que no marcan las fronteras entre humanos y no-humanos del modo en que los europeos lo hacen.

En este sentido, lo que se ha dado en llamar “el giro ontológico” cuestiona categorías y oposiciones binarias forjadas en y para las realidades sociales europeas: en particular, la dicotomía naturaleza/cultura que “sirve para disciplinar y aprovechar las potencialidades biofísicas ofrecidas por el cuerpo y el medioambiente” (Descola 2012:16) y carece de la universalidad que se le adjudica (id:19). Las investigaciones etnográficas realizadas por Viveiros de Castro (2013; edición en portugués 2008)³ y retomadas y amplificadas luego por Descola (2012) –como investigaciones pioneras– dieron lugar a la postulación del animismo y del perspectivismo multinaturalista como ontologías amerindias (Dos Santos y Tola 2016). La indisociabilidad entre cuerpo y persona, los vínculos variados con los seres no-humanos, el carácter social y moral de las relaciones con el entorno, entre otros tópicos, hacen evidentes los límites de perspectivas neo-coloniales para comprender los principios básicos que subyacen a las diferentes formas de concebir un mundo y los existentes, y relacionarse con ellos. El naturalismo moderno, lejos de servir como marco de referencia para juzgar otras culturas, no es más que uno de los esquemas posibles que rigen la objetivación del mundo y de los otros (Tola 2019).

En este sentido, nuestra investigación busca ser respetuosa de la diversidad de formas bajo las cuales el entorno natural se presenta y co-habita entre “lo salvaje y lo doméstico” desde la perspectiva y práctica de los hacedores artesanales, asimismo con las concepciones sobre el saber técnico y su capacidad de crear medios intersubjetivos y posibles conversiones (transformaciones). La metodología etnográfica (Malinowski 1922; Guber 2011, 2013, 2014) que busca conocer “la perspectiva nativa” es exclusivamente la adecuada para acceder –aunque sea parcialmente– a esta dimensión.

Saber de la existencia de otras maneras de actualizar las propiedades sensibles y conocer que los filtros ontológicos (Descola 2010) influyen en qué tipo de mundo se compone son maneras de reconocer al otro sin volverlo semejante (más bien aceptando como dicen los antropólogos ontológicos su ‘diferencia radical’), al mismo tiempo que permiten no negarle su racionalidad (o como expresa el giro ontológico ‘tomarlo en serio’). La búsqueda de estas dimensiones conlleva un tipo de proyecto que aspira a reponer en la escena a aquellos existentes que para los indígenas hacen al mundo, la historia y la vida, y que mientras permanezcan invisibles y no se conozcan ni tengan en cuenta se contribuye con una posición que perpetúa las diferencias jerárquicas entre pueblos.⁴

Finalmente, nuestra investigación incorpora el concepto de comunalización (Brow 1990). Este concepto nos permite incorporar al análisis el carácter procesual en la construcción

de los “sentidos de pertenencia”. Según Brow, todo sentido de pertenencia es fruto de una comunalización, es decir, de patrones de acción cuya forma específica está cultural e históricamente determinada.

2. El hacer artesanal como *un cable a tierra*

En un contexto mundial tan difícil, el hacer artesanal es (como dicen muchas artesanas y muchos artesanos con quienes trabajamos) “un cable a tierra”. Es común escuchar decir a sus hacedores que el trabajo artesanal les devuelve una relación amigable con la naturaleza, de equilibrio y respeto; a su vez, que profundiza y repara tramas sociales ya que pone en evidencia la relevancia de los vínculos en la familia y la comunidad, el cuidado y el sostenimiento de la vida. Su razón de ser parece justificar redes sociales y una relación particular con el entorno. Siempre la artesanía supone una trama social que la posibilita y la sostiene: es notorio cómo gracias a este quehacer se generan profundas relaciones sociales que se extienden en una región y a través del tiempo. En relación con el tiempo, también sus hacedores expresan que les devuelve “al tiempo debido”: a un ritmo más humano, al tiempo en el que se (re)crean memorias históricas, sociales y culturales que resisten. En relación con el espacio: se expresa que el hacer artesanal nos conecta profundamente con una geografía: cada artesanía habla del territorio en que cada artesano o artesana vive desde su materia prima (el recurso natural que es su insumo básico),⁵ las técnicas de recolección, acondicionamiento y producción aprendidas tradicionalmente, la simbología, etc. A su vez, la labor artesanal involucra técnicas específicas (Parente 2010, 2016) que han sido creadas y desarrolladas en contextos socioculturales particulares, lo que la ancla a saberes (tradicionales o innovadores) de diferentes grupos humanos. Este aspecto, al que se suma la iconografía (Severi 2013, Moreno, Mollerach y Caria 2019), las interpretaciones y los usos (la funcionalidad de las piezas), carga la labor artesanal de valor simbólico altamente contextualizado. Finalmente, el hacer artesanal claramente se moviliza desde la creatividad y la producción, por lo que vincula a las personas con el arte.

Todas las cualidades referidas son actualmente altamente valoradas por su capacidad de futuro: porque movilizan el cuidado del ambiente (la diversidad biológica), la creatividad, la producción, la sociabilidad, la memoria (la diversidad sociocultural) y el territorio. En este sentido, y a diferencia de cualquier proyecto extractivista, el hacer artesanal no implica el sacrificio ni de las poblaciones ni de los territorios.

Plantear que particularmente en el ámbito de las comunidades indígenas o indígena-criollas perduran diferentes concepciones ontológicas del ser y del vivir que difieren del individualismo occidental (tal como lo informan numerosas investigaciones), requiere mucha más investigación en el ámbito de las producciones culturales, no solo porque –como lo señala Viveiros de Castro– tensiona procesos de expropiación simbólica de larga data que involucran al sector artesanal, sino por resultar también altamente desafiante políticamente en varias dimensiones.⁶

A continuación, partiendo de la premisa de que el entendimiento del mundo es mucho más amplio que el entendimiento occidental del mundo, listamos algunos episodios,

intercambios o voces, a modo de ejemplos que provienen del sector artesanal tradicional de nuestro país, donde *otras composiciones del mundo se vislumbran*.

a. Orfebre mapuche dando explicaciones de su obra

En el texto que se cita a continuación, observen la referencia a una cosmología particular, la remisión a espíritus de ancestros y el señalamiento de una interrelación (culturalmente condicionada) con animales; aspectos presentes tanto en la forma de la pieza como en su iconografía.

“Trapelakucha

Pieza del ajuar de la platería mapuche, *trapel* ser amarrar y *akucha* aguja, joya amarrada de la aguja se refiere. Se sostiene colgante y amarrada de la aguja de un *tupu* o *ponshon*.

Es este caso es de cadena de amarra doble, y su remate en forma de cruz representa el *Meli witran mapu*, las cuatro tierras, algo así como los puntos cardinales en el plano. Digo plano porque para el pueblo mapuche hay otros planos hacia arriba y hacia abajo de la tierra también. En la misma cruz hay dos líneas en las orillas que terminan en un roleo, esas dos líneas paralelas representan parte de la memoria del pueblo, la tensión de las dos grandes serpientes que dan origen al mapuche.

Cuelgan de la cruz seis *pinpin medella* con punzonados de la mosca azul. Y cuatro figuras con rasgos humanos, dos con los brazos arriba y dos hacia abajo. Como dice más arriba, hay distintos planos tanto para abajo como para arriba de la tierra. Dentro de esos planos hacia arriba está el *Kalfwenumapu* y más arriba *Kalwenuankamapu*. Las figuras con los brazos arriba y abajo en este caso no son *Che*, son seres más antiguos todavía, ellos son como energías antiguas como espíritus, se las representa sin pies porque al no ser humanas no caminan. Los brazos indican la comunicación de un plano con otros, los brazos arriba se comunican con los planos más altos, más arriba, y las figuras con los brazos abajo con los planos de abajo. No representa lo negativo o positivo como se ha escrito por ahí, es más complejo y más bello todavía. (...)

La parte superior está adornada con un *kollon*, máscara mapuche, este caso con atributos de puma.”

José Vargas, 05/05/2021, en <https://www.facebook.com/josemotts>

b. La cestería indígena

La cestería es considerada una de las artes más antiguas que el hombre ha practicado y en la que se aprovecha todo tipo de materiales vegetales, ya sea raíces, tiras de corteza, hojas y tallos de gramíneas, tallos herbáceos, ramas delgadas, helechos u hojas de palmas. Todas las regiones de nuestro país poseen ejemplares de cestería que las representan y

distinguen, y es un oficio en el que participa mayormente población indígena. Su ejercicio está vinculado en esencia con la naturaleza y sus ritmos: es la artesanía (junto a los tejidos y cueros) que, por estar realizada con elementos naturales (vegetales, en este caso) más se degrada, por lo que son menos los vestigios arqueológicos que existen (en comparación con la cerámica o alfarería, textilera, cordelería, etc.). Es un arte vinculado con modos de vida también muy antiguos, agro-recolectores y (por ello) estacionales. Así como el arte de los tejidos, la cestería también involucra mucho a las mujeres, quienes en varias culturas originarias son las encargadas de la recolección de frutos, el cuidado de las semillas, la contención del agua; todos usos específicos de los canastos. La cestería decorada: por fibras teñidas (antes o después del entramado) y la inclusión de otras materialidades (lanas, plumas) muestran usos / significados del orden de lo simbólico/sociocultural particular de cada pueblo. Tal como nos lo señala la bibliografía arqueológica (por ejemplo, Pérez de Micou 1997), los oficios artesanales de la cestería, el tejido y la soguería poseen genealogías prehispánicas que los vinculan. También la cestería estuvo vinculada a la guarda y acompañamiento de los muertos, como la textilera y la cordelería. Hoy en día prácticamente las técnicas no han sufrido grandes cambios, aún se siguen utilizando las tres técnicas básicas: cestería de enrolado en espiral, por entrecruzamiento y por torsión, adornadas con cuentas y plumas de diversas aves.

Investigaciones etnográficas actuales (por ejemplo, Perret 2019, entre otros) en comunidades wichí de la región del Gran Chaco (provincia de Formosa y Chaco, Argentina) refieren cómo son regulares prácticas de recolección de las fibras vegetales para la cestería altamente condicionadas culturalmente por creencias particulares: la información se administra socialmente (los hombres que salen a cazar informan a las mujeres las “zonas de chaguales”) y las salidas son grupales, por variables meteorológicas y horarias (no salen los días de lluvia, y solo lo hacen de mañana), se limitan por las condiciones físicas de las personas (una mujer menstruando o en periodo de postparto no debe salir a recolectar), se utilizan diferentes técnicas y herramientas (palo, horqueta, etc.), las artesanas piden permiso a los dueños del monte para acceder a las plantas de las que se proveen y si logran obtener las hojas para extraer las fibras *es dado que los dueños del monte se lo permiten*. Desde la perspectiva nativa, es desde la relación con estas entidades no-humanas, “custodios de la naturaleza”, que la continuidad de la vida/existencia de estas plantas de las cuales se sirven está garantizada. En una especie de relación asimétrica no-coercitiva (Montani 2017), los dueños no humanos cumplen un rol protagónico en el cuidado de estos (y otros) seres ante sus posibles depredadores, y ejercen represalias ante los abusos.

“Creemos que este mundo no sólo está habitado por los seres o cosas que vemos, sino que también hay seres espirituales que habitan en dimensiones diferentes a la nuestra. Algunos de estos seres tienen la misión de custodiar la naturaleza. A ellos les debemos respeto. Por eso, antes de realizar alguna actividad nuestros antepasados debían pedir protección y permiso a esos seres, a los wuks [dueño o guardián] de cada especie de este mundo.”
(Zamora, reconocido pensador Wichí del Chaco; citado por Perret 2019:38)

c. Teleras tradicionales de Cuyo

En relación con la cría de las ovejas (de las cuales las teleras obtienen sus lanas), en La Majadita (Valle Fértil, San Juan), área ancestralmente diaguita-cacana, existen diferentes prácticas para asegurarse el mantenimiento y crecimiento de la majada: por ejemplo, en la señalada, cuando se “marca” a los animales con cortes de oreja, los pedacitos recortados se entierran en un rincón del corral como ritual “para que se aumenten”.

Del mismo modo, se convoca a las fuerzas naturales: se “atrae con fé” a la lluvia; silvando se convoca al viento. Numerosas devociones (en general, sincréticas con el cristianismo) median la relación de las personas con el medio ambiente: se coloca una crucecita en el cuadro sembrado “para que rinda la cosecha”, se le mojan los pies al santo o a “la patroncita” para que llueva, numerosas peñas (llamadas “huacas”) aún hoy interpelan a la comunidad: allí habitan “los señores de las Peñas”. Las personas tienen un vínculo cercano, cotidiano, y vivo con lugares naturales sacralizados, donde identifican “fauces del felino” u “orejas de jaguar”. Varias personas nos han referido el modo en que realizan curaciones “de palabra”: por ejemplo, solo algunas personas han recibido el don de “curar la lluvia” o “curar la piedra”.

Ciertos métodos de trabajo colaborativo (como el que llaman “uno por otro”), como el significado de los tintes (y sus modos de obtención y procesamiento), diseños e intercambios o herencias en el dominio de las artesanías textiles poseen significaciones comunalizantes. Finalmente, hemos sido testigos del rol protagónico que cumplen ciertos pájaros, su simbología, la interacción con ellos, y su relación con los presagios. Todos aspectos que necesariamente requieren mayor investigación, pero que en nuestra primera etapa exploratoria ya nos señalan la necesidad de redescubrir las dimensiones de la espiritualidad y lo sagrado que quedan hilvanadas en el hacer artesanal, otorgándole sentidos situados.

Como señala Ingold: la existencia de estos mundos no requiere que se separen naturaleza y cultura –de hecho, existen solo porque se producen a través de prácticas que no dependen de tal división–. En una ontología relacional, “los seres no ocupan el mundo, sino que lo habitan, y al ir entrelazando sus propios caminos a través de la malla contribuyen al tejido (social) en constante evolución” (2012:71).

3. A modo de cierre: antecedentes y prospectiva

La relevancia de las comunidades indígenas en el sector de los artesanos tradicionales (que trabajan sobre todas las materialidades disponibles: fibras de origen animal o vegetal, madera, piedra, tierra, piedra, etc.; más insumos para tintes y diferentes procesos) ha sido señalada extensamente. En nuestro país, la textilería en fibra vegetal de chaguar (propia de los pueblos chaqueños wichí, toba, mocoví y pilagá), la confección de máscaras rituales por parte del pueblo Chané (Benedetti 2014), la cerámica toba, la cestería en pasto coirón (warpe, diaguita calchaquí, o mapuche), o los textiles andinos (en fibras ovinas, caprinas o de camélidos), por ejemplo, son claras muestras de ello. Existe muy amplia bibliografía sobre este sector, donde se muestra la artesanía como recurso de subsistencia, resistencia,

refugio/escondite o como espacio de lo doméstico; sin embargo, son escasos los trabajos que involucran la dimensión epistemológica y ontológica en su análisis, y no hay antecedentes que articulen estas dimensiones para debatir el concepto de sustentabilidad.

En Argentina, son antecedentes de nuestra investigación dado que involucran artesanías, los trabajos pioneros de Hermitte y Klein (1972) sobre textiles amerindios y su vínculo con los Andes del norte argentino, los de Perret (2019, 2020) y Martínez (2012) sobre la artesanía en fibra de chaguar en el pueblo wichí de Formosa y qom del Chaco, los de Benedetti (2014) sobre las máscaras chané; Matarrese (2013) sobre diseño en los textiles pilagá; Montani (2007, 2008, 2017) sobre el tejido wichí, de Koschitzky (1992) sobre la malla en chaguar del pueblo wichí, de Suárez y Arenas (2012) sobre tintes provenientes de vegetales y fúngicos también entre los wichí del Gran Chaco, Stramiglioli (2017) sobre los tintes en teleras santiagueñas, Rotman (2007) sobre la artesanía mapuche, entre otros. En la región de Cuyo, son antecedentes los trabajos de Mastrángelo (2004), que realiza una investigación etnográfica sobre las teleras de Belén y las transformaciones de sus prácticas en relación con la instalación de la Mina Alumbrera (Catamarca), de Cassiau (2021) sobre las mantas bordadas, y Viazzi (2019) sobre la creatividad en relación con la trama de afectos en teleras de Santa Bárbara (La Rioja). En relación con el hacer artesanal que posee como insumo elementos naturales “en riesgo” o protegidos, en nuestro país se encuentra el trabajo en fibra vegetal de chaguar (pueblos wichí, qom, tapiete, pilagá, chiriguano, mocoví, etc.), el textil en fibra de camélidos silvestres (vicuña o guanaco) (Dreidemie 2018), el trabajo artesanal en madera de Palo Santo (pueblo wichí). En Cuyo, la artesanía en madera de Chica (árbol autóctono y endógeno de las sierras vallistas), y el hilado de la fibra de seda del gusano coyoyo en Ancasti (Catamarca).

El gran relato de la modernidad global, un gran imaginario consolidado con sus propias agendas de desarrollo, afectó la concepción de la relación del hombre con su entorno, naturalizando los deterioros que suceden en el territorio desde una visión antropocéntrica de la naturaleza. Actualmente, ya no contamos con las balsas de junco y totora (cestería tradicional huarpe) desplazándose en las lagunas de Guanacache (en San Juan), tan bien reflejadas en las pinturas nostálgicas de Roig Matóns (*ver* VVAA 2019). Dichas lagunas han sufrido la desertificación, arrastrando al ocaso a una cultura relacional vinculada a los humedales.

El resultado de nuestras primeras (y exploratorias aún) indagaciones acerca del hacer artesanal en comunidades indígenas de nuestro país nos ha mostrado cómo en las artesanías persiste la memoria de los mayores y cómo si éstas sólo son pensadas como objetos, divididas de la vida, se las extrae de las relaciones culturalmente condicionadas que las animan y vinculan (Appadurai 1986): no solo con su hacedor sino también con otros seres humanos y no-humanos (como es el caso del vínculo con las arañas sabias ‘*lalünkushe*’ que enseñan a tejer al pueblo mapuche), con el medioambiente, con técnicas, con el cuerpo, e incluso con estados (por ejemplo, es significativo el rol del sueño en el aprendizaje o transmisión de ciertas técnicas artesanales). Nuestro recorrido, en este sentido, quiere señalar la necesidad de pensar el hacer artesanal desde la multivocalidad, desde múltiples perspectivas, incluyendo fundamentalmente “las perspectivas nativas”: los modos de comprender, componer y recorrer el mundo de sus hacedores; aquellos modos relacionales de vida que nos devuelven hoy un sentido de futuralidad necesaria.

Notas

1. Los procesos de turistificación, por un lado, y los de patrimonialización, por otro, representan dos dimensiones muchas veces inter-vinculadas que ponen en evidencia cómo lógicas externas a las comunidades avanzan sobre, por ejemplo, sitios de memoria indígena. Los procesos de des-patrimonialización en curso (claramente actos de justicia social en, por ejemplo, la recuperación por parte de las comunidades de cuerpos indígenas exhibidos en museos; lo que los protagonistas llaman “el retorno de ancestros”), que sucede en respuesta a fuertes demandas indígenas, denuncian los presupuestos monológicos occidentales que condicionan estas prácticas y exhiben luchas por la hegemonía (que resulta primero ontológica). El hacer artesanal nos brinda indicios para repensar toda la grilla categorial nuevamente y decolonizar (Segato 2015; Tuck y Yang 2021).
2. El concepto de “pluriverso” proviene de los desarrollos de las Epistemologías del Sur (ES) en Latinoamérica que, con clara orientación ético-política, señalan la diversidad de concepciones de mundo movilizadas, por ejemplo, en las luchas a proyectos extractivistas, entendiendo las resistencias de modo complejo y relacional, y los enfrentamientos como luchas ontológicas (Escobar 2016). Al interrumpir el proyecto neoliberal globalizante de construir un Mundo Mundial, muchas comunidades indígenas, afrodescendientes, campesinas y de pobres urbanos promueven luchas ontológicas. En este sentido, uno de los principales marcos teóricos para entender la ocupación de territorios y la resistencia es la ontología política (Blaser, 2009 y 2013).
3. Un libro ejemplar del giro ontológico es *La mirada del jaguar* de Viveiros de Castro, donde el autor muestra cómo diferentes rutas ontológicas implican otros modos de relación entre humanos y animales, entre humanos y cerros, etc.
4. La crisis ecológica ha promovido la revalorización de la multiplicidad de modos de relación con el ambiente que poseen diferentes pueblos y culturas. Concebir la existencia de múltiples mundos (el pluriverso) es cualitativamente muy distinto a pensar “en diferentes representaciones del mismo mundo”, tal como la diversidad había sido pensada desde la lógica global hegemónica hasta el momento. El axioma zapatista, por ejemplo, alude a esta lucha por mantener múltiples mundos: “un mundo donde quepan muchos mundos”.
5. A riesgo de simplificar, menciono el caso de la diversidad de fibras vegetales en la cestería, de las fibras animales y también vegetales en los textiles, la tierra o la arcilla en la alfarería, los metales y las piedras en la orfebrería, y así podríamos continuar.
6. Según Escobar (2016): “la dimensión más importante de la ocupación del territorio (por el capital y el Estado) es primero ontológica, además de involucrar aspectos económicos, tecnológicos, culturales, ecológicos y frecuentemente la fuerza armada.” Desde esta perspectiva, Escobar señala que lo que ocupa territorios es una ontología específica, aquella del mundo universal de individuos y mercados (el Mundo Mundial) que intenta transformar todos los otros mundos en uno solo. En este sentido, la visión del Mundo Mundial es el resultado de ciertas prácticas y decisiones históricas, que tuvo un momento crucial en la conquista de América, evento que algunos consideran que dio origen a nuestro actual sistema mundial moderno/colonial (por ejemplo, Mignolo, 2000). Sigue Escobar, “tal vez el aspecto medular del Mundo Mundial sea la división ontológica: una forma específica

de separar a la humanidad de la naturaleza (la división naturaleza/cultura), y la vigilancia constante entre quienes funcionan dentro del Mundo Mundial sobre aquellos que insisten en hacer mundo de otra manera (la división colonial)”.

Referencias

- Appadurai, A. 1986 *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México DF: Cambridge University Press.
- Benedetti, C. 2014 La diversidad como recurso. Producción artesanal chané destinada a la comercialización e identidad. Buenos Aires: *Antropofagia*.
- Blaser, M. 2009 “Political ontology: cultural studies without ‘cultures?’”, *Cultural Studies*, 23 (5-6): 873-896.
- Blaser, M. 2013 “Ontological conflicts and the stories of peoples in spite of Europe: toward a conversation on political ontology”, *Current Anthropology*, 54 (5): 547-568.
- Brow, J. 1990 Notes on Community, Hegemony and uses of the past. *Anthropological Quarterly*, 63.
- Cassiau, M. 2021 Las guardianas de las mantas bordadas: secretos y jerarquías en Tinogasta. En: *Cuaderno 131. “Aportes al análisis de las cosas, las personas y las relaciones, a partir de las contribuciones de Annette Weiner, la antropóloga de los objetos.”* Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Año 24, N. 131. Pp. 139-148.
- Descola, P. 2010 Introduction. Manières de voir, manières de figurer. En Descola, P. (ed.) *La fabrique des images. Visions du monde et formes de representation: 11-18*. París: Musée du quai Branly, Catálogo de la Exposición La Fabrique des images.
- Descola, P. 2012 [2005] *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Dreidemie, P. 2018 Arte textil en fibra de Guanaco. Patrimonio (in)material del campesinado patagónico. Pasado y presente”. FUEGIA, Revista del Instituto Cultural, Sociedad y Estado de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur. Año 1 - Número 1. Pg. 44-59.
- Dos Santos, A. y F. Tola 2016 ¿Ontologías como modelo, método o política? Debates contemporáneos en Antropología. *Avá 29*, Dossier: Ontologías: usos, alcances y limitaciones del concepto en antropología. Diciembre. Pp. 71-98.
- Escobar, A. 2016 Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur. *Revista de Antropología Iberoamericana*, Nro 11, Vol 1, pp.:11-32.
- Golluscio, L. 2008 *Los pueblos indígenas que viven en Argentina*. Informe de actualización PROINDER 2002. Buenos Aires: Secretaría Agricultura, Ganadería, Pesca y Alimentos, 2008.
- Guber, R. 2011 *Etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- Guber, R. 2013 *La articulación etnográfica*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Guber, R. 2014 *Prácticas etnográficas*. Buenos Aires, Ediciones Miño y Dávila.
- Hermitte, E. y H. Klein 1972 *Crecimiento y estructura de una comunidad provinciana de tejedores de ponchos: Belén 1678-1869*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.

- Disponible en <https://static.ides.org.ar/archivo/cas/2012/05/Crecimiento-y-estructura-de-una-comunidad-provinciana-de-tejedores-de-ponchos-Bel%C3%A9n-1678-1869.-Hermitte-Klein.pdf>
- Ingold, T. 2012 *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Koschitzky von, M. 1992 *Las telas de malla de los wichí/mataco: Su elaboración, su función y una posible interpretación de los motivos*. Buenos Aires: CAEA.
- Kusch, R. 1970 *El pensamiento indígena americano*. Puebla: José Cajica.
- Larson Guerra, J. y L. N. González 2009 Anotaciones sobre la relevancia de las indicaciones geográficas para el uso sustentable de los recursos biológicos. En: VV.AA. 2009 *Artesanías y Medioambiente*. Primer Foro Nacional Artesanal 2005. México: FONART. Pp. 112-19.
- Latour, B. 2007. *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Argentina S. A.
- Latour, B. 2004 *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. París: La Découverte.
- López Binnqüist, C. 2009 Producción artesanal sustentable. VV.AA. 2009 *Artesanías y Medioambiente*. Primer Foro Nacional Artesanal 2005. México: FONART. Pp. 107-9.
- Malinowski, B. (1922-1987) *Los Argonautas del Pacífico Occidental. Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanesia*. Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Martínez, G. J. 2012 Recolección, disponibilidad y uso de plantas en la actividad artesanal de comunidades tobas (qom) del Chaco Central (Argentina). En: Arenas, P. et al. (eds.) *Etnobotánica en zonas áridas y semiáridas del Cono Sur de Sudamérica*. Buenos Aires: CONICET. Pp. 195-224.
- Mastrángelo, A. 2004 *Las niñas Gutiérrez y la mina Alumbreira. La articulación con la economía mundial de una localidad del noroeste argentino*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Matarrese, M. 2013 Antropología y Estética: el caso de la cestería pilagá (Gran Chaco). PROA- revista de antropología e arte. nº 04, vol. 01.
- Medrano, C. y F. Vander Velden 2018 *¿Qué es un animal?* CABA: Rumbo Sur.
- Mignolo, W. 2000 *Local Histories/Global Designs*. Princeton: Princeton University Press
- Montani, R. 2007 *Vocabulario wichí del arte textil: Entre la lexicografía y la etnografía*. Mundo de antes 5, 41-72.
- Montani, R. 2008 *Metáforas sólidas de género: mujeres y tejido entre los wichí*. En S. Hirsch (coord.), *Mujeres indígenas en la argentina. Cuerpo, trabajo y poder*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 153-178.
- Montani, R. 2017 *El mundo de las cosas entre los wichis del Gran Chaco. Un estudio etnolingüístico*. Cochabamba: Itinerarios Editorial.
- Moreno, E. A.; Mollerach, M. y M. A. Caria 2019 Aproximación a la ontología candelaria: las representaciones faunísticas en las tierras bajas del NOA. En: Laguens, A.; Bonnin, M. y B. Marconetto. *Libro de Resúmenes XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina: 50 años de arqueologías*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Parente, Diego 2010 *Del órgano al artefacto. Acerca de la dimensión biocultural de la técnica*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- Parente, Diego. 2016 *Artefactos, cuerpo y ambiente. Exploraciones sobre filosofía de la técnica*. Mar del Plata: La Bola Editora.
- Perez de Micou 1997 *Cestería. Caracterización y aplicación de una tecnología prehistórica*. Buenos Aires: UBA.
- Perret, M. F. 2019. Compasión y recolección: trama vital en la artesanía qom (Chaco, Argentina). *Simbiótica*, vol.6, n.1, jan.-jun, pp. 191-217.
- Perret, M. F. 2020 Collected, Weaved and Trapped Colors in Chaco (Argentina). *Textile*, <https://doi.org/10.1080/14759756.2020.1739364>
- Quijano, A. 2000 El fantasma del desarrollo en América Latina. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Vol. 6, 2 (mayo-agosto), pp. 73-90.
- Rotman, M. B. 2007 Prácticas artesanales: procesos productivos y reproducción social en la Comunidad mapuche Curruhuinca. En: Rotman M., J. C. Radovich y A. Balazote (eds.) *Pueblos originarios y problemática artesanal: procesos productivos y de comercialización en agrupaciones Mapuches, Guaraní/Chané, Wichis, Qom/Tobas y Mocovíes*. Córdoba: Ferreyra Editor. Pp. 41-69.
- Segato, R. 2015 *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.
- Severi, C. 2013 (éd. avec Els Lagrou), *Quimeras em dialogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro, Ed. 7 Letras.
- Stramiglioli, C. 2017 *Tintes naturales. Las teleras santiagueñas*. Buenos Aires: el autor.
- Suárez, M. E. y Arenas, P. 2012 Plantas y hongos tintóreos de los wichís del Gran Chaco. *Bol. Soc. Argent. Bot.* 47 (1-2), 275-283.
- Svampa, M. 2020 *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir de los modelos de (mal) desarrollo* (con Enrique Viale), Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tola F. C. y V. Suárez 2013 Diálogo sobre los existentes de un entorno superpoblado en el contexto de la marisca y la reivindicación política del territorio. En: Tola, F.; Medrano, C. y L. Cardin (Comps.) *Gran Chaco. Ontologías, poder, afectividad*. Buenos Aires: Rumbo Sur.
- Tola, F. 2013 Acortando distancias. El Gran Chaco, la antropología y la antropología del Gran Chaco. En: Tola, F.; Medrano, C. y L. Cardin (Comps.) *Gran Chaco. Ontologías, poder, afectividad*. Buenos Aires: Rumbo Sur. Pp. 11-37.
- Tola, F. 2019 No humanos que hacen la historia, el entorno y el cuerpo en el Chaco Argentino. *Etnográfica* 23 (2):489-513.
- Tola, F.; Medrano, C. y L. Cardin (Comps.) 2013 *Gran Chaco. Ontologías, poder, afectividad*. Buenos Aires: Rumbo Sur.
- Tuck, E. y K. W. Yang 2021 La decolonización no es una metáfora. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.38: 61-111, marzo-junio. Pp. 61-111.
- Turok, M. 1988* *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Janés S.A. de C.V. y/o Plaza y Valdés.
- Turok, M. (coord.) 1988b El Caracol púrpura: una tradición milenaria en Oaxaca. México DF: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Culturas Populares, Programa de Artesanías y Culturas Populares.
- Turok, M. 2009 Presentación. En: VV.AA. 2009 *Artesanías y Medioambiente*. Primer Foro Nacional Artesanal 2005. México: FONART. Pg. 9-10.

- Turok, M. et al. 2021 *Proyecto "El caracol púrpura: difusión de 35 años de defensa y promoción de un recurso bio-cultural"*. Nota de Prensa en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/presentaran-avances-del-proyecto-el-caracol-purpura-difusion-de-35-anos-de-defensa-y-promocion-de-un-recurso-bio-cultural-288794>
- Viazzi, A. 2019 *Despertar la tela. Una aproximación etnográfica a la creatividad telera en Santa Bárbara, La Rioja, Argentina*. Tesis de licenciatura. Córdoba: UNC.
- Viveiros de Castro, E. 2013 *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- VV.AA. 2009 Áreas naturales protegidas. Provincia de San Juan. San Juan: Gobierno de San Juan; Secretaría de estado, turismo, cultura y medio ambiente; Subsecretaría de medio ambiente; Dirección de Conservación y Áreas Protegidas.
- V. AA. 2019 *Guanacache. Fidel Roig Matóns, pintor del desierto*. Mendoza: EDIUNC.

Abstract: Handicraft making is a complex phenomenon which involves socio-cultural, historical, productive, technological and artistic dimensions, but also environmental variables. From an ethnographic perspective, the paper exposes the way in which traditional handicraft intercepts the biological and environmental diversity with the sociocultural one, to rethink the concept of sustainability in natural areas where indigenous communities inhabit in Argentina. It exemplifies how the handicraft making moves vital frameworks (native epistemologies and ontologies) which participate in communalization processes in which nature and culture fuse in special ways.

Keywords: traditional crafts - native ontologies - indigenous communalization - sustainability - protected natural areas

Resumo: O artesanato é um fenômeno complexo que envolve dimensões socioculturais, históricas, produtivas, tecnológicas e artísticas; mas também variáveis ambientais. A partir de uma perspectiva etnográfica, o artigo expõe a forma como o artesanato tradicional cruza a diversidade biológica e ambiental com a diversidade sociocultural, para repensar o conceito de sustentabilidade em áreas naturais onde vivem comunidades indígenas na Argentina. Ele exemplifica como o artesanato mobiliza estruturas vitais (epistemologias e ontologias nativas) que participam de processos de comunalização em que "natureza" e "cultura" se fundem de maneiras particulares.

Palavras-chave: artesanato tradicional - ontologias nativas - comunalização indígena - sustentabilidade - áreas naturais protegidas

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: marzo 2022

Fecha de aceptación: abril 2022

Versión final: mayo 2022

La cestería y la talla guaraní *Mbya* como patrimonio cultural en Misiones, Argentina

Eva Isabel Okulovich ⁽¹⁾

Graciela Anger ⁽²⁾

Resumen: La cestería y la talla Guaraní *Mbya* en Misiones, Argentina, se constituyen en patrimonio cultural, a partir de un estudio etnoplástico de diseños, materiales y técnicas, creados desde una epistemología y gnoseología particulares en relación con la Selva Paranaense, acorde con su cosmología. Dicha economía creativa, construye comunidad en función del ciclo: predación-subsistencia-resistencia, desplegado milenariamente. Las creaciones expresan actualmente, procesos de colonización, desterritorialización y *transfiguración* cultural, en códigos simbólicos; de *adaptación*: sincretismos y reinterpretaciones de lo occidental y de *resistencia*: persistencia del *núcleo duro* guaraní.

Palabras clave: Etnoplástica - cestería y talla - Comunidad Guaraní *Mbya*- Imagen agencia- núcleo duro - Identidad y supervivencia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 65]

⁽¹⁾ **Eva Isabel Okulovich.** Doctora en Metodología de Investigación en el ámbito de las Artes Plásticas y Visuales, por la Universidad de Granada y por la Universidad Nacional de Misiones; Magister Scientiae por la Universidad Nacional de Entre Ríos. Directora de las carreras de posgrado: Maestría en Cultura Guaraní-Jesuítica y Especialización en Cultura Guaraní Jesuítica, de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Misiones. Integrante del Comité Académico de Posgrado de la secretaría de Posgrado de la Facultad de Arte y Diseño. UNaM. Profesora de Carreras de Posgrado en el Área de Investigación. Carrera de investigador: Categoría I del Programa de Incentivos a la Investigación Científica y Técnica. Realizó obra escultórica monumental. Premiada en arte. Publicación de libros y artículos relacionados con la investigación en cultura guaraní, en el ámbito de las artes plástico-visuales. Publicación de artículos en el campo de las artes, en revistas nacionales e internacionales. Desarrolló investigaciones vinculadas con las comunidades Guaraní-*Mbya*, en Misiones, Argentina, desde 2005 y orienta investigaciones vinculadas al campo del arte. Actualmente dirige un proyecto de investigación para la creación de un museo de arte etnográfico guaraní *Mbya*.

(2) **Graciela Anger.** Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Arte y Diseño, de la Universidad Nacional de Misiones. Estudios de posgrado (instancia de Tesis): Maestría en Cultura Guaraní-Jesuitica de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Misiones. Profesora de Carreras de Grado en la Facultad de Arte y Diseño de la UNaM, en el Área de Investigación, y Área Percepción Visual. Carrera de investigador: Categoría I V del Programa de Incentivos a la Investigación Científica y Técnica. Realizó múltiples obras pictóricas. Premiada en arte pictórico. Publicación de artículos relacionados con la investigación en cultura guaraní, en el ámbito de las artes plástico-visuales. Publicación de artículos en el campo de las artes, en revistas nacionales. Desarrolló investigaciones vinculadas con las comunidades Guaraní-*Mbya*, en Misiones, Argentina Actualmente co-dirige un proyecto de investigación para la creación de un museo de arte etnográfico guaraní *Mbya*.

Introducción

Los investigadores del campo artístico frecuentemente abordan el estudio del fenómeno plástico-visual, partiendo de teorías del arte occidental. Aquí se intenta responder a una situación paradójica: el estudio actual de prácticas plástico-perceptivo-visuales guaraní-*Mbya*, en la selva paranaense de Misiones, Argentina. Un contexto etnológico donde no existe una definición de arte como la que se acostumbra, lo cual no significa la inexistencia de valores estéticos propios. Donde además las *instituciones* que configuran el contexto de producción y circulación del arte no son instituciones *artísticas*, sino, que se encuentran articuladas con instituciones más amplias que implican sistemas de culto, parentesco e intercambio. Cuya finalidad es construir corporalidad y socialidad.

Las actuales producciones artísticas artesanales locales de los *mbya*, se realizan en dos tipos de soportes. Los tradicionales (cestería, cerámica y cuerpo) y los no-tradicionales (micro tallas en madera, móviles de origen vegetal, y objetos múltiples revestidos con diseños *mbya*, de *mboi chini*¹). Se trata de un fenómeno creado culturalmente, por lo que es relevante para su comprensión y valoración, el estudio del contexto socio-tecno-bio-cósmico- espiritual que las determina con herramientas antropológicas. Para poder acceder a la naturaleza, significado y función de dicho arte, fue importante realizar una exploración teórica en relación con la antropología y la etnología, lo cual favoreció el abordaje de la naturaleza del pensamiento amerindio. En este sentido, estudios realizados precedentemente por autores como, Levi-Strauss (1968, 1972), quien, a partir de la filosofía, fue accediendo al mundo de las culturas primitivas mediante el trabajo de campo en comunidades amazónicas. Revolucionó el campo de la etnología, al aplicar el modelo estructural –que fuera utilizado por Jakobson (1958 [1938]) para el estudio de las estructuras del lenguaje–, el cual, aplicado al estudio de las culturas, aportó la antropología científica. Por otro lado, Geertz (1973, 2005), a diferencia de Levi-Strauss, desde un campo humanístico, concibió a la antropología como acción interpretativa, que luego, da en llamar “antropología

simbólica” (2005, p.9), dado que para él, lo simbólico es un hecho tangible, que lo lleva a concebir la vida social, como algo organizado en términos de símbolos, cuyo significado es necesario descubrir para comprender su organización. (2009, p.65) -dicho aspecto, fue de gran utilidad para la comprensión, interpretación de la naturaleza, significado y función del arte guaraní-*mbya*-. Este modo de ver lleva a Geertz, a atribuir a la antropología el valor de “explicación interpretativa”. (Ídem). Y, finalmente, Viveiros de Castro (2010), desde una posición posestructuralista, otorga a la antropología la misión “de ser la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento” (p.14), dado que el autor considera que el objeto de investigación antropológica (sociedades y culturas), inciden o coproducen, las teorías sobre ellos mismos, formuladas desde esas investigaciones.(p.15). Todo lo cual deja ver que el pensamiento de los pueblos originarios de América, *no* es inferior, sino distinto al pensamiento occidental. Asimismo, los mencionados autores, desde sus disciplinas, también han realizado sus aportes al estudio de las culturas indígenas americanas: como lo expresado por Levi-Strauss, (Op. cit.) en una entrevista, quien entre otras cosas, sostuvo que “es mediante los mitos, es decir, por lo que pasó en el origen de los tiempos” (INA Canal Arte, 2012, 3m36s), que podemos estudiar a estos pueblos a los que les falta la perspectiva histórica, puesto que la mayoría de ellos son pueblos sin escritura, esto muestra la importancia de los mitos en este tipo de estudios. O, por Bartolomé, quien a partir de una lectura de toda la información etnográfica existente, proporciona una “visión del marco simbólico que informa la ideología de la sociedad *mbya*, otorgándole definidas axiología culturales y proporcionando el texto dentro del cual se inscribe la vida colectiva.” (Op. cit., p.174) al señalar que los guaraní creen, que los padres y madres de todo lo existente, los *dueños* de las plantas, los minerales y los animales, residen en el mundo no visible, y que la forma de acceder a ese universo mágico y alucinatorio es a través del chamanismo y la ingestión de alucinógenos como la ayahuasca o el tabaco; que dicho universo, compuesto por heterogéneos mundos ubicados en espacios y planos espaciales diferentes, poseen sus respectivos guardianes: de la selva, de los ríos, de los animales. Este marco cultural simbólico aun hoy es posible corroborar mediante comunicaciones personales con los *mbya*.; por otro lado, (Meliá, 1991), en su texto: “El guaraní: una experiencia religiosa”, siendo un sacerdote jesuita, reconoció la profunda espiritualidad de los pueblos guaraní, en dicho texto y otros más. Viveiros de Castro, refiere que la cosmovisión de la realidad de los pueblos indígenas, tiene aspectos materiales y no materiales, visibles e invisibles, ordinarios y extraordinarios. Que el universo es una unidad en la diversidad y en la multiplicidad (Op. cit., pp. 28-29-30). Es así como dichos enfoques teóricos, han permitido ensayar una aproximación antropológica a la relación existente entre sociedad guaraní-*mbya* y arte. El encuadre metodológico se dio dentro del campo tradicional de la Etnología, y del Arte, originando lo que se ha dado en llamar etnoplástico² visual, con la que se abordó tres aspectos distintos pero complementarios:

1. La plástica-visual considerada como hecho social (naturaleza, función, significado)
2. Los soportes, técnicas y materiales (ejecución y empleo a partir de vínculos cosmológicos).
3. La organización plástica estética de las producciones artesanales (lógica interna del campo artístico en función de los vínculos cosmológicos preexistentes).

En función de lo expresado, en este artículo se prioriza el primer aspecto, lo cual no quita que se haga referencia a los otros dos, dado que el interés fue conocer y comprender la red de relaciones que rodean a los productos artísticos de los guaraní-*mbya*. En la búsqueda de una secuenciación de las prácticas artísticas, el concepto de “transfiguración cultural” aplicado por Bartolomé, M. (Óp. Cit., pp. 86-87) resultó útil para interpretar lo transcurre por la sociedad *mbya* en trayectos históricos que corresponden a los períodos pre-colonial, colonial, republicano, y neocolonial, en Argentina, que permiten ser reconocidos a partir de la expresión simbólica en sus prácticas artísticas plástico-visuales. La pregunta por la **función** también fue favorecida a través de ejemplos etnográficos, en los que se pudo ver las diversas formas en que el arte amerindio opera, destacando, en ese sentido: la noción de **agencia**, propuesta por Gell (1998) para los estudios que han sido realizados con grupos indígenas amazónicos fundamentalmente. No obstante cabe señalar, en relación con los pueblos amerindios meridionales, que existen múltiples y variados estudios que abordan diversos aspectos vinculados con los distintos grupos étnicos guaraníes. Valgan apenas como muestra los siguientes: Montoya (1639); Strelnikov (1926); Nimuendaju (1944); Metraux (1948, 1979); Schaden (1954, 1965, 1976); Cádogan (1956, 1959, 1968); Susnik (1965-1994, con cuatro décadas de producción literaria intensa); Furlong (1962 [1978]); Meliá & Grumberg & Grumberg (1976); Meliá (1988, 1991, 2004, 2007); Montenegro (2004); Noelli (2004); Escobar (1993); Keller (1996 [2001]); Cebolla (2000); Mordo (2000); Gorosito Kramer (2005 [2006]); Mura, 2006; Golluscio (2008); Colombres (2008); Sustersik (2010); Marelli (2011); entre muchos otros, quedando pendiente el abordaje en profundidad acerca del significado y función de las prácticas productivas plástico-perceptivo-visuales, a partir de las obras y del discurso guaraní-*mbya* actual, que aquí se consideran.

Es así como dichos presupuestos, permitieron formular las siguientes hipótesis: El ciclo predación-subsistencia guarda estrecha relación con el ciclo sociedad guaraní *mbya*-arte. Los guaraníes, ante la quita y desaparición de los montes, y con ellos sus recursos de subsistencia, que pone en riesgo su propia existencia, modifican sus estrategias de supervivencia en un contexto de alteridad, mediante su capacidad de transformación y adaptación, inspirados en su sistema ontológico y cognitivo, desarrollan su economía actual en base a prácticas predatorias asociadas a su cosmología, mitología y religiosidad. La reproducción del mencionado sistema, tiene al arte plástico-perceptivo visual y al ambiente selvático como fuentes fundamentales de transmisibilidad y a su vez, ambas son parte de los referentes de la identidad del pueblo guaraní- *mbya*, obrando como resistencia, y consecuentemente como patrimonio cultural genuino.

En un plano general, el objetivo fue *ensayar* herramientas epistémicas de las Ciencias Humanas en un marco interdisciplinar, como ser la antropología, la etnografía, la etnología, la estética, para analizar los mecanismos de *funcionamiento* actual del arte guaraní-*mbya* en los contextos de producción y consumo, enfatizando los primeros. Para enriquecer, la metodología de investigación en el ámbito de las artes plásticas y visuales, y el pensamiento artístico. En un plano más específico, se buscó: *Detectar* los elementos visuales, significativos y funcionales en la producción artística plástico-visual, a través de los cuales la sociedad guaraní-*mbya* se ha expresado desde tiempos pre coloniales hasta la actualidad, exponiendo su identidad social ante la población no indígena, que obra como resistencia,

integrando estrategias de supervivencia aliadas a su cosmología. *Comprender* desde una perspectiva antropológica amerindia y el recurso a la etnología, el tipo de relacionamiento que tienen los *mbya* con su entorno y la actividad tecno-económica-creativa, vinculada a la producción artística plástica artesanal en un contexto de relaciones interculturales. *Explicar* los mecanismos a través de los cuales la sociedad guaraní-*mbya* contemporánea opera exponiendo su identidad social ante la población regional no indígena, las estrategias de supervivencia vinculadas, los recursos de subsistencia, pero fundamentalmente los recursos de resistencia vinculados a la herencia cultural y espiritual en los que se han fortalecido. A partir de sus concepciones (percepciones, ideas, mitos), y sus prácticas (acciones creativas tradicionales y neo incorporaciones), para recuperar el recorrido metodológico como modelo de investigación en el ámbito de las artes plásticas y visuales en contextos etnográficos, con participación nativa.

Así, la antropología de Gell (1998), y de Viveiros de Castro (2010), proveen el modelo para abordar la comprensión de la función social de las artes plásticas, y comprender el sentido de las producciones artísticas proveniente, tanto del sistema ontológico y cognitivo de los indígenas, como de su experiencia socio-histórica. Los procesos de la cultura son así íntimamente observados, los cuales permiten acceder a la comprensión de la relación entre estructura social y práctica artística. El principio de análisis lo constituye necesariamente la perspectiva émica. A través de la expresión verbal de los agentes consultados; se pudo acceder a las significaciones de los actores, y confirmar la naturaleza ontológica de su pensamiento, (ídem). Esto, permitió realizar el ejercicio de confrontación que se pretendía a partir de los conocimientos de los *mbya* actuales (pensamiento, representaciones, creencias), y realizar la interpretación de las estrategias de supervivencia y resistencia, que involucran sus prácticas simbólicas en el plano artístico plástico-visual, cuya naturaleza, función y significado, se buscó acceder y comprender. El enfoque biográfico, ofreció una explicación sociológica que permitió ver qué creen y piensan los guaraní- *mbya* actuales, y quienes son los que piensan y creen eso. Se recurrió a las estrategias predatorias vinculadas a la producción plástico-visual expresadas en soportes de origen vegetal, mediante *formas simbólicas ritualizadas*, desde tiempos primitivos hasta la actualidad. Simbólicas en tanto son signos que no solo informan de un significado, sino que además evocan valores y sentimientos, representando ideas abstractas de manera metafórica o alegórica. Dichas formas permiten ser analizadas en tanto contenido, por su función expresiva o intelectual o en sus “funciones sociales o políticas” (Augé, 1979, en Bonte e Izard, 2008, p. 673). Ritualizadas, en cuanto se inscriben en la vida social a través de la repetición de su ejecución para cumplir una tarea y producir un efecto de marca en el contexto, mediante “ciertas prácticas para capturar el pensamiento, llevado así a <<creer>> más que analizar su sentido.” (Smith, P., en Bonte e Izard, p 639). Siendo la apreciación estética un resultante del gusto, y este, está directamente vinculado al aprendizaje social, (Bourdieu, 1969, p. 163). Lo estético es una manera de relación social con los objetos que varía según las culturas y su cosmovisión. Así, la apreciación y “explicación interpretativa” de la estética guaraní, se expresa no en leyes, sino en la construcción del mundo conceptual en que los propios guaraní viven (Geertz, et al, 2008, p.65).

Noción de “economía simbólica de la alteridad”

La noción de “economía simbólica de la alteridad” ha sido abordada por varios investigadores como ser: Albert, (1985); Menget, (1985); Viveiros de Castro, (1986); Erikson, (1986); Descola, (1986); Descola y Taylor, (1993); Keifebheim, (1992); Vilaça, (1992); Taylor, (1993); Viveiros de Castro, (2010). Este último trabajo, inspirado a su vez, en toda la obra de Lévi Strauss. Dichos autores se han interesado en las “interrelaciones entre las sociologías y las cosmologías nativas” y “se concentraron en los procesos de intercambio simbólico (guerra y canibalismo, caza y chamanismo, rituales funerarios)” (Martínez, I., 2009, p. 241), que ante otras culturas cumplen un papel agregado en la enunciación de las “identidades colectivas” (ídem). Viveiros de Castro, (2010), en Martínez, I., (Op. cit) entre otros aspectos, exploró el concepto de “afinidad” y estableció que el fundamento de las sociedades nativas se halla en “la relación con los otros, no en las coincidencias consigo misma. [...] es el intercambio y no la identidad, el valor fundamental a ser afirmado”. (p.239). Se trata de una epistemología relacional resultante de las relaciones entabladas entre diversos seres para realizar intercambios. De tal manera que, una mirada en perspectiva posee desplazamientos que admiten ver el mundo desde el punto de vista de seres distintos a lo que uno pertenece. Este esquema de conocimiento permite: a) actualizar y corporizar lo existente y b) dar cuenta del movimiento contrario de virtualización o espiritualización. (Ídem, p.245). Ambos procesos dan cuenta de la epistemología y sociología amerindia, que permiten clasificar sin separación terminante, a humanos y otros animales, siendo “la alimentación [...] uno de los ejes que las especies animales mantienen con los hombres, (ídem). La fabricación de un cuerpo implica una intervención sobre las sustancias con líquidos vivos, alimentos, eméticos, tabaco, aceites y tintas vegetales, con las que el grupo entrega sustancias al individuo creadas culturalmente para vincularlo consanguíneamente con el colectivo (ídem, p. 246). La producción social del cuerpo se rige por “prototipos” o “modelos”. Por consiguiente, los prototipos son parte del modo de relación entre los seres. (Ídem). Así, del ‘parentesco’ deriva la “comunidad de substancia” que se construye socialmente mediante la fabricación del cuerpo. Los integrantes de la comunidad se encuentran en mutua relación e intercambio de sustancias corporales (sangre, semen, etc.). En una situación opuesta se hallan los afines, cuya familiaridad se rige “por la reciprocidad y la discontinuidad substancial” (ídem, p. 247). Así, el cuerpo vincula a los parientes, mientras que el alma los distancia, esta última, liga a los no parientes (humanos y no humanos) mientras que el cuerpo los separa (Ídem). El concepto de afinidad permite salir de los límites del parentesco, y posibilitar la consideración de otras relaciones que sobrepasen lo endógeno (interregional, intertribal, interétnico). “Dado que la *depredación*, así como la *incorporación* son dos de las formas arquetípicas de los intercambios que fundamentan esta economía, el papel de los enemigos implica prácticas de cacería y antropofagia. [...] La asimilación depredatoria de posesiones de la víctima no debe ser entendida en términos de sustancia” (Martínez, Op. cit., p.256) –como lo es en *Árhem*-. Para Viveiros de Castro, es entendida en términos de espacialidad de las relaciones, formulada en la posesión de “un punto de vista” o de “una perspectiva”. Dichas “relaciones de depredación, dada entre sujetos, constituye un modo de subjetivación” (ídem). Lo que nos lleva a comprender que tener un ‘enemigo’, para los amerindios, no quiere decir, ausencia

de relaciones, al contrario, ello implica tener una relación definida, pero la relación con la víctima o presa corresponde al mundo del *don*, donde cada objeto tiene una propiedad activa, y al ser entregado debe ser retribuido, o de lo contrario sería no devolver parte de la naturaleza y substancia del otro. (Ídem). Sostenemos que es este tipo de relación la que han establecido los guaraní-*mbya*, con la sociedad regional, a través de sus creaciones artísticas artesanales. En un contexto de desterritorialización y reordenamientos de los guaraní en territorio argentino, desencadenados hace un siglo con los procesos de organización estatal, que partieron de una visión de tierras vacías inútiles, donde en realidad había selvas y pueblos milenarios en coexistencia simbiótica. Y donde existe el riesgo de que algo similar suceda hoy día, en el plano de las políticas visuales: el Arte, representado fundamentalmente por la práctica artística simbólica de la cerámica, el cuerpo, la cestería, la talla y los móviles, sinónimo de identidad guaraní-*mbya*, viene siendo dispersada a través de diversos mecanismos de apropiación y expropiación. Pero, antes de continuar, es necesario establecer la concepción de realidad que se sostiene.

Concepción de realidad

La realidad a ser comprendida y explicada en este artículo es entendida como “sociotecnobioscosmos” (Moya, 1998, p. 30). La sociedad guaraní-*mbya* en Misiones, se encuentra inmersa en un espacio en transformación, que afecta directamente a los pueblos originarios en cuanto a su territorialidad. Cuya reducción, limitación y depredación forestal, es la consecuencia de una política de desarrollo diseñado y ejecutado por el estado desde sus orígenes, opuesta al pensamiento indígena. Dicha ‘realidad’ es abordada como un “macro sistema” integrado por tres subsistemas: 1) “el de los **conocimientos** que nos proporciona la ciencia sobre el medio (natural y social)”; 2) “el de las **acciones técnicas** transformadoras del medio”; 3) “y el de las **relaciones sociales** (políticas, económicas) [...] que hacen posible los **saberes científico-técnicos**” (ídem, p. 30-31) occidentales. Aplicado a las sociedades amerindias, dicho esquema de ‘realidad’ se traduce como: 1) los conocimientos que proporciona la tradición oral, el chamanismo y la praxis sobre el medio sociobiocósmico; 2) el de las acciones rituales y artísticas transformadoras del medio; 3) y el de las relaciones socio cósmicas; que hacen posible los saberes chamánicos, imaginarios, como ampliación de lo real existente, a través de *energías poéticas, creativas*. Dicha realidad estaría integrada por seis subsistemas también propuestos por Moya, presentados aquí en función de la sociedad amerindia:³

1. “**Ecosistema**. Realidad formada hace cinco mil millones de años de historia de la Tierra por procesos geológicos, físico-químicos y biológicos” y espirituales. En este caso, la selva actualmente depredada, intervenida, modificada. “De esta manera, el ecosistema englobaría como elementos o subsistemas tanto el fisiosistema (un átomo, el sistema solar...) el biosistema (una célula, un organismo...)” y el teosistema (una palabra alma, un Dios abstracto, invisible; Ñanderú y los dioses audibles y visibles en instancias auto hipnóticas. Dicho sistema o estructura formal del conocimiento divino, según los *Mbya*, deriva desde

un primer plano o núcleo de abstracción, hacia una primer etapa de transformación, en un plano de mayor concreción y discriminación: conformando cuatro pares de entidades divinas secundarias, abstractas, con discriminación genérica (masculino-femenino): *Karai Ru Ete / Karai Chy Ete*; *Ñamandú Ru Ete/ Ñamandú Chy Ete*; *Tupá Ru Ete/ Tupá Chy Ete*; *Jakaira Ru Ete/ Jakaira Chy Ete*, las que serían encargadas de la creación de los hombres y mujeres sobre la tierra, de hacer llegar a cada uno, un *a priori* sintético del que nos habla Kant⁴, –a cada ser nacido *Mbya*–. En la creencia *mbya*: “el espíritu, que proviene de la morada del padre y madre” (los principios del entendimiento), requiere como vehículo, la existencia perfeccionada de los chamanes⁵ para atravesar el plano existencial, terrenal y hacer que el “núcleo del mundo epistémico” ‘tome asiento’ en los cuerpos ‘puros’-no mestizados- de los niños. (Paredes, I., comunicación personal, 27 de agosto de 2011).

2. “**Sistema tecno científico.** Todo integrado fundamentalmente por la ciencia, la tecnología, y sus productos”. (Sistema cosmológico. Todo integrado por la tradición de conocimiento (materiales y técnicas) sustentado en mitos, ritos, religión, chamanismo, lo que bien podría ser caracterizado como un arte político, donde el ideal epistemológico está en lograr alcanzar el máximo de representación subjetiva del mundo, mediante “un proceso de ‘abducción de la agentividad’ [Gell, 1998] sistemático y deliberado” (Viveiros de Castro, 2010, p. 41), y su pragmática ritual en el corpus de prácticas con sustancias sagradas, que involucra al arte).

3. “**Sistema económico.** Conjunto integrado por las estructuras y sistemas de producción, distribución y consumo de una sociedad”. “La economía de la alteridad” (Viveiros de Castro, 2006, en Martínez, 2009, p. 239) (integrado por el ecosistema selvático, (caza, pesca, recolección) el sistema agrario, (roza y cultivo limitado en el monte) y el sistema artístico artesanal vegetal, (trenzado, tallado, enhebrado, y ensamblado) todo acorde al sistema predatorio regulado por la selva, los mitos, los ritos y la tradición de conocimientos, en un marco de intercambio de dones⁶, donde la depredación, se entiende como una relación social que fundamenta el intercambio en las sociedades amerindias. Es así como “el estudio de la relación con el otro conduce al análisis de una economía de la alteridad, donde la alteridad misma define la naturaleza del don y por tanto las formas de socialidad” (Viveiros de Castro, Op. cit., en Martínez, 2009, p. 240). Actualmente, a dichas estructuras tradicionales se incorporan, estructuras y sistemas exógenos: subvenciones estatales, cargos y funciones, changas (trabajo en negro), etc. Asimismo, en el campo artístico, se produce el ajuste o ensamble con productos tecnológicos de la cultura regional.

4. “**Psicosistema.** Realidad integrada por cada una de las mentes individuales.” (Perspectivismo, multinaturalismo) (Viveiros de Castro, 2010, pp. 25-45) a lo que se incorpora la influencia occidental y cristiana mediante la escolarización y evangelización.

5. “**Sociosistema.** Red de individuos (entidades físicas y espirituales), relaciones sociales (relaciones sociocósmicas) (Ídem: 59), instituciones y organizaciones sociopolíticas.” (Tradición de conocimientos, religión, chamanismo, comunidad, artes visuales, ritual y colectiva. “Liderazgos políticos impuestos”: Caciques, Caciques Generales, Coordinador de caciques, Concejo de Ancianos) (Gorosito Kramer, 2005, pp.11-25).

6. “**Sistema simbólico.** Desde el lenguaje, hasta la red de creencias, filosóficas, religiosas, políticas, míticas, etc. De una sociedad, cultura, etc.” (Ídem), que se concreta en prácticas socioculturales sensibles específicas. De esta manera, la **cultura**, permite ser expresada

mediante un sistema más: 7. El **Sistema artístico**, Red de producciones estéticas que en este estudio cultural visual⁷ se define como: *red de creaciones simbólico-rituales* de orden colectivo, de *captura plástico-perceptiva visual* (entidades materiales subjetivas, que involucra los demás sistemas) con funciones estéticas, semióticas, simbólicas y agentivas. Esta última consiste en una situación de ‘abducción’⁸ en relación con los objetos. En el análisis de Gell hay dos términos: “agente” y “paciente”, respectivamente, Gell presumably takes the first pair from traditional grammar where the ‘agent’ is the performer of an action and the ‘patient’ the person (or other entity) which ‘suffers’ or is the target of the action. donde el “agente” es intérprete o traductor de una acción y el “paciente” es la persona u otra entidad (sujeto, objeto, forma, ente, realidad, idea,) que “sufre” o es el objetivo de la acción. An agent, Gell writes, is any ‘thing’ (eg an artwork or a person) ‘who is seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will or intention.’ Un agente es cualquier “cosa” (por ejemplo, una obra de arte o una persona), “que es visto como el inicio de las secuencias causales de un tipo particular, es decir, los sucesos provocados por actos de la mente o la voluntad o la intención.” (p. 16; see also pp.17 and 19). (Gell, 1998, pp. 16-17-19). Creaciones representadas por: el arte del cuerpo (pintura, abalorios), la cestería, las tallas zoomorfas, antropomorfas, y los móviles, como resultado de las estrategias de supervivencia, que conllevan procesos de transfiguración o “etnogénesis” (Bartolomé, M. 2009, p. 83), que los guaraní-mbya vienen desarrollando desde hace milenios, y permite una sistematización en etapas.

1. Arte Guaraní pre-colonial

Anterior a la conquista, la expresión artística cultural originaria de los guaraníes era vehículo de la religión, (Bartolomé, M., 2009), y estaba constituida en el plano plástico-visual, por diversos signos, no figurativos, integrantes de un complejo simbólico en el plano comunicacional. Dado “que la cultura no consiste solamente, [...] en formas de comunicación que le son propias (como el lenguaje), sino también –y tal vez, sobre todo– en ‘reglas’ aplicables a toda clase de ‘juegos de comunicación’, ya se desarrollen éstos en el plano de la naturaleza o de la cultura”. (Lévi-Strauss, 1972, p. 268). Dicha comunicación puede ser, tanto, entre individuos hacia el interior del grupo, como, entre grupos o parcialidades, hacia el exterior de los mismos, o, como vehículos de los vínculos espirituales. Es así, como las representaciones simbólicas plástico-perceptivas, tenían un sentido (mitológico-cosmológico) y cumplían funciones (de acción ritual, identificación interétnica y comunicación de estatutos sociales). En dos tipos de soportes; el cuerpo y los objetos funcionales. El **cuerpo**: soporte favorito de su expresión cultural, donde los grafismos no cumplían una función meramente estética ornamental. Los diseños consistían en complejos códigos de comunicación entre integrantes de una parcialidad, mediante pinturas aplicadas sobre la piel, para cada situación de transformación que atravesara el cuerpo. Los *signos* eran propiciatorios de prevención y/o protección: durante los *rituales* practicados en situaciones de: nacimiento, pubertad de mujeres, guerras, etcétera, según *reglas* predatorias, derivadas metafísicamente (Viveiros de Castro, op.cit), sustento de la ideología condicionante de sus

prácticas. Tanto, Nimuendaju (1978), como Susnik (1978), entre otros autores, sostuvieron que los guaraní, aseguraban la protección del cuerpo a través de objetos protectores (*po'ý*), collar tejido con fibras de hojas del *mbocaja*⁹, que, durante el ritual, los grafismos habilitaban el diálogo con los dioses, imitando la piel de los remotos antepasados, personajes míticos. Las imágenes o grafismos desempeñaban un rol cultural, social, religioso, y actuaban asegurando mágicamente, la productividad de la caza y/o de la guerra, ahuyentaban enfermedades y hechizos, prodigaban abundancia de peces y de frutos. **Los objetos funcionales:** instrumentos *originarios* emblemáticos (la cesta, el arco y la cerámica). Los primeros, involucrados en los mitos de origen de la mujer y el hombre *mbya*, sostenedores de la existencia y resistencia de la cultura guaraní. La *ajaka ete* (cesta verdadera) cuya simbología representada en las guardas con diseño de *mboi chini* (serpiente de cascabel), cumplía fundamentalmente una función de actualización de la ancestral serpiente con fines de protección femenina. El *guyrapa ete* (arco y flecha verdaderos), ostentaba como signo identitario interétnico, el *güembepy*¹⁰ en ambos extremos, construido con varas cilíndricas, de carácter masculino. La cerámica *japepó*, vinculada al proceso de nutrición (producción del cuerpo) y transformación (reproducción), dado que se utilizaba para la preparación de alimentos, y para conservación de restos humanos. La *petyngua* (pipa ceremonial) destinada a fabricar la *tatachina*, niebla que permite descender a los dioses en las instancias rituales, se caracterizaba por ser un arte funcional a las necesidades materiales y espirituales, en ella se fusionaban aspectos utilitarios y simbólicos. Todo se sigue produciendo, y está en la memoria actual de los guaraní, salvo las vasijas cerámicas, que hoy integran colecciones de museos¹¹.

2. Arte guaraní de las misiones o “arte de la resistencia”

Los indígenas reducidos en las misiones jesuíticas fueron llevados a producir cerámica para la construcción, como ser: tejas, baldosas, candelabros y cuencos, que dejaron de realizar una vez retirados los jesuitas. Realizar reproducciones artísticas plástico-visuales, destinadas según Sustersik (2010), no a “promover la expresividad ni el talento sensible de los guaraníes” (p.17), sino a reforzar con imágenes la empresa conquistadora. Es “el caso de San Roque González” (pp.22-34-35) quien fundó más de diez reducciones, auxiliado por la “pintura de la Inmaculada” (ídem) motivo de “atracción y conquista de los guaraníes” (ídem), por lo que el sacerdote la bautizó: <<La Conquistadora>> (ídem). Para el autor, las imágenes se basaban en la copia de modelos pero reflejan la espiritualidad guaraní, dando origen al *arte de las misiones* por la detección de aspectos plásticos-perceptivos propios de la cultura guaraní en íconos católicos. Los testimonios ofrecidos, son la muestra de una empresa llevada adelante por dos culturas con principios ontológicos, cosmológicos e ideológicos distintos: mientras el guaraní continuaba su milenaria búsqueda de una *Tierra sin Mal* (Bartolomé, 2009) que asegurara su *corporalidad* y *religiosidad* (cuerpos puros para albergar espíritus que nunca irán al infierno); porque para los *mbya*, una vez muerto el cuerpo, el espíritu siempre vuelve al paraíso de donde provino. Los jesuitas perseguían un *Reino de Dios* (ofrecían el perdón de la culpa y el pecado para evitar que el alma fuera

al infierno) a fin de acceder, una vez muertos, al paraíso celestial. Así, los guaraníes demostraron su habilidad como artistas (pintores, escultores, músicos), por encargo. De esta manera, lograron imitar a los maestros del arte europeo, pero no pudieron omitir dejar su impronta, toda vez que el *arte* estaba arraigado en su ser como un *acto ritual* que une el espíritu al cuerpo. Al relacionar el arte guaraní con el arte europeo, Sustersik (Op. Cit.) compara las perspectivas y señala: Para el artista occidental, desde el siglo XV hasta el siglo XX, una obra de arte es un objeto *bello*, para el guaraní un objeto artístico es un objeto que participa de una naturaleza superior de *poder*: es un objeto mágico *chamánico* o *paye*.” (p.382). El autor, describe las categorías del arte guaraní en las misiones, con improntas propias de la cultura guaraní, como ser: la simplicidad de las vírgenes, desprovistas de coronas y con abundante pelo oscuro; la mirada frontal; la posición de las manos de algunas figuras, como expresando el saludo religioso guaraní: *aguyjevete* (unidos en espíritu). Lo denomina “arte chamánico” a lo que nosotros caracterizamos como: “arte de la resistencia”, dado que refleja una transfiguración cultural en la resignificación de símbolos cristianos acorde a los principios cosmológicos guaraníes, lo que les permitía encontrarse consigo mismos. En relación con: si debe o no ser incluido dentro de la Historia de las “bellas artes”, reconocemos que el arte guaraní, no pertenece al “mundo del arte” occidental y sus reglas de juego, pero, corresponde su ingreso al campo de conocimientos, en el ámbito de las Artes Plásticas y Visuales, una vez explicitadas tanto, las reglas de su funcionamiento, como la concepción de arte y de belleza guaraní. Por otro lado, los guaraníes no practicaban el arte de la escultura, hasta su incorporación en las reducciones con los jesuitas, quienes convocaban a los chamanes a realizar figuras de santos del rito católico, dado que los chamanes, tenían una reputación muy especial entre los indígenas; adquirida, en base a sus poderes productivos. Razón por la cual encargan a estos artistas, que fueron llamados *santo apohara*, la misión de transformar-producir, de un tronco de árbol a un santo, y más tarde la piedra; la talla, que luego era consagrada con agua bendita e incienso, para ejercer su poder *chamánico* en la iglesia.

3. Etapa de latencia e invisibilidad

Pasada la experiencia jesuítica, el Pueblo Guaraní intervino en las guerras emancipadoras, teñidas de persecución y muerte, como integrantes del ejército libertador. Los sobrevivientes, se internaron en la profundidad de las pampas y la selva, para no ser vistos, sanar sus heridas o, reencontrarse con quienes habían permanecido ocultos desde siempre en la selva, como es el caso de los *mbya*. Redujeron al mínimo la expresión de las pinturas corporales y adornos plumarios coloridos, conocidos por los primeros conquistadores¹² para no ser vistos y capturados. Según las palabras de algunos ancianos, dicho pueblo, se auto preservó durante “cien años de silencio” y de invisibilización en la profundidad de la selva paranaense. Caracterizamos este lapso, como momento de latencia e invisibilidad, en el que se reencuentran con la selva y recuperan la *tradición chamánica* latente, preservada por los que permanecieron en los montes. Período de paz, de corta duración, dado que, la llegada de nuevos habitantes convocados por el estado, a producir la tierra, si bien no

los perseguían, derribaban los montes. Este hecho, incrementó el desplazamiento guaraní, obligándolos a esgrimir una estrategia de visualización, pues, los pacíficos recién llegados, no cesaban en su avance destructor del cosmos vegetal.

4. Etapa de visibilización

Las etapas de la nueva colonización, gestada por el estado, para promover el progreso con agricultura en tierras “vacías”, fueron varias. Pasado un siglo, se produce el nuevo contacto entre la sociedad *mbya* y la población regional. Hablamos de la resistencia de un pueblo acosado ante la persecución bandeirante, el misionamiento, la evangelización, el alistamiento compulsivo a los ejércitos, enfermedad, muerte, huida y refugio en las selvas, hasta la neo colonización proveniente de la posguerra europea, cuya concepción de progreso, fundada en la imagen de campos y sembradíos, condenó a los nativos: a soportar la violencia perpetrada hacia su sociobiocosmos, alterando brutalmente su *cosmología predatoria* tradicional. Lo que dio lugar al concepto de *enemigo* adjudicado a los *jurua*. Así se pone en marcha la estrategia de supervivencia guaraní, con la visibilidad e imposición de la imagen *mbya*. La cultura material guaraní-*mbya*, representada entonces por los *ajaka*, para recolección de alimentos en el monte y el rosado, y los *guyrapa*, utilizados para la caza, fue detectada por los nuevos pobladores, hasta transformarse en objeto de sus deseos. Y simultáneamente se fueron transformando también para los nativos, en objetos viabilizadores de sus propios deseos: la construcción de vínculos de afinidad e intercambio, para obtener alimentos. Dada la progresiva eliminación de las fuentes de la cadena alimentaria autóctonas.

Cestería como imagen agencia¹³ de identidad - supervivencia - resistencia

El arte de la cestería, para la cultura, representaba lo que no podía ser expresado con palabras; otorgaba tiempo y espacio a la magia, a la acción poderosa e invisible del supremo, mediatizada por la concreción del signo: *la serpiente*, deidad de indole terrenal proporcionada por el padre. Cuya unidad signica, o prototipo, pintado sobre el cuerpo hasta hoy, brinda protección y defensa contra la acción de espíritus enemigos, y cuya presencia en las cestas, cumplía la función de protección y preservación de la pureza y sacralidad de los alimentos (Paredes, I., comunicación personal, noviembre de 2010). Esta nueva red supliría la cadena rota de su cosmología predatoria tradicional. Las prácticas de producción simbólico-visuales desarrolladas hasta entonces, sólo para instancias de ritualidad sagrada y comunicación intraétnica, sufren un primer impacto y posterior *transfiguración*. Los objetos, se separan de la función para la cual habían sido concebidos, a raíz de la transposición de un marco cultural a otro, habiéndose agotado una de las funciones del arco y la flecha “verdaderos” y la cesta “verdadera”: la utilitaria, pero conservando ambos la función simbólico-ritual, se transforman en objetos estéticos para la población regional.

Dado el dialogo intercultural, se produce una asimetría en las relaciones de poder, que no sólo son materiales, sino también simbólicas. En el diálogo intercultural, una de las partes tuvo mayor capacidad de imponer su propia definición de la realidad a las otras culturas, esto sucedió con todos los procesos de colonización de los territorios guaraníes en Misiones, incluido el último. Es por esto, que la principal estrategia indígena, fue y sigue siendo; la *lucha*, utilizando los insumos que su cultura les provee, como el eje principal del sostén de su existencia, que los define como otros y los cohesionan. Es así como las 'picadas', –caminos abiertos en la selva–, se verían con caravanas de indígenas portando producciones de su original cestería, los que, a pesar de las dificultades idiomáticas para la comunicación, logran sus objetivos. La presencia indígena, se hizo real y visible para los otros, desde entonces, por sus expresiones artísticas plástico-visuales. La presencia de nuevos pobladores los vuelve sedentarios; en áreas reducidas, al borde de los caminos, o en lo que el estado impuso como reserva. Esto redujo sus ciclos predatorios en la selva, donde aún hoy persisten en obtener nutrientes para la subsistencia y creación de comunidad de substancias, las que actualizan el vínculo entre espíritu y materia, del ser *mbya*. Con la cestería, la cultura entra en una fase de colisión, ante las demandas de los consumidores, por lo que se ven obligados a esgrimir mecanismos estratégicos, para salvaguardar la función sagrada de dichos elementos, los cuales son preservados mediante la adjudicación de una nominación distintiva, que permitiera distinguir lo verdadero (*ete*) de lo falso (*miri*=apocado). Entonces; los *ajaka ete* y los *guyrapa ete*, no entrarían en la cadena del mercado, y así sucesivamente se haría con otros elementos. La renovada demanda de cestas, adquiere otro sentido; las mismas, favorecían la construcción de comunidad, propiciando familiaridad y vínculos con los *jurua*. Las cuales habrían sido atraídas por sus funciones estética, y utilitaria. Ese arte que el Pueblo *Mbya* recomponía como estrategia y que consistía en desplegar una invisible red, investida de *agencia* (Gell, op. Cit.), de *poderes mágicos*, representado por los *signos* de su *ancestral*, la serpiente, símbolo del *máximo poder* sobre la tierra, será reproducido infinitamente, para que la obtención de alimentos no se acabe nunca, y poder controlar, familiarizar de algún modo al enemigo, hasta vencerlo o dominarlo, apropiándose de su subjetividad (Viveiros de Castro, op.Cit.).

Cestería y talla como política económica creativa resultante de un proceso de reconfiguración cultural

Los *Mbya* ponen la cesta en el lugar del cuerpo. Se pone en funcionamiento de manera colectiva la *economía creativa* de producción cestería, que, por un lado, responde políticamente a la necesidad de oponer resistencia, portando símbolos capaces de desempeñar: la construcción social de la comunidad, en su doble faz: por un lado, favoreciendo procesos identitarios: de auto identificación interna, y de reconocimiento externo (identidad/alteridad). Por otro lado, aportar a la familiaridad y al establecimiento de redes de intercambio, para ejercer la agencia predatoria con fines de 'subsistencia'. Al iniciar la interacción con el enemigo, se lo incorpora en la cadena de sentido. Entra en colisión la esfera simbólico-espiritual con la esfera económico-predatoria, en un contexto de reclamos territoriales e influencias, tanto del estado, como de las iglesias, como de las ONGs. La *identidad*,

más que nunca debe ser marcada, resultando entonces, la actividad productiva artística, una práctica política, donde entran en juego ambas dimensiones. Lo que hará lugar a la incorporación de otras técnicas y materiales propios, en respuesta a demandas foráneas, utilizando nuevos elementos de su cosmogonía. Se reconfigura nuevamente la producción artística, con la incorporación del tallado escultórico en madera. Ante la desaparición de gran cantidad de animales por el desmonte, se vuelve a esgrimir estrategias de sentido. Se apela al ritual de reproducción de los animales que representan la cadena predatoria (figuras zoomorfas y antropomorfas), en escenas predatorias y rituales. Actualizan así tiempos primigenios, con la talla de maderas sagradas, reproduciendo día tras día el mito de creación.

Los seres de la selva se incorporan de esta manera con su capacidad de fascinación, a la red de secuestros para recomponer la cadena nutritiva. Paralelamente, el contexto cultural regional produce cambios en relación con los comportamientos propios, vinculados a desplazamiento, transporte, comunicación celular, radio, televisión, telenovela, pasión por el fútbol, alimentación escolar, etcétera. Pero no falta en ningún hogar la *petyngua*, objeto integrante del núcleo duro guaraní. La asimetría en las relaciones de poder en las relaciones interculturales produce desequilibrio hacia el interior del sistema, debilitando las estructuras religiosas. En dicha relación, el estado tiene mayor capacidad de imponer su propia definición de la realidad a la cultura. El sistema educativo actual tiene falencias y desajustes culturales, hay una brusca interrupción en el traspaso de saberes tradicionales que es reemplazado por un proceso de tecnologización educativa. Este panorama, abstrae a los jóvenes del monte y de las actividades religiosas y artísticas. Los líderes reclaman una mayor independencia y autonomía en la toma de decisiones en relación a su propio proyecto civilizatorio. El compromiso es de los artistas adultos mayores (50-60). Entre los de mediana edad (30-40) se observa una gran ductilidad en cuanto a la adecuación a múltiples soportes, tramas tejidas en *takuapi* y *güembé*, aplicadas en revestimientos y ensambles de todo tipo (termos, mates, espejos, muebles, frascos, lapiceras, etcétera), y collares, aros, colgantes diversos, entre otros objetos, lo que se puede entender como resultado de un proceso de afirmación y/o reemplazo, caracterizado por Bartolomé (op.Cit) como “transfiguración cultural”, y como la incorporación de la alteridad de la que nos habla Viveiros de Castro (op.Cit). Se trata del establecimiento o afirmación del “núcleo duro”; signos derivados del diseño de serpiente impuestos a cualquier tipo de soporte. Así, las mujeres reorganizan materiales legitimadores transformándolos en el arte de los móviles, “*ovavai*” donde además incorporan los grafismos aplicados en otros tiempos en la pintura corporal: el “núcleo duro” de la cultura guaraní-*mbya*. También han incorporado la alteridad (materiales sintéticos) en la confección de adornos corporales: collares, “*po’y*”, como estética de identidad personal, en los cuales se reproducen también los grafismos tradicionales.

Conclusión

Todos los componentes inmersos en la trama cesterá, pasan a integrar en el *sistema del arte mbya*, una gran *red* que posibilita la diseminación, familiarización, fascinación y captura de las presas (el enemigo; los *juruaá*). Los *diseños de serpiente* se desplazan a cualquiera sea objeto, envolviéndolo todo, inundando los espacios que conquistan con su sobria y vital estética vegetal. La estrategia guaraní frente al impacto foráneo, tecnológico y global, sigue siendo la adopción de la cultura como eje principal que los define y los cohesionan como pueblo que lucha por el reconocimiento de su identidad. En la actualidad el plano artístico se reconfigura con la expresión de ese deseo, en la talla de figuras antropomorfas por parte de talladores adultos, quienes apelan a la memoria para componer escenas rituales tradicionales, vinculadas a sus ancestros y a la práctica de los rituales, cuyo ejercicio corre el riesgo de extinguirse. Una vez más apelan al núcleo duro de su cultura para ser reconocidos como Pueblo. Es así como el arte guaraní *Mbya* se constituye en legítimo patrimonio cultural. Los objetos artísticos investidos de signos identitarios (núcleo duro guaraní-*mbya*), ingresan cotidianamente en la economía *mbya*, transformándose en instrumento para la creación de redes de intercambio, que proporcionan vínculos generadores de cadenas alimentarias. Lo que nos permite afirmar que el ciclo predación-subsistencia guarda estrecha relación con el ciclo sociedad guaraní *mbya*-arte.

Notas

1. Diseño de víbora.
2. Caracterización adoptada en este estudio en base a una similar en el campo artístico musical, realizada por Rouget (1968). Bonte e Izard, 2008: 266).
3. Los subsistemas que se exponen a continuación presentan un destacado; es nuestro y corresponde a una traducción realizada en función de la sociedad amerindia.
4. Es decir, ese dios abstracto, invisible, es el que provee a cada individuo de la “naturaleza matemática de lo real” (Ferrater Mora, 1999 ,p. 2312).
5. Líder religioso que posee conocimientos que hereda de generaciones pasadas. Cumple la función de intermediario entre los hombres y los espíritus que puede relacionarse especialmente con plantas y animales salvajes, con capacidad de curar, profetizar, interpretar los sueños, recibir los nombres verdaderos de los niños, entre otras.
6. La concepción de intercambio de los chamanes, y en extenso toda la comunidad, está relacionada a la idea de un cosmos integrado por hombres y naturaleza, los cuales tienen cuerpo y alma, además de un cosmos duplicado en un mundo sobrenatural. Así, por Ej.: el cazador toma el cuerpo del animal para vivir. Luego a su muerte el cazador abandona su cuerpo a la naturaleza. (Hamayon, R. en Bont e Izard, 2008).
7. Como “Escenario de aproximación transdisciplinar que potencia la comprensión crítica [...]” (Brea, 2005)
8. “la *abducción* de la *agencia* de alguien a partir de un índice, donde muchos tipos de procesos cognitivos pueden hacer que el objeto *actúe* sobre la persona” (Gell, 1998, p. 16).

9. Especie de palmera.
10. Cordel vegetal realizado con la piel de la raíz de la planta de güembé.
11. Jordán, S. & Montenegro, G. (2011) soporte digital, Museos de la región del NEA (nord-este argentino).
12. Como lo hiciera en 1639, Ruiz de Montoya, refiriéndose al pasar a: <<muy vistosas coronas de plumas>> y a un <<rico vestido todo hecho de plumas de varios colores, entretejidas con muy lindo artificio>> (1892.59) en Escobar, (Op. cit., p.131).
13. Okulovich, E.I (2016). *La cestería Guaraní-Mbya de la Argentina*.

Referencias

- Bartolomé, M. A. (2009). *Parientes de la selva. Los guaraníes mbya de la Argentina*. Asunción, Paraguay: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica (CEADUC): Biblioteca Paraguaya de Antropología, Vol. 72.
- Bonte, P. & Izard, M. (2008). *Diccionario Akal de etnología y antropología*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Tr. de M. Del Carmen Ruiz De Elvira. Madrid: Taurus.
- Brea, J.L. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Gell, A. (1998) *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Geertz, C. (2005). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, C., et al (2008). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Gorosito Kramer, A. M. (2005). "Liderazgos guaraníes. Breve revisión histórica y nuevas notas sobre la cuestión" *Revista de Antropología Avá*. Universidad Nacional de Misiones: N° 9. Agosto, 2006. Posadas, pp. 11-26.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del trabajo social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós
- Levi Strauss, C. (1972). *Antropología estructural*. 4ªed. Buenos Aires: Eudeba.
- _____. [INA-Canal Arte]. (2012, 31, enero). *Entrevista con Claude Lévi-Strauss (1972)* [Video]. You Tube. https://youtu.be/e4WvV-G_Cmg
- Mauss, M. 1971. *Ensayo sobre los dones, razón y forma del cambio en las sociedades primitivas*, Madrid: Tecnos.
- Meliá, B. (1991). *El guaraní: experiencia religiosa*. Paraguay: CEADUC.
- Montenegro, R. A. (2004). *El silencioso genocidio de los mbya guaraní en Argentina*. En línea: Movimiento Mundial por los bosques tropicales. Recuperado en: www.wrm.org.uy/paises/Argentina/Mbya.html. Consultado 14 de enero de 2011.
- Moya, E. (1988). *Crítica de la razón tecnocientífica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Okulovich, E. I. (2016). *La Cestería Guaraní Mbya de la Argentina. Cosmología, materiales, tecno-espiritualidad e imagen en el arte actual*". Posadas Misiones. Argentina: Editoria Universitaria.

- Susnik, B. (1980). *Etnohistoria de los guaraníes: época colonial*. En: Los aborígenes del Paraguay. Vol. II, Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.
- Sustersik, B. D. (2010). *Imágenes guaraní-jesuiticas*. Asunción, Paraguay: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro y el Autor.
- Vacas Mora, V. (2008). Cuerpos, cadáveres y comida: Canibalismo, comensalidad y organización social en la Amazonia. En *Antípoda, Revista de antropología y arqueología*. Enero-Junio, N° 006. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes. pp. 271-291.
- Viveiros de Castro, E. (1993). Alguns aspectos da afinidade no dravidiano amazônico. En: E. Viveiros de Castro y Carneiro da Cunha (orgs) *Amazônia: etnologia e história indígena. NHII-USP/FAPESP*, São Paulo: pp. 151-210. En Martínez, 2009. Puesto en Línea (2010). Recuperado de: www.journals.unam.mx/index. Consultado (2012).
- _____. (2010). *Metafísicas canibales. Líneas de antropología pos estructural*. Madrid. Buenos Aires: Ed. Katz.

Abstract: The basketry and the Guaraní *Mbya* carving in Misiones, Argentina, constitute cultural heritage, from an ethnoplástico study of designs, materials and techniques, created from a particular epistemology and gnoseology in relation to the Paranaense Jungle, according to its cosmology. This creative economy builds community according to the cycle: predation-subsistence-resistance, deployed millennially. The creations currently express processes of colonization, deterritorialization and cultural *transfiguration*, in symbolic codes; of *adaptation*: syncretisms and reinterpretations of the Western and of *resistance*: persistence of the Guaraní *hard core*.

Keywords: Ethnoplástico - basketry and carving - Guaraní Community *Mbya* - Image agency - hard core - Identity and survival

Resumo: A cesta e a escultura de Guaraní *Mbya* em Misiones, Argentina, constituem patrimônio cultural, a partir de um estudo etnoplástico de desenhos, materiais e técnicas, criado a partir de uma epistemologia particular e gnoseologia em relação à Selva Paranaense, segundo sua cosmologia. Essa economia criativa constrói a comunidade de acordo com o ciclo: predação-subsistência-resistência, implantada milennialmente. As criações atualmente expressam processos de colonização, desterritorialização e transfiguração cultural, em códigos simbólicos; de adaptação: sincretismos e reinterpretações do Ocidente e de resistência: persistência do núcleo duro guaraní.

Palavras-chave: Etnoplástico - cesta e escultura - Guaraní Community *Mbya* - Agência de imagem - núcleo duro - Identidade e sobrevivência

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: marzo 2022

Fecha de aceptación: abril 2022

Versión final: mayo 2022

Co-Obradoiro Galego: ¿Cómo pueden ayudar los nuevos biomateriales a regenerar la cestería en Galicia?

Paula Camiña Eiras ⁽¹⁾

Resumen: *Co-Obradoiro Galego* es un proyecto de biodiseño, que parte de la experiencia de la autora en metodologías que combinan especificidades ecológicas, científicas y culturales. En la búsqueda por idear un sistema de diseño regenerativo, se ponen de manifiesto en la investigación, los desafíos socioecológicos locales específicos de un grupo de cesteros. Con la motivación central de explorar el renacimiento del patrimonio artesanal gallego, este artículo tiene la intención de contribuir a su visibilización y proyección a futuro.

Palabras clave: economía circular - comunidad - artesanía - biodiseño - sistema regenerativo

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 77-78]

⁽¹⁾ **Paula Camiña Eiras** es una biodiseñadora gallega afincada en Londres (1995), profesora adjunta en el máster Biodesign en la Universidad Central Saint Martins y biodiseñadora en Haeckels. Paula se graduó en Ingeniería de Diseño Industrial y Desarrollo de Producto en 2018, un programa de diseño que le enseñó a desarrollar conceptos de diseño innovadores adaptados al proceso de fabricación. Sus inquietudes le han animado a estudiar en el campo del biodiseño investigando los aspectos ecológicos, sociales y culturales con los que crear nuevas narrativas plasmadas en un diseño consciente. Le apasiona investigar, idear, conceptualizar y comunicar, inspirada en su entorno. Los proyectos de colaboración con artesanos y aplicación de sistemas regenerativos están a la vanguardia de su práctica. Su proyecto *Co-Obradoiro Galego* ha sido parte de varias exposiciones de carácter internacional, conferencias, publicaciones y obtuvo diversos premios y menciones.

Introducción

Este artículo se sitúa en la disciplina del biodiseño. Entendiendo el biodiseño como una actividad puente entre el diseño y la ciencia, interesada no sólo en lo que acontecerá a continuación sino también ligada a lo que sucedió anteriormente. La innovación en este proyecto está ligada a la tradición, entendiendo el pasado para identificar las necesidades ambientales, y culturales del presente y del futuro.

Galicia, una comunidad autónoma del noroeste de España, es una región bañada por el Océano Atlántico. De ahí, que Galicia y el mar sean dos entidades inseparables.

La explotación de mariscos, que se inició en el Neolítico, sirvió de sustento a los pueblos costeros. La acumulación de caparzones de moluscos encontrados en sitios arqueológicos es un testimonio. En aquellos tiempos, el marisco era para el autoconsumo. Mientras que en la Edad Media y Moderna podemos constatar el esplendor de la pesca de bajura (actividad pesquera que se realiza en aguas cercanas al litoral, en aguas jurisdiccionales nacionales a 200 millas o menos de la costa y de baja profundidad) o artesanal (actividad pesquera que utiliza técnicas tradicionales con poco desarrollo tecnológico) con fines comerciales, realizada en las Rías de Galicia (las rías son indentaciones en la costa en las que el mar anegó valles fluviales por el descenso del nivel terrestre) sobre determinadas especies: sardinas, pescados o pulpos. Es cuando a partir del siglo XX con el desarrollo de las embarcaciones y las técnicas de conservación se permite el acceso a recursos pesqueros que se encontraban alejados de Galicia.

Aun así, el crecimiento de la pesca industrial de altura (actividad pesquera que se realiza en aguas marítimas alejadas de la costa) no hizo desaparecer el aprovechamiento de los recursos costeros. En el último siglo, la apreciación de los productos del mar ha estimulado un intenso desarrollo de la pesca marisquera y de bajura. La frescura y calidad de la materia prima, la consolidación de su organización y dinámica económica y, en la actualidad, la acuicultura (es el conjunto de actividades, técnicas y conocimientos de crianza de especies acuáticas vegetales y animales) ha contribuido a revalorizar estos productos.

Curiosamente el marisco en Galicia tradicionalmente no era una potencia económica, era el alimento de los pobres, o servía de abono para la tierra. Mientras que la ostra fue una excepción, se comercializaba ya en la Edad Media, y luego se explotaba en zonas de la Ría de Arousa, y más tarde en Ortigueira y Vigo. La gran abundancia de este molusco permitió al naturalista Mariano de La Paz Garells definir Galicia como el coto ostrícola de Europa. Además, a finales del siglo XIX, la presencia de barcos viveiros franceses dedicados a la compra de langosta en las costas gallegas, estimuló su extracción abusiva y la construcción de las primeras cetarias (vivero, situado en comunicación con el mar, de langostas y otros crustáceos destinados al consumo) en Galicia para mantenerla viva.

La profesionalización y modernización de la industria marisquera en Galicia se consolidó en la década de 1970, impulsada por una mayor demanda y cambios en la legislación.

El aumento del nivel de vida en España impulsó la demanda de marisco. El resultado fueron precios más altos que empujaron a muchas personas a extraer mariscos, provocando continuos conflictos y agotamiento de alguna población natural, que eventualmente la degradaría y agotaría.

La regulación del sector marisquero, que se aceleró con la entrada de España en la Comunidad Europea, contribuyó a la modernización de la flota marisquera, y en menor medida a la tradicional recogida artesanal.

Otra punto a resaltar es la importancia trascendental de la industria conservera ha tenido una importancia en la historia de Galicia con la llegada de la Revolución Industrial.

Si bien desde 1840 algunas pequeñas empresas fabriles en varios puntos de Galicia ya elaboraban conservas herméticas de pescado, el inicio del sector no se produjo hasta finales de siglo.

Las fábricas, la producción y las exportaciones crecieron de forma continua hasta 1908. La industria conservera gallega era, y ya antes de la Primera Guerra Mundial, una de las más importantes del mundo. Prueba de su madurez es la creación del primer patrono industrial de Galicia, el Sindicato de Fabricantes de Conservas de la Ría de Vigo, así como la fundación en 1912 del Sindicato de Trabajadores de las Fábricas de Conservas de la Ría de Vigo.

A principios de la década de 1920, el sector marisquero gallego inicia su primera expansión con nuevos recursos pesqueros, Gran Sol.

El pescado y marisco conservado en hielo empezó a llegar al interior de la península en condiciones aptas para el consumo humano y se convirtió de inmediato en uno de los alimentos más apreciados en las mesas españolas.

Peor no fue hasta en los años sesenta, el pescado congelado llegó a las mesas de los españoles, cambiando los hábitos de consumo tradicionales pasando a ser un producto de consumo popular.

A principios de los años sesenta, las mejoras en las técnicas de congelación revolucionaron la flota gallega de altura y ampliaron su radio de acción al hemisferio sur. Los barcos congeladores pronto ampliaron su actividad a la captura de crustáceos en el Canal de Mozambique (África Oriental). Gracias a esta nueva formación de barcos gallegos de altura, España se situó a mediados de los años sesenta como una de las primeras potencias pesqueras del mundo.

Por lo tanto podemos concluir que la costa atlántica ha abastecido a las poblaciones gallegas, españolas a lo largo de toda su historia. Actualmente, aproximadamente 4.000 personas trabajan en la pesca del marisco en Galicia. En sus primeros años, la pesca del mar fue una disciplina fundamentalmente femenina, siendo el 80% de las trabajadoras mujeres. Hoy en día, se pescan aproximadamente 1204 toneladas de marisco cada año según los datos de Pesca de Galicia. Por lo tanto, si aproximadamente el 40-50% del peso total del marisco consumido es residuo, se originan 602 toneladas de residuos procedentes de los esqueletos de marisco cada año. En la actualidad, la sociedad gallega está sufriendo las graves consecuencias procedentes del impacto ambiental de las conchas de marisco depositadas en nuestro medio en tierra o bajo las aguas cerca de las costas.

Las conchas contienen restos de materia orgánica que se descompone provocando olores repugnantes y la proliferación de microorganismos e insectos. Además, estos residuos contaminan las aguas y generan un impacto visual que incluso puede tener consecuencias económicas, sobre todo en localidades costeras para las que el turismo es una importante fuente de ingresos.

En la sociedad gallega nos podemos encontrar con ejemplos de aplicaciones de diversas conchas procedentes de moluscos o crustáceos en muy variados sectores. Por ejemplo, la concha de vieira como símbolo desde los siglos XI y XII para los peregrinos a Santiago de Compostela. También, en la arquitectura popular gallega es común encontrarnos, como en la Ermita de la *Toxa* también conocida como la Capilla de las Conchas, con fachadas revestidas con conchas de vieira, ya que era un fenomenal aislante de la humedad, y por eso se usaba mucho en las casas más cercanas al mar. Otro ejemplo, más reciente es el proyecto “Bioválvula”, que tiene como objetivo investigar las posibilidades de utilizar diferentes productos derivados de los residuos de conchas de mejillón para producir materiales de construcción. Seguido de “Abonomar” empresa gallega fundada en 1989 que centra su actividad en el reciclaje de conchas marinas procedentes de la industria conservera para el desarrollo de fertilizantes.

Estudios previos han demostrado que los residuos de crustáceos tienen aplicabilidad como materia prima para la extracción de quitina y proteínas, depuración de aguas o el desarrollo de nuevos materiales.

Esta industria en Galicia genera cada año más residuos de conchas de marisco debido a la evolución de los métodos de pesca utilizados y a la alta y mayor demanda del mercado. Pero este aumento de la demanda es, al mismo tiempo como se menciona anteriormente, reflejo del declive de las herramientas tradicionales de pesca artesanal realizadas por cesteros locales. La mayor diferencia respecto a las herramientas de pesca actuales y las tradicionales reside en el material empleado. Ya que antiguamente dichas herramientas estaban hechas principalmente de fibras vegetales autóctonas como el mimbre o la madera. Por un lado, estamos hablando de la cantidad de residuos que tienen su origen en la industria del marisqueo en Galicia y su impacto en nuestro entorno. Y por otro lado, la relación existente entre el incremento de la demanda de marisco en la sociedad y el declive de la cestería. Centrándonos ahora en el declive de la cestería esta situación también deriva de la escasez de la materia prima, fibras vegetales locales, debido a los múltiples incendios en los bosques gallegos, a una política reforestal con fuertes repoblaciones de especies no autóctonas como el eucalipto o pinos cuya madera no es apta para técnicas de cestería, las distintas enfermedades que afectan a los árboles, el descuido en general de nuestros bosques y la desaparición de la vida rural. Cabe también señalar, que en el mundo rural este labor tampoco se ha considerado como oficio especializado y dedicado al comercio afectando directamente al declive de la cestería en Galicia.

En general, no son muchos los datos históricos que hablan sobre la cestería más allá de las ramas entrelazadas y cubiertas de barro que formaban parte de las paredes y tabiques de las construcciones castrexas (primera construcción arquitectónica doméstica estable que aparece en Galicia) o las menciones de Estrabón acerca de las embarcaciones primitivas de los pescadores, construidas a partir de un esqueletos de varas entretrejidas revistadas con cuero. Además, particularmente en Galicia, la cestería no dejó huellas históricas, debido a las tierras tan húmedas y ácidas.

Por lo tanto, este proyecto de biodiseño tiene como objetivo el desarrollo de un biomaterial flexible y local a partir de un biopolímero que se encuentra en los exoesqueletos de mariscos gallegos con el que la comunidad gallega de cesteros pueda tejer a mano una serie de piezas estéticamente inspiradas en el patrimonio gallego.

Ciencia y Diseño: Biodiseño

El biodiseño es una disciplina emergente que surge de la combinación de diseño y biología en un período de emergencia ambiental. Siguiendo los principios del biodiseño proporcionados por el MA *Biodesign* en la Universidad Central Saint Martins de Londres, se entiende el biodiseño “como un medio para incorporar los principios inherentes a la vida de los sistemas vivos biológicos en los procesos de diseño, para hacer la transición hacia un futuro más holístico y sostenible.” Diniz, Nancy.

Co-Obradoiro Galego propone una innovadora estrategia de biodiseño que implanta un sistema regenerativo para la economía gallega bio circular emergente, redefiniendo el uso de los esqueletos de los crustáceos.

De los caparazones de los crustáceos es posible obtener quitosano aplicando un proceso biotecnológico. En el mundo, cada año, podemos encontrar grandes volúmenes de quitina, ya que es el segundo polímero natural más abundante en la naturaleza después de la celulosa. En concreto, la cantidad de quitina de los crustáceos en el medio marino se ha estimado en 1.560 millones de toneladas.

Este compuesto natural ha despertado un gran interés en los investigadores como agente filtrante para el tratamiento de agua, en aplicaciones para la industria farmacéutica como agente cicatrizante, en la industria alimentaria como espesante y estabilizador de alimentos, etc. Pero lo que hace que sea interesante el empleo del quitosano para este proyecto de biodiseño es que, en términos de propiedades físicas, es translúcido, flexible y fuerte. Tiene todos los atributos necesarios para crear un material innovador con unas propiedades físicas semejantes a las fibras vegetales.

Por lo que se establece en esta investigación un escenario en el que los desechos de los crustáceos se conviertan en un recurso valioso. Mediante un proceso de fermentación de ácido láctico que implica el uso de bacterias del ácido láctico (*Lactobacillus* o *Lactobacillus*) para la desproteínización y descalcificación del material se obtiene quitina como producto final. La extracción de quitina de residuos de crustáceos mediante este procedimiento respetuoso con el medio ambiente utiliza ácido láctico. El ácido láctico es un subproducto resultante de una fermentación láctica de suero de leche y azúcar.

El suero de leche, a su vez, es un líquido que se obtiene durante el proceso de fabricación del queso y la caseína después de separar la cuajada. De ahí, que se aprovechase el suero sobrante de la elaboración de queso gallego.

Gracias a este proceso de fermentación ácido láctico es posible extraer valor, convirtiendo la quitina en quitosano minimizando los residuos y reduciendo el impacto ambiental de los exosqueletos procedentes de crustáceos y del suero de leche originado en la elaboración del queso.

Además, cabe mencionar, que al final del ciclo de vida del quitosano al ser un biopolímero orgánico y no tóxico al degradarse en el suelo ayuda a la absorción de nutrientes y actúa como fertilizante y fungicida.

Artesanía y Diseño: Prácticas regenerativas

A través de *Co-Obradoiro Galego*, no se trata exclusivamente de mejorar la sostenibilidad de la industria de mariscos gallega, se pretende además que la cestería gallega y sus técnicas perduren en el tiempo. Por eso hablamos del respeto a la artesanía. Este trabajo en sí tiene que ser un reflejo del ciclo de vida de los materiales aplicados; la madera, el mimbre y el nuevo biomaterial. Todos ellos son biodegradables, enviando un mensaje sobre la permanencia de la técnica de la cestería gallega, los cesteros gallegos y la cultura gallega a través de materiales que se desintegran pero reactivan la economía gallega.

Volviendo a la relación entre artesanos y diseñadores en la teoría la relación del diseño y de la artesanía se considera una relación necesaria pero en la práctica, están todavía una alejada de la otra. *Co-Obradoiro Galego* es el fruto de una estrecha relación entre mente y corazón, mano y herramientas con tres cesteros gallegos: Rubén Berto, Enrique Táboas, Carliños González.

Consiste en una colaboración ética e interdisciplinar entre una biodiseñadora y tres cesteros integrando conocimientos, herramientas y metodologías para ayudar a restaurar la herencia cultural. Este proyecto de investigación considera cómo las culturas deben tener un lugar en la comunidad creativa y la toma de decisiones. ¿Qué tipo de culturas queremos crear a través de nuestras habilidades de diseño? O quizás, es al revés, ¿cómo influye la cultura en el diseño? en un contexto específico que pretende reconstruir la identidad de una región. Por lo tanto, la pregunta de investigación propuesta para el proyecto *Co-Obradoiro Galego* es “¿Cómo pueden ayudar la incorporación de nuevos biomateriales a regenerar nuestro patrimonio artesanal gallego?”.

Como ya decía en 1990 el profesor Agustín García Calvo en su conferencia “Cultura contra tradición. El placer de hacer con las manos”: En la tradición, no hay progreso. En la cultura, sí. La cultura es toda ella progreso, una cultura progresa y aspira a progresar. En el futuro se trata de conseguir que no se haga más de lo que ya está hecho, sino que suceda otra vez con apariencia de renovación”

Pautando una práctica colaborativa entre biodiseñador/a y artesano/a podemos optar por prácticas regenerativas que implican la restauración de la naturaleza a través del oficio de la cestería. El artesano aporta el dominio de un oficio y los diseñadores detectan e imaginan nuevas perspectivas a las necesidades del momento que sintonicen con la sensibilidad. La artesanía establece un consumo responsable manteniendo un diálogo entre la materia y las herramientas empleadas utilizando materiales de su entorno, enraizados a la área geográfica. El cesterero aprovecha las materias que le ofrece la naturaleza en su entorno para hacer frente a sus necesidades, procurando mantener un equilibrio entre la actividad y el medio. La colaboración entre artesanía y diseño, es una manera de relacionar el saber hacer con el saber qué hacer. A través de la colaboración se están empoderando y preservando comunidades locales, al mismo tiempo que se plantean nuevos sistemas para restaurar nuestra biodiversidad y medio. La colaboración es fundamental para mantener el conocimiento cultural explorando métodos innovadores y conscientes con el medio ambiente y el impacto social, para continuar un oficio artesano. A la par que se promueve la investigación de una nueva perspectiva de la relación entre las personas y el planeta, creando nuevas bioestrategias para el desarrollo social, económico y ecológico.

Resultados

Se pretende reconstruir la identidad y la memoria mediante el estudio de las formas existentes en su historia y tradición, al tiempo que fomentamos el desarrollo de nuevos biomateriales. Como defendían los creadores del “Laboratorio de Formas” de Galicia; el trabajo debe ser hijo de su tiempo pero sin ignorar de dónde viene.

El resultado son objetos bien hechos, exponente de una cultura y un conocimiento profundo de oficio y el tratamiento de los materiales empleados. Se trata de una serie de cuatro piezas tejidas a mano que pretenden reconstruir la identidad gallega. Un desarrollo de diseño altamente inspirado por elementos culturales presentes en la sociedad gallega. El resultado no está enfocado en tratar de imitar formas y estilos del pasado sino en actualizarlos en el presente y diseñar objetos que tengan en cuenta patrones característicos y racionales antiguos que puedan encajar en un estilo de vida contemporáneo. Se trata de producir un diseño regional a la altura de nuestro tiempo, relacionando lo local con lo global, estableciendo vínculos con el territorio, la cultura y la comunidad.

Un conocido símbolo gallego, la vieira (molusco comestible, muy común en los mares de Galicia, y cuya concha, formada por una valva plana y otra muy convexa, es la insignia de los peregrinos de Santiago de Compostela) traducido a una técnica de tejido de cestería que integra el mimbre junto al biomaterial. Integrando el biomaterial de dos mariscos diferentes, generamos una superficie de color no homogénea, como en la concha de vieira. (Imagen 1) Siguiendo la morfología original de las nasas de pesca, el resultado es una re-interpretación de las proporciones de una nasa en madera con una red visible hecha del biomaterial. (Imagen 2)



1



2

Imagen 1. Re-interpretación morfológica vieira gallega tejida con mimbre y biomaterial. Cesteiro: Berto, Rubén. Imagen realizada por Andrés, Sabela. Vigo (Galicia). (2021) / **Imagen 2.** Re-interpretación morfológica de nasa de pesca tejida con láminas de madera de roble gallego y biomaterial. Cesteiro: Táboas, Enrique. Imagen realizada por Andrés, Sabela. Vigo (Galicia). (2021)

De nuevo otra reinterpretación pero de una típica cesta gallega para llevar pescado en la cabeza llamada *patela* combinada con el tradicional sombrero gallego. Por lo tanto, mantenemos las proporciones del sombrero y el tejido de la *patela* en madera y añadimos el colorido biomaterial en la misma posición que el lazo del sombrero gallego. (Imagen 3)

Esta pieza celebra la cestería como primera artesanía, anterior a la cerámica o tejido artesanal. Ya que el hombre para el desenvolvimiento de su economía alimentaria estable necesitaba recipientes para la conservación de sus alimentos. Al igual, que se cree, que el hombre observando la naturaleza, en particular los nidos de pájaros, tomara estos como ejemplos. Por lo tanto, la inspiración para esta pieza viene dada de la piedra base de un hórreo gallego (construcción de uso agrícola destinada a secar, curar y guardar el maíz y otros cereales) desde la que empezamos a tejer con mimbre, finalizando en la parte superior con el biomaterial en forma de patrón de red de pesca. (Imagen 4)

Cabe a mayores resaltar, la importancia vital de la comunicación para llegar de una manera directa al público objetivo contando una historia y expresando emociones.



3



4

Imagen 3. Re-interpretación morfológica de la patela en conjunto con el sombrero típico gallego tejida con láminas de madera de roble gallego y biomaterial. Cesteiro: Berto, Rubén. Imagen realizada por Andrés, Sabela. Vigo (Galicia). (2021)

Imagen 4. Pieza inspirada en el horreo gallego tejida con mimbre tintado combinada con piedra “del país” gallega y biomaterial. Cesteiro: González, Carliños y Berto, Rubén. Imagen realizada por Andrés, Sabela. Vigo (Galicia). (2021)

Para las fotografías que tienen lugar en la costa litoral de Galicia y en las que las mujeres vistiendo trajes tradicionales gallegos son las protagonistas se tomó como referente el Archivo Fotográfico Pacheco. Este archivo es una colección fotográfica recopilada en su mayor parte por Jaime de Sousa Guedes Pacheco entre 1915 y 1981, y que está instalada en la Casa de las Artes de Vigo en Galicia. Este muestra cómo era la Ría de Vigo antes de la llegada de la industria con la costa prácticamente virgen y una comunidad de marineros trabajando a sus orillas. (Imagen 5)



Imagen 5. Mujeres gallegas vestidas con trajes tradicionales gallegos posando con piezas hechas en fibras vegetales combinadas con biomaterial. Cesteiros: González, Carliños, Berto, Rubén y Táboas, Enrique. Modelos: Esperanza, María, Rosa, Olga, Maruja y Dominga. Imagen realizada por Porcelli, Rodri. Estilista: Armada, Olalla. Muros (Galicia). (2021)

Mientras que para el video de tipo documental, que tiene como objetivo recopilar y difundir diversas técnicas de cestería gallega, la ubicación seleccionada, a parte del obradoiro (taller de cestería) de Rubén Berto fue el Castro de Baroña haciendo referencia, como se menciona anteriormente, a los primeros orígenes documentados de aplicación de técnicas de cestería en construcciones arquitectónicas. El Castro de Baroña fue mencionado Patrimonio Artístico Nacional y Bien de Interés Cultural al igual que es el castro mejor conservado de toda Galicia.

Visualización y proyección a futuro

Qué podemos, los diseñadores, aprender de la antropología cultural para adoptar sistemas innovadores específicos a nivel local y cultural?

El producto artesano debe comunicarse como un producto con historia. Un producto con unos valores y calidades con las que el producto estándar no puede competir. El artesano debe anteponer la calidad, a la cantidad. La calidad entendida de manera global trabajar con buenos materiales y buenas herramientas, cuidar los acabados y cada detalle.

La producción industrial hace que se valoren cada vez más las calidades que ofrece la elaboración artesanal. No solamente el consumidor reclama productos más locales y personales, también los diseñadores quieren crear obras más exclusivas, con un público más definido detectado por su sensibilidad. La colaboración entre el diseñador y el artesano permite ofrecer objetos contemporáneos menos masificados.

Hoy en día nuestros procesos de fabricación se centran en fibras y pieles producidas en gran medida en monocultivos y sistemas agrícolas intensivos y en materiales elaborados artificialmente derivados de la petroquímica. Todos ellos contribuyendo a la sobreexplotación de especies vegetales y animales. Pero hoy, hemos llegado a un punto de inflexión. Atraídos por la ilusión de que la naturaleza es abundante, el diseño, la belleza, el deseo, la economía o la codicia, hemos extraído los recursos naturales más rápido de lo que pueden regenerarse. Nuestra biosfera está en peligro, un cambio climático inminente y una pérdida de biodiversidad asombrosa.

La escala del impacto ambiental está relacionada principalmente con la fabricación industrial y los patrones de consumo desenfrenados, no con las actividades artesanales a pequeña escala. Y son los propios artesanos quienes pueden desempeñar un papel clave en la creación de prototipos de nuevos modelos de producción regenerativa biorregionales y basados en el lugar para informar e influir en un cambio sistémico radical.

Conclusiones

El futuro de la artesanía debe partir desde un enfoque holístico en el que incorporamos principios de ecología para diseñar en colaboración con comunidades artesanas. Apostando por nuevas propuestas de diseño regenerativo que puedan ayudar a empoderar comunidades artesanas al mismo tiempo que restauran nuestra biodiversidad y medioambiente. De este modo, la artesanía va más allá de lo humano, funciona como un acto de reparación. Hay que ir más allá de la sostenibilidad, entendida con demasiada frecuencia como un medio para causar menos daño al medio ambiente, tenemos que apostar por sistemas regenerativos en la artesanía contemporánea.

Debemos evitar la pérdida y el olvido de los procedimientos de fabricación manual, con carácter antropológico, y debe conservarse por razones de memoria histórica. Entendiendo la herencia cultural como evolución natural de los procedimientos artesanos tradicionales adaptados al contexto.

Mirando hacia el pasado, la artesanía es una muestra del patrimonio cultural de la sociedad para retener y disfrutar de la memoria culta del pasado. Y todo este saber artesanal acumulado durante generaciones debe aplicarse en futuros proyectos para empoderar y preservar comunidades de artesanos.

Co-Obradoiro Galego es un ejemplo completo de un sistema de economía de residuos bio-circular que nos permite no perder las artesanías, explorando nuevas formas de continuar su práctica a través de la investigación de nuevos materiales.

Referencias bibliográficas

Abonomar. <https://www.abonomar.com/index2.html>

Sousa Guedes Pacheco, Jaime. Archivo Fotográfico Pacheco. Casa de las Artes de Vigo (Galicia). (1915-1981)

Biovalvo. Gestión del residuo de concha de molusco. (2015) Disponible en: <https://proyecto-biovalvo.wordpress.com/antecedentes/gestion-del-residuo-de-concha-de-molusco/>

Centre Català d' Artesania. Artesanía y diseño "la nueva artesanía". Generalitat de Catalunya Departament d'Indústria, Comerç i Turismo.

Collet, Carole. Can Textile Craft Help Restore Planetary Health? (2022). Disponible en: <https://vessel-magazine.no/issues/2/re-acting-fibres/planetary-health>

Cidadedacultura.gal. ¿Por qué la vieira es el símbolo del peregrino? (2015) Disponible en: <https://www.cidadedacultura.gal/es/blog/por-que-la-vieira-es-el-simbolo-del-peregrino>

El Amerany, Fatima y Rhazi, Mohammed y Said Wahbi y Taourirte, Moha y Meddich, Abdelilah. The effect of chitosan, arbuscular mycorrhizal fungi, and compost applied individually or in combination on growth, nutrient uptake, and stem anatomy of tomato. *Scientia Horticulturae*. Science Direct. (2020)

Pescadegalicia.gal. Disponible en: <https://www.pescadegalicia.gal/Publicaciones/AnuarioPesca2019/indice.html>

Museo do Mar. Xunta de Galicia. Vigo (Galicia).

M^a Méndez García Rosa y Sáenz-Chas Díaz, M^a Belén. A cestería. Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela (Galicia). (1993)

Fontales, Carlos. Cestería de los pueblos de Galicia. Ir Indo. Vigo (Galicia). (2005)

Wikipedia contributors. *Quitina*, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Quitina&oldid=140632805>.

Wikipedia contributors. *Fermentación láctica*, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Disponible en: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Fermentaci%C3%B3n_l%C3%A1ctica&oldid=143485446.

Abstract: Collaborative Galician Creation Space is a biodesign project. It starts from the author's experience in methodologies that combine ecological, scientific, and cultural specificities. In the search to devise a regenerative design system, the research reveals the specific local socio-ecological challenges of a group of basket makers. With the central motivation of exploring the regeneration of the Galician artisanal heritage, this article intends to contribute to its visibility and future projection.

Keywords: circular economy - community - crafts - biodesign - regenerative system

Resumo: “Co-Obradoiro Galego” é um projeto de biodesign, que parte da experiência do autor em metodologias que combinam especificidades ecológicas, científicas e culturais. um grupo de cesteiros Com a motivação central de explorar o renascimento do património artesanal galego, este artigo pretende contribuir para a sua visibilidade e projeção futura.

Palavras-chave: economia circular - comunidade - artesanato - biodesign - sistema regenerativo

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Embarcación ancestral artesanal: Cadena productiva actual en Huanchaco

Héctor Lozano Gonzales ⁽¹⁾

Resumen: El presente artículo, describe la dinámica económica que surge alrededor del caballito de totora, su fabricación y el impacto económico en las familias que conservan la cultura viva a través de la pesca artesanal ancestral, actividades turísticas y de entretenimiento. Para tal fin se realizaron entrevistas a profundidad, fichas de observación, lista de cotejo y la propuesta de fabricación de una tabla de surf híbrida entre el foam y la totora como materia prima en su producción. Todo ello con el propósito de incentivar un modelo económico articulado que beneficie significativamente a las familias artesanas del caballito de totora.

Palabras clave: cadena productiva - caballito de totora - cultura viva - artesanía familiar - familias artesanas - balsares de huanchaco - pesca ancestral - surfing - tabla de surf

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 93]

⁽¹⁾ **Héctor Lozano Gonzales.** Maestro en educación superior, publicista y comunicador social. Se desempeñó como profesor en universidades e instituciones educativas como Cibertec, la Universidad Privada del Norte y la Universidad Señor de Sipán. Colaboró como periodista independiente en las revistas alemanas Digital Development Debates y Tea After Twelve. Integró el equipo organizador de la Feria de Libro de Trujillo como jefe de comunicaciones. Como artista ha realizado exposiciones y eventos culturales. Se desempeña como investigador afiliado a Concytec, habiendo realizado diversas publicaciones académicas.

Contexto

La pesca artesanal ancestral en Huanchaco, en adelante p.a.a., es una actividad protegida por Ley N° 30837, El Peruano (2018) que invita a la recuperación, conservación y protección de la pesca ancestral, el caballito de totora y los balsares de Huanchaco. Generación tras generación las familias oriundas y descendientes de las culturas Moche y Chimú, asentados en la ensenada a orillas del mar, son quienes mantienen la tradición. De ella surge el sustento económico, en mayor medida por la pesca y más recientemente por el

turismo, ya sea en paseos turísticos en el mar para los visitantes al balneario o por la fabricación de souvenirs en miniatura del caballito de totora.

La situación económica de las familias que integran la Asociación de Pescadores Artesanales de Huanchaco se afecta por diversos factores, tal como lo explica Lorenzo Ucañán quien en su momento fuera presidente de la Asociación de Pescadores Artesanales de Huanchaco (ASPAH): “los constantes desacuerdos entre los asociados no permite una correcta gestión de las necesidades ante las autoridades locales, así como llegar a acuerdos colaborativos con entidades gestoras del turismo local, tampoco con gremios de restaurantes y mucho menos con la Cámara de Comercio de La Libertad”.

Sumado a ello la pesca de arrastre de embarcaciones mayores, la erosión costera e incluso los oleajes anómalos perjudican y limitan la productividad en el mar. Los testimonios de Sergio, Lorenzo y Erick coinciden, son las embarcaciones a motor conectoras de la norma, quienes invaden sus playas, “no se puede hacer nada, antes, cuando nos acercábamos a reclamar nos investían con sus botes... ahora ya les dejamos para no tener problemas”.

La economía que gira y deriva de la p.a.a. y el caballito de totora, encuentra nuevos rumbos de desarrollo vinculados orgánicamente al mar y la tradición, pero se ejerce desordenada e inconexa, siendo este, el punto débil de la comunidad de pescadores, quienes, al tener familias numerosas, los ingresos les son insuficientes, esto provoca que en el seno familiar se busquen actividades económicas complementarias que les permitan subsistir. No obstante, si se organizan, planifican y lideran en consensos claros permitirá el desarrollo de una economía articulada que beneficie a todos por igual.

Humedales de Huanchaco

La materia prima para la construcción del Caballito de Totora se encuentra ubicada en Huanchaco (8° 4' 48" L.S; 79° 7' 14" L.O), distrito de Trujillo. Los Humedales de Huanchaco ocupan un área de 46.72 ha. Asimismo, están protegidos desde 1992 por el Gobierno Regional de La Libertad bajo resolución N° 005-92-AR-LL-VRHT por ser un área extractiva que favorece el sustento por medio de la pesca artesanal y la elaboración de artesanías, actualmente los humedales están bajo la custodia de la ASPAH creada en 1986 con solo 12 miembros (Pulido, 2010) En la actualidad la asociación cuenta con 70 socios entre activos e inactivos, bajo la presidencia de Hermenegildo Díaz Urcia. H. Lozano (Comunicación personal, 26 marzo 2022)

Inicialmente la totora de la especie *Schoenoplectus californicus*, conocida originalmente con el nombre “Tupo” en lengua Mochica, fue cultivada dentro de la ciudadela de Chan Chan en lagunas artificiales denominadas Wachagues¹, pero que, en 1940 se empezó a cultivar a un kilómetro al norte de la caleta. Siempre con la finalidad de seguir armando las balsas de totora. (Liseras et al., 1994)



Figura 1: Wachaque ubicado dentro del complejo arqueológico de Chan Chan, Trujillo. Nota: Fotografía tomada de (Girin, 2005)

Al consultar a los pescadores sobre el estado actual de los humedales, ellos refieren que la totora que cosechan no tiene la altura de antaño, Sergio la denomina totora de balsa larga, “de esas ya no hay, debe ser por los desagües de la parte alta y todos los carros que pasan por la costanera”, manifiesta. Un reciente estudio tomó muestra a 25 pozas para tener una idea del estado en que se encuentran los balsares:

Los valores de pH tienen un rango de 6,83 y 7,5, temperatura entre los 21.7°C y 26.7°C, conductividad de 0,89 S/m en promedio, oxígeno disuelto de 0,52 mg/L y valores de DBO5 de 0 a 4,3. De estos resultados, solo la temperatura y el pH, se encontraban dentro de los Estándares de Calidad Ambiental para agua. (De La Cruz et al., 2021)

El recorrido a pie por los humedales tiene una distancia longitudinal estimada de 1900m, existen varias pozas selladas y abandonadas. La cifra de pozas contabilizadas son variables, estudios como el de Liseras et al., (1994) nos da cuenta de 130 pozas, Pulido (2010) contabilizó 160 pozas y De La Cruz et al., (2021) actualiza el número a 226 pozas. Los humedales de Huanchaco, en los años 90 fueron invadidas por insectos: larvas del lepidóptero *philoros neglecta*, que ataca los bordes triangulares de la totora y la *queresa cerosa* *Ceroplastes cirripediformes* Comstock, parasitaria de los tallos. (Liseras et al., 1994)



2



3

Figura 2: Detalle del fondo de una poza durante el proceso de maduración de los tallos.

Figura 3: Detalle del aerénquima en totora seca.

El tiempo de maduración de la totora en los humedales de Huanchaco es de un año, según refieren los entrevistados, no obstante, llama la atención que, en condiciones óptimas de cuidado, esta planta de raíz acuática, que tiene una longitud promedio superior a los 3.5m pueda cosecharse cada seis meses según refiere (Hidalgo C., 2007). No es de extrañarse entonces que, bajo la situación actual de los balsares, los pescadores artesanales presenten escasez de materia prima para la confección de caballitos de totora, quienes en ocasiones compran una o dos cargas de totora a 50 soles, un atado grande de totora seca, lista para usar.

Como vemos, las amenazas que se ciernen sobre los humedales son diversos, la época del año en que la totora se recupera es entre las estaciones de otoño e invierno, cuando la arena se retira y la marea crece, las pozas recuperan su fondo húmedo presentando filtraciones de agua dulce y salada por la cercanía a la playa. Adicionalmente hay que tener en cuenta además el crecimiento demográfico que atraviesa el balneario.

El perfil socioeconómico descrito por Pulido (2010) se conforma de zonas urbanas y rurales que cuentan con infraestructura administrativa como la Municipalidad de Huanchaco, el servicio médico, policial, de serenazgo, religioso etc. Además de la inversión privada combinada entre hoteles, restaurantes, artesanías y de entretenimiento que constituye la mayor fuente de ingresos para la población urbano local. (pág.3)

Es importante conocer además las características físicas de la totora, ésta tiene una estructura porosa al interior, formada por cámaras de aire, como una esponja, que la vuelve un material muy liviano y con propiedades aislantes. La totora es una planta vascular acuática debido a la forma de estructuración de las hojas y tallos constituidos por el aerénquima², que facilita la aireación de órganos que se encuentran en ambientes acuáticos o suelos anegados.

Dentro de las características físicas de la totora como la densidad, aumento de volumen, tensión, absorción y compresión destaco las dos últimas, la absorción de la totora sumergida en agua por 24 horas puede cuadruplicar su peso inicial, pero si la atadura ejerce buena presión la capacidad de absorción disminuye (Hidalgo C., 2007).

Conociendo este dato podemos estimar el peso de un caballito de totora seco de 40 kilos después de salir del mar. Del mismo modo la compresión de la totora aumenta cuando están agrupadas en un atado compacto, otorgándole una resistencia de hasta 40k por cm². Lo que explica como la embarcación de totora Qala Yampu fue capaz de cagar y transportar una piedra de 9 toneladas por el lago Titicaca con la finalidad de probar como pudo haberse construido la ciudadela de Tiawanacu al oeste de La Paz. (Hidalgo C., 2007)

Caballito de totora

Se le atribuye este nombre a la balsa de totora por la semejanza de movimientos que ejercen los pescadores, similar a los jinetes al montar y controlar a su caballo, en este caso al enfrentar las olas. Pero, en estricto histórico se dice que fueron los españoles quienes le dieron el nombre de caballito, sin embargo, Garcilaso llamó barquillos a las balsas de los indios de aquel entonces.

Los antecedentes de la confección de balsas por los habitantes de la costa, tienen sus primeros registros en los Comentarios Reales del Inca Garcilaso de la Vega textos que se componen en su primera entrega de 9 libros 262 capítulos. En la primera versión de 1606 en el Libro Tercero capítulo XVI, *Diversos ingenios que tuvieron los indios para pasar los ríos y para sus pesquerías*, podemos encontrar una descripción minuciosa de la forma de la balsa de entonces y que aún mantienen las balsas de totora en la actualidad.

Sin las balsas, hacen otros barquillos más manuales: son de un haz rollizo de enea, del grueso de un buey; átanlo fuertemente, y del medio adelante lo ahusan y lo levantan hacia arriba como proa de barco, para que rompa y corte el agua; de los dos tercios atrás lo van ensanchando; lo alto del haz es llano, donde echan la carga que ha de pasar. Un indio solo gobierna cada barco de éstos; pónese al cabo de la popa y échase de pechos sobre el barco, y los brazos y piernas le sirven de remos, y así lo lleva al amor del agua. (Garcilaso de la Vega, 1606, pág. 156)

En otro pasaje del capítulo, Garcilaso describe la forma en que maniobran los barquillos, aquí describe a detalle la técnica con la que ingresan al mar.

“Los indios de toda la costa del Perú entran a pescar en la mar en los barquillos de enea que dijimos; entran cuatro y cinco y seis leguas la mar adentro y más si es menester; [...] Los pescadores para andar por la mar se sientan sobre sus piernas, poniéndose de rodillas encima de su haz de enea. Van bogando con una caña gruesa de una braza en largo hendida por medio a la larga. [...]

Toman la caña con ambas manos para bogar; la una ponen en él un cabo de la caña y la otra en medio de ella; el hueco de la caña les sirve de pala para hacer mayor fuerza en el agua. Tan presto como dan el golpe en el agua en el lado izquierdo para remar, tan presto truecan las manos corriendo la caña por ellas para dar el otro golpe al lado derecho, y donde tenían la mano derecha, ponen la izquierda, y donde tenían la izquierda ponen la derecha” (Gracilaso de la Vega, 1606, pág. 158)



Figura 4: Caballitos de totora, ubicados verticalmente para facilitar el secado.
Nota: Nótese la diferencia, el de lado izquierdo próximo a cumplir su ciclo de vida útil, probablemente con 3 semanas de ingreso constante al mar.

La confección o armado de un caballito de totora para un pescador experimentado, le toma en promedio 30 minutos, consta de dos bastones o cuerpos si es para pesca y de tres bastones si es para fines recreativos. Existe además una mirada femenina de “la balsa” por parte de los pescadores, cabe indicar que son los hombres quienes las confeccionan utilizando para ello términos como la madre y los hijos. Asimismo, le asignan una descripción femenina al cuerpo de la balsa.

Para los pescadores de mayor edad en Huanchaco, ciertamente la balsa de totora tiene una connotación femenina. Ellos se refieren a la balsa con cariño, con respeto, incluso con dulzura. Los pescadores indican además que solo “una mujer” puede hacer frente a la braveza de “otra mujer”, que en este caso es el mar o “la mar”. Ellos “montan” a la mujer y el resultado es lo que para ellos significa el pan de cada día, es decir, el pescado u otros productos marinos que

llevan a su mesa diariamente. En este contexto, el proceso mediante el cual el pescador se “une” a una balsa de connotación femenina tiene como “resultado” un producto que es el alimento que sostiene a la familia. La balsa en sí es además vista como un ente humano. Tiene “cabeza”, que es la punta; tiene un “pecho”, que es el quiebre de la proa que rompe las olas para poder salir al mar abierto y tiene un “hueco” que es donde se produce el alimento, es decir, donde se deposita el pescado y otros productos marinos. Si se quisiera forzar el argumento, el producto marino “sale” de un “hueco” de connotación femenina, como si se tratara de un nacimiento. De hecho, muchos pescadores se refieren al producto de su faena como “me ha dado (corvina)”, que es la misma frase cuando se refieren a los hijos que tienen con sus esposas: “me ha dado (un varón)” o “me ha dado (una mujer)”. (Prieto, 2016, pág. 162)

Actualmente el caballito de totora sufre una alteración. Al observar el interior de la balsa hoy se aprecia un material que, para los ambientalistas, así como para custodios de la tradición, les debiera preocupar. Desde hace quince años que el Tecnopor³, un material sintético altamente contaminante, forma parte vital para la construcción de la balsa. Todos los pescadores artesanos, refieren que es por el ahorro de totora y la flotabilidad. Si algún consuelo cabe ante este hecho es que, la totora es el material predominante, fabricado aún con totora de balsa larga y, al material sintético le dan forma de tal manera que se mantiene la silueta tradicional del caballito de totora, ancha en su base y delgada en la punta. (Worldwidewild, 2019) Además, comparando el caballito de Huanchaco con el caballito de Pimentel⁴, el segundo se ha alterado por completo, se comprueba categóricamente que el caballito que se fabrica en Pimentel es 100% Tecnopor forrado con totora. (Chiclayo que rico, 2013; Lozada, G., 2021)

Erosión costera y pesca

El problema que padecen los balnearios en el departamento de La Libertad surge a raíz de la construcción del puerto de Salaverry, hoy Salaverry Terminal Internacional, el cual, a poco de entrar en funcionamiento, tuvo que lidiar con el fuerte oleaje y el arenamiento del mismo, lo que dificultó la entrada segura de los barcos. Para ello se construyó un molón o rompe olas, con la finalidad de minimizar el impacto costero, no obstante, tras la construcción de la estructura y al paso de los años, el rompe olas empezó a afectar a balnearios como Las delicias, Buenos Aires, y Huanchaco, cambiando radicalmente el perfil del litoral como antaño lo conocimos.

La construcción del rompeolas al inicio ha retenido más de 90 000 000 m³ de arena para el sur del puerto y ha erosionado la parte norte modificando también la costa. Actualmente 60 000 000 m³ de arena se han acumulado en el puerto de Salaverry y que pertenecen a las playas de Trujillo. (Bocanegra et al. 2020, pág. 64)

De acuerdo a los testimonios ofrecidos por los pescadores de Huanchaco, varios de los peces que solían pescar ya no se encuentran en la zona, esto, producto de la erosión costera. Si bien su comentario es producto de la evidencia empírica, la cual indica que, por un lado, el volumen de peces ha mermado y por otro las especies que solían pescar ya no se encuentran en la zona, la información científica producto de investigaciones recientes así lo confirman.

El ecosistema los “totoraes” han sido impactados negativamente, muy severamente al extremo de perder una extensión de 92.7 metros, lo cual significa menos materia prima para la confección de los “caballitos de totora” afectando la pesca ancestral. Se modificó el hábitat de las especies marino litorales de fondos blandos o arenosos y con ello se disminuyó su disponibilidad de captura para los pescadores ancestrales en “caballito de totora” de Huanchaco. (Bocanegra & Veneros, 2020, pág. 221)

En el Informe Técnico N° A6988 presentado por Instituto geológico, minero y metalúrgico INGEMMET (2020), en el cuadro de peligros geológicos identificados especifica que, la erosión en el balneario de Huanchaco se debe también a la inundación pluvial y marina que sufre el sector El Boquerón, y que la erosión marina abarca además al sector Los Tumbos, así como a los sectores centro y sur del balneario, para las cuales se recomienda la construcción de barreras de contención con cimentación mixta de enrocado y concreto armado con una longitud de 2994m y con una altura a ras del mar de 2.5m. esperando de esta manera contener la fuerza del mar y los oleajes anómalos. (pág. 27)

Según Prieto (2016) el desuso del caballito de totora y por ende la pesca ancestral está en fase terminal, de acuerdo al repaso de estudios de autores como Edwards (1965); Ortiz (1990, 2003) y; Rostworowski (2004) quienes coinciden en que, en los valles costeros de Chincha, Cañete, Asia, Mala, Chilca, Lurín, Rímac, Chillón y el Norte Chico no se hallaron registros del uso de balsas de totora durante los primeros 50 años del siglo XX. A lo mucho existe evidencia fotográfica de una balsa de totora en el valle de Asia (Edwards, 1965, p. 143). Bajo esta información, las balsas de totora ya no existen en más de la mitad del territorio donde se las utilizó en el pasado.

En Huanchaco existen menos de 50 pescadores artesanales que utilizan estas embarcaciones, pero de ellos, solo 20 se dedican a tiempo completo a esta actividad. Puémape, otra de las caletas tradicionales, presenta solo 2 pescadores que utilizan este modo de pesca, mientras que en Chérrepe no sobrepasan los 10 pescadores y en Puerto Eten solo hemos contado 5 pescadores con balsa de totora. (Prieto, 2016, pág. 142)

No obstante, y de acuerdo a entrevistas realizadas para la presente investigación Erick Huamanchumo, Joel Ucañán, su padre Lorenzo Ucañán, así como Sergio Aguirre Huamanchumo están seguros de que la pesca ancestral seguirá por muchos años más, no creen que desaparecerá pues forma parte de su cultura y seguirán con el legado de padres a hijos, de abuelos a nietos. La enseñanza de esta actividad se da de manera voluntaria, no

se impone. Erick aprendió a fabricar el caballito de totora, a tejer redes con tan solo observar y practicar. De acuerdo a la información recabada, el aprendizaje de los jóvenes es espontánea y natural dentro del seno familiar. Mi abuelo no me enseñó, yo aprendí, indica Erick. Un dato curioso, algunos de los entrevistados dicen que familiares suyos fueron a Lambayeque a establecerse en los puertos y caletas de la zona, llevando el conocimiento de la pesca artesanal en caballito.

Fuentes de ingreso

Estas se suplen con otras actividades, no siempre relacionadas con la pesca artesanal, sin que esto signifique necesariamente el riesgo de desaparición de la pesca ancestral. No obstante, la realidad provoca que los hijos tengan conversaciones con sus padres sobre lo que desean hacer en relación a su futuro.

En el caso de las mujeres, la mayoría, se dedica al hogar y a la preparación de los alimentos. Asimismo, la señora María Magdalena Ucañán de Aguirre, lleva décadas dedicada a la venta de peces que su esposo, hijos y nietos sacan en sus jornadas, principalmente, suco, cachema, lorna, lisa, toyo y chita. Cuando niña, siempre viajaba a Trujillo a vender sus productos al mercado mayorista, ahora lo hace en la asociación de comerciantes minoristas del mercado, más conocido como mercado de Huanchaco.

Lorenzo Ucañán es un ex policía, que luego de darse de baja retomó la actividad pesquera y por recomendación de sus amigos abrió un restaurante familiar. El orgullo de la familia hoy recae en la última de sus hijas, Patricia Ucañán, quien será la primera universitaria de la familia. Joel Ucañán, con el apoyo de su padre y respaldo de su hermano, fundó su escuela de surf Punta Uka, hace 5 años.

Los pescadores no salen a la mar todos los días, debido a que los oleajes anómalos dificultan la estabilidad de los caballitos, pueden pasar incluso hasta una semana sin tener que ofrecer a las mesas, pero el ingenio de Joel le llevó a desarrollar una técnica de pesca en la cual usa un longboard para ingresar al mar y tirar sus redes, de esta manera minimiza el impacto negativo que produce el quedarse en tierra, así tiene chance de seguir llevando peces a la cocina del restaurante familiar.

Cuando los fuertes oleajes se presentan los pescadores aprovechan para reparar sus redes y balsas, también están prestos a atender el pedido de clientes que desean vivir la experiencia de estar mar adentro sobre un caballito de totora, por este paseo de 15 minutos el pescador cobra 15 soles. Sergio y Erick además elaboran esteras y caballitos de totora a pedido, el valor estimado para un caballito de totora con fines decorativos en un hogar o restaurante es de 300 soles. En una buena faena pueden pescar hasta 150 kilos, algo que no pasa muy a menudo, el promedio oscila en alrededor de 80 kilos. Pero esto, tampoco es garantía de que los ingresos sean lo suficiente, a falta de demanda, se ven obligados a regalar e incluso a desechar los peces por descomposición.

Erick Huamanchumo tiene una carrera técnica en marketing, la cual retoma siempre al terminar el verano. Omar Huamanchumo es arquitecto y junto a su hermano Henry o

Chicho como le conocen en Huanchaco, fundó la escuela de tabla Muchick, ahora con más de 20 años enseñando a surfear a los visitantes del balneario. Asimismo, fabrican sus propias tablas bajo la marca 3HP.

El abuelo de Chicho y Omar, Manuel Huamanchumo Cumpa, más conocido como el “Condesito” se opuso a que sus hijos se dedicaran a la pesca, el abuelo Huamanchumo a diferencia de sus hermanos quiso un futuro diferente para sus hijos, sin frío, amanecidas y escasez económica. A través de sus recomendaciones y frases como, “el que no sabe bien dos cosas, no puede saber una tercera” calaron en el seno familiar, se avocaron a trabajar no en la pesca ancestral, pero sí ligados al mar. Chicho se enroló a la marina por dos años y trabajó en cruceros por 4 años. Su abuelo trabajó en la fabricación de redes para pescar al igual que su padre y tíos y, si había que pescar lo hacían con cordel desde el muelle.

Proto surf

Respecto al origen del surf como deporte y al uso de la tabla hawaiana se reconoce internacionalmente a Hawai como el país donde nació este deporte, sin embargo, en la última década en Perú viene tomando fuerza en la comunidad de surf profesional la posibilidad de que el deporte acuático se haya originado en Perú, específicamente con las culturas Moche y Chimú.

El primer campeón mundial de surf profesional es Felipe Pomar, quien ganó en 1965 el primer campeonato mundial de tabla hawaiana en la historia de surf. Felipe hace más de 30 años empezó a difundir la teoría de que el surf es originario del Perú, el campeón sostiene que al ser el Caballito de Totorá una embarcación milenaria de construcción artesanal pequeña y larga, según su interpretación, la ve más como una tabla que como una embarcación, es así que empezó a teorizar, Esparza (2017) primero en base a grabados y cerámicas moche, que representan la actividad pesquera en cuyos cerámicos se ve, efectivamente, a los pescadores montados en sus embarcaciones, aferrados a ella, sentados y echados. Segundo, extrapola la actividad pesquera incluso hasta 5 mil años a. de C. y deja abierta la posibilidad de que si los antiguos peruanos de La Ciudad Sagrada de Caral pescaron y navegaron 3000 a.C. podrían haberlo hecho miles de años antes. Tercero, propone que si la Polinesia fue poblada mil años a.C. entonces no son más antiguos que los moches o pobladores de Caral, por consiguiente, ellos no pudieron haber surcado el mar antes que las culturas peruanas y por ende no haber tenido el ingenio de hacerlo recreativamente. Cuarto, su visita al balneario de Huanchaco lo llevó a conocer la pesca artesanal ancestral, vio a los pescadores surcar las olas en sus balsas de manera similar a una tabla, y con este hecho dio por sentado que efectivamente el Caballito de totora es el proto surf de la tabla hawaiana. (TV Perú Noticias, 2020)

Para el pesar de los pescadores artesanales ancestrales y los surfistas nacionales, no existe evidencia científica, arqueológica, ni bibliográfica que demuestre contundentemente que las representaciones de los huacos moche y chimú sea la representación recreativa del uso del caballito de totora para surfear las olas.

Por el contrario, existe evidencia documental que además de Hawái, en lugares como la Polinesia, China y África se practicó el proto surf y se construyeron tablas de grandes y pequeñas, hechas principalmente de madera, las cuales permiten entender la evolución natural de la actividad recreativa que derivó en el actual surf y la tabla con la que se practica. En Esparza (2017) en la sección *Perú no es Hawái*

Una vez vistas todas o casi todas las fuentes, la pregunta que surge sobre Perú es la siguiente: ¿hay evidencia suficiente, al interpretar tanto las cerámicas como los testimonios, de que aquellas prácticas con las olas en el Perú precolombino eran con fines lúdicos? En Hawái está claro y la respuesta es sí. En Perú, no está claro (hay indicios o pruebas favorables, pero no concluyentes), y esos indicios que han llevado a algunos al sí (a veces de forma pasional) están siendo interpretados por la influencia directa del espejo hawaiano. Es decir, se está reconstruyendo el modelo desconocido peruano, siguiendo el modelo conocido de Hawái, y eso podría no ser acertado.

Hoy los caballitos de totora (además de para la pesca), gracias a la influencia del surfriding⁵, se usan como tabla de surf, donde los caballistas se ponen de pie y corren las olas como con las tablas de surf. Son más difíciles de maniobrar, y existen competiciones exclusivamente de caballitos de totora. Sin embargo, se debe insistir que esa práctica de hoy, no fue producto de una evolución natural de los caballitos arcaicos, sino que se ha instalado como influencia del surf moderno, que en Perú apareció en los años 30 del siglo XX. (págs. 209, 210)

Surf con posibilidades

Gracias a los triunfos obtenidos en diversos campeonatos y con el apoyo familiar, los hijos de algunos pescadores fundaron sus escuelas de surf, las que gestionan intuitivamente, pues no todos tienen estudios superiores. Sin embargo, hay que recalcar que iniciativas particulares como la de Joel quien además de dirigir su propia escuela, realizó su primer evento en 2020 “Gracias al respaldo de empresarios locales y su motivación, seguí haciendo más campeonatos hasta que realicé el evento más exitoso para mí, ya que los participantes ganadores tuvieron premios en efectivo”.

Asimismo, Omar reconoce las iniciativas que se hacen en el balneario, sin embargo, considera que Huanchaco está relegada por falta de apoyo y cooperación entre ellos, le gustaría que más nombres de surfistas huanchaqueros tengan relevancia a nivel nacional y sumar nuevos nombres a los destacados Piccolo Clemente y Juninho Urcia, quienes jóvenes, viajaron a Lima para consolidar su crecimiento profesional. Por otro lado, siendo Omar *jefe de eventos* para Olas Perú en Lima, y organizar eventos para semilleros a nivel nacional, se mortifica pues “ya van más de cinco años que a Huanchaco no se lo considera para el circuito nacional de surf profesional”.

Pese a ello y mientras Huanchaco recupera presencia, potencia la capacidad de gestión, logística y se respalda a los surfistas locales, Joel y Omar, ambos ex competidores en las

grandes ligas, saben que la clave está en los menores, esperan que los eventos bien organizados permita a los jóvenes entender de qué manera son evaluados, entender por qué los puntajes más altos y los más bajos de cada competidor son eliminados por los jueces, cómo se obtiene la prioridad al momento de tomar una ola y lo más importante, saber a cuantos puntos están de perder o ganar la competencia.

Chicho orgulloso de sus antepasados revela el significado de su apellido Huamanchumo:

Huaman en quechua = Ave

Chumo en muchik = vuelo

Huamanchumo *ave que vuela*

Los recuerdos de “Chicho” le remontan a 1975 cuando tomo por primera vez una tabla de surf, “no sé cómo me paré, pero me paré, sentí una velocidad como de fórmula uno, una sensación increíble, mientras de la orilla escuchaba que me gritaban tírate, tírate. Ese día dije este es mi deporte.” Recuerda también la balsa de tres cuerpos con la que los niños se divertían en el mar, estas eran utilizadas en la orilla para tomar las olas sobre la espuma, los niños que no tenían balsas las corrían de pechito.



Figura 5: Balsa de totora de tres cuerpos.

Nota: Los pescadores artesanales, solían hacer estas pequeñas balsas a sus hijos, por ser más livianas y de construcción sencilla.

Esta conexión con el surf llevó a Chicho a reparar las tablas junto a un amigo, al tiempo que enseñaba a surfear a sus compañeros de colegio. En 1990 sin proponérselo empezó a reparar tablas y a enseñar a surfear a extranjeros hasta que tuvo la necesidad de perfeccionarse en la reparación de tablas, motivo por el que viajó a Brasil a aprender el shaping de una tabla de surf. Para ello a fines de los 88 se atrevió a fabricar su primera tabla.

Una buena preparación es una constante, tanto Omar como Chicho se han capacitado lo suficiente para ser convocados en eventos de surf a nivel nacional, ambos son jueces e instructores certificados por la International Surfing Association (ISA)

Apreciaciones finales

Luego de recorrer por diversos aspectos de la actividad pesquera ancestral en Huanchaco finalmente me centraré en aquello que, a mi modo de ver, abriría la posibilidad de dinamizar indirecta (si se trabaja individualmente) o directamente (si se busca el bien colectivo) la economía de los pescadores, quienes, según lo expuesto, no encuentran un punto de apoyo que los invite a reorganizar la dinámica económica de supervivencia en la que se encuentran.

El orgullo que sienten los pescadores ancestrales por su herencia, los enfrenta a la realidad de una economía debilitada, incluso por la desidia de organismos gubernamentales que más allá de la ley que los ampara, termina siendo letra muerta. Por fortuna tienen a favor la cada vez más difundida versión, de que son los antiguos Moche y Chimú, los precursores del deporte que más logros internacionales ha dado al Perú, el surf.

Es por ello que, sabiendo que los totorales están en riesgo, que la pesca no es más la mejor fuente de ingresos, que el surf es lo que cautiva a los hijos de pescadores, que son nuevas las actividades que los ocupa, que los turistas suplen los ingresos que la mar no da, que la ASPAH presenta debilidades en su gestión, que la pesca ancestral está en riesgo de perder y que no reciben apoyo económico estatal, se propone la elaboración de un prototipo de tabla de surf que lleve en su interior la totora, que simbolice la simbiosis del posible surf ancestral de los moche - chimú y el surf moderno.

Con este prototipo se espera dinamizar el interés y la unidad de todos los actores alrededor del caballito de totora para que, organizados no desistan de la cultura viva que encarnan. Que se den cuenta que si el mar les es esquivo algunos días, su cultura y la preservación de los balsares son el punto de apoyo a todo aquello que, por siglos han anhelado, el digno reconocimiento de su herencia cultural, el bienestar económico y progreso familiar.

Notas

1. Wachaquos o chacras hundidas, fue una técnica prehispánica utilizada para ampliar la frontera agrícola en el desierto costero, un wachaque extrae agua subterránea creando microclimas y micro ecosistemas con especies silvestres.
2. (Del gr. `aire` y `infusión`.) m. Tejido tegumental formado por células separadas por grandes espacios llenos de aire que sirve para la respiración de la planta.
3. Tecnopor, nombre con el que se conoce en Perú al Poliestireno.
4. Balneario de Pimentel, ubicado a 11km de la Chiclayo en el departamento de Lambayeque.

5. Surfriding, denominación que Esparza da al surf de forma erguida, para diferenciarla de cualquier otra forma de montar una tabla en el surf arcaico, tumbado, sentado o de rodillas.

Referencias

- Arrans, G. (2019). *Materiales y fabricación de tablas de surf avanzadas [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Sevilla]*. Repositorio institucional, Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/100827>
- Auccacusi, M. E. (2020). *Análisis de la técnica ancestral del tejido de la totora como patrimonio cultural: caso Isla Balsero chimú, 2020 [Tesis doctoral, Universidad de San Martín de Porres]*. Repositorio institucional. <https://repositorio.usmp.edu.pe/handle/20.500.12727/7136>
- Bocanegra, C. A., & Veneros, B. (agosto de 2020). La variación de la línea de costa, causa de impacto en el ámbito ambiental, social y económico en la pesca del caballito de totora. *Universidad y Sociedad*, 12, 218 - 222.
- Bocanegra, C. A., Veneros, B., & Culquichicón, Z. (2020). Impactos ambientales en la tira litoral de la costa por acción antrópica en la ciudad de Trujillo, Perú. *Enfoque UTE*, 59-73.
- Chiclayo que rico. (10 de Abril de 2013). Elaboración del Caballito de Totora - Pimentel Perú. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=F1MPNBfVCXI>
- De La Cruz, S., Estheban, K., & Ruiz, L. (2021). Caracterización fisicoquímica de los humedales del distrito Huanchaco de la provincia Trujillo, 2019. *High Tech - Engineering Journal*, 1, 37-45.
- ElPeruano. (2018). Ley que declara de interés nacional la pesca ancestral en caballito de totora; así como la recuperación, conservación y protección de la pesca ancestral en caballito de totora y de los balsares Ley N° 30837.
- Emanuel, J. (2012, del 8 al 12 de octubre). Crown Jewel of the Fleet: Design, Construction, and Use of the Seagoing Balsa of the Pre-Columbian Andean Coast [Symposium]. In *Proceedings of the 13th International Symposium on Boat and Ship Archaeology (ISBSA)*, 13. Amsterdam, Netherlands. <https://dash.harvard.edu/handle/1/24013725>
- Esparza, D. (2017). Reconsiderando las fuentes para el estudio del surf arcaico: Polinesia, China, Perú y África Occidental. *Materiales para la historia del deporte*, 193-213.
- Girin, B. (10 de noviembre de 2005). Flickr [Fotografía]. Peru 2005: <https://www.flickr.com/photos/brunogirin/66144979/in/album-1421087/>
- Gracilaso de la Vega, I. (1606). *Primera parte de los Comentarios reales*. Lisboa.
- Hidalgo C., J. F. (2007). *Aprovechamiento de la Totora como Material de construcción [Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca]*. Repositorio institucional. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/6180>
- Ingemmet. (2020). *Informe Técnico N° A6988*. Trujillo.
- Liseras, L., Soto, V., Moreno, W., & Fiestas, E. (1994). Dos insectos en la “totora” cultivada en Huanchaco, Trujillo - Perú. *Revista peruana de Entomología*, 37, 121-123.

- Lozada, G. (7 de Diciembre de 2021). La pesca artesanal a Caballito de totora, una legendaria tradición sin precedentes [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=z4H-GwkOkZik>
- Prieto, G. (2016). Balsas de totora en la costa norte del Perú: una aproximación etnográfica y arqueológica. *Quingnam*, 2, 141 - 148.
- Pulido, V. (2010). *El Balsar de Huanchaco*. Ramsar. https://www.ramsar.org/es/search?search_api_views_fulltext=balsar+de+huanchaco
- Sempertiga, K. A., & Zavaleta, A. A. (2019). *Valoración económica ambiental para conservación de los humedales del distrito de Huanchaco, La Libertad 2019 [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Trujillo]*. Repositorio institucional. <https://dspace.unitru.edu.pe/handle/UNITRU/16551>
- TV Perú Noticias. (24 de Diciembre de 2020). Peruanos al bicentenario - Felipe Pomar [video]. Youtube, Perú. <https://www.youtube.com/watch?v=5tSMZBGyNnM>
- Worldwidewild. (28 de agosto de 2019). The Making of a Peruvian Reed Boat (Caballito de Totora [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=66G9vrnaqAU>

Abstract: Current paper describes the economic dynamics that emerge around the caballito de totora, its fabrication and the economic impact inside of families that preserve the living culture through activities such as ancestral artisanal fishing, tourism and entertainment. To this end the following instruments were conducted, in-depth interview, observation sheets, checklist and a hybrid surfboard manufacturing proposal between foam and totora as a prime matter for its production. All of this with the idea to enhance an articulated economic model that significantly benefits the caballito de totora artisan families.

Keywords: production chain - caballito de totora - living culture - family crafts - artisan families - rafts of Huanchaco - ancestral fishing - surfing - surfboard

Resumo: O presente artigo descreve a dinâmica econômica que se apresenta em torno ao cavallinho de taboa/caballito de totora, a fabricação e o impacto econômico nas famílias que preservam a cultura viva através da pesca artesanal ancestral, atividades turísticas e de entretenimento. Com esse fim, se realizaram entrevistas a níveis profundos, fichas de observação, lista de controle e uma proposta de fabricação de uma prancha de surf híbrida, combinando espuma e taboa como matéria prima para a produção. Tudo com o propósito de incentivar um modelo econômico articulado que beneficie significativamente as famílias através do cavallinho de taboa/caballito de totora.

Palavras chave: cadeia de produção - cavallinho de taboa - cultura viva - artesanato familiar - famílias artesanais - jangadas de huanchaco - pesca ancestral - surfing - prancha de surf

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Diseñando tradición, tejiendo desigualdad. Una mirada crítica al trabajo entre diseño y artesanado

Roberto González Rodríguez ⁽¹⁾

Resumen: El trabajo artesanal y la intervención del diseño dentro de éste se gesta gracias a un proceso de larga duración, aunque a simple vista dicha relación se ha desarrollado como un litigio orgánico, en su haber, existen una serie de tensiones y desigualdades que terminan por tejer escenarios complejos tanto para el artesanado como para los diseñadores. El objetivo de la presente publicación busca partir de la experiencia de campo y la observación del trabajo entre un grupo de tejedoras de la Sierra Norte en el Estado de Puebla, México; diseñadoras y marcas de moda, bajo una mirada crítica para así, comprender parte de la complejidad que implican dichas relaciones entre mundos (diseñadores/artesano).

Palabras clave: Desigualdad - artesanado - diseño - moda - *etnofashion* - blanquedad - blanquitud

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 105-106]

⁽¹⁾ **Roberto González Rodríguez** (Puebla, México 1988). Antropólogo social por la Universidad Veracruzana, maestro en Antropología con especialidad en Antropología del diseño por el Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA-UNAM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y doctorante en Antropología por la misma institución. Actualmente funge como docente de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES-UNAM) Morelia y de la Universidad Latina de América (UNLA) en Michoacán, México. Es miembro activo del Seminario de Estudios de Indumentaria y Modas en México (SEIMM) del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE-UNAM) y miembro adherente de la Red de investigadores en Diseño de la Universidad de Palermo (UP), Argentina. Ha colaborado en proyectos de intervención como la “Escuela itinerante de economía social para la creación artesanal”¹ y “El objeto antes del objeto, estudios de antropología del diseño”².

El encuentro que el diseño mantiene con el artesanado³ plantea –en la actualidad– la posibilidad de establecer una relación colaborativa, prolífera, acaso benéfica para ambos polos. No obstante, en el caso Mexicano, es resultado de un proceso de larga duración que finca sus orígenes en dos etapas. La primera, durante el proceso de construcción del nacionalismo Mexicano posrevolucionario, el Estado durante este periodo, es el principal promotor de la intervención de artistas e intelectuales en el trabajo artesanal, bajo la impronta del Arte Popular⁴, se desarrollaron políticas para unificar y concebir un “estilo propio” que caracteriza a la artesanía mexicana, trabajo realizado por Adolfo Best (1923) y su método de dibujo que consistía en trazos simples, repetitivos, patronizables, fáciles de reproducir. Son estos elementos los que hasta nuestros días perviven en la alfarería, grabado, pintura entre otras múltiples creaciones artesanales.

La segunda etapa consiste en la profesionalización académica del Diseño Gráfico e Industrial, mediante la creación de dichas licenciaturas en dos de las principales universidades del país, la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (IBERO) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) durante la década de los años 60 y 70⁵ del siglo pasado. No obstante, este hecho es resultado del arribo e influencia de una serie de artistas, diseñadores e inversionistas del arte que terminaron por avecindarse en México, concibiendo al país como terreno fértil para el diseño, entre ellos destacan William Spratling (ca.1940) y su trabajo en los talleres de plata en Taxco, Guerrero; Alexander Girard (1939 - ca.1960) con el colorido y explotación del “folclor” mexicano; el emprendimiento del matrimonio Illsley & Granich (1956) con los textiles en Michoacán en Uruapan y finalmente la construcción de identidad visual para el Sistema de Transporte Colectivo Metro (STCM) de la Ciudad de México, junto con la identidad gráfica para los Juegos Olímpicos México 68, ambos liderados por Lance Wyman, Eduardo Terrazas y Pedro Ramírez Vázquez.

La legitimidad del diseño es un tema por demás interesante, si bien pensamos en el diseño y el diseño industrial como aquel paso que va del trabajo manual/artesanal a la industrialización. La profesionalización del diseño terminó por separar en algún momento estos dos mundos, estableciendo fronteras simbólicas entre el diseñador y el artesano.

La separación, entre otras consecuencias, arrastra consigo la distinción discriminatoria entre diseñadores egresados de centros de educación superior, técnicos industriales, artesanos y artistas. Esta segregación es fuente inagotable de discusiones en torno a las limitaciones en el ejercicio de cada actividad y el menosprecio o la sobrestima por sus obras (Martín Juez, F. 2002:41).

Considero los episodios antes mencionados, trascendentes para comprender cómo las relaciones actuales entre diseñadores y artesanado (diseño-modernidad/tradición-artesanía) se encuentran inmersas en contextos que han ampliado la brecha de desigualdad que, en consecuencia detonan una serie de tensiones en el desarrollo de políticas públicas, trabajo colaborativo, co-creación, entre otros fenómenos particulares de las nuevas corrientes del diseño, como el diseño participativo.

En este sentido, el presente escrito presta especial atención al caso que vincula al artesanado textil del Municipio de Hueyapan, ubicado en la Sierra norte del

Estado de Puebla y diseñadoras de moda⁶ que colaboran, integran o se sirven del trabajo textil de los primeros, esta interacción resulta funcional tanto para ilustrar, como evidenciar procesos de desigualdad, redes de privilegios, además de exponer diversidad de interrogantes que nos llevan a replantear los caminos del diseño como disciplina junto con sus nuevas estrategias de ejecución, colaboración, cooperación y participación.

Moda étnica, ¿el diseño como salvaguarda?

“Las prendas que creamos son una prueba de que la tradición no necesita ser estática ni la moda efímera. Además, estoy segura de que sólo el diseño radical evitará la extinción de la artesanía mexicana”
(Fernández, Carla 2013)

Según Pérez Montfort (2007) la indumentaria tradicional pasó de ser considerada un elemento de identidad nacional durante la década de los años veinte del siglo pasado, a un objeto con un sentido de distinción social diferenciado que, fusionado con el diseño, plantea una nueva ola de expresión de “*mexicanidad refinada*” –menos *naive*, barroca y sobrecargada– que parte de un movimiento mucho mayor: el *diseño mexicano contemporáneo*⁷. Una práctica que implica un híbrido entre modernidad y tradición que se acopla es funcional y conveniente para las tendencias globales de consumo.

Proveer de ciertos rasgos y guiños de lo tradicional a la Moda mexicana no resulta un hecho reciente o aislado, como estrategia ha permitido dotar de identidad a la misma, logrando una distinción a nivel global, movimiento que se ha ido formalizando gracias a la creación de plataformas donde da difusión tanto a la Moda como al diseño mexicano. Esto ha permitido una cierta reactivación en el consumo y crecimiento de algunas marcas mexicanas.

Julier (2010) menciona que dentro de las jerarquías contemporáneas del diseño existen dos extremos: De un lado tenemos al “diseño anónimo” que “comprende una categoría donde los objetos, los espacios y las imágenes son concebidos y modelados por diseñadores profesionales (o por individuos con –cualquier– otra formación que adoptan la función del diseñador) en los que no se reconoce formalmente el sello personal del diseñador”. Como ejemplo de ello podríamos hablar de blusas, vestidos y pantalones, “básicos” que cubren una función específica, que resultan de uso tanto popular como cotidiano.

Al otro extremo de la escala se encuentra el “alto diseño”, en el que “el reconocimiento de la autoría del objeto y su precio de venta desempeñan una función determinante en el establecimiento de sus credenciales estéticas y culturales” (Julier, 2010:105). En este caso tomamos los mismos objetos (blusas, vestidos y pantalones) los cuales, después de un proceso creativo serán intervenidos, modificados o reinterpretados por el diseñador y así el objeto cobra autoría, distinción y reconocimiento. De esta manera, es posible diferenciar entre una chaqueta Chanel⁸ y un esmoquin YSL⁹, o bien, entre una prenda “típica”

de cualquier mercado de artesanías de una *Túnica Chenalho* de Carla Fernández; o un *Quechquémetl* de Hueyapan de uno Tének.

Si intentamos insertar prendas derivadas de la creación artesanal dentro de la propuesta de Julier, inevitablemente surgen una serie de cuestionamientos. Si bien existen prendas (en el caso específico de la labor textil de Hueyapan), cuya forma y elaboración es producto de un conocimiento compartido (*Tomijcotones*, *Quechquémetl*, Chal, faja, Blusa de labores, Falda, lienzo)¹⁰, que atenderán a la dimensión del “diseño anónimo”; el contenido que cada artesano impregna en la prenda (bordado, elección y combinación de colores, tipos de puntada, diseño y distribución de iconografía), convierte al objeto en miembro del otro extremo “alto diseño”, ya que de igual forma pasan por un proceso creativo que se adhiere al objeto, y esto brinda la posibilidad de diferenciar entre una prenda de una región o de otra, y lleva plasmada rasgos específicos del autor que la elaboró. Considero entonces que el trabajo artesanal mantiene una serie de características que le otorgan un espacio de clasificación diferente a lo establecido por las convenciones occidentales; es muestra de otros sistemas de saberes y conocimientos que hasta ahora no han sido tomados en cuenta dentro de los modelos globales y las formas de producción en el escenario global y capitalista. En este sentido, el reconocimiento llega pero de forma indirecta al artesanado cuando colabora o trabaja para un diseñador, pues es la firma y la genialidad de éste lo que se exalta por encima del artesano.

No obstante, es importante aclarar que, pese al discurso que, tanto el Estado como la sociedad han construido, –desde el racismo, clasismo y capacitismo sobre lo indígena como categoría despectiva,– en torno al concepto arte popular/artesanía, resulta importante dejar en claro que, ni todo el artesanado se ejerce dentro de un contexto de pueblos originarios, ni es exclusivo de espacios rurales, ni está necesariamente ligado a la marginación y la pobreza.

En la actualidad, la cantidad de marcas y diseñadores de moda que colaboran o se sirven del trabajo artesanal se ha acrecentado, en el Caso de Hueyapan pondremos énfasis en cinco actores y sus características, mismas que sirven para construir dos categorías que nos permitan ejemplificar elementos que facilitan la capacidad de comercialización y producción de objetos de moda con intervención de manufactura artesanal.

Diseñadoras A

Dentro de esta categoría se encuentran aquellos diseñadores que mantienen una serie de privilegios y ventajas frente al común de los diseñadores y artesanos. Centrándonos en nuestro ejemplo tenemos dentro de este rubro a Carla Fernández, Lydia Lavín y Aisaid Márquez¹¹ (RAÍZ/MyM Organics). Las primeras dos porque vienen de un contexto económicamente cómodo, solvente, mantienen amplio acceso tanto a una serie de capitales, sociales, culturales, económicos y políticos bastante privilegiados; además de pertenecer a un circuito donde las relaciones se tornan convenientes en el mundo cultural y de negocios, finalmente y sin restar importancia su aspecto tanto físico como tono de piel les permite también acceder a un nicho de privilegio. Esto se fundamenta en tanto que la pre-

sencia dentro de los circuitos sociales y culturales en el país se limita a una élite, espacios a los que tanto Lydia como Carla han pertenecido de forma generacional. Al mismo tiempo esto les permite mantener y ampliar su cartera de clientes, son estas relaciones las que les han posicionado para ocupar un lugar dentro de instituciones académicas y federales, quienes hacen una amplia difusión de su trabajo. Ambas tienen publicaciones editoriales, han montado exposiciones en recintos culturales del país y mantienen una presencia relevante en la escena cultural y social de México.

Cabe mencionar que mi intención no es hacer a un lado su talento o capacidad creativa, sino hacer evidentes los medios, el contexto y la serie de privilegios que han permitido que su trabajo sea mucho más visible y exitoso que el de otros.

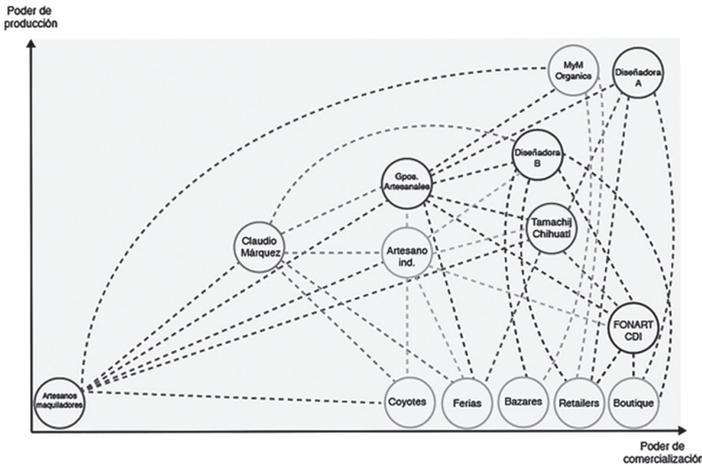
Pese a que Aisaid Márquez no tuvo acceso a la universidad, sí conoció de manera cercana el funcionamiento de procesos, manufactura y comercialización del *fast-fashion*. Sin embargo, fue necesario establecer una serie de relaciones que le permitieron ampliar el horizonte y abrir camino para emprender, junto con su socio, *MyM Organics*.

Su padre, al ser profesor, mantiene una posición de poder en Hueyapan y en Teteles, además de ser uno de los pocos empresarios de la comunidad, lo que le otorga privilegios e intereses. Estas relaciones le han abierto la puerta a Aisaid para poder entrar con los grupos artesanales, ya sea por el carisma y el prestigio de su padre o bien por el interés del Municipio en que el trabajo textil se exporte a *Los Ángeles CA*. Si comparamos la situación de Aisaid frente a Carla y Lydia, seguro encontraremos más diferencias que similitudes, pero lo que les hace pertenecer a la misma categoría es que en ambos casos fungen como una especie de directores creativos, que si bien se encuentran, hasta cierto punto, involucrados en los procesos de creación, producción y confección, existe una estructura y un equipo de trabajo que se encarga de cubrir cada uno de los aspectos, desde el origen, hasta la venta del objeto. Además, estas tres marcas cuentan con talleres o despachos creativos, tiendas, boutiques propias y diversos puntos de venta en el país y el extranjero.

Diseñadores B

Para esta categoría podríamos hablar de aquellas diseñadoras que mantienen una serie de privilegios, pero no en demasía. Si bien, tanto Lila Ceballos (Entretejiendo Voces) como Athziri Magaña (Artificia) tuvieron acceso a la universidad y a contextos económicos distintos a los de los artesanos, no contaban con los mismos recursos sociales y económicos que las diseñadoras del grupo A, pues el montaje de su marca resulta un proceso constante. Antes de crear su proyecto, Lila Ceballos trabajaba como diseñadora para una marca de colchones; mientras Athziri era empleada de Carla Fernández. Con el tiempo ambas diseñadoras han logrado ir construyendo un concepto y proyecto propio, siempre alternándose con otros trabajos y fuentes de ingreso, ya que no pueden dedicarle tiempo completo a su marca. Otra de las diferencias es que no cuentan con un taller, un estudio o una boutique propia, trabajan desde su casa y a veces en el espacio de las mismas artesanas. En cuanto a las ventas, buscan espacios como bazares, muestras, festivales y alguno que otro escaparate o tienda donde puedan albergar sus piezas, además de mantener activas sus

redes sociales –principalmente *Instagram*– medio por el cual realizan ventas y establecen contacto con otras diseñadoras o nuevos clientes. En ocasiones venden a través de tiendas en línea, aunque resulta una tarea un poco difícil pues, al igual que en las tiendas físicas, la comisión por venta suele ser elevada. En pocas palabras, una de las características principales de esta clasificación es la autogestión y el nivel de involucramiento que estas diseñadoras mantienen dentro del ciclo de creación, producción y comercialización del objeto, pues son ellas las que tienen que estar presentes en todos los procesos, lo cual les permite establecer relaciones más cercanas con el artesano.



Gráfica que representa la desigualdad en cuanto a la capacidad de producción y poder de comercialización de objetos de moda. Mientras que artesanos maquilladores que producen para otros artesanos y diseñadores carecen de medios y acceso a plataformas de venta, las diseñadoras mantienen una posición privilegiada frente a ellos.

Si miramos con detenimiento el diagrama, es posible visualizar la cantidad de emisiones y recepciones entre un agente y otro: los diseñadores son en su mayoría receptores, sólo resultan emisores en el momento de la comercialización. No obstante, si se brindaran a los artesanos todas las herramientas a las que los diseñadores tienen acceso con la intención de igualar el panorama, podría atreverse a decir que los artesanos mantendrían una desventaja frente a los diseñadores, pues más allá de las herramientas, existen una serie de privilegios sociales y estereotipos que mantienen una brecha de desigualdad entre estos dos mundos. La discriminación, la pigmentocracia y la desventaja histórica y estructural de las comunidades indígenas y rurales frente a los centros de desarrollo han extendido una brecha que se amplía a pesar de la digitalización de la cultura y el acceso a los medios digitales, que para estas comunidades resulta escaso y lento.

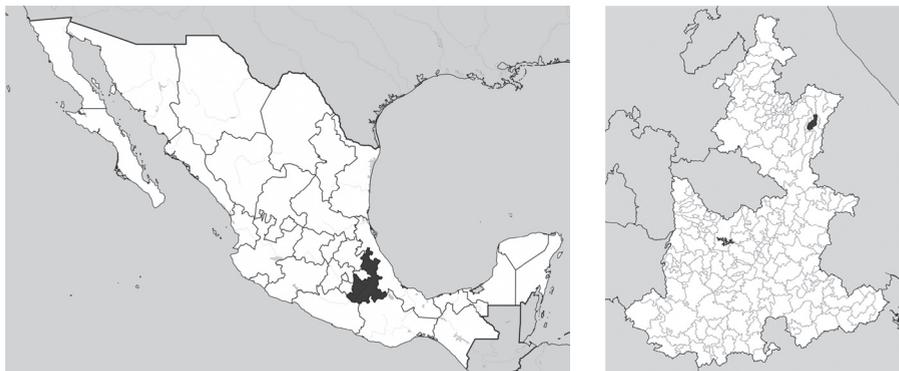
Basta pensar en el acceso a la educación o formación en ámbitos de diseño, limitado o inexistente para el común de la población de Hueyapan, donde es necesario migrar a otra ciudad para integrarse a la universidad o bien movilizarse hasta la capital para poder acceder a una formación en diseño gráfico, de modas o industrial. No obstante, al ser una población con tradición en la labor textil, una de las vías de “crecimiento” laboral ha sido el trabajo en la maquila de ropa dentro de empresas textiles que se encuentran a pie de las carreteras cercanas a la comunidad, es en estos lugares donde algunas artesanas se integran para acrecentar su conocimiento sobre el uso de máquinas de coser entre otros procesos que puedan sumar a su labor artesanal. Sin embargo, como es bien sabido el trabajo en la maquila es desgastante, explotador y mal pagado.

Cabe hacer mención que, independientemente de las categorías antes señaladas, resulta interesante que, todas las diseñadoras mencionadas en este texto se han formado o han circulado por las aulas de la Universidad Iberoamericana, ya sea desde el diseño de indumentaria y moda, textil o gráfico. Por otro lado todas, previo al establecimiento de una marca propia, han colaborado de forma directa o indirecta con dependencias tanto privadas como públicas dedicadas al desarrollo de proyectos creativos en comunidades artesanales, bajo el supuesto de que el diseño puede ayudar a replantear, crear y construir nuevos objetos que sean más atractivos para la comercialización, con la esperanza de aumentar el ingreso del artesanado. De esta manera el Estado invierte gran presupuesto en su contratación, en materia prima como parte de políticas que intentan “preservar” el trabajo artesanal. Sin embargo, en la mayoría de las veces estas estrategias terminan por gestar mecanismos que facilitan a los diseñadores el contacto con quienes en su momento pasarán a ser mano de obra.

Hueyapan, conocimiento y saberes en colectivo

Ubicada en la parte baja de la Sierra Norte de Puebla, se encuentra el Municipio de San Andrés Hueyapan cuya población mantiene una larga tradición dedicada a la tintura, hilado, tejido y bordado de la lana. Conocimiento heredado por Santa Filomena o *Xochitelcualtzin* una de las patronas de la comunidad, “la que nos enseñó a tejer”¹². Según la Secretaría de Bienestar, el municipio se encuentra en un índice de marginación y rezago social alto. De sus 11,868 habitantes, 9,327 son hablantes de una lengua originaria entre las que están el Nahuatl, Totonaco y *Nyühü*, algunos de sus habitantes se identifican como Masehuales, principalmente quienes pertenecen a movimientos de reivindicación, resistencia y autodeterminación como miembros de un pueblo originario.

Las principales actividades económicas de la población giran en torno a la actividad textil, desde la comercialización de materias primas (lana, grana, añil, alumbre, hilazas, etc), hasta la fabricación y montaje de telares de pedal o la venta de lienzos e hilos en crudo para ser teñidos y bordados. Existe una distribución interesante del trabajo entre el artesanado, cada una de las cooperativas establece sus formas propias de organización. Así, se distribuye entre sus integrantes una actividad específica para la producción de las piezas, algunas bordan, otras empuntan o tiñen, entre otras labores, con lo cual es posible distribuir de forma justa y equitativa tanto del trabajo como los ingresos.



Mapa de la República Mexicana donde se señala el Estado de Puebla y a su vez, el Municipio de Hueyapan.

Originalmente todas las artesanas pertenecían a una cooperativa la *Tamachijcihuatl* organización creada en 1988. Debido a una diversidad de factores y problemáticas entre las integrantes, “la Tamachij” se fragmentó en diversas cooperativas, en la actualidad existen más de 35 organizaciones artesanales en el municipio. Aun así, “la Tamachij” continúa siendo un referente para el exterior del municipio, pues es ahí donde se concentran los apoyos por parte del Estado y desde donde se gestan las relaciones entre artesanos y diseñadores que por vez primera llegan a la comunidad ya que la cooperativa es la única que cuenta con un edificio propio y un espacio adecuado para realización de asambleas, talleres, entre otras actividades. Por el contrario, el resto de las cooperativas se reúnen en casa de alguna artesana solo cuando es necesario, el resto del trabajo se hace de forma independiente. Es decir, no cuentan con un taller, espacio o área definida para desarrollar sus actividades; el cuerpo en la mayoría de los casos hace las veces de taller, pues mientras sucede la vida, en la cotidianidad o los “tiempos muertos” es momento suficiente para bordar, empuntar, tejer.

La prenda en construcción se convierte en un objeto que se gesta, se trae pegado al cuerpo durante los meses de su confección, se vuelve parte de la vida diaria del artesano que la trabaja. Existe un repertorio interesante de piezas tanto de carácter tradicional como comercial; la integración de diseñadores, coyotes (revendedores) y turismo, ha provocado el desarrollo de un catálogo de piezas: “para diseñador”, “para vender”, “para la fiesta”, “para diario”, “antiguas” y de “ceremonia” o privadas, como parte de la reserva para uso personal y ceremonial. Entre estas se encuentran el *tachopil*¹³, el *siwapayo* o chal, el *Kueytl* o enredo, el *quechkémetl* o mañanita¹⁴ y el *tojmikoton*¹⁵ o camisa. Por otro lado, existen obrajes o elementos específicos de la labor textil que se aplican en los objetos creados por las diseñadoras, que no son más que adecuaciones o modificaciones de algunas piezas clásicas de la indumentaria tradicional mexicana pero sin la carga de color o el barroquismo exacerbado de iconografía en las piezas, es decir se refinan para poder hacerlas atractivas

a un nicho específico de mercado que responde a una clase, capacidad económica y capital cultural determinado.

Entre estos obrajes destacan la “costilla de ratón”-puntada que permite unir lienzos y cerrar orillas-; la “puntada antigua”-es la puntada característica que delimita el estilo propio de una prenda de Hueyapan-, esta puntada junto con el punto de cruz permiten realizar una diversidad de representaciones de la flora y fauna, reflejo del paisaje cotidiano y de la memoria de la comunidad. Estos saberes forman parte de un repertorio heredado y reproducido a través de dechados, piezas de gran valor no solo por la carga cultural, de conocimiento y saber que resguarda, sino porque muchos de estos, forman parte de la historia de familias que por generaciones han sostenido la producción textil como soporte ontológico para gestionar la vida.

Otra de las labores recurrentes para encargo de los diseñadores es el anudado o empuntado, una serie de nudos o “macramé” que se utiliza para cerrar las puntas de los chales y los quechquémetl, existen una serie de patrones que entrelazan hilos de colores para representar montañas, ríos, cuerpos celestes, entre otros elementos. Y finalmente está el teñido con tintes naturales sobre lana cruda, labor que implica una maestría en el conocimiento en torno a tiempos de cosecha, plantas, sales, minerales, tratamiento y alquimia necesarios para obtener una amplia gama de colores.

¿Diseño como salvaguarda? Algunas reflexiones

El catálogo de saberes y conocimientos del que se sirven los diseñadores para aplicarlos a sus piezas resulta bastante amplio, al mismo tiempo detona una serie de complejidades junto con tensiones a reflexionar. La brecha entre “el mundo del artesanado” y “el mundo del diseñador” se presenta como esferas distintas y distantes, acaso opuestas, bajo un orden jerárquico que impone un límite entre los involucrados, sus contextos, sus formas de hacer, ser y estar en el mundo.

¿Acaso sólo el diseño podrá preservar, rescatar o mantener vivos, conocimientos y saberes ancestrales?, ¿Es el diseño la única vía para replantear, refinar y adecuar objetos viables a la contemporaneidad? ¿Desde dónde, para qué y para quiénes diseñamos? Quizá la respuesta a estas interrogantes versa en la reformulación del diseño en conjunto con sus objetivos y aspiraciones. Desde la antropología del diseño considero posible la construcción de estrategias, caminos de co-creación en y desde la correspondencia, concepto desarrollado por Tim Ingold (2016) quién la concibe como una forma atenta de estar en el mundo y así también responderle, un reto no sólo al diseño sino a la antropología tradicional, pues las prácticas de correspondencia se establecen como formas de comunicación y compromiso con el mundo. No basta la empatía para conocer el repertorio de conocimientos epistémico/ontológicos de los otros, resulta urgente y necesario establecer un diálogo entre partes que haga posible la acción desde. Si bien las nuevas corrientes del diseño se plantean desde la colaboración, co-creación, el diseño social o participativo, entre otras corrientes, resultan en ejercicios que continúan replicando un sistema de jerarquías en cuanto a la capacidad de creación, ejecución y toma de decisiones. Noronha (2018), critica los procesos de

colaboración que, aunque sean inclusivos, todavía tienen límites epistemológicos que impiden la colaboración en su expresión literal: trabajar juntos, incluidas las diversas cosmologías, para considerar que estamos haciendo cosas en el sur global, donde las desigualdades son enormes y de diversa naturaleza.

Es decir, al no existir un interés genuino por el mundo del otro, prevalece el intercambio con tintes meramente de comercialización y consumo; ambas partes tanto artesano como diseñadores priorizan la generación de recursos económicos, lo cual se entiende frente al escenario precario del que somos sujetos. Otra ruta, la que se gesta desde la acción en comunidad puede ser posible, el diseño y la antropología entran en juego para construir herramientas que como señala Noronha (2019) nos permitan caminar lado a lado de creadores con destreza y habilidad, podemos aprender de sus prácticas de correspondencia creativa para pensar y seguir el flujo de materiales, de ejecutar y sostener la vida.



Lydia Lavín y Montserrat Messeguer, en una de las pasarelas en la edición 2017 del MB-FWMx.

Notas

1. A cargo del Dr. Maxime kieffer (ENES-Morelia)
2. A cargo de la Dra. Mercedes Martínez González (ENES-Morelia)
3. Utilizo el término “artesano” para referirse al grupo de personas o individuos cuya

labor se distingue por la creación de objetos –funcionales, decorativos, suntuarios entre otros– que provienen de una tradición de conocimiento fincado en diversidad de saberes colectivos. En ocasiones dicho origen puede estar ligado a pueblos de carácter originario o también en grupos desplazados, migrantes o urbanos. Conformando un gremio con características particulares en el ejercicio laboral que se distinguen de la clase trabajadora.

4. Término acuñado en 1921 por el pintor Gerardo Murillo “Dr. Atl” en un intento por latinizar el movimiento *Arts & Crafts* (1887-1914) de William Morris.

5. Fue Horacio Durán quien inició la profesionalización del diseño en México a través de cursos en diseño técnico (1959) para después fundar en 1961 la Licenciatura en Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana. Con el apoyo de Mathias Goeritz, Pedro Pedroux y Manuel Villazón logran, expedir el primer Título en Diseño Gráfico en 1974. (Vilchis, L. 2010)

6. El presente texto se nutre de algunos extractos e información inédita correspondiente al trabajo de grado realizado por el autor entre los años 2018 y 2020. Véase: González, R. 2021.

7. En 2012 la asociación Diseña México A.C., junto con empresarios, diseñadores y universidades mexicanas, liderado por el diseñador Julio Frías Peña inició un movimiento que culminó en una exposición y publicación de un libro donde se reconoce a 200 Diseñadores Mexicanos Innovadores, quienes forman parte de lo denominado como Diseño Mexicano Contemporáneo.

8. En referencia a Gabrielle Chanel (1883-1971), quien a través de su estilo y confección de piezas como el conjunto entre chaqueta y falda corta, redefinió la silueta de las mujeres occidentales, principalmente europeas, durante la década de los años veinte del siglo pasado.

9. Por su parte, Yves Saint Laurent (1936-2008), incorporó al guardarropa femenino el esmoquin, modificando nuevamente la silueta de la mujer occidental durante la década 1970, adaptando prendas masculinas de uso cotidiano a las mujeres. Además, implementó el prêt-à-porter, un sistema donde las prendas de Moda se realizan en serie, con patrones que estandarizan medidas o tallas sin sacrificar la calidad de manufactura o diseño, pero en beneficio de la demanda. Actualmente el prêt-à-porter o la moda sastreada hacen referencia a las prendas elaboradas por firmas de prestigio, diseñadas y fabricadas bajo estándares de medida sin caer en el extremo del Haute-couture (Alta costura) ropa de diseñador limitada a cierto sector económico, con piezas limitadas. Por otra parte, el Fast-fashion refiere a prendas genéricas, de producción masiva y calidad menor que satisfacen a un mercado de consumo que se renueva cada temporada.

10. Por lo general, la manufactura de piezas artesanales en Hueyapan se hace mediante distribución del trabajo, así que hay artesanos que únicamente se dedican a la elaboración de lienzos y chales. Otros a la elaboración de tomijcotones y quechquémetl, y finalmente las artesanas que adquieren estos objetos para después teñirlos o bordar en ellos. Existen también ciertos artesanos o grupos artesanales que realizan toda la labor completa distribuida entre ellos mismos.

11. Aisaid Márquez tiene dos marcas RAÍZ para venta exclusiva en México y MyM Organics, marca con la que emprendió su camino en la moda en compañía de sus socio, ésta mantiene su sede en Los Ángeles California y tiene ventas alrededor del mundo.

12. Según el cronista de Hueyapan, (Ramos Martínez, comunicación personal, 2019) *Xochitelcualtzin*, hija de Olinteutli, un noble azteca que ante la llegada inminente de la conquista española envió a su hija a ocultarse a Hueyapan. Es ella quien enseña a las mujeres de la región a utilizar el telar de siete palos, además de las artes del bordado, teñido y la confección de un catálogo amplio de prendas “para diario” y “para fiesta”.

13. Hasta ahora no encuentro descripción o conocimiento de dicha pieza, puesto que se habla de ella sólo en pasado, como recuerdo. También existen figuraras y brocados en desaparición o que muy poca gente hace, como el “granito de maíz”, “hueso de durazno” y la “culebra”.

14. Lo conocemos como mañanita o capa. Es una pieza compuesta por un solo lienzo rectangular, o dos lienzos rectangulares que se unen por los costados, creando una forma romboide y dejando un orificio más angosto en la parte superior por donde entra la cabeza. El textil cae y cubre el resto del cuerpo hasta llegar al ombligo. Esta prenda es de uso exclusivo para las mujeres.

15. Es una especie de camisa de manga larga compuesta por dos lienzos: uno compone la casaca de la camisa y el otro se corta para formar las mangas, que no tienen sisa. El tojmicotón puede ser abierto al frente y se cierra mediante una serie de cordones que se amarran, o bien, puede ser cerrado. Por lo regular se arregla con bordados en punto de cruz o puntada antigua al frente y detrás, alrededor del cuello, y en los puños de las mangas.

Publicaciones

Kjærsgaard, M & Otto, T. (2022) *El trabajo de campo antropológico y el diseño de potenciales*.

González, R. (trad.); En: Entre hacer y conocer. Seis textos sobre antropología del diseño y antropología visual. Martínez, M. (Coord.); UNAM, ENES: Michoacán.

González, R; Ibarra, L; Martínez, M; Pérez, L; *De abajo hacia arriba, diálogos entre diseño y trabajo artesanal*. En: Revista Kepes, Grupo de Estudio en Diseño Visual. Universidad de Caldas: Colombia. 2023 (en dictaminación)

González, R. *Embroidering inequality, social tension and changes in the creation process between fashion designers and textile artisans in a Masehual community*. En: Bloomsbury Encyclopedia of World Textiles. Vol. 6: Trade and Industry. Gasparini, M.; Mondragón, B & Arabindan-Kenson, A. (Eds.) 2023 UK: Bloomsbury. (en dictaminación)

Bibliografía

Best, A. (1923). *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. SEP: México.

Fernández, C. (2013). *El Manual de la diseñadora descalza*. México: CONACULTA, IEPSA.

Gatt, C. & Ingold, T. (2013). “From description to correspondence: anthropology in real

- time". En: Gunn, W., Otto, T., Smith, R. C. (eds). *Design anthropology: theory and practice*. London, New York: Bloomsbury.
- González, R. (2021) *Entretejiendo voces e hilvanando reflexiones en contextos de desigualdad. El caso de las artesanas textiles de Hueyapan, Puebla y diseñadoras de moda. Una mirada desde la Antropología del Diseño y los Fashion Studies*. (Tesis de grado. Posgrado en Antropología), ENES: Morelia. Mich.
- Ingold, T. (2017a). "On human correspondence". *Journal of Royal Anthropology Institute*. London, v.23, n. 1, pp.9-27.
- _____. (2017b). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Abingdon (UK): Routledge.
- Julier, G (2010) *La Cultura del diseño*, GG Diseño: Barcelona.
- Martín, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. España: Gedisa.
- Noronha, R & Solís, G (2019) *Aprendiendo con los materiales: encuentro de diseñadoras y artesanos por medio de correspondencias*, *RChD: creación y pensamiento*, 4 (7), 1-15. *Universidad de Chile: Chile*.
- Noronha, R. (2018) *The collaborative turn: challenges and limits on the construction of common plan and on autonomía in design*. *Strategic Design Research Journal*, v.11, no. 2, pp.125-135.
- Pérez, R. (2007). *Expresiones Populares y Estereotipos Culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Ramos, M. (2018) *Comunicación personal*, Hueyapan, Puebla. México.

Designing tradition, weaving inequality. A critical look at the work between design and artisans

Abstract: The work between artisans and designers has been created as a long-term process, although at first glance this relationship has developed as an organic dispute; however, there are a series of tensions and inequalities that end up weaving a complex scenario for both craftsmen and designers. The objective of this publication seeks to start from the field experience and the observation of work among a group of weavers from the Sierra Norte in the State of Puebla, Mexico; designers and fashion brands, under a critical eye in order to understand part of the complex relationship between those worlds (designers/artisans) and their tensions.

Key words: Inequality - artisans - design - fashion - etnofashion - whiteness - whitewashig

Projetando a tradição, tecendo a desigualdade. Um olhar crítico sobre o trabalho entre design e artesanato

Resumo: O trabalho entre artesãos e designers foi criado como um processo de longo prazo, embora à primeira vista essa relação tenha se desenvolvido como uma disputa orgânica; no entanto, há uma série de tensões e desigualdades que acabam tecendo um cenário

complexo tanto para artesãos quanto para designers. O objetivo desta publicação busca partir da experiência de campo e da observação do trabalho de um grupo de tecelãs da Sierra Norte no Estado de Puebla, México; designers e marcas de moda, sob um olhar crítico para compreender parte da complexa relação entre esses mundos (designers/artesãos) e suas tensões.

Palavras-chave: Desigualdade - artesanato - design - moda, *etnofashion* - branquitude

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: marzo 2022

Fecha de aceptación: abril 2022

Versión final: mayo 2022

Craftmedia: Estrategia de mediación y co-creación entre diseñadores digitales y artesanos a través del diseño de experiencias de producto transmedia

Angie Alzate Bermúdez ⁽¹⁾

David Bravo Saenz ⁽²⁾

Resumen: El presente artículo sintetiza la primera parte del proceso del proyecto en curso *craftmedia*, el cual propone una estrategia de educación artística e intervención tecnológica, desde la investigación basada en las artes que propicie nuevas formas de producir, comprender y experimentar la cerámica artesanal: la *cerámica expandida* considerando como claves dentro del universo objetual: lo matérico, lo estético, lo digital y lo experiencial. La propuesta conjuga el valor patrimonial con la potencialidad de las narrativas transmediales desde las AR-VR (*Augmented reality & virtual reality*).

Palabras clave: Cerámica, educación, realidad aumentada, artesanía, transmedia

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 118-119]

⁽¹⁾ **Angie Alzate Bermúdez.** Diseñadora digital y multimedial de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, especialista en pedagogía del diseño, UNAL, magister en Dibujo: Ilustración, cómic y creación audiovisual. Investigadora en diseño, medios y educación; docente maestría en didáctica digital, Universidad Sergio Arboleda.

⁽²⁾ **David Bravo Saenz.** Diseñador digital y multimedial de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Magister en Dibujo: Ilustración, cómic y creación audiovisual de la Universidad de Granada. Investigador en Virtualización y medios digitales; docente maestría en Didáctica Digital, Universidad Sergio Arboleda.

Acercamiento y cerámica expandida

La artesanía en ciertos contextos es asociada a las ideas de lo vernáculo, lo antiguo, e incluso a una romanización desde la “vulnerabilidad” del artesano y la fragilidad de su oficio, sin embargo, se constituye hoy en día en una forma de creación que ha prevalecido desde la antigüedad, y que ha tenido un influjo civilizador (Senett, 2018). No son pocos los esfuerzos que se han hecho sobre la artesanía para su reivindicación tras los separatismos dados en la revolución industrial entre artesanía, arte y diseño, entre ellos se destacan los estratégicos y de materiales que tienen una estrecha relación con los aprendizajes propios del diseño industrial (Guayabero, 2010). No resulta extraña esta comunicación de saberes, ya que navegan sobre las aguas de la materialidad y de lo objetual; sin embargo, en la sociedad actual hiperconectada y asidua usuaria de tecnologías basadas en la internet, es posible generar aportes en la experiencia del disfrute artesanal (y su consecuente divulgación y comercialización) a través de la expansión del universo matérico, lo que en el presente texto denominamos “la artesanía expandida”.

Al trabajar sobre la cerámica en concreto, dentro del vasto universo de la artesanía, es necesario partir desde su historia y su papel como testigo de la civilización humana, ya que cada una de sus transformaciones técnicas y simbólicas ha respondido a una etapa particular de la humanidad y su desarrollo tecnológico. Según Cooper (1999) los cambios en el estilo, y tipo de cerámica se producen en respuesta a las demandas sociales, económicas y técnicas de la sociedad, por lo cual, desde dicho plano, resultan un objeto no sólo utilitario, bello y vigente sino también revelador desde las radiografías socioculturales y patrimoniales.

¿Cómo es la cerámica contemporánea?

El torno, una de las herramientas más utilizadas y conocidas en el proceso de la alfarería, se inventó sobre el año 3.000 - 4.000 a.C. Actualmente las técnicas han evolucionado y se han volcado hacia otro tipo de producción cuyas variaciones se podrían analizar en dos áreas: la estética y la técnica, esta primera asociada principalmente a lo visual y la segunda, ligada a los procesos que llevan a la obtención del objeto en sí mismo. Desde esta perspectiva técnica se podría mencionar “lo más arriesgado” que reposa en posibilidades como la impresión 3D, los procesos de mecanizado CNC, y en general aquello que involucra el uso de las nuevas tecnologías de producción industrial llevadas al campo de la artesanía (es posible de golpe pensar en términos como el de FabLab, por ejemplo). Con todo y lo anterior, sería insuficiente delimitar a la cerámica contemporánea en términos de las herramientas de fabricación, o asociarle al valor de transformación únicamente el componente técnico.

Para hablar de cerámica contemporánea, o acercar la discusión a una de tantas posibilidades puestas sobre la mesa, se debería primero contextualizar en torno a cuáles son las ideas de lo contemporáneo. Para Boris Groys la contemporaneidad del arte estaría dada por la capacidad de “capturar y expresar la presencia del presente, de un modo que está radicalmente impoluto de tradiciones pasadas o de estrategias destinadas al éxito en el futuro”

(Groys, 2013, 83), paralelo a ello según Grassi, Tadeschi y Ciocchini (2020) esta característica del arte contemporáneo hace que cobre mayor importancia la “idea de un modo de formar” por sobre el objeto formado, habiéndose convertido este último, en “instrumento accesorio” para la comprensión de un nuevo modo de formar un proyecto poético.

Esta poética del objeto en lo contemporáneo hace que la cerámica no solo pertenezca al universo de los “objetos utilitarios” sino que constituya en sí misma un lenguaje que posibilita la expresión, la comprensión y por qué no, el aprendizaje artístico. Es en sí misma idea y problema; medio y fin; como afirma Bourriaud en su estética relacional, la obra de arte no se ubicaría como la conclusión del proceso creativo (un proceso finito para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades. Desde este plano, la definición de cerámica contemporánea desde la que parte la propuesta de investigación se acoge a la metáfora poética y a las implicaciones de la existencia del objeto más allá de su materia y su técnica.

La idea de la cerámica expandida

Acorde con lo establecido por Monge (2005) en el contexto social actual, en el cual habitamos en una sociedad hiperconectada y denominada “era de la información” (Castells, 1997), la incorporación de las tecnologías de la información y la comunicación ha sido fundamental para determinar y transformar el mundo en el que vivimos. Estas han abierto nuevos canales de comunicación, de relación; nuevas formas de acceder y procesar la información y la cultura, además de romper las estructuras tradicionales con un tiempo y espacio definidos e inamovibles, donde se asentaba toda relación humana. Desde esta mirada tecnológica hiper, multi y transmedial, las relaciones con los objetos han cambiado; y las búsquedas o motivaciones en el disfrute también han abierto nuevas alternativas en las narrativas de lo material.

¿Cuál es el vínculo de la sociedad actual con el objeto artesanal?

Para establecer cuáles son las relaciones entre las personas y los objetos artesanales, conviene identificar antes el contexto de dicha relación con el objeto desde sus aspectos: estéticos, formales, materiales, funcionales y simbólicos, ya que cada uno de ellos provee hallazgos distintos y posibilidades por sí mismo. Para la búsqueda de la cerámica expandida a través de las nuevas tecnologías, se rema (en principio) desde las orillas de lo simbólico y lo funcional.

Desde lo simbólico, el producto artesanal ha tenido valores intrínsecos como la del “hecho a mano”, “hecho con amor”, “elemento ritual” “objeto tradicional”, acepciones que aluden a lo mencionado al inicio de este apartado, frente a las romantizaciones de la labor (algunas verdaderas, no se pretende deslegitimarlas), y de paso, a una de las taras frente a la tecnificación, ya que ha habido una fuerte reticencia a la implementación de tecnologías de manufactura con el argumento de que el objeto “pierde su esencia”. De aquí, se puede llevar a la pregunta de ¿qué es lo simbólico? A varias vertientes, una de ellas, mencionada en la conferencia de Ortega (2022) en el I Congreso Nacional de artesanía, en la que se hace evidente por voz de un artesano, que una de las dimensiones simbólicas de los objetos que

hace que adquieran una diferenciación frente a las (llamadas por él) imitaciones seriadas en la historia de la pieza misma, la de su creador. En este plano, el de contar historias, la transmedia es un potente apoyo, mediada por las nuevas tecnologías.

El storytelling o arte de contar historias no es algo nuevo, de hecho, ha sido ampliamente utilizado por el mercadeo y la publicidad (especialmente en las últimas décadas) para la comercialización y divulgación de productos, servicios e ideas. Actualmente estas narrativas se presentan ante la audiencia en múltiples plataformas, formatos y con diégesis paralelas que construyen universos completos y complejos, a esto se le denomina transmedia. A través de esta (y de la hipertextualidad) se puede hacer una expansión de la historia del objeto y su universo simbólico asociado a su creación (se aclara, ya que en lo simbólico puede haber múltiples significados y alusiones).

¿Cómo se presentan las narrativas?

En consonancia con el habitar actual 4.0, una de las herramientas que favorecen estas extensiones de información son las de la realidad virtual y la realidad aumentada. Esta última como elemento principal, al presentarse como una tecnología que facilita la implementación de universos digitales en el mundo real, sin abstraer completamente a quien consume este contenido. De este modo, la cerámica expandida yuxtapone lo tradicional, lo contemporáneo y lo tecnológico para aportar nuevas formas de acercarse, producir y experimentar sobre el barro.

Propuestas de mediación

La poética del barro, la materia y la transmutación

Cooper (1999) refería en su historia de la cerámica que posiblemente el inicio de su uso pudo ser en la orilla de un río; la arcilla, con su placentera plasticidad atrajo a algún niño curioso que convirtió ese trozo de barro en un hombre, un animal, o un objeto mágico, iniciando una tradición de milenios. El mito y la magia, presentes en las civilizaciones, también está presente en el oficio alfarero, desde la concepción de la forma, hasta el objeto ya formado. Estas propuestas de mediación / educación en torno a la cerámica (expandida o no) se basan en el aprovechamiento de sus cualidades plásticas y materiales, pero también en su capacidad narrativa; y su objetivo persigue un aprendizaje artístico y a través de él una revaloración del objeto y el oficio artesano. A continuación, se mencionan tres de las diez creadas, cada una se estructura a través de una obra de referencia, y un factor artístico simbólico.

Lo sinuoso y lo sonoro

Leo Tavella, reconocido ceramista contemporáneo argentino, presenta en una de sus obras la sinuosidad expresiva de la cerámica, el enigma y la abstracción de lo antropomorfo. En la imagen, se observan una serie de volúmenes característicos de sus piezas.

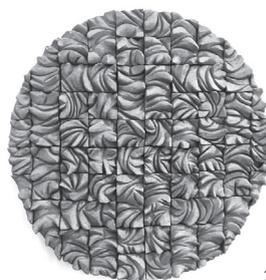
Si bien es cierto, la formación de artesanos ceramistas, alfareros, se centra primero en la técnica, para una propuesta complementaria de acercamiento experiencial al barro, se propone una actividad basada en la obra de Tavella y el paisaje sonoro. La actividad de creación se basa en la experimentación con el material siguiendo una narración (con audífonos, de forma individual) con paisaje sonoro. En la narración se hace la descripción de los pasos para realizar la pieza en un lenguaje metafórico que hace juego con la ambientación, y quien crea la pieza no debe observar las de los demás en caso de estar en grupos. Al final se espera obtener objetos no anticipados que se complementan con la experiencia auditiva. (Figura 1)

Textura interior

En la cerámica utilitaria actual, principalmente la utilizada para mesa y cocina, las superficies exteriores son tradicionalmente lisas. Esto tiene propósitos de higiene y ergonomía, sin embargo, en términos del vínculo con la creación, brinda una idea del “cómo debe ser” y “cómo no debe ser” una pieza, coartando la experimentación con el material desde un plano más artístico. La obra de Esther Alzáibar recuerda justamente la riqueza de la textura táctil y visual, de allí la premisa de la *textura interior*. Esta actividad busca generar una cartografía interior en un espacio de introspección a través del carvado. El participante debe hacer pequeñas incisiones en una pieza cerámica tradicional (olla, botijo, vaso) aún húmeda; dichas incisiones según su forma o tamaño corresponderán a momentos significativos de su vida, de tal forma que al final se obtenga una textura como mapa de sus memorias. (Figura 2)



1



2

Figura 1. Obra sin título, Leo Tavella, referencia actividad, lo sinuoso y lo sonoro.

Figura 2. Pieza cerámica de Esther Alzáibar, referencia a la actividad textura interior.

Historia orbital

La cerámica brinda posibilidades pictóricas que Picasso aprovechó e inmortalizó a través de sus piezas. Este plato como obra de referencia muestra la relación posible entre el dibujo, la pintura y el trabajo con el barro. La historia orbital, que es de hecho, la pieza que vincula la fase de experimentación material y la de la cerámica expandida, busca explorar estos objetos como soporte de creación. La actividad consiste en realizar el dibujo de una historia cíclica (como los praxinoscopios antiguos) y posteriormente llevarlos a una vida expandida a través de la realidad aumentada. Los dibujos sobre la cerámica se realizan en acuarela, para brindar un acabado concreto, y su expansión se realiza a través de edición digital en Photoshop. Para la expansión se utiliza *Vuforia* y *Unity*.



Figura 3. Pieza cerámica *Colombe de la paix* de Pablo Ruiz Picasso, referencia a la actividad Historia orbital.

Métodos de expansión

La realidad aumentada, aunque suena como un término novedoso, tiene su origen en 1957 de la mano del cinematógrafo Morton Heilig, quien inventó el sensorama, un artilugio que proporcionaba imágenes, sonidos, olores, y movimiento al espectador, aunque en aquel entonces no se utilizaba dicha expresión. En 1990 se utilizó por primera vez, desde la voz de Thomas P. Caudell y Jaron Lainer entre 1989 y 1990. Haciendo este brevísimos acercamiento al origen del término se intuye que una de las características de estos sistemas fue el “añadir datos adicionales” a una experiencia.

Al dar un salto en el tiempo, hacia la incidencia (o mejor, el inicio del “boom”) de las AR - VR en el arte llegamos al año 2004, en el que se presenta el festival ArtFutura, referenciado por múltiples miembros del gremio del arte, periodistas, conocedores y no conocedores, gracias al impulso mediático que dio el uso del término “realidad aumentada” en una exposición.

Estas tecnologías, representan hoy un espacio creativo que vincula lo real con lo imaginario, lo virtual con lo físico, y fascinan cómo lo hacían los artilugios de antaño, solo que ahora con nuevas interfaces que alimentan la experiencia, como las Google Glasses, las Oculus (Meta), o incluso nuestros propios móviles con sus potentes procesadores.

“Mobile augmented reality (MAR) is a newly-emerging technology which covers the real scene with virtual information by utilizing the mobile terminal and thus enables users to have a better understanding for and interaction with the real environment” (Peng, Zhai, 2017)

Para la expansión de las piezas cerámicas creadas en el proyecto, tanto las de participantes de los talleres, como las de los artesanos de oficio se plantea el uso del software Unity con la extensión Vuforia. Ambas facilitan la implementación de marcadores de lectura con imágenes y símbolos, para poder observar a través del móvil, elementos animados, ilustraciones, sonidos entre otro material adicional.

Cada una de estas intervenciones se plantea desde la narrativa que representa al artesano y a la pieza, para así generar el vínculo con quien está disfrutando / experimentando el objeto. Como parte de la estrategia transmedial, se determinan estructuras dialógicas paralelas en diferentes formatos: Sonido, video e imagen estática y las narrativas se establecen en conjunto con el artesano. En el caso de los resultados de las actividades de educación plástica, la narrativa la establecen los investigadores, como curadores y artistas de las instalaciones finales.

En el trabajo de intervención con el colectivo artesano se establece una ruta de creación, que comprende las etapas:

1. **Warm Up:** Contextualización del diseñador frente a la labor e historia del artesano, y paralelamente del artesano frente a las posibilidades mediáticas y de integración tecnológica sobre las obras.
2. **Creatorio:** Espacio de creación de las piezas (que cumplan con los requerimientos y expectativas de ambas partes) y de concreción de las narrativas y medios que serán trabajados. Esto se realiza a partir de un método híbrido entre creación experimental y matrices de hipótesis de producto.
3. **Mixing Lab:** Unión de ideas y prototipos para la concreción de las experiencias ligadas a los objetos. Aquí se realiza una puesta en común frente a ideas, expectativas, impresiones, prospectiva y avales de cara a lo realizado en el Creatorio.
4. **Open Up:** Entrega al público de la experiencia y objeto cocreado, bien sea en galería, colección privada, instalación o mercado comercial.

En la validación de los procesos se evalúan variables como: la calidad de ideas visuales producto de los ejercicios de experimentación de los diseñadores que se involucran en las acciones artísticas experimentales (mencionadas en la sección de propuestas de mediación); la creación de vínculos con el material y en consecuencia con la labor del artesano y la comprensión de la poética de la cerámica, como experiencia estética; la ampliación de los imaginarios de creación de los artesanos a través de las nuevas tecnologías; la resignificación de los objetos y la técnica tras la co-creación en el Creatorio; la recepción de las propuestas por el público general.

Metodología de investigación

Para el desarrollo de la propuesta se plantea la Investigación educativa basada en las artes ABER ya que es una metodología en la que:

“Se propicia a través del arte, una actitud creativa para comprender la educación” Eisner y Barone (2006) en Mesías (2012)

Esta metodología plantea una diferenciación con otros esfuerzos ya realizados por diversas entidades como la Fundación Española para la Innovación de la Artesanía, Artesanías de Asturias, Centro de Artesanía de Aragón, Artesanías de Colombia, Artesanías del Perú, y muchas otras que trabajan directamente bajo la premisa de éxito del Design Thinking. Si bien es cierto esta propuesta de investigación no la desconoce, pretende incorporar otra mirada a través de las metodologías artísticas. Ya que:

“Arts - based research y la investigación científica tienen muchos puntos en común pues comparten la innovación y la imaginación creativa”. Susan McNiff (2004) en Mesías (2012)

Yendo más profundo en las posibilidades de este universo metodológico, se propone trabajar de forma particular con la artístico-narrativa.

“la investigación que se ocupa de todo tipo de fuentes que aportan información de tipo personal y que sirven para documentar una vida, un acontecimiento o una situación social (...) En él tienen cabida todos los enfoques y vías de investigación cuya principal fuente de datos se extrae de biografías, material personal o fuentes orales, que dan sentido, explican o contestan preguntas vitales actuales, pasadas o futuras, a partir de las elaboraciones o posibles argumentos con los que se cuentan experiencias de vida o historias de vida desde la perspectiva de quien las narra (Bolívar y Domingo, 2006)”.

Al utilizar este enfoque no se está desconociendo el pensamiento integrador que estructura el diseño, pero sí marca una pauta que alude a lo emocional, narrativo, performativo y experiencial de los procesos artísticos.

Como estructura clave para la realización del proyecto se plantea:

1. Primer contacto: Levantamiento de información bibliográfica, triangulación de información.
2. Inmersión visual: Cartografías, atlas visual. Warburg (1924)
3. Una excusa para crear: Estructuración de estudio de caso de co-creación. Brown (2008)
4. ¡Al taller!: Aplicación del método (Método de expansión)
5. Venga le muestro: Muestra y resultados finales
6. Volvamos a crear: Análisis de resultados e iteración. Brown (2008)

Conclusiones

La incorporación de las tecnologías emergentes de realidad virtual y aumentada hace parte y es coherente con las ideas de la cerámica como testigo de la evolución tecnológica, industrial y social de la humanidad. Así como plantea unos escenarios interesantes y prometedores de cara a las intervenciones de diseño “no invasivas” en los oficios artesanales, aunque provea un espacio de innovación y prospectiva económica para estos.

El planteamiento de un taller de enseñanza de los procesos de realidad aumentada y virtual para artesanos no es descabellado, sin embargo, no se prioriza en la propuesta dado que son tecnologías con una curva de aprendizaje pronunciada, lo que haría que el artesano tuviese que dedicar mayor tiempo del esperado en estos procesos. Esto desde una mirada realista, no es atractivo para quienes se sustentan completamente de su oficio. Este planteamiento pedagógico para que sea más corto, sencillo y pragmático el proceso de aprendizaje, hace parte de la prospectiva del proyecto, por lo pronto el diseñador es quien se encarga de estos procesos, mientras que el artesano se involucra desde la participación en la construcción de los otros materiales, incluyendo las estructuras narrativas y de objetivos de comunicación.

Resulta importante la mediación con los diseñadores de cara a las técnicas artesanales ya que esto diferencia la propuesta respecto a las intervenciones tradicionales. El contacto con la materia brinda otras perspectivas y un sentido de apropiación y protección que favorece la comunicación diseñador - artesano.

Es posible migrar estos escenarios a la virtualización total, sin embargo, hace parte de la prospectiva, pues es necesario plantear rutas de intervención y digitalización en las que prevalezca la apropiación, sin desdibujar el patrimonio. Es decir, que no se convierta en un juego efectista que pueda tener un efecto negativo en la artesanía, contrario a lo que se busca.

Bibliografía

- Barone, T. y Eisner, E. (2006): “*Arts-based Educational Research*”, in J GREEN, G Camilli Y P Elmore (eds). *Complementary Methods for research in education*. Washington: American Educational Research Association.
- Bauman Z. et al. (2007). *Arte ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Bawden, D. (2002). *Revisión de los conceptos de alfabetización informacional y alfabetización digital*. En: *Anales de Documentación*, 5, 2002, 361-408
- Bolívar, A., Y Domingo, J. (2006). “La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual”, en *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, VII (4).
- Brown, T. (2009). *Change by Design*. HarperCollins.
- Casati, R. (2015). *Elogio del papel. Contra el colonialismo digital*. En J. Paredes (Trad.). Barcelona: Ariel.
- Cooper, E. (2000). *Historia de la cerámica*. Grupo Editorial Patria.

- Fundesarte. (2011). *Diseñando con las manos: proceso y proyecto en la artesanía del siglo XXI* (1st ed., Vol. 1).
- Guayabero, O. (2010): *Fundamentos de diseño para talleres artesanos*. Asociación Galega de artesáns. Xunta de Galicia.
- Grassi, M. Tedeschi, A. Ciocchini, E. (2016). Poética del fuego - Estrategias de ideación y producción en las artes del fuego contemporáneas <https://www.scribd.com/document/475664053/Poetica-del-fuego-Estrategias-de-ideacion-y-produccion-en-las-artes-del-fuego-contemporaneas-pdf>
- L'Ecuyer, C. (2013). *Educación en el asombro. ¿Cómo educar en un mundo frenético e hiperexigente?* (5ª ed.). Barcelona: Plataforma Editorial.
- Mesias Lema, José María. (2012): *Fotografía y educación de las artes visuales: El fotoactivismo educativo como estrategia docente en la formación del profesorado*, Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada
- Mcniff, Susan (2004): *Art-based Research*, London: Jessica Kingsley
- OECD & Eurostat. (2018). *The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities Oslo Manual 2018 Guidelines for Collecting, Reporting and Using Data on Innovation, 4th Edition*. Van Haren Publishing.
- Sennett, R. (2018). *El artesano* (3.ª ed.). Anagrama.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Ediciones Akal.

Craftmedia: Mediation and co-creation strategy between digital designers and artisans through the design of transmedia product experiences

Abstract: This article summarizes the first part of the process of the ongoing project “craftmedia”, which proposes a strategy of artistic education and technological intervention, from research based on the arts that promotes new ways of producing, understanding and experiencing handmade ceramics; considering as keys within the objectual universe: the material, the aesthetic, the digital and the experiential. The proposal combines the heritage value with the potential of transmedia narratives from AR-VR (Augmented reality & virtual reality).

Through practices with this “expanded ceramics” (material hybridization - AR) as a central point, the aim is to involve designers and artisans in artistic learning processes that nurture their creative possibilities and favor contemporary visual universes. In the text, an approach is made to the first phase that corresponds to the creation of learning and mediation environments, which focus on the objectual resignification and the obtaining of a series of collaborative pieces, as a cartography of the process.

Keywords: Ceramics - education - augmented reality - craftsmanship - transmedia

Craftmedia: Uma estratégia de mediação e co-criação entre designers digitais e artesãos através da concepção de experiências de produtos transmedia

Resumo: Este artigo resume a primeira parte do processo do projecto em curso “craftmedia”, que propõe uma estratégia de educação artística e intervenção tecnológica, a partir da investigação baseada nas artes que promove novas formas de produzir, compreender e experimentar a cerâmica artesanal; considerando como elementos-chave dentro do universo objectivo: o material, a estética, o digital e o experimental. A proposta combina o valor patrimonial com o potencial das narrativas transmedia de AR-VR (Realidade Aumentada & Realidade Virtual).

Através de práticas com esta “cerâmica expandida” (hibridação de materiais - AR) como ponto central, o objectivo é envolver designers e artesãos em processos de aprendizagem artística que alimentem as suas possibilidades criativas e favoreçam os universos visuais contemporâneos. No texto, é feita uma abordagem à primeira fase que corresponde à criação de ambientes de aprendizagem e mediação, que se centram na resignificação objectiva e na obtenção de uma série de peças colaborativas, como uma cartografia do processo.

Palavras-chave: Cerâmica - educação - realidade aumentada - artesanato - transmedia

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: marzo 2022

Fecha de aceptación: abril 2022

Versión final: mayo 2022

Diseño, fabricación digital y prototipado maker low cost de joyería

Nan Shen ⁽¹⁾

Francisco Caballero-Rodríguez ⁽²⁾

Resumen: Mediante la innovación y creatividad en el diseño y fabricación de joyería artesanal, se crean diferentes collares, pendientes y brazaletes, a través el uso del dibujo digital, diseño vectorial, modelado 3D y otros métodos digitales.

La inspiración surge de las sugerentes formas producidas por las secciones transversales distintas verduras y frutas, y se materializa en la creación de prototipos en metacrilato elaborados mediante fabricación digital.

La conceptualización, desarrollo y uso de las tecnologías digitales combinada con el corte por láser y los materiales plásticos nos sirven para crear y fabricar prototipos de joyería con estética innovadora, de bajo coste y aplicables a materiales nobles.

Palabras clave: Joyería artesanal - Diseño digital - Modelado 3D - Corte láser - Fabricación digital low cost

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 140]

⁽¹⁾ **Nan Shen.** Licenciada en Diseño Industrial en la Universidad de Shanghai (2014). Máster Universitario en Diseño, Universidad Complutense de Madrid (2018). Máster Universitario Dibujo: ilustración, cómic y creación audiovisual (2019). Estudios de doctorado en Historia y Artes, Escuela Internacional de Posgrado, Universidad de Granada, España.

⁽²⁾ **Francisco Caballero Rodríguez.** Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Profesor Titular de Universidad, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, España. Líneas de investigación y docencia centrada principalmente en Dibujo/Diseño, Tecnologías aplicadas al dibujo, Sistemas CAD, Análisis de formas y Diseño y fabricación digital.

El proyecto RRREMAKER está financiado por la Unión Europea a través del programa H2020-MSA-Research and Innovation Staff Exchange, Ref. #101008060. El apoyo de la Comisión Europea a la producción de este material no constituye una aprobación de los contenidos, que reflejan únicamente las opiniones de los autores, y la Comisión no se hace responsable del uso que pueda hacerse de la información contenida en el mismo.



Hay una necesidad urgente de encontrar nuevos cauces de desarrollo que estimulen la creatividad y la innovación en la búsqueda de un crecimiento y un desarrollo sostenibles, equitativos e inclusivos. (UNESCO/PNUD)

Introducción

En la actualidad, está surgiendo una tendencia social que está propiciando generar valor económico mediante el paradigma de la economía circular y economía naranja, poniendo en valor lo hecho a mano como abanderado de las nuevas tendencias sociales, muy sensibles con los objetivos de desarrollo sostenible (ODS). La industria de la joyería tradicional es una de las más contaminantes por el uso de mercurio en sus procesos de fabricación, así como por las condiciones laborales de los trabajadores que extraen sus materias primas, por lo que frente a esta tendencia negativa, surge un nuevo modelo adaptado para seguir criterios más sostenibles en todas sus fases (materiales, diseño y producción, comercialización). Este nuevo modelo proporciona una cadena de suministros ética y transparente. Las sociedades de hoy día reclaman productos sostenibles y de comercio justo y el sector de la joyería artesanal ha de responder a su demanda.

Desde la antigüedad, las joyas han sido parte de nuestras vidas. Las joyas han tenido múltiples funciones a través de los tiempos: indicaban el estatus económico y social, la pertenencia a etnias o grupos sociales, creencias mágico-religiosas de protección frente a adversidades, etc. En la medida en que vivimos y evolucionamos, las joyas se han ido adaptándose a los paradigmas propios de su tiempo. La joyería forma parte de la cultura y refleja directamente en los hábitos de vida, el vestido y la indumentaria de las personas. Los usos y valores de las joyas responden a necesidades específicas del ser humano, físicas y psicológicas, y siempre se han determinado por situaciones de tipo político, económico, social, tecnológico, religioso y cultural. Se repiten constantemente demostrando que, a través del tiempo, somos iguales en esencia y que sentimos siempre las mismas necesidades de usar joyería, sin importar nuestro origen (Manrrun, 2021).

Las claves en el valor del arte de la joyería dependen en gran medida de su conceptualización y diseño, si bien también están influenciadas por otros muchos factores, como pueden ser la cultura, el origen histórico, las creencias religiosas y los hábitos y costumbres de vida de las personas y sus diferencias de pensamientos y sentimientos. Las expresiones específicas son diferentes en el tema de la creación, la diferencia en la forma, la diferencia en el arte, la diferencia en los materiales seleccionados, la forma y la estética, que conducen a diferentes formas y estilos del diseño de la joyería, pero también representa las singularidades de países, regiones y culturas nacionales.

El artista formula y comunica, a través del objeto, sus ideas, sus teorías, protestas, sentimientos, pasiones e investigaciones, se convierte en comunicador, los objetos creados los usa para decir algo, para hacer pensar en torno a ciertos temas. La joyería contemporánea es una práctica que refleja al creador y su entorno (Sotelo, 2021).

La inspiración del diseño es la principal fuente de las creaciones de cada diseñador de joyas. Ésta proviene de una profunda comprensión de la cultura tradicional, las costumbres

populares, las artes y la artesanía, así como de la base cultural y profesional del diseñador. La atención cercana a la tradición popular, y la integración de estos factores culturales y emocionales, se aplican de forma inequívoca al diseño. Por lo tanto, el diseño de joyas está inspirado en todos los aspectos de la vida. Un buen diseñador de joyas no solo tiene que diseñar joyas, sino también observar y sentir la vida a través de sus experiencias.

La mayoría del diseño de joyas está inspirado en imágenes icónicas de tótems, mitos, animales, personajes, naturaleza, figuras geométricas, símbolos religiosos y otros símbolos particulares de cada cultura. Éstas a veces se usan en solitario y en ocasiones se combinan para enriquecer en gran medida el diseño de las piezas. Todo aquello que representan los valores del diseño, la innovación, la singularidad, o la identidad, son alimento para las industrias que ponen el foco en la creatividad.

Como sostiene Alonso (2015) las narrativas digitales entrelazadas con un objeto artesanal ofrecen una nueva perspectiva de la pieza y una nueva forma de relacionarse con el espacio, lugar y las interacciones. Podemos conectar con el fabricante a través de la historia de la creación de la pieza; podemos añadir nuestras propias de la pieza; podemos añadir nuestras propias capas de narrativa que describan la propiedad, creando una historia de vida para el objeto artesanal que incluye la incorporación de recuerdos digitalmente. Se pueden añadir recuerdos colectivos y desarrollar una historia interactiva.

El proyecto está inspirado principalmente en las formas que proporcionan determinadas verduras y frutas, que se observarán desde otra perspectiva y de la que se extraen los elementos para diseñar piezas de joyería contemporánea. El trabajo actual implica el uso de metodología que utilizan técnicas analógicas y vectoriales de dibujo, diseño, y modelado 3D para materializar una serie de diseños conceptuales de productos de joyería, y muestra las etapas necesarias de su desarrollo. En el último período, el metacrilato material y la tecnología de corte por láser se utilizarán para realizar el diseño conceptual de la joyería para crear los prototipos.

Desde un punto de vista económico, esta experiencia puede suponer un ejemplo para demostrar como las ideas creativas mostradas en el proyecto, pueden impulsar la creación de clústeres locales distribuidos por todo el mundo que alimenten potencien y desarrollen las expresiones individuales de creatividad en el contexto de la artesanía contemporánea de joyería low cost.

El trabajo que presentamos aquí, se llevó a cabo como desarrollo del Trabajo Fin de Máster dentro del programa Máster Universitario en Dibujo: Creación, producción y difusión de la Universidad de Granada.

Estado del Arte

El Informe de las Naciones Unidas sobre la Economía Creativa, Edición Especial 2013, sostiene que la creatividad y la cultura son procesos o atributos que están íntimamente ligados a la imaginación y la generación de nuevas ideas, productos o maneras de interpretar el mundo (UNESCO, 2013).

Acercarse a la artesanía como vertiente integrante de este programa cuyo objetivo es generar economía a través de la cultura, la creatividad y el emprendimiento, puede contribuir a aumentar las oportunidades de desarrollo personal y comunitario. La unión de las ideas creativas con tecnologías más asequibles y democráticas constituye la base sobre la que se configuró este trabajo.

Hoy en día, la fabricación digital se ha integrado ampliamente en nuestra sociedad. Cada vez más, emprendedores creativos, diseñadores y makers utilizan dispositivos digitales para generar sus diseños. Dado que la fabricación digital es básicamente la misma que la de otros productos tradicionales, la fabricación digital de la joyería está apuntando a convertirse en la corriente principal de producción. (Muñoz y Sánchez, 2016)

Entre las tecnologías digitales de fabricación, el corte por láser se ha convertido en una opción popular de los fabricantes y diseñadores para producir y fabricar joyas. El corte láser tiene altos niveles de precisión, productividad, funcionalidad, especialmente en aplicaciones de alta calidad diseños complejos y alto rendimiento. Puede cortar una gran variedad de materiales diferentes para crear formas complejas. Frente a los métodos tradicionales de fabricación, el digital permite una mayor libertad al diseñador de joyas sin coartar su creatividad y posibilita la creación de formas complejas sin apenas condicionantes (Acevedo, 2016)

Hemos de destacar aquí algunos de los diseñadores que han sido fuente de inspiración para esta investigación, entre los muchos que conforman este universo creativo. Se nutren de conceptos cercanos a los valores de la naturaleza y la artesanía, como Paloma Picasso, creadora de buena parte de los refinados diseños de Tiffany & Co. La serie *Olive Leaf* está inspirada en la rama de olivo, como símbolo de paz y abundancia. Algunas de sus obras está presentes en las colecciones de prestigiosos museos, como el *Smithsonian Institution's National Museum of Natural History* o el *Chicago's Field Museum of Natural History*; David Yurman, que logra conectar con la tradición a través del uso de materiales naturales en sus diseños, inspirándose en su legado de innovación y creatividad, e involucrándose con el equipo de diseño y los artesanos en todo el proceso creativo, desde el concepto inicial hasta la pieza final hecha a mano; Sophia Forero, cuyas piezas evocan la cultura mediterránea y africana están inspiradas en el arte bizantino y la cultura tuareg, destacando la paleta de colores de sus creaciones; Kin Poor, artista y artesana que combina su cultura, arte y espiritualidad, con la belleza que logra extraer de cada piedra elegida individualmente, acentuada por la singularidad de sus defectos que las hacen únicas. Sus piezas están llenas de color, dominadas por el ritmo en su composición, y evocan profundamente las joyas de las culturas ancestrales clásicas; Jessica Kagan Cushman, a la que podríamos considerar como artesana maker, y cuyas creaciones han aparecido en prestigiosas revistas como *Cosmopolitan*, *Vogue*, *Elle*, *People* o *InStyle*. Especialmente enfocada en el diseño de brazaletes grabados a mano y por sus piezas creadas con materiales encontrados y objetos comerciales personalizados.

En el contexto español hemos de citar a algunas firmas que han emergido a tenor del gran desarrollo que están teniendo los valores de sostenibilidad y circularidad, en el uso de materiales recuperados sean o no de los considerados como preciosos, en este último caso utilizando oro, plata y otros metales procedentes de piezas antiguas, otorgándoles una segunda vida, y reduciendo el impacto ambiental y social negativo que supone la

actividad minera. Por otro lado, la reutilización de materiales sobrantes de otros procesos productivos, o recuperados para segundos o más usos, aportan ese valor de sostenibilidad y conciencia medioambiental, presente también en buena parte de las iniciativas eco que los nuevos artesanos digitales llevan a cabo.

Esta nueva mentalidad social responsable con el planeta, está llevando a las grandes firmas consolidadas a cambiar su paradigma de producción para enmarcarlos dentro de los Objetivos de desarrollo sostenible de las Naciones Unidas.

Destacamos algunas como *Small Affaire*, una firma que fusiona lo tradicional y lo contemporáneo desde el concepto de joyería slow, que sigue un modelo de producción ético y responsable, y especialmente comprometido con el respeto a la naturaleza y la sostenibilidad; *Pedrusco*, firma de joyería artesanal y objetos cerámicos afincada en Bilbao, desde donde Irene Trincado elabora diseños inspirados en las formas y colores de la naturaleza en colaboración con artistas, diseñadores de moda, fotógrafos y estilistas para la creación de sus proyectos; *PDPaola*, de los hermanos Paola y Humbert Sasplugas, con sede en Barcelona, sus colecciones se inspiran en el dinamismo de la mujer, la arquitectura y elementos de la naturaleza. Cuenta con un equipo de artesanos que se apoya en las tecnologías de vanguardia del sector para la creación de sus piezas y declaran su compromiso y esfuerzos por conseguir una industria de la joyería más responsable medioambientalmente.

Tendencias contemporáneas. Algunos casos de éxito

TUN



Figura 1. De izquierda a derecha: Pulsera Peixe; Pendiente Concha; Pulsera Anémona, de la firma TUN. (<https://www.facebook.com/Tun.design/>)

TUN¹ en el idioma alemán significa hazlo. Creada en 2009 por los artistas plásticos Lia Menna Barreto y Mauro Fuke, pasó a diseñar y producir accesorios contemporáneos para el cuerpo. Ellos mismos son quienes diseñan y desarrollan constantemente nuevas piezas para la marca, cuya identidad está relacionada y orientada a las diferentes personalidades que conforman el pluralismo de la sociedad.

La firma tiene sus orígenes en las creaciones de Lia a mediados de los años 80, cuando la artista confeccionaba accesorios recortados manualmente con tijeras, usando cámaras de neumáticos.

Inspirada principalmente en Pop Art y en la década de los 80, posee un estilo desenfadado que valora la originalidad, la autenticidad y el crecimiento personal. Para la marca, vestir una pieza TUN es poder exhibir una visión de mundo conectada con las creencias personales. Además, interactúa y hace productos de forma regular según las sugerencias de los usuarios 4.

Nervous System



Figura 2. De izquierda a derecha: Phraxix pendant; Sinuate bracelet; Network earrings (<https://n-e-r-v-o-u-s.com>)

Nervous System² es un estudio de diseño generativo que trabaja en la intersección de la ciencia, el arte y la tecnología.

Crean utilizando un proceso novedoso que emplea simulación por computadora para generar productos diseñados y fabricados digitalmente. Inspirándose en los fenómenos naturales, escriben programas de computadora y algoritmos basados en los procesos y patrones que se encuentran en la naturaleza y los usamos para crear arte, joyas y artículos para el hogar, únicos y asequibles.

Fundada en 2007 por Jessica Rosenkrantz y Jesse Louis Rosenberg, Nervous System ha sido pionera en la aplicación de nuevas tecnologías en diseño, incluidos los sistemas generativos, la impresión 3D y WebGL. Nervous System lanza aplicaciones de diseño en línea que permiten a los clientes co-crear productos en un esfuerzo por hacer que el diseño sea más accesible. Estas herramientas permiten infinitas variaciones de diseño y personalización. En la figura 2 mostramos algunas de las creaciones de la marca 5.

LACE



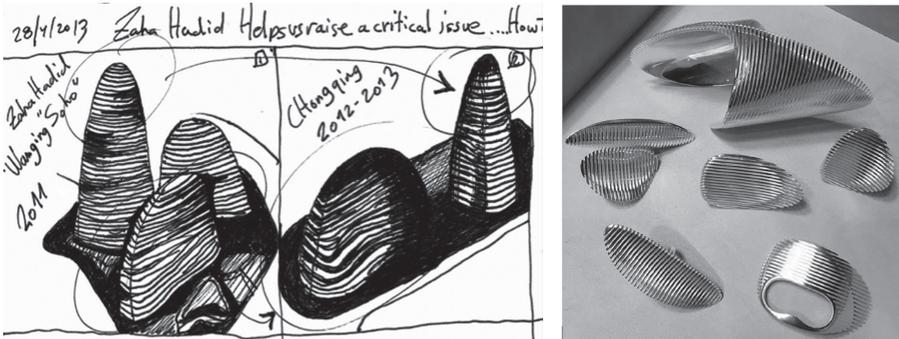
Figura 3. De izquierda a derecha: Allegro Cuff Steel; Flora Steel Bracelet; Orbit Steel Earrings; Gemino Steel Earrings, de la marca LACE. (<https://jennywulace.com>)

LACE³ es la línea líder en joyería de lujo en impresión 3D especializada en piezas elaboradas en metales preciosos mediante impresión 3D y acabadas con un meticuloso trabajo artesanal. LACE fue fundada en 2014 por Jenny Wu, socia de la oficina de arquitectura, Oyler Wu Collaborative. La colección LACE by Jenny Wu refleja la estética arquitectónica de Jenny, uniendo la geometría basada en líneas con un movimiento orgánico intrincado para crear diseños vanguardistas con un alto nivel de refinamiento digital. Las piezas de diseño intrincadamente detalladas se extienden a partir del trabajo arquitectónico de Jenny, combinando su sensibilidad de diseño moderno con lo último en tecnología y material de impresión en 3D.

Zaha Hadid

En contraste con las firmas anteriormente citadas, queremos destacar las creaciones que Zaha Hadid realizó para la prestigiosa firma danesa Georg Jensen, por el enorme potencial que el diseño paramétrico generativo tiene también en el diseño de joyas. Hadid, laureada arquitecta anglo-iraquí, fue la primera mujer en recibir el premio Pritzker de arquitectura en 2004, y supo a partir del dibujo y la geometría, aunar al concepto de su arquitectura la potencia del software digital paramétrico con el que revolucionaría las formas arquitectónicas en la manera innovadora de enfocar sus creaciones.

Abierta a experimentar a través de sus bocetos con conceptos basados en la abstracción e inspirados en sus arquitecturas, Zaha Hadid realiza la colección *Lamellae*, una serie de ocho modelos que incluye anillos y brazaletes en plata (Fig. 4), para la firma de alta joyería danesa, cuyas piezas están inspiradas en su proyecto arquitectónico Wangjing Soho, en Pekín. Entre otras colecciones en las que incorpora el diseño paramétrico generativo podemos citar *Glade*, diseñada para el Taller Swarovski, en la que Hadid transmite al cristal las formas orgánicas sinuosas inspiradas en la naturaleza, o la colección *Skein* diseñada para la firma suiza Caspita. Se trata de una serie de anillos generados mediante el algoritmo Voronoi, que permite combinar la potencia de la tecnología digital con la esencia del trabajo artesano, y que difícilmente podría ser fabricado por métodos tradicionales. La serie está compuesta por brazaletes y anillos fabricados en oro de 18 quilates.⁴



Figuras 4 y 5. Boceto de ideación y fotografía de la serie *Lamellae* de Zaha Hadid (<https://eliinbar.files.wordpress.com/2013/04/002b-copy-copy.jpg>) (<https://www.studioseed.net/blog/software-blog/parametric-generative-design-blog/python-software-poo/la-joyeria-de-zaha-hadid/>)

Objetivos

Con esta investigación se quiere poner de manifiesto la importancia que tienen todos y cada uno de los procesos que intervienen en la fabricación de objetos artesanales, si bien se destacan dos objetivos principales:

- Explorar a través de la ideación, el dibujo y el diseño analógico y vectorial, nuevas formas de fabricación de prototipos de joyas.
- Resaltar la importancia de la innovación dentro del contexto de la artesanía artística, desde la conceptualización (la puesta en valor de formas cotidianas que se dan en la naturaleza), y lo que implica la aportación de la tecnología digital frente a los modos tradicionales de fabricación artesanal (software y hardware).
- Innovar introduciendo nuevos sistemas de fabricación que posibilitan la creación de formas complejas, facilitando su materialización, especialmente las relacionadas con técnicas sustractivas, como en nuestro caso el corte láser.
- Innovar e impulsar el uso de materiales reciclados y reciclables en los procesos de fabricación de la joyería contemporánea.

Metodología

El dibujo es una forma de conocimiento muy valiosa e insustituible en todos los procesos creativos. Con él, nos ayudamos a lograr nuestro objetivo y obtener los resultados más apropiados. La idea original siempre aparece por primera vez en forma de boceto en un

diálogo interactivo entre lo imaginado y lo representado. Sin embargo, hoy en día, el uso de software de diseño asistido -CAD- y de modelado paramétrico, nos ha llevado a restar valor al fondo de la base de diseño: el dibujo.

En este proyecto queremos poner de manifiesto la importancia de mantener unidos ambos procedimientos gráficos. Para concretar la idea, hemos usado bocetos en la etapa inicial del proceso para definir los conceptos creativos y hemos desarrollado y experimentado cada uno los prototipos hasta encontrar la solución óptima. Convertir las ideas primigenias en algo tangible como las piezas creadas se convierte en la base principal de este proyecto.

La importancia del dibujo en el diseño

El dibujo es un medio básico para expresar ideas en diseño, ayudando a los diseñadores a crear piezas desde cero, desde la ideación y el concepto subyacente en el diseño hasta su materialización misma, ya sea como prototipo o como pieza final. En el proceso de diseño, el dibujo puede ayudar a los diseñadores a pensar de manera divergente, obtener más inspiración e ideas, y ajustar y mejorar constantemente el proceso.

A nivel e requerimientos previos, se hacen necesario establecer un marco de estrategias que posibilite un buen desarrollo posterior del proceso el diseñador recibirá:

- La formación de los conceptos básicos de diseño, muchas ideas se producen en forma del dibujo, sin mostrar detalles específicos, pero obtendrá un concepto general y la idea aproximada.
- Formación de conceptos, lluvia de ideas y re-dibujado de conceptos y escenarios seleccionados, desarrollando más ideas y luego comenzando a dibujar detalles y contenido detallados para hacer el concepto más concreto.
- Desarrollo y detalles. El concepto de diseño se ha definido en este momento, por lo que es necesario comenzar a resolver problemas pequeños y detallados, y luego estos detalles del diseño se ampliarán y dibujarán con más detalle.
- Decidir sobre el diseño. Después de las fases anteriores, y las evaluaciones sucesivas, el paso final definirá el producto en última instancia.

El dibujo es una representación bidimensional de la realidad, por lo que la correcta observación, lectura e interpretación es la base del diseñador y la base de todo diseño.

Por lo tanto, el dibujo es muy importante en el diseño, y algunas de las mejores ideas surgen en el devenir del proceso. Dibujar es una acción poderosa porque siempre ayuda a los diseñadores a descubrir las mejores ideas y soluciones en diseño, y también les permite a los diseñadores pensar de manera diferente, haciéndolos más sensibles, mejorando sus creaciones y ayudando a comunicar sus creaciones.

Dibujo aplicado al diseño de producto

A través del dibujo, se pueden transmitir los sentimientos de los autores, las historias, los orígenes, las culturas, los pensamientos, las emociones, etc. Proporciona a las personas una variedad de experiencias sensoriales, visuales, experiencias de la vida y puede convertirse en una forma de hacer que las personas sientan emociones. Por tanto, el dibujo es una forma indispensable de expresión del arte y del diseño que lleva inequívocamente a desarrollarse y coexistir juntos.

Todas las propuestas que se recogen en este proyecto se reconocen desde diferentes puntos de vista, pero entre todas ellas se seleccionaron aquellas más apropiadas a los objetivos planteados. Aunque muchas ideas han sido desestimadas, todas ellas han ayudado con el trabajo de diseño porque suponen un reto y son inspiración para encontrar respuestas y soluciones prácticas a los problemas encontrados para finalizar el diseño.

Diseñar y concebir de acuerdo con las características del material se ha convertido en un principio importante en el desarrollo del proceso proyectual y la fabricación de las piezas. La adaptación a este principio es una guía que nos aporta seguridad y nos proporciona una cierta garantía de éxito.

Más allá de las funciones simbólicas, también resulta importante cómo la pieza interactúa con el cuerpo humano en términos de sensaciones y emociones. Si bien el diseño de joyas actual sigue basándose principalmente en metales preciosos, con el devenir de los tiempos y los cambios sociales y tendencias que marcan las necesidades de las personas, se han incorporado nuevos materiales más democráticos cuyo valor está, no tanto en la unicidad, sino en la sostenibilidad y el respeto por el medio ambiente. Esta diversificación ha convertido el diseño de joyas artesanales contemporáneas en una tendencia.

Los materiales con los que se fabrican las joyas tradicionales son, por lo general, piedras y metales preciosos, que marcan el estilo más exclusivo. Ahora bien, los diseñadores pueden contar con una variedad de materiales para la fabricación, como metales, plásticos, vidrio, madera, cerámica, fibras químicas, papel y más, ya sean productos industriales, recuperados, transformados o reciclados. Esta tendencia está plenamente en consonancia con los nuevos paradigmas del diseño y las artesanías digitales contemporáneas.

En las imágenes (Fig. 6) mostramos joyas realizadas con materiales diversos: Plástico, como producto versátil, los plásticos se utilizan a menudo para hacer productos baratos. Es difícil pensar que el diseño de joyas tenga relación con él, pero su plasticidad y maleabilidad, y el auge de la impresión 3D y la parametrización, han hecho que los plásticos ocupen un lugar destacado en el diseño de joyas; Tela, que transmite suavidad y permite la versatilidad en cuanto a colores y texturas a la hora de combinar con la indumentaria y posibilitan la utilización de tejidos reciclados; Papel, igualmente interesante por la incorporación de papeles artesanales respetuosos con el medio ambiente en los procesos de fabricación; materiales mixtos obtenidos mediante la fusión de determinadas resinas con otras materias naturales; Madera, que siempre transmitirá una sensación de calidez y conexión con la naturaleza.

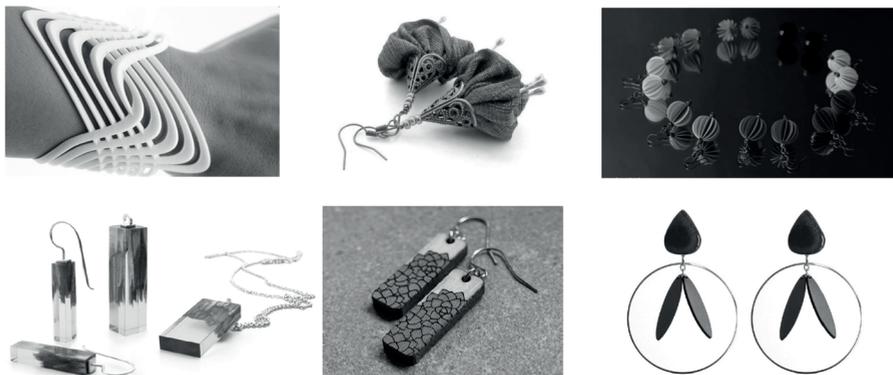


Figura 6. (De izquierda a derecha y de arriba a abajo): Brazaete de material plástico de Igor Knezevic; Gilgulim fabric errings de Hagar Arnon Elbaz, 2017; Pieza en papel de Malena Valcarcel, 2015; Colgante y pendientes de metacrilato y madera de Marcel Dunger, 2014; Flower earrings Joyo; Pendientes Tai Cuero vegetal, cristal esmeralda y aleación bañada en oro de Marita&Me

Para el desarrollo de nuestro proyecto optamos por materiales que permitiesen una gran versatilidad a la hora de la fabricación digital. Se seleccionaron planchas de metacrilato PMMA (Polimetilmetacrilato) de diferentes grosores (2, 3 y 4 mm), colores y grado de transparencia, que respondieran a su vez a las necesidades estéticas y funcionales planteadas en el proyecto.

En relación con la tecnología empleada para la fabricación de los prototipos, optamos por el corte láser. Ésta es una técnica empleada para cortar piezas de diferentes materiales (papel, cartón, cuero, textiles, vidrio, plásticos), caracterizada por su fuente de energía, un láser que proyecta su haz de luz altamente concentrada en la superficie de trabajo. Entre las principales ventajas de este tipo de fabricación de piezas respecto de las técnicas tradicionales, podemos señalar:

- No es necesario disponer de matrices de corte y permite efectuar trazados totalmente ajustados a la silueta.
- Accionamiento robotizado manteniendo constante la distancia entre el electrodo y la superficie exterior de la pieza, lo que permite cortes muy finos,
- Optimización de la producción en cuanto a aprovechamiento del material.
- Cortes de gran complejidad formal, difícilmente obtenibles por procedimientos tradicionales, sobre todo en piezas de dimensiones muy pequeñas
- Despreciable deformación de la pieza en el proceso de corte.

En este caso no consideramos emplear la técnica del grabado láser, que podría ser objeto de un proyecto futuro.

Fases metodológicas

1. Idea y concepto

Como hemos comentado anteriormente, el proyecto nace con el objetivo de crear una serie de prototipos de joyas low cost inspirada en las sugerentes formas que nos proporcionan las secciones de diversas frutas y verduras, donde observamos la generación de patrones de crecimiento vegetativo, que por sus características poseen un criterio de unidad formal aun conservándose en cada caso su singularidad. En muchos de los casos estudiados podemos apreciar conceptos geométricos como la simetría y el orden estructural y formal de los especímenes estudiados de los que hemos intentado extraer un esquema representativo. Cada uno de esos esquemas posee una fuerte identidad que aporta un singular carácter estético, que logran transmitir cada una de ellas un fuerte sentido de unicidad.

2. Búsqueda de las imágenes inspiradoras

Esta fase se caracterizó por la búsqueda de imágenes como fuente de inspiración en la que encontrar los referentes sobre los que construir los diseños de las piezas. La figura 7 muestra algunas de ellas. (pág. 131)

3. Abocetado

Un buen boceto (dibujo inicial de las ideas) puede ser el comienzo de un buen diseño. Si ya hemos entendido los conceptos previos, entonces el diseño será más fácil, más sencillo y más fácil de implementar. Cuando comenzamos a dibujar, comprendemos por completo que estos trazos no son definitivos sino preliminares, e incluso algunos trazos son líneas auxiliares. El boceto es la primera impresión sobre la cual construiremos lo que sigue, por lo tanto, cuando planeamos nuestro dibujo, comenzamos con lo más básico, lo más simple, lo más general sin profundizar en detalles. En el caso específico de estos dibujos, el boceto constituye una parte esencial del resultado final, porque se puede corregir a través de su implementación, enfatizando y representando las características importantes del modelo. Se muestran algunos de los bocetos extraídos de las fotografías (Fig. 8, pág. 132) que se han tomado de referencia.

4. Selección de bocetos, digitalizado y simulación gráfica 2D

En el proceso de la digitalización de los diseños, hemos usado el software Adobe Illustrator (AI), editor de gráficos vectoriales, con un enfoque principal en ilustraciones digitales y gráficos de diseño. De todas sus herramientas, utilizamos principalmente curvas de Bezier convirtiendo imágenes de mapa de bits en imágenes vectoriales. En la imagen (Fig. 9, pág. 132), se muestra a modo de presentación gráfica los esquemas geométricos de diferentes diseños y su simulación 2D sobre las diferentes partes del cuerpo.

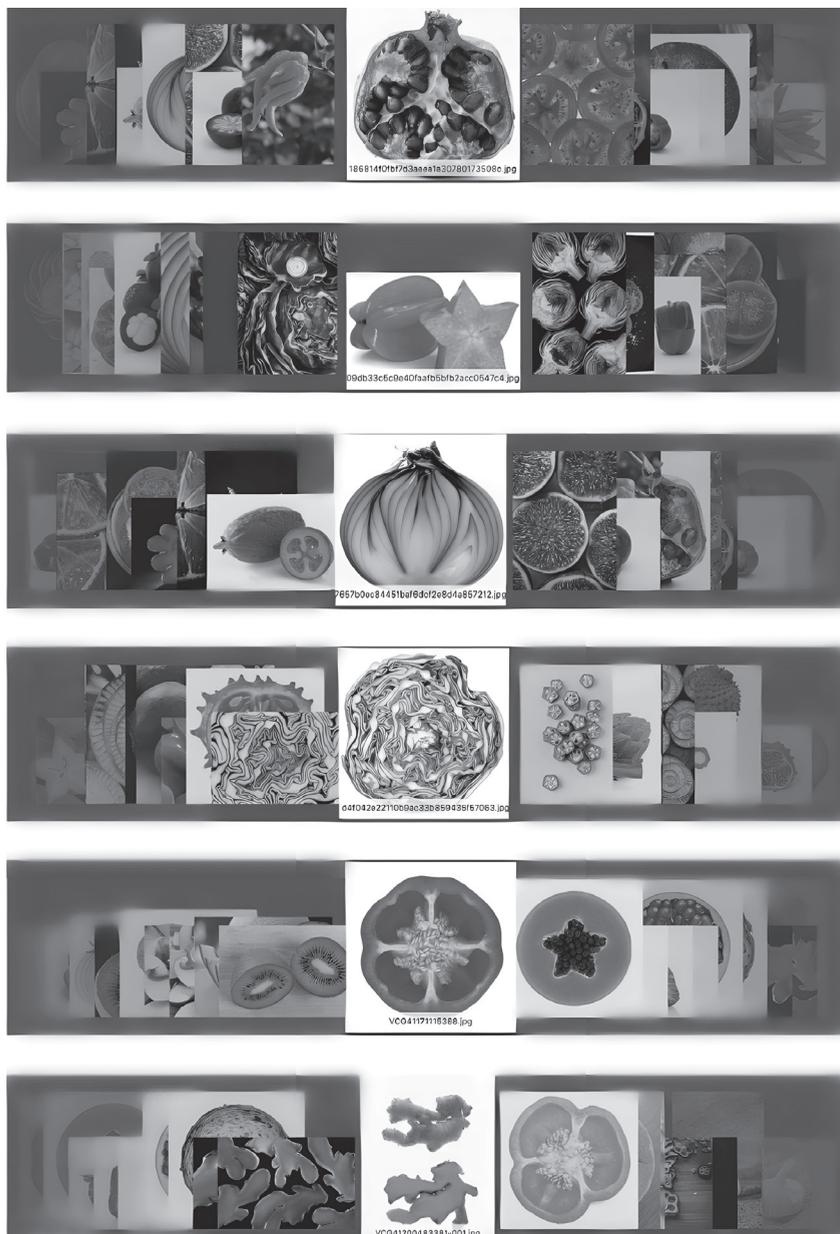


Figura 7. Imágenes inspiradores de frutas y verduras. (<https://vcg.jsbqfw.com/creative/1002819352>)

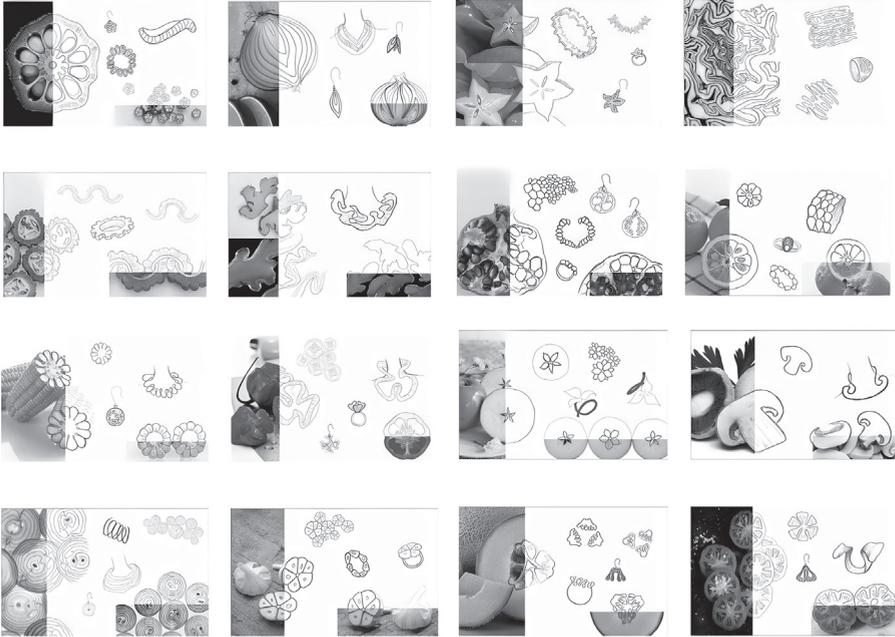


Figura 8. Abocetado extraído de las imágenes (Infografía: Nan Shen)

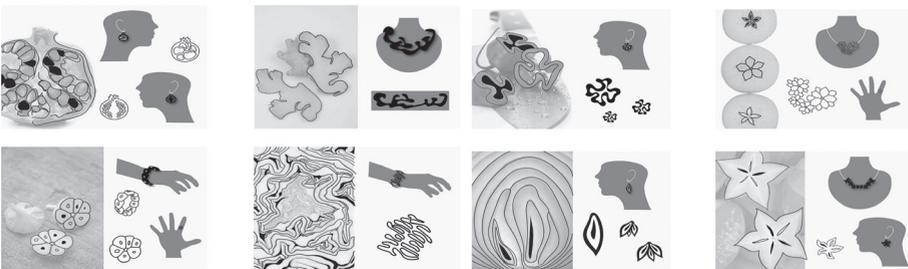


Figura 9. Esquemas geométricos y compositivos (Infografía: Nan Shen)

5. Modelado 3D

Para el modelado tridimensional se ha usado el software Rhinoceros 3D, una herramienta de modelado 3D en la que se ha trabajado con trazado basado en NURBS. El programa es comúnmente usado para el diseño industrial, la arquitectura, el diseño naval, el diseño de joyas, el diseño automotriz, CAD/CAM, prototipado rápidos, ingeniería inversa, así como en la industria del diseño gráfico y multimedia. Rhino 3D se ha ido popularizando en las diferentes industrias, por su diversidad, funciones multidisciplinares y el relativo bajo costo. La multitud de opciones para importación y exportación en el programa es algo muy valorado. La gran variedad de formatos con los que puede operar, le permite actuar como una herramienta de conversión, permitiendo romper las barreras de compatibilidad entre programas durante el desarrollo del diseño. Existen disponibles versiones de prueba en el sitio del fabricante para su descarga.

Seguimos la siguiente secuencia en el escenario digital: en primer lugar, se creó un diseño vectorial de acuerdo con las necesidades estéticas y funcionales, y segundo, se creó un medidor de imagen vectorial en Adobe Illustrator en un formato apropiado, para finalmente convertirlo en un modelo 3D de la que se extrae una imagen vectorial necesaria para el corte por láser. En este proyecto, el modelado 3D también ha sido usado para verificar si el diseño conceptual de la joyería es razonable y si es adecuado para la fabricación de las piezas atendiendo a sus dimensiones.

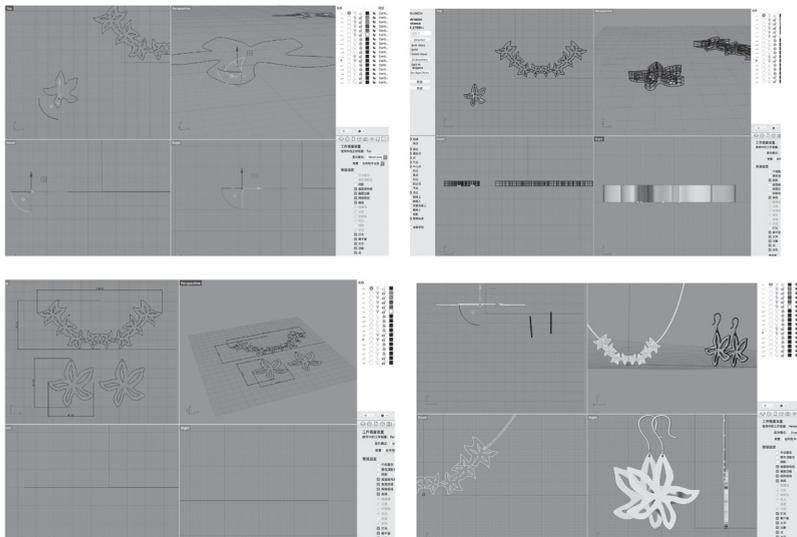


Figura 10. Capturas de pantalla del proceso de modelado 3D de una de las piezas diseñadas. Software Rhinoceros. (Infografía: Nan Shen)

6. Simulación virtual en maniquí

Después de modelar las piezas en el programa Rhinoceros, importamos el archivo desde el programa Keyshot para obtener una imagen renderizada realista de las piezas sobre un maniquí 3D, para visualizar y evaluar si el diseño se ajusta a la idea esperada.



Figura 11. Captura de imágenes de una de las simulaciones en maniquí 3D. (Infografía: Nan Shen)

7. Arte final, fabricación digital y montaje

Para el diseño de las piezas se utilizó el software Adobe Illustrator (AI), editor de gráficos vectoriales, con un enfoque principal en ilustraciones digitales y gráficos de diseño. De todas sus herramientas, utilizamos principalmente curvas de Bezier convirtiendo imágenes de mapa de bits en imágenes vectoriales.

Una vez que el modelo 3D está listo, es exportado en formato DXF para su procesamiento por la máquina de corte por láser. Tras la realización de algunas pruebas de diferentes piezas, para implementar los resultados finalmente optamos por material de metacrilato de diferentes colores con un espesor de 3 milímetros.

El proceso de fabricación digital se llevó a cabo en el Laboratorio de Imagen de la Facultad de Bellas Artes de Granada, adherido a la red mundial de FabLabs. Se utilizó para ello una máquina de grabado y corte por láser modelo TIL 6090 (fig. 12), con lámpara de tubo de CO₂ de 60 W de potencia, y velocidad de movimiento máxima de 24000 mm por minuto, una precisión de localización de 0,1 mm, y una mesa de trabajo de dimensiones máximas de 900*600 mm, gestionada por el software Corel Draw.



Figura 12. Diferentes imágenes de la máquina de corte utilizada y de la interfaz del software de comunicación con la máquina. (Fotografías: Nan Shen)



Figura 13. De arriba a abajo: Pendientes y Colgante Carambola; Pendientes Cebolla, Granada y Col; Pendientes Jengibre (2) y Pimiento (Fotografías: Nan Shen)



Figura 14. Pulsera Jengibre. (Fotografía: Nan Shen)

Conclusiones

A la vista de los resultados obtenidos y teniendo en cuenta los objetivos planteados, podemos concluir que los resultados son muy satisfactorios.

A través de las lecturas y consultas de las fuentes especializadas hemos podido conocer con mayor profundidad, los procedimientos que aportan un valor añadido a través de la innovación a la fabricación digital aplicada a la joyería artesanal, así como la repercusión que los medios de diseño digital tienen en la metodología del proyecto y las ventajas que suponen frente a los métodos tradicionales de producción.

Todo el producto ideado se ha llevado a término con material de metacrilato, como base de prototipado rápido que permite visualizar y testear las piezas de forma rápida y productiva. Las ventajas son concluyentes en términos de innovación, economía, rapidez, facilidad y fiabilidad, multiplicidad.

Este trabajo nos ha ayudado a desarrollar competencias que van más allá del mero conocimiento del marco teórico, puesto que hemos experimentado el proceso de diseño desde todas sus vertientes: información, aproximación, ideación, prueba y error, fabricación, evaluación y resultados finales. En este sentido descubrimos, entre otras muchas cosas, que la técnica del corte por láser necesita ajustar los parámetros específicos de acuerdo con las características físicas de los materiales, como el tipo de material, grosor, etc., para asegurar un producto correcto que responda a la idea planteada, por lo tanto, es muy necesario realizar algunas pruebas de evaluación (ensayo/error) antes de la producción formal del prototipado de las piezas.

Con este proyecto creemos haber logrado resultados enriquecedores y exitosos, de los cuales estamos muy satisfechos. Este trabajo nos ha permitido crear una línea de diseño de joyería low cost innovadora inspirada en las formas que nos proporciona la naturaleza a través de algunos de sus frutos vegetales, de los que se ha extraído su imagen icónica representativa de su estructura de crecimiento y personalizado su diseño en diferentes piezas.

Creemos que se abre una vía de trabajo futuro en el que profundizar con nuevos materiales y referentes orientado a la fabricación de piezas low cost de joyería, que se enmarque entre los objetivos de desarrollo sostenible -ODS- utilizando las tecnologías de bajo coste, la filosofía del movimiento Maker y materiales recuperados y sostenibles.

Notas

1. <https://www.facebook.com/Tun.design/>
2. <https://n-e-r-v-o-u-s.com>
3. <https://jennywulace.com>
4. La joyería de Zaha Hadid, <https://www.studioseed.net/blog/software-blog/parametric-generative-design-blog/python-software-poo/la-joyeria-de-zaha-hadid/>

Bibliografía

- Acevedo Vallejo, F. M. (2016). Estudio sobre la aplicación de las tecnologías de fabricación aditiva al sector aeronáutico y espacial. Impresión 3D. Escuela Técnica Superior de Ingeniería. Sevilla, 2016. <http://bibing.us.es/proyectos/abreproy/60376/fichero/PFC+FMAV+53594781C.pdf>
- Alonso, Cerys. (2015). *The narrative of Craft: Digital capabilities within traditional stories*. 520-523. 10.1109/ITechA.2015.7317459. DOI:10.1109/ITechA.2015.7317459
- Blakesley, R. (2009). *The Arts and Crafts Movement*. Phaidon Press. ISBN 13: 9780714849676
- Bohne, R. (2014). *Machines for personal fabrication*. En: Walter-Herrmann, J. y Buching, C. Fablab. Of machines, makers and inventors. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Bunnell, K. (2004). *Craft and digital technology*. Falmouth College of Arts. World Crafts Council 40th Anniversary Conference in Metsovo, Greece.
<http://repository.falmouth.ac.uk/537/1/craft%20and%20digital%20technology.pdf>
- Choma, J. (2010). *Contested Boundaries: Digital Fabrication + Hand Craft*. SIGraDi 2010_ Proceedings of the 14th Congress of the Iberoamerican Society of Digital Graphics, pp. Bogotá, Colombia, November 17-19, 2010, pp. 146-149. http://papers.cumincad.org/cgi-bin/works/paper/sigradi2010_146
- Fernández M. (2012). *Estudio e Integración de Sistemas de Bajo Coste para el Diseño Digital y el Prototipado Rápido*. Tesis de máster. Valencia.
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/60485/TFM%20-%20Fern%C3%A1ndez%20Vicente%2C%20M.pdf?sequence=1>
- Hernández, O. (2010). *La dimensión comunicativa de la imagen científica: representación gráfica de conceptos en las ciencias de la vida*. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen). UCM, Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11672/>
- Huson, D. (2006). *Digital fabrication techniques in art/craft and designer/maker ceramics*. En *Digital Fabrication 2006*, 172-175. Society for Imaging Science and Technology. <https://uwe-repository.worktribe.com/output/1037043/digital-fabrication-techniques-in-artcraft-and-designermaker-ceramics>
- Manrrun, K. (2021). *Perspectivas de la joyería. Retomar lo valioso del pasado para el éxito del futuro*. 925 Artes y Diseño. Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, ISSN: 23-959894
- Muñoz, L. y Sánchez, J. (2016). *El impacto de la impresión 3D en la joyería*. Lámpsakos, no. 16, pp 89-97, 2016. Itagüí, Colombia, 2016. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6065130.pdf>
- Mayer, R. E., & Gallini, J. K. (1990). *When is an illustration worth ten thousand words?* Journal of Educational Psychology, 82(4), 715-726. <https://doi.org/10.1037/0022-0663.82.4.715>
- Naciones Unidas/PNUD/UNESCO (2014). *Creative Economy Report 2013 Special Edition. Widening Local Development Pathways*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000224698>
- Oxman, N. (2007). *Digital Craft: Fabrication Based Design in the Age of Digital Production*. En *Workshop Proceedings for Ubicomp*, Ediciones AKAL, 2001. pp. 542 de 560. ISBN 9788446013464. https://neri.media.mit.edu/assets/pdf/Publications_DC.pdf

- Peeck, J. (1993). "Increasing picture effects in learning from illustrated text". *Learning and Instruction* 3: 227-238. [https://doi.org/10.1016/0959-4752\(93\)90006-L](https://doi.org/10.1016/0959-4752(93)90006-L)
- Shillito, A.M. y Bottomley, S. (2013). *Digital Crafts: Industrial Technologies for Applied Artists and Designer Makers*. Edinburgh College of Art. London. ISBN: 9781408127773
- Sotelo, C. (2021). *El significado de la joyería*. 925 Artes y Diseño. Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, ISSN: 23-959894
-

Low cost jewelry design, digital manufacturing and maker prototyping

Abstract: Using innovation and creativity in the design and manufacture of crafts jewellery, different necklaces, earrings and bracelets are created through the use of digital drawing, vector design, 3D modelling and other digital methods. The inspiration comes from the suggestive shapes produced by the cross sections of different vegetables and fruits, and is materialized in the creation of prototypes in methacrylate made through digital fabrication. The conceptualization, development and use of digital technologies combined with laser cutting and plastic materials allow us to create and manufacture jewelry prototypes with innovative aesthetics and low cost.

Keywords: Handmade jewellery - Digital design - 3D modelling - Laser cutting - Low cost digital fabrication

Concepção, fabrico digital e protótipo de jóias a baixo custo

Resumo: Através da inovação e criatividade no projeto e fabricação de jóias artesanais, diferentes colares, brincos e pulseiras são criados através do uso de desenho digital, desenho vetorial, modelagem 3D e outros métodos digitais. A inspiração vem das sugestivas formas produzidas pelas seções transversais de diferentes vegetais e frutas, e se materializa na criação de protótipos em metacrilato feito através da fabricação digital. A conceitualização, desenvolvimento e utilização de tecnologias digitais combinadas com corte a laser e materiais plásticos nos permitem criar e fabricar protótipos de jóias com estética inovadora e baixo custo.

Palavras-chave: Joalheria artesanal - desenho digital - modelação 3D- corte a laser - fabrico digital de baixo custo

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: marzo 2022

Fecha de aceptación: abril 2022

Versión final: mayo 2022

El proceso artístico/artesanal como metodología constructivista en la enseñanza de las artes visuales

Pilar Manuela Soto Solier ⁽¹⁾ y Ana García López ⁽²⁾

Resumen: Este artículo muestra la puesta en práctica de un proyecto de innovación educativa Basado en las Artes Visuales, la artesanía y el patrimonio cultural. Se trata de una investigación cuyo objetivo principal ha sido reflexionar y experimentar en las metodologías educativas basadas en las artes visuales, su enseñanza y sus conexiones con los procesos de creación artesanales. En este se indagan y exploran métodos y estrategias del arte contemporáneo para poner en valor el hacer artesanal artístico en la formación universitaria. Se trata de un proyecto que comparte la concepción de La Nueva Bauhaus Europea aunando el currículo y la vida real, sostenibilidad y diseño de calidad.

Palabras clave: Educación artística - arte contemporáneo - artesanía - proceso creativo - constructivismo

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 155-156]

⁽¹⁾ **Pilar Manuela Soto Solier.** Profesora en la Facultad de Ciencias de la Educación en la Universidad de Granada (España). Licenciada y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Perteneciente al Grupo de Investigación Educación Artística y Estética en Artes Visuales (HUM489). Sus principales líneas de investigación se centran en la Educación y el Arte Contemporáneo; la investigación educativa basada en las artes visuales orientada a la sensibilización y transformación social; y el diseño e implementación de proyectos educativos artísticos y tecnológicos basados en la pedagogía STEAM (Educación-arte-robótica).

⁽²⁾ **Ana García López.** Doctora en Bellas Artes y directora de la Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. Es docente e investigadora en el área de Dibujo, Proyectos Audiovisuales y Diseño en el Dpto. de Dibujo de la UGR. Su línea principal de investigación se centra en la relación entre patrimonio, diseño y arte contemporáneo con el uso de tecnologías, bajo paradigmas de economía circular y sostenibilidad. En estos ámbitos, es Investigadora Principal de varios proyectos de Investigación de amplio espectro y financiación, internacionales, multidisciplinares e intersectoriales, entre los que se están activos el proyecto europeo “RRREMAKER” <https://www.rrremaker.com/>, “WARMEST” <https://warmestproject.eu/>; y “MAKERART” <https://makerart.es/>

El proyecto RRREMAKER está financiado por la Unión Europea a través del programa H2020-MSA-Research and Innovation Staff Exchange, Ref. #101008060. El apoyo de la Comisión Europea a la producción de este material no constituye una aprobación de los contenidos, que reflejan únicamente las opiniones de los autores, y la Comisión no se hace responsable del uso que pueda hacerse de la información contenida en el mismo.



Introducción

Esta investigación se contextualiza en el marco del Proyecto I+D+i MAKER ART una propuesta para la transformación digital de la industria cultural relacionada con la artesanía, a través del diseño, los procesos colaborativos y la cultura Maker financiado por fondos FEDER dentro del reto «Economía y Sociedad Digital / Sociedades inclusivas, innovadoras y reflexivas» a través de convocatoria de la Junta de Andalucía en la convocatoria de 2018.

La investigación nace atendiendo a las orientaciones del La Agenda 2030, los Objetivos de Sostenibilidad (ODS), y los del Informe Horizon (2021) se contextualiza en la educación superior. Vivimos en una sociedad que demanda personas con habilidades creativas, flexibles, críticas, emprendedoras, etc. lo que conlleva desde nuestro punto de vista una formación que combine el desarrollo de competencia y habilidades, así como de conocimientos valora y actitudes que permitan desarrollar propuestas educativas eficaces. Conocimiento que debería ser adquirido a través de propuestas socioeducativas que pueden ser desarrolladas en contextos educativos formales y no formales. De ahí que la formación de los que serán los docentes del futuro deban de adquirir las competencias necesarias para “aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a ser y aprender a convivir”, pilares fundamentales de una educación del Siglo XXI (UNESCO, 2020)

El proceso de transformación, toma de conciencia y de reflexión en el que estamos inmersos a nivel educativo, económico y cultural, hace necesarios nuevos planteamientos pedagógicos conceptuales, metodológicos y experienciales que vinculen el currículo con la vida real (Dickinson, *et al.* 1998) y desarrollen el pensamiento crítico (MacLaren 1997; Escaño 2009), creativo y social de las personas. Lo que nos lleva a compartir la concepción de la propuesta basada en la llamada Economía Creativa para el Desarrollo Sostenible (2021) fundamentada en el trabajo creativo con el objetivo de incrementar el desarrollo de las industrias creativas, conservando y transmitiendo al mismo tiempo el patrimonio y la diversidad cultural.

Teniendo en cuenta que «la economía creativa o “economía naranja”, implica llevar a cabo actividades basadas en la vinculación de conocimiento y la creatividad, las ideas y la tecnología, los valores de la cultura y el patrimonio cultural, entre el que se encuentran los procesos y productos artesanales en su concepción tradicional y contemporánea.

Este planteamiento metodológico lo extrapolamos en esta investigación al contexto educativo universitario para activar procesos de sensibilización e identificación que permitan la resignificación de la creación artística artesanal. En este sentido, autores/as como Fontal y Marín-Cepeda (2018) hacen un acercamiento al patrimonio desde los procesos educativos de identificación, considerando que hay que «educar en el patrimonio para patrimonializar la educación», hablan de un modelo educativo orientado a construir referentes identitarios y procesos de resignificación para dar valor hoy a la contemporaneidad (Fontal, *et al.* 2021). Al concebir el patrimonio como algo relacional y como vínculo afirman que los procesos educativos se deben desarrollar desde una perspectiva procedimental, planteando una secuencia que consiste en «conocer para comprender, respetar, valorar, cuidar,

disfrutar y transmitir» (Fontal, *et al.* 2021), secuencia que en este caso, aplicamos a los procesos artísticos artesanales que precisan de dicha resignificación y contemporaneidad para adaptarse a la actualidad.

Por otra parte, esta Investigación Educativa Basada en la Artes (Marín, 2012), también se desarrolla vinculada al desafío planteado por la Comisión Europea, con la creación del Laboratorio de la Nueva Bauhaus Europea, ampliando la visión del Pacto Verde Europeo. Ya que tratamos de plantear nuevas alternativas y entornos de reflexión y de acción dirigidos a la creación, experimentación e innovación colectiva de “productos educativos artísticos artesanales” en forma de materiales educativos. Así como procesos de co-creación que vinculen el diseño y la artesanía (Jornadas ADAa 2020; ADAb 2021). Pretendemos hacer una aproximación a la concepción de laboratorio, que como indica la Comisión, retoma el espíritu colaborativo del movimiento acercándolo a la sociedad actual, en entornos de trabajo híbridos presenciales/virtuales (García *et al.*, 2020). Procesos con un enfoque holístico que impliquen a la ciencia, la innovación, el arte y la cultura. La intención final es la de proponer alternativas y generar modelos de vida, desde el ámbito educativo, que aúnen sostenibilidad y diseño creativo, con un carácter inclusivo y asequible para todos/as. Modelos de vida que consideramos deberían comenzar a generarse desde los primeros niveles educativos.

A nivel estatal, para dar respuesta a estas necesidades educativas, el Real Decreto 157/2022, recoge como una de las competencias clave en la formación, la de emprendedor/a, permitiendo al alumnado reconocer las oportunidades como las que se abordan en esta investigación; activar el pensamiento para reflexionar y estudiar y valorar el entorno y crear nuevas ideas a través de la creatividad, la imaginación, el pensamiento crítico-reflexivo y ético. En este caso el de los procesos artísticos artesanales contemporáneos.

Concretamente en el área de Artes Visuales y Educación Artística, el Real Decreto 157/2022, indica:

la necesidad de crear situaciones de aprendizaje que requieran una acción continua, así como una actitud abierta y colaborativa, con la intención de que el alumnado construya una cultura y una práctica artística personales y sostenibles. Deben englobar los ámbitos comunicativo, analítico, expresivo, creativo e interpretativo, y estar vinculadas a contextos cercanos al alumnado que favorezcan el aprendizaje significativo, despierten su curiosidad e interés por el arte y sus manifestaciones, y desarrollen su capacidad de apreciación, análisis, creatividad, imaginación y sensibilidad, así como su identidad personal y su autoestima.

Es una realidad la relación entre artesanía y patrimonio ya que desde la transversalidad se puede entender en parte por la propia condición de artesanía, como «objeto de valor y consumo que además integra un patrimonio inmaterial sin perder por ello su dimensión artístico-creativa que le incorpora el trabajo del artesano.

1. Arte contemporáneo sensible y aprendizaje constructivista artístico/artesanal

Cuando hablamos de arte contemporáneo hacemos referencia a movimientos artísticos que aparecen tras las vanguardias artísticas del siglo XX hasta nuestros días, es un arte que tiene una actitud crítica y transformadora sobre lo que le rodea. El artista o creador es el que plantea la obra o la experiencia y los espectadores los que la construyen. Las características pedagógicas de estos procesos, lenguajes y contextos artísticos atienden a las necesidades actuales del docente de abrirse a otros entornos de aprendizaje diferentes a los convencionales, como son los espacios de celebración y aprendizaje que nos ofrece la cultura, espacios de experiencia estética colectivos o individuales. El poder pedagógico y de transformación social del arte contemporáneo nace de la concepción del arte como germen esencial para generar el conocimiento y poder comprender el mundo. El arte se constituye como un medio para la resignificación, la creación de ideas, emociones y valores.

En la actualidad encontramos multitud de referentes y artistas cuyas investigaciones y creaciones nos muestran nuevos procesos de creación y nuevas estrategias, y nuevos materiales que permiten descubrir, conocer, poner en valor, respetar y transmitir nuestra cultura trascendiendo las discrepancias históricas entre lo artesanal y lo contemporáneo. Las investigaciones de estas/os artistas contemporáneas/os nos muestran el potencial de los procesos constructivos formales y narrativos trascendiendo los límites al utilizar materiales y técnicas tradicionales, al igual que los artesanos contemporáneos han adoptado los enfoques propios del arte conceptual. Se trata de tomar las tradiciones y técnicas locales para integrarlas en el mundo contemporáneo.

En este trabajo son referentes significativos artistas cuyas investigaciones se centran en el arte contemporáneo textil. Destacamos la obra de Celia Martínez, en concreto “La sostenibilidad de las materia y materiales tradicionales en la vida contemporánea”. Paulina Ortiz, su “Creación contemporánea con textiles, en Latino América, como signo de economía circular y desarrollo sostenible”. Y también exposiciones como “Textiles instalativos. “Del medio al lugar” realizadas en el Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla (CAAC) en esta se muestra la revalorización de la Escuela Bauhaus, siendo pionera en esta, Anni Albers, así como los movimientos feministas que apuestan por estas técnicas y el rol de las mujeres en el arte, aspecto que necesitamos abordar como tema transversal en la formación del alumnado. La obra contemporánea de Joana Vasconcelos de Portugal, es un referente significativo ya que sus obras remiten a la cultura popular de su país, entre estas encontramos el gallo de Barcelos o el corazón de Viana do Castelo, tiene una actitud comprometida con los debates y conflictos actuales del arte contemporáneo a desarrollando procesos tradicionales artesanales con tejidos creando obras que hablan del presente, entre ellos, es una artista que también reivindica la voz de las mujeres en el mundo del arte. Siendo significativa su técnica y el uso que hace de los materiales textiles como el ganchillo, las telas, etc. Su trabajo explora desde cuestiones íntimas a temas sociopolíticos como la explotación de la mujer o la emigración. Sheila Hicks con su obra *Mighty Mathilde* en el Glasgow International de 2016, fibras hechas por el hombre, de lino y pigmentadas hechas a mano. Laura de Caro, artista visual y docente de Argentina, desarrolló el Proyecto Pedagógico *Artistas de Disponibilidad*. La Educación como espacio para el desarrollo de Micrópolis experi-

mentales”. Marina Laura Caro de Argentina, en su obra investiga con materiales y técnicas textiles, utilizando prendas pegadas y cosidas anulando la funcionalidad para construir una poética. Así como la artista interdisciplinar Emily Faif, diseñadora visual que hace un increíble trabajo textil mezcla tela, diseño gráfico, arte digital. Elisabeth Higgins O’Connor crea esculturas denominadas “sin nombres” a partir de tejido reciclado. El tejido que está a su alcance es pegado, cementado y cosido para dar vida a formas figurativas.

2. Objetivos

Atendiendo a lo expuesto anteriormente, se diseña e implementa un proyecto educativo artístico artesanal con un doble objetivo, que permita al alumnado adquirir las competencias y habilidades de la asignatura, mejorando su alfabetización visual y cultural y que permita al alumnado conocer, comprender; respetar y dar valor a la artesanía y sus procesos de creación analógicos/digitales para conocerlos, disfrutarlos y poder transmitirlos (Fontal, et al. 2021; Sáez, 2021).

- Valorar en qué medida los alumnos/as son capaces de realizar un proyecto educativo artístico artesanal y patrimonial, basado en el arte contemporáneo y con carácter sostenible para educación infantil.
- Estudiar el resultado metodológico de vincular educación artística-artesanal y patrimonial, a nivel teórico-práctico y emancipador social-cultural en la formación del profesorado.
- Ofrecer al alumnado nuevas formas de resignificar de forma reflexiva y creativa los procesos artísticos artesanales a través de la resignificación del patrimonio cultural.

3. Diseño metodológico

Esta investigación propone al alumnado un proyecto que se titula: *Tejiendo procesos artísticos artesanales en clave sostenible y creativa*. Arte contemporáneo es significativo para la resignificación y puesta en valor de los procesos y productos artísticos artesanales. Es llevada a cabo en la asignatura “Las Artes Visuales en la Infancia”, contenidos determinados por la Guía Docente de dicha asignatura, del Grado en Educación Infantil. Universidad de Granada.

En la presente investigación utiliza una metodología cualitativa y diferentes instrumentos de indagación que los podemos dividir en, instrumentos para interrogar o cuestionar las realidades, e instrumentos para observarla y resignificarla (Gutiérrez Pérez, 2002; Hernández-Sampieri, 2015). Se propone una Investigación Educativa Basada en las Artes (Eisner y Day, 2004; Hernández Hernández, 2008; Marín Viadel, 2005). Con un enfoque constructivista teniendo de referencia las investigaciones de Lev Vygotsky, Bruner, Piaget, Dewey. Se implementa un modelo de enseñanza aprendizaje basado en la experiencia creativa, crítica y social. Pretendemos mostrar las posibilidades pedagógicas

del Aprendizaje basado en proyectos (De Pablo y Vélez, 1993; Vergara, 2016), aprendizaje activo o experiencial, y su idoneidad para desarrollar las competencias y habilidades de la asignatura, y a su vez, indagar en metodologías que faciliten la formación y sensibilización del docente en procesos artísticos artesanales innovadores.

Para el desarrollo de la investigación se utilizan 12 sesiones que han sido teórico-prácticas de 120 minutos y 12 solo prácticas de 60 minutos. En este proyecto participan 75 estudiantes de segundo curso. Es una asignatura obligatoria del Grado en Educación Infantil (6 Créditos CTS)

La programación o planificación de los proyectos es diseñada para poder ser implementada en otros espacios alternativos teniendo en cuenta las siguientes indicaciones. Se trata de una investigación basada en el modelo interdisciplinar implementado tanto en el aula como fuera de esta, con el objetivo de que los estudiantes conozcan y se inicien en nuevas alternativas como son los makerspaces educativos.

Para ello se le propone al alumnado la realización de actividades en las cuales tienen que poner en práctica un proceso artístico- artesanal para el diseño y la creación de “productos educativos artesanales” teniendo como referencia el patrimonio cultural cercano (Material, inmaterial y digital), la creación y resignificación de “productos” identitarios que compartan la concepción de la nueva “artesanía contemporánea” (Santos Capa, 2020) ya que se trata de la realización de obras artísticas materializan las ideas en nuestra identidad, motor de transformación de nuestros valores, actitudes y comportamientos. La clave de estas creaciones (Santos Capa, 2020) estaría “en el relato y en entender las tendencias, el cómo se están generando nuevas prácticas en la sociedad y cuáles son las inquietudes del consumidor, en realizar una artesanía que mira al pasado, pero para responder a tendencias globales y locales; que no reniega de las tecnologías y es definida por el concepto, “por lo que cuenta” a través del arte el diseño.

Las características de los “productos” o materiales educativos artísticos/artesanales que se les solicita a los estudiantes, como indica Suarez (2021), al igual que “el souvenir artesanal” deben transformarse en ese “objeto/producto” deseado por quienes viven la experiencia emocional y sensorial de la creación artística de objetos vinculados al entorno patrimonial. Al igual que sucede en el turismo experiencial, «el rol del souvenir artesanal de base identitaria como un producto capaz de impulsar la imagen de un destino turístico» (Iuva y Ciliane, 2015: 190), En esta misma línea, las creaciones artísticas artesanales creadas por el alumnado, han de tener una base identitaria y un vínculo socio emocional que permita sensibilizar y activar estrategias desde el contexto educativo que pongan en valor tanto la artesanía como los procesos artísticos artesanales. Por otra parte, también se le plantea al alumnado un cambio de modelo de marketing que garantice el respeto por los oficios, interiorizando y transmitiendo los valores éticos y sostenibles que representa la artesanía (Rivera Mateos y Hernández, 2018). En este sentido la actividad implica la utilización de materiales textiles reciclados o reutilizados.

Profundizando en el diseño metodológico del proyecto o procedimientos para su puesta en práctica nos basamos en el proceso diseñado por diferentes autores (Hernández y Ventura 1992, Gutiérrez Pérez, 2003; Vergara 2016)

La investigación y la recogida de los datos se realiza mediante los siguientes instrumentos de investigación. Los *recursos para llevar a cabo la observación de la realidad y compren-*

derla, consiste en la documentación compilada y elaborada durante el desarrollo de la investigación. Información y documentación obtenida mediante la observación participante y conductual. Se trata de una investigación participativa significativa en la producción de conocimientos y procesos útiles para la vida de los estudiantes (Rodríguez, Gil y García, 1969). Y los instrumentos *para interrogar, sensibilizar y transformar la realidad* son las obras artísticas en tres dimensiones 3D: “Metáforas visuales del patrimonio cultural”, obras artísticas/artesanales interactivas que “hablan” y resignifican el patrimonio, realizadas por parte de cada participante. Son las creaciones artísticas-artesanales basadas en el patrimonio cultural y los diferentes procesos de creaciones artístico-artesanales realizados por los participantes.

<p>1. Fase preparatoria de elección del tema</p> <p>1.1. Justificación metodológica</p>	<p><i>Propuesta metodológica para una doble resignificación:</i> Resignificación y puesta en valor del proceso artístico-artesanal y resignificación del patrimonio cultural (material, inmaterial o digital). Secuencia en el proceso de resignificación: conocer para comprender; comprender par respetar, respetar para valorar; valorar para cuidar y disfrutar y transmitir» (Fontal, 2021). <i>Método sensible de resignificación artístico artesanal y patrimonial para la enseñanza de las Artes Visuales (Soto Solier, 2019)</i></p>
<p>2. Fase de Análisis didáctico: elección del objeto de estudio debate y negociación inicial</p>	<p>Contenidos curriculares de la asignatura Artes Visuales en la Infancia (Guía Docente UGR 2019/2020)</p> <p>Visionado en clase de procesos artísticos artesanales: Louise Bourgeois, Joana Vasconcelos, Sheila Hicks, Alam Hernández, referentes para el desarrollo competencial de las artes visuales.</p> <p>Procesos de creación artístico-artesanales contextualizados en:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La Nueva Bauhaus (Diseño, artesanía, creatividad, etc.) 2. Economía Creativa para el Desarrollo Sostenible: Procesos, técnicas, materiales sostenibles (Reutilizar- Reciclar- reducir) <p>– Elección de temas: Patrimonio cultural</p> <p>– Búsqueda de información textual, visual y audiovisual para el desarrollo de los debates.</p>
<p>3. Fase de diseño didáctico experimentación y creación</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Búsqueda de información sobre los procesos creativos artísticos/artesanales (Diseño, co-creación, etc.) y el patrimonio cultural 2. Búsqueda de información sobre los/las artistas de referencia 3. Análisis de las obras de los artista tanto en sus aspectos formales como conceptuales. 4. Toma de una decisión sobre la elección del tema a tratar. 5. Toma de una decisión sobre la narrativa visual adecuada para comunicar el tema abordado. 6. Realización de bocetos a través del dibujo, técnicas fotográficas, <i>collage</i>, etc. y elección del mejor boceto. 7. Realización de las obras y creaciones artísticas artesanales en tres dimensiones, obras finales a partir del boceto seleccionado. 8. Exposición de la obra artística artesanal final al resto del grupo. 9. Debate y reflexión final sobre los proyectos realizados y su vinculación al patrimonio cultural y a los procesos artísticos artesanales.
<p>4. Evaluación. Trabajo de campo</p>	<p>Recogida de datos mediante:</p> <p>4.1 Recursos para observar la realidad: La observación participante, no estructurada. Notas de campo, grabaciones, fotografías, videos, etc.</p> <p>4.2 Recursos para sensibilizar, interrogar y transformar: Creaciones artísticas artesanales basadas en el patrimonio cultural, realizadas por el alumnado Elaboración de un dossier sobre el proceso de trabajo.</p>
<p>5. Tratamiento de los datos recogidos: – Reflexión inicial – Estructuración de los datos en categorías – Generalización</p>	<p>– Detección grupal de debilidades y fortalezas en la argumentación de un posicionamiento respecto a las temáticas detectadas</p> <p>– Enumeración y análisis de las categorías más recurrentes detectadas en el método propuesto.</p> <p>– Conclusiones.</p>

Tabla 1. Propuesta metodológica par una doble resignificación y puesta en valor del proceso artístico artesanal y el patrimonio cultural. Autora: Soto Solier P. M. (2022)

4. Diseño del proyecto educativo artístico-artesanal como método para el aprendizaje de las Artes Visuales

Se indaga en el proceso artístico artesanal aplicado a la creación de “productos u obras educativas identitarias” dirigidas a la resignificación y puesta en valor de los productos y procesos artísticos artesanales con carácter identitario y patrimonial en la formación del profesorado.

La primera sesión estuvo dedicada a la explicación de la actividad y responder a los cuestionarios de «conocimientos y percepción del profesorado en formación inicial sobre el aprendizaje de las artes visuales y la introducción de procesos artísticos artesanales». La temática de los trabajos se debía abordar la educación patrimonial en la etapa de infantil, la cultura y su identitaria desde el aprendizaje experiencial, lúdico, interactivo, relacional y desde en el proceso educativo artístico artesanal integral. La exploración y experimentación del Patrimonio Cultural con el objetivo de acercarlo al aula de infantil, conocerlo, explorarlo, transformarlo y transmitirlo a través de procesos estrategias y recursos híbridos, vinculando pensamiento visual y proceso artístico-artesanal en la formación del futuro docente. Fases del Aprendizaje Basado en Proyectos artísticos artesanales:

1. Búsqueda de información sobre el patrimonio cultural y los procesos creativos artísticos/artesanales atendiendo a: La Nueva Bauhaus (Diseño, artesanía, creatividad, etc.) y Economía Creativa para el Desarrollo Sostenible (Reutilizar- Reciclar- reducir)
2. Búsqueda de información sobre los/las artistas de referencia (principalmente textiles).
3. Se analizan las obras de los/as artistas contemporáneas a nivel conceptual y formal.
4. Decidir sobre qué tema se quiere trabajar.
5. Estudiar la narrativa estética, visual idónea para transmitir el mensaje que se pretende.
6. Realizar, planificar, diseñar, los bocetos a través de los diferentes lenguajes gráficos (dibujo, fotografía, etc.) Y elección de boceto o bocetos significativos.
7. Creación/realización de las obras y creaciones artísticas artesanales en tres dimensiones, obras finales basadas en el boceto más significativo seleccionado.
8. Exponer y transmitir los resultados, la obra o material educativo artístico-artesanal ya finalizado a todos/as los compañeros/as
9. Reflexión en grupo sobre los proyectos realizados y su vinculación a los procesos artísticos artesanales y al patrimonio cultural.

4.1 Implementación del proyecto artístico-artesanal en el aula

4.1.1 Búsqueda de información sobre el patrimonio cultural y los procesos creativos artísticos/ artesanales

El tema a abordar tiene un doble objetivo: el conocimiento y transmisión del patrimonio cultural (material, inmaterial o digital) y el conocimiento y transmisión de los procesos creativos artísticos y artesanales que en sí mismos son patrimonio cultural de nuestra sociedad.

En este sentido se plantea una propuesta metodológica para una doble resignificación; patrimonio cultural (material, inmaterial o digital) y proceso artístico artesanal textil. Resignificación y puesta en valor del proceso artístico artesanal y del patrimonio cultural. Secuencia en el proceso de resignificación: conocer para comprender; comprender para respetar, respetar para valorar; valorar para cuidar y disfrutar y transmitir» (Fontal, 2021). Método sensible de resignificación artístico artesanal y patrimonial para la enseñanza de las Artes Visuales

4.1.2 Búsqueda de información sobre los/las artistas de referencia

Teniendo en cuenta los contenidos curriculares de la asignatura Artes Visuales en la Infancia (Guía Docente UGR 2019/2020). Visionado en clase de procesos artísticos artesanales: Louise Bourgeois, Joana Vasconcelos, Sheila Hicks, Alam Hernández, referentes para el desarrollo competencial de las artes visuales.

Procesos de creación artístico-artesanales que se basan en las concepciones de la Nueva Bauhaus (Diseño, artesanía, creatividad, etc.) y la Economía Creativa para el Desarrollo Sostenible: Procesos, técnicas, materiales sostenibles (Reutilizar - Reciclar - reducir)

4.1.3 Estudio y análisis de las obras de los/as artistas, en los aspectos narrativos o conceptuales y constructivos

Por otra parte, se investiga y analiza la obra de los artistas, los aspectos constructivos (Materiales, procesos, etc.) y conceptuales o narrativos teniendo en cuenta las concepciones de La Nueva Bauhaus (Diseño, artesanía, creatividad, etc.) traduce el Pacto Verde Europeo en una experiencia tangible y positiva creando puentes entre diferentes culturas, la transversalidad y el trabajo colaborativo a través de la sostenibilidad, la estética e inclusión. Con un enfoque que va desde lo global a lo local, participativo y transdisciplinar. Transformación fundamentada en el diseño, co-diseño y el trabajo colaborativo, iniciativa que se basa en cuatro ejes principales: re-conectar con la naturaleza; rescatar el sentido de pertinencia; dar prioridad a los “lugares” y a las personas que son más necesitadas, desarrollar el pensamiento a largo plazo, de ciclo de la vida integrándolo en el ecosistema.

El alumnado investiga los procesos, estrategias, materiales, etc. en las obras de las/os artistas contemporáneas/os que centran sus investigaciones en la creación con materiales textiles. Trabajo desarrollado en base a la propuesta economía creativa para el desarrollo sostenible, indagando en los procesos, técnicas, materiales tradicionales desde una óptica contemporánea y sostenibles: Reutilizar-Reciclar-reducir, concretamente materiales textiles. En este sentido se procede a realizar el visionado de procesos artísticos artesanales de los diferentes artistas que trabajan con materiales textiles, entre ellos: Louise Bourgeois, Joana Vasconcelos, Sheila Hicks, Alam Hernández, referentes para el desarrollo competencial audiovisual y digital a nivel conceptual, procedimental y actitudinal. Y búsqueda de información textual, visual y audiovisual, etc. para el desarrollo de los debates.

4.1.4 Decidir sobre qué tema se quiere trabajar

La indagación y búsqueda de información textual, visual y audiovisual para la elección del tema que le interesa al alumnado también implica la búsqueda de información oral (entrevistas a abuelos, padres, vecinos, etc.), audiovisual, escrita, etc., sobre la temática elegida,

centrada en el patrimonio cultural material, inmaterial o digital. Esta búsqueda se realiza en forma presencial y virtual. La información obtenida es analizada atendiendo tanto a los conocimientos adquiridos como a los vínculos creados a través de las experiencias vividas y los relatos obtenidos (Ver Fig. 1 y 2)



Figuras 1 y 2. Dos citas visuales Literales. Izda. *Mary Poppins* (Joana Vasconcelos, 2010) en Palacio de Versalles. En <https://www.vasconcelos-versailles.com/>. Dcha. Cuadro del Cascamorras, Ayuntamiento de Guadix.

4.1.5 Estudiar la narrativa estética, visual idónea para transmitir el mensaje que se pretende

El tema elegido por el alumnado sobre el patrimonio será analizado y resignificado de forma inusual e innovadora a través de los lenguajes y narrativas artísticas y artesanales, vinculando diseño- arte- artesanía en las creaciones. Es relevante hacer una planificación desde la experiencia sensorial (exteroceptiva, visual, auditiva, olfativa, gustativa, táctil, propioceptivas, kinestésica, etc.) se plantea al futuro docente el reto de crear un “producto u obra artística artesanal” que sea una resignificación simbólica o metafórica del patrimonio cultural, que a su vez ofrezca una experiencia-sensorial creativa e innovadora. (Fig. 1)

4.1.6 Realizar, planificar, diseñar, los bocetos a través de los diferentes lenguajes gráficos (dibujo, fotografía, etc.) Y elección de boceto o bocetos significativos

Una vez realizado el proyecto y la recogida de información el alumnado explora del patrimonio cultural a través del dibujo y bocetos que son una resignificación o reinterpretación de los conocimientos adquiridos sobre el tema elegido, una expresión creativa de vínculos, sentimientos, emociones o provocaciones percibidas tanto en el proceso de conocimiento físico como de documentación (documentación bibliográfica, de conversaciones con abuelos, padres, familiares, etc.), una puesta en valor que se traduce en una nueva forma de conocimiento. El alumnado reinterpreta de forma visual y plástica los símbolos convencionales, el color, las formas, texturas, los aspectos sensoriales, etc., y también del

significado y significativo de esa experiencia. Cada alumno/a dibuja o diseña su “producto” (Acaso, 2009) o “personaje”, resultado de la información, imaginación y fantasía, sus características constructivas/formales y conceptuales deben de alejarse todo lo posible de la mimesis o realismo (hace una interpretación personificada y abstracta del patrimonio cultural elegido). Teniendo de referencia el arte contemporáneo y las obras de artistas que realizan procesos de creación y co-creación en los que se vinculan procesos artísticos y procesos artesanales, también el diseño y la artesanía, concretamente creaciones realizadas con materiales textiles. Temporalización: dos semanas, 6 sesiones teórico-prácticas de tres horas semanales.

Paralelamente es evaluado cómo el alumnado ha integrado el lenguaje visual, la retórica del lenguaje visual y plástico (Acaso 2008, Barthes, 1964) en estas obras conceptuales que transforman y distorsionan el significado de la composición con una intención emocional, identitaria, y de puesta en valor del patrimonio cercano (Fig. 3, 4 y 5). En este sentido el alumnado ha desarrollado obras “metáforas visuales” en las cuales se origina una “nueva retórica del lenguaje visual” que vincula diseño y artesanía. Obras artísticas tienen como objetivo provocar acciones de resignificación, en las cuales la imaginación y la creatividad son significativas para generar nuevo conocimiento (Buitrago, et al. 2017). Se trata de procesos artísticos artesanales en los que la creatividad e imaginación son relevantes para generar nuevos conocimientos



Figuras 3, 4 y 5. Soto Solier P. M. (2022) Foto ensayo explicativo. Fotografías de los bocetos del Cascamorras de Guadix, resignificación mediante las diferentes técnicas gráficas como el dibujo, pintura, fotografía, etc. y elección de boceto significativo. (Piedad Valenzuela, 2019). Fuente: (Soto Solier P. M., 2022)

4.1.7 Creación/realización de las obras y creaciones artísticas artesanales en tres dimensiones, obras finales basadas en el boceto más significativo seleccionado

Esta es la fase de creación artística de sensibilización y transformación y también de resignificación y puesta en valor de los productos y procesos artísticos artesanales con carácter identitario y patrimonial en la formación de los futuros docentes atendiendo a los desafíos

de la Nueva Bauhaus (Diseño, artesanía, creatividad, etc.) desde la sensibilización en la concepción de la denominada Economía Creativa para el Desarrollo Sostenible Procesos, técnicas, materiales sostenibles (Reutilizar - Reciclar - reducir)



Figuras 6 y 7. Soto Solier P. M. (2022). Foto ensayo explicativo. Fotografías del diseño y creación artístico-artesanal de las obras o productos realizados por una alumna. Compuesto por dos fotografías del proceso de diseño y creación de las obras artísticas-artesanales en tres dimensiones (Piedad Valenzuela, 2019). Fuente: (Soto Solier P. M., 2022)

Se le pide al alumnado la realización de un proyecto que se corresponde con el proceso de diseñar y crear una obra artística artesanal en tres dimensiones 3D, una “metáfora visual identitaria del patrimonio cultural”, “un producto, objeto “(Acaso, 2006) con las particularidades para que permita al niño/a aprender dar respuestas a los problemas haciendo, manipulando, compartiendo, reflexionando, imaginado, observando, etc. (Alsina y Acosta, 2018). Para llevarlo a cabo, han aplicado y vinculado los conocimientos en artes visuales y el pensamiento creativo (Soto Solier y Villena Soto, 2020). Es decir, se le pidió la aplicación y vinculación del proceso creativo de diseño y artesanal para realizar las obras en tres dimensiones 3D. Como dice Hernández (2010), la cuestión no son solo los objetos, sino “cómo estos se abordan, la investigación que posibilitan y el espacio de interacción e intercambio que nos brindan en la encrucijada entre la mirada de la realidad que construye y la mirada cultural que los visualizadores proyectan” (p.11)

4.1.8 Presentación de la obra artística artesanal realizada a la clase y reflexión global sobre los proyectos realizados y su vinculación al patrimonio cultural y a los procesos artísticos artesanales

Se reflexiona sobre la detección grupal de debilidades y fortalezas en la argumentación de un posicionamiento respecto a las temáticas detectadas. Y se enumeran y analizan los aspectos más significativos detectadas en el método propuesto para el conocimiento, sensibilización y descubrimiento de nuevas soluciones estéticas, sostenibles e inclusivas (Fig. 8.9.). En este caso las presentaciones de las obras de los estudiantes de ambos seminarios finalizaron con la realización de un macroproyecto o instalación artística experiencial e interactiva en el Museo Memoria de Andalucía, Caja Granada Fundación

(Granada, España, 2019). Un entorno educativo artístico en educación infantil. Esta instalación artística final, integra todos los micro proyectos realizados por el alumnado participante.



Figuras 8 y 9. Soto Solier P. M. (2022). Foto ensayo explicativo. Fotografías de las obras o creaciones artístico-artesanales finales. Compuesto por dos fotografías de dos obras artísticas-artesanales en tres dimensiones (Piedad Gonzáles, 2019). Fuente: (Soto Solier P. M., 2022)

5. Conclusiones tras la finalización del proyecto

La información y los datos obtenidos durante la investigación muestran resultados y valoraciones positivas en cuanto al desarrollo de competencias y habilidades en los futuros docentes, a nivel conceptual, procedimental y también actitudinal.

La valoración de los proyectos realizados al hacer el análisis de los datos, es elevada a nivel narrativo y de comunicación de contenido y también a nivel constructivo o procesual, en el 87% de los proyectos realizados. Los datos muestran que la propuesta metodológica ha sido eficaz ya que los proyectos artísticos-artesanales han obtenido una valoración media alta. Los procesos educativos artísticos experienciales ha vuelto la mirada al carácter multisensorial que la artesanía siempre ha tenido, siendo en este momento, como indica Patricia Molins (en González-Martín, 2021): «(...) además de una fuerte cuestión de moda, es la vuelta a un tipo de objetos más sensoriales, más táctiles, menos intelectuales con una relación más directa con el cuerpo». Esta nueva artesanía contemporánea, según González-Martín (2021) se produce gracias a la transferencia de conocimientos, bien de forma directa o indirecta, mediante la colaboración entre agentes de forma parcial o total en el proceso. De este modo, la formación universitaria y la colaboración se presentan como una de las vías importantes para la innovación en el sector, tanto en la producción de “objetos o productos” (Acaso, 2006) como en otros aspectos de la empresa, y conlleva una inevitable transferencia de conocimientos e interacción con diferentes agentes. Reto de transferencia de conocimiento e investigación multidisciplinar en el sector artesano

que ya se asume en la Universidad de Granada a través de la creación de la Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte. (García-López, 2021).

Bibliografía

- Acaso, M. (2009). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Catarata.
- Buitrago Flórez, F., Casallas, R., Hernández, M., Reyes, A., Restrepo, S., & Danies, G. (2017). Changing a generation's way of thinking: Teaching computational thinking through programming. *Review of Educational Research*, 87(4), 834-860.
- De Pablo, P., & Vélez, R. (1993). *Unidades didácticas, proyectos y talleres*. Alhambra Longman.
- Dickinson, K. P., Soukamneuth, S., Yu, H. C., Kimball, M., D'amico, R., Perry, R., ... & Curan, S. P. (1998). *Providing Educational Services in the Summer Youth Employment and Training Program. Technical Assistance Guide*.
- Escaño, C. (2009). Pedagogía crítica y educación artística. En C. Escaño y S. Villalba, *Pedagogía crítica-artística* (pp. 38-45). Sevilla: Diferencia.
- Eisner, E. W., & Day, M. D. (Eds.). (2004). *Handbook of research and policy in art education*. Routledge.
- Fontal, O., Gómez, C. y Pérez, S. (2015). *Didáctica de las artes visuales en la infancia*. Madrid: Ediciones Paraninfo, S.A.
- Fontal, O., Martínez-Rodríguez, M., Ballesteros-Colino, T., & Cepeda, J. (2021). Percepciones sobre el uso del patrimonio en la enseñanza de la Educación Artística. Un estudio con futuros profesores de Educación Primaria. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 96 (35.3) 67-86
- Fontal Merillas, O., & Cepeda, S. M. (2018). Nudos Patrimoniales.: Análisis de los vínculos de las personas con el patrimonio personal. *Arte, individuo y sociedad*, 30(3), 483-500.
- García López A. y Suárez Martín A. (2021). *Repensar la Artesanía. Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*. COMARES.
- Gutiérrez Pérez, R. (2002). Educación artística y desarrollo creativo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 279 - 288. Recuperado 1 de junio de 2022, de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202110279A>
- González- Martín, C. (2021). Pre!jo Co-. Innovación abierta desde la colaboración. En A. García López y A. Suárez Martín (Coords) *Repensar la Artesanía. Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*. COMARES.
- Hernández, F. H. (2008). La investigación basada en las artes. *Propuestas para repensar la investigación en educación. Educatio siglo XXI*, 26, 85-118.
- Naciones Unidas (2018), *La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe (LC/G. 2681-P/Rev. 3)*, Santiago.
- Proyecto Ada a) (2020), primera sesión de las II Jornadas Artesanía + Diseño + Arte «Artesanos en la era post COVID-19», en https://youtu.be/XZ64jZ_INK0 [30/07/2020]
- Proyecto Ada b) (2020), segunda sesión de las II Jornadas Artesanía + Diseño + Arte «Construyendo el relato», en https://youtu.be/XZ64jZ_INK0 [19/10/2020]

- Marín Viadel, R. (2005). La "investigación educativa basada en las artes visuales" o "arte-investigación educativa". Paper presented at the Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales.
- Marín Viadel, R. (2012). Las Metodologías Artísticas de Investigación y la Investigación Educativa basada en las Artes Visuales. In J. Roldan & R. Marín Viadel (Eds.), *Metodologías artísticas de Investigación en educación* (pp. 15-39). Málaga: Aljibe.
- Merillas, O., & Cepeda, S. M. (2018). Nudos Patrimoniales.: Análisis de los vínculos de las personas con el patrimonio personal. *Arte, individuo y sociedad*, 30(3), 483-500.
- McLaren, P. (1997). *Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna*. Barcelona: Paidós.
- Pozuelos, F. J. (2007). Trabajo por proyectos en el aula: descripción, investigación y experiencias. *Colección colaboración pedagógica*, 18, 14-75.
- Cotán Fernández, A. (2017). *El sentido de la investigación cualitativa. Escuela Abierta* 19, 33-48
- Saldarriaga-Zambrano, P. J., Bravo-Cedeño, G. D. R., & Loor-Rivadeneira, M. R. (2016). La teoría constructivista de Jean Piaget y su significación para la pedagogía contemporánea. *Dominio de las Ciencias*, 2(3 Especial), 127-137.
- Salido López, P. V. (2020). Metodologías activas en la formación inicial de docentes: Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP) y educación artística. *Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, 24(2), 120-143. DOI: 10.30827/profesorado.v24i2.13565
- 12.2.16 Soto Solier P. M. (2018) Aprendizaje experiencial del Patrimonio Cultural a través de la performance art en el Grado en Educación Infantil. En E. Dominguez Romero, J. Bobkina, y M. L. Pertegal Felices (Coords.) *Alfabetización digital e informacional. Herramientas universitarias*(pp.483-498) Barcelona: Gedisa.
- UNESCO. 2020. Informe de Seguimiento de la Educación en el Mundo 2020: Inclusión y educación: Todos y todas sin excepción. París, UNESCO
- Vergara, J. J. (2016). *Aprendo porque quiero. El Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP)*. España: Ediciones SM

The artistic/artisanal process as a constructivist methodology in visual arts Education

Abstract: This article shows the implementation of an educational innovation project based on visual arts, crafts and cultural heritage. It is a research project whose main objective has been to reflect on and experiment with educational methodologies based on the visual arts, their teaching and their connections with the processes of craft creation. It explores and explores methods and strategies of contemporary art to enhance the value of artistic craftsmanship in university education. It is a project that shares the conception of the New European Bauhaus, bringing together curriculum and real life, sustainability and quality design.

Keywords: Art education - contemporary art - crafts - creative process - constructivism

O processo artístico/artesanal como metodologia construtivista no ensino das artes visuais

Resumo: Este artigo mostra a implementação de um projecto de inovação educacional baseado em artes visuais, artesanato e património cultural. É um projecto de investigação cujo principal objectivo tem sido reflectir e experimentar metodologias educacionais baseadas nas artes visuais, no seu ensino e nas suas ligações com os processos de criação artesanal. Investiga e explora métodos e estratégias da arte contemporânea para aumentar o valor do artesanato artístico no ensino universitário. É um projecto que partilha a concepção do Novo Bauhaus Europeu, reunindo currículo e vida real, sustentabilidade e design de qualidade.

Palavras-chave: educação artística - arte contemporânea - artesanato - processo criativo - construtivismo

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: marzo 2022

Fecha de aceptación: abril 2022

Versión final: mayo 2022

La puesta en valor del patrimonio a través del diseño de producto. Caso de estudio: La Universidad de Granada y la figura de su fundador Carlos V

Rosario Velasco Aranda ⁽¹⁾ y Joan Sanz Sánchez ⁽²⁾

Resumen: Este trabajo analiza la puesta en valor del patrimonio histórico a través de producciones creativas y del diseño. Utilizamos como ejemplo el caso de estudio de la Universidad de Granada y el diseño de productos basado en los elementos patrimoniales vinculados a su fundador Carlos V. Ejemplo de como la producción de objetuaria institucional a partir del diseño de producto demuestra ser una aportación significativa en la representación de la universidad y en la reivindicación de su patrimonio. El artículo aborda la capacidad que tiene el diseño para generar valores de identidad.

Palabras clave: Patrimonio histórico - Diseño de producto - Producto institucional - Universidad

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 168]

⁽¹⁾ **Rosario Velasco Aranda.** Doctora en Bellas Artes, Profesora en el Dpto. de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada y Vicedecana de Estudiantes, Redes y Comunicación del Decanato de dicha Facultad. Compagina la actividad docente con la participación en proyectos de investigación. Diseñadora e ilustradora desde 2004, ha trabajado para organizaciones, empresas y artistas de reconocido prestigio como Nike, Nanimarquina, ONU, Miquel Barceló, Camper, La Vanguardia, Benzina, Lateral.

⁽²⁾ **Joan Sanz Sánchez.** Licenciado en Bellas Artes y Doctorando por la Universidad de Granada, ha trabajado como ilustrador y grafista para entidades como la Generalitat de Catalunya, el Ayuntamiento de Barcelona, la Universidad de Barcelona o Cruz Roja. Diplomado en el Postgrado en Gestión de proyectos Interactivos (EINA y UAB) y Máster en Tipografía (UB). Compagina su práctica profesional con la docencia de Enseñanzas Artísticas Superiores en Diseño, y desarrolla una tesis doctoral sobre Identidad Visual Institucional.

Introducción

Para poder ampliar la visión sobre los nuevos modelos, modos, medios y espacios de la edición y la producción artística contemporánea, nos basamos en el estudio de casos como el de la Universidad de Granada y la figura de su fundador Carlos V. Un caso que advierte la importancia que, para una institución como la Universidad de Granada, tiene el diseño, la edición y producción de objetos en la puesta en valor del patrimonio de la ciudad vinculado a la Universidad y divulgador, a su vez, de los valores de la misma.

En la actualidad es clara la necesidad de transformación de las universidades, su adecuación a un contexto actual siempre dinámico y cambiante. Este contexto cada vez es más global, la universidad concurre en un mercado de competencia internacional que compara distintos índices y genera *rankings* de calidad y relevancia. Es patente, como preocupación, desde la propia universidad, y también en la política nacional y europea, donde se plantean estrategias¹ para la adaptación de estas instituciones a las necesidades socioeconómicas. Se insta a una continua mejora en la calidad de la educación que recibe el alumnado, se reclama la incidencia de la investigación y el conocimiento, tratando en suma la transferencia y relación que establece la universidad con la sociedad y su desarrollo.

Se obvia en esta generalidad una reivindicación relativa a la protección patrimonial. Una condición para reubicar la imagen percibida de la institución es el conocimiento de la misma y la difusión de sus valores. Universidades históricas como la Universidad de Granada, que se enfrentan a la responsabilidad de mantener su notoriedad, deben reivindicar y difundir su importancia y singularidad.

En la compleja y amplia composición del organismo institucional es habitual descuidar otra cuestión, la visibilidad. Es necesaria una adecuación de las formas comunicativas de la universidad, pues a través de ellas la institución se expresa y relaciona con la sociedad. Es necesario atender a la comunicación institucional, adecuar también sus formas, ampliar los canales y las relaciones entre estos.

El proyecto que exponemos en este artículo, como ejemplo de la puesta en valor del patrimonio a través del diseño, pretende catalizar y ofrecer creaciones dirigidas al comercio promocional de la institución universitaria, con el objetivo de reforzar su posicionamiento como referente cultural, social y económico de la ciudad, y como proyecto piloto demostrativo de las posibilidades de generar una oferta con valor añadido. Todo esto con el Diseño como elemento vehicular y diferenciador.

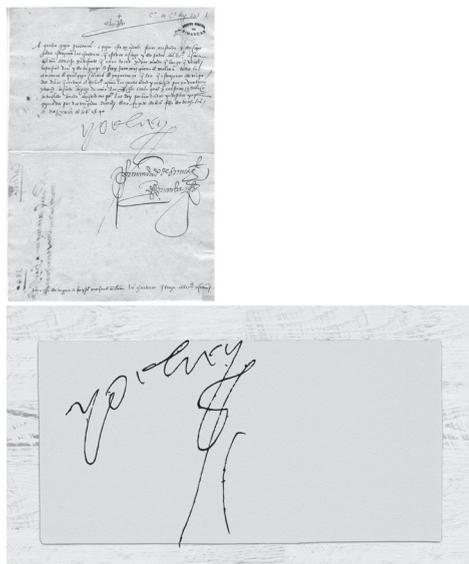


Imagen 1. Primeras simulaciones del proyecto

Valor estético como generador de identidad

La reflexión contemporánea reconoce la necesidad y oportunidad del valor «estético» del diseño, frente al *mantra*, defendido por la modernidad y ya tantas veces repetido en los ambientes profesionales y educativos, «la forma sigue a la función». Como explica Renato de Fusco,

“La atención por el valor estético de los productos industriales parece haber desaparecido desde hace tiempo del discurso sobre el diseño. Si esto es cierto, hemos perdido, o al menos arrinconado, uno de los temas más importantes de la especulación teórica de nuestra disciplina; y no sólo eso, sino que también hemos abandonado el argumento más propio, convincente, coincidente con la demanda del público y, en definitiva, más práctico en apoyo de la calidad de los objetos diseñados”²

Renunciar a los «genes artísticos» del Diseño es como renunciar a sus orígenes, a quienes sintieron la inquietud y la necesidad de que los objetos producidos en serie por la industria no fueran ingratos a la vista y los sentidos. La máxima funcionalista ha quedado cuestionada con los productos del marketing, que ha adoptado un modelo en que todo se hace desde el diseño. Cada vez más se crean productos donde su función y fin último exceden los preceptos de la industrialización y necesitan de la afección y cercanía

del usuario. En ese sentido los aspectos técnicos y tangibles necesitan de la «humanidad» que le aportan otras disciplinas y visiones del ámbito de la comunicación y la creación, del ámbito artístico:

“Reencontrar el ornamento significa ir descubriendo los signos de identidad de nuestra cultura e incorporarlos en el interior del proceso constituido por el proyecto. El problema nace en el hecho de que todavía no sabemos muy bien cuáles son los signos de esta cultura donde nos ha tocado vivir. Ni la religión, ni la mitología, ni la natura, ni los astros, ni la evocación de culturas pasadas no nos son útiles en este trabajo. El diseño nace en el interior de una cultura que se sabe urbana y laica, y es en este contexto, donde tiene que encontrar los signos de su identidad. Y lo que es cierto es que los signos de la estética mecánica que nos legó el Movimiento Moderno ya no nos complacen, porque surgieron en un contexto social, industrial y cultural que ha cambiado. Ahora bien, la cultura urbana no es uniforme, sino que, como nos han enseñado recientemente los sociólogos de la moda, a su interior confluyen grupos sociales fuertemente diferenciados según su estatus económico, su edad o su integración al sistema. La cultura urbana ya no es ni será nunca más una cultura uniforme. El problema es, pues, bastante complejo. Son, quizás, los artistas plásticos, más que los diseñadores tan hábilmente adiestrados a reprimir su tendencias ornamentales, quienes están en mejor situación para descubrir y proponer los signos de la cultura de este final de siglo. El éxito y la audiencia que están logrando actualmente artistas que provienen del mundo de la ilustración, y del cómic (Peret, Mariscal, etc.) es explicable por el hecho que contribuyen poderosamente a crear una estética decorativa muy vinculada a la imagen de la ciudad”.³ [Traducción propia].

Como expresa Isabel Campí, la cultura y su estética van de la mano de los impulsos creativos que nos despiertan los objetos producidos que nos rodean. Vivimos en un entorno muy sensible y abierto a estas manifestaciones, donde el diseño tiene un importante encaje por ser capaz de trazar desde la conceptualización del objeto hasta su presentación final y experiencia de uso, generando y promoviendo procesos de identificación emocional, y con ello valores estables de identidad.

En el caso del proyecto que nos ocupa, para optimizar la proyección de la imagen institucional deben considerarse distintos factores que relacionamos directamente con el diseño. Por un lado, un programa de identidad visual corporativa sólido y coordinado, que debe orientarse a la equívoca identificación y que debe promover una identidad propia. Por otro, una comunicación institucional relevante, que presentada con calidad y consistencia corporativa, sirva para mostrar a la sociedad las acciones y repercusiones de la función institucional, en este caso, la difusión del conocimiento, la investigación y la difusión propia, la repercusión que la universidad tiene para la sociedad en su aportación al tejido productivo, profesional, socioeconómico, local y cultural. Y por último, la gestión, promoción y difusión de su patrimonio. En este punto entendemos también como elemento patrimonial cualquier producción realizada desde la misma universidad. Así el desarrollo de estos

productos representan a la institución y divulgan su actividad. En el producto se están contemplando esas funciones del diseño que relacionan identidad y comunicación.

El diseño como vehículo en la puesta en valor del patrimonio

Hablamos del papel del diseño como fundamento para la configuración de la identidad institucional, a esta le atañe la conexión y relación con la sociedad, los procesos de identificación cultural y la emoción de pertenencia. Pero consideramos también el diseño como agente fundamental a través del cual articular eficazmente la visibilidad de las acciones de la universidad, y sobre todo, la difusión de su patrimonio.

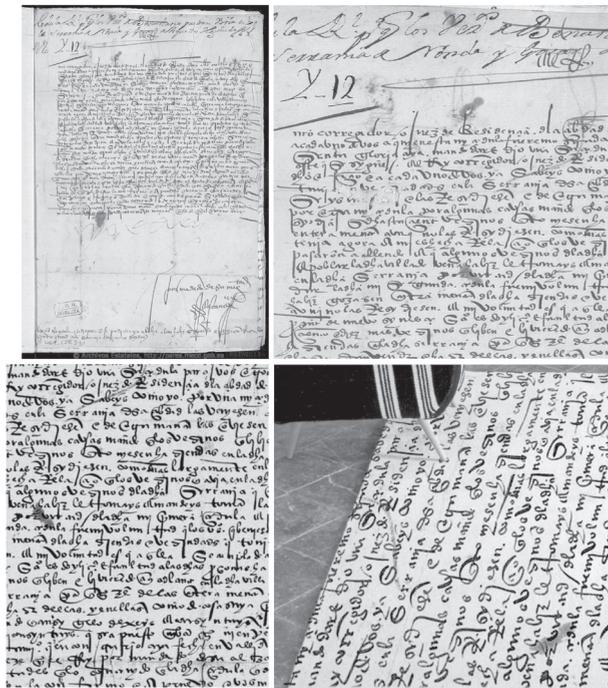


Imagen 2. Primeras simulaciones del proyecto

Es necesario que el ámbito investigador y universitario, como ya hace la sociedad, adopte como recurso el «discurso del diseño». Son muchas sus posibilidades y repercusiones, además del diseño de la comunicación, el diseño de los objetos y productos es un importante medio de que dispone la institución para mostrarse y ofrecer unas señas de identidad que conectan a la universidad, con su ciudad y el conjunto de la comunidad.

Dentro de la Universidad de Granada, queremos hacer uso de las singularidades identitarias propias vinculadas a su patrimonio, tratando de adecuarlas, traducirlas, a través del diseño, en productos, tratando que estos sean reflejo de las fortalezas de la institución tanto en ámbitos de investigación, formación del individuo, valor patrimonial, etc. El objetivo de esta experiencia es mostrar la propuesta que se está desarrollando como proyecto vinculado al Programa del Plan Propio de Investigación: «P36-Transferencia de Conocimiento en Humanidades, Creación Artística, Ciencias Sociales, Económicas y Jurídicas», correspondiente a la convocatoria de 2018, proyecto aprobado por la Comisión de Investigación, en Consejo de Gobierno, el 18 de diciembre de 2018. En este contexto nos planteamos generar productos institucionales que hagan de agentes transmisores de los valores de esta universidad, reivindiquen su patrimonio y lo acerquen a la sociedad.

El pretexto de la propuesta se fija inicialmente en la fundación de nuestra universidad, por dos razones, por un lado como reivindicación del valor histórico y cultural de la institución, y por otro como puente de la futura de red de universidades Carolinas y como preámbulo de su V Centenario. Esta universidad, fundada en 1531 por Carlos I de España y V de Alemania, con quinientos años de historia, es considerada una de las universidades históricas de España. La figura de Carlos V y el amplio patrimonio artístico y documental disponible de sus representaciones e iconografías –arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas– proponen un objeto de estudio a explorar a través de la disciplina del diseño de producto.

La difusión de este patrimonio es una labor que requiere una constante actualización, se trata de parte de la narrativa con la que la institución se relaciona con la sociedad y conforma su identidad corporativa. Esta identidad es la imagen y el conocimiento que tiene de sí su propia comunidad y el resto de la sociedad.

Nuestra propuesta se orienta a la investigación de los elementos patrimoniales como recursos para el diseño y desarrollo de productos institucionales que sirvan a la promoción de la Universidad de Granada. Estos productos deben ser embajadores de la institución, son fuente de información y comunicación cultural. Pero además, son asideros emocionales, objetos que, actuando como referencias culturales por sí mismos, proporcionan un sentimiento de identificación y pertenencia.

Metodológicamente la propuesta contempla diversas fases. La primera fase supone una investigación e identificación de las representaciones e iconografías alusivas al emperador y a la fundación de la universidad. El archivo universitario, bibliotecas, patrimonio, el conjunto de la institución son en sí la fuente de estos elementos de identidad. En la segunda fase se realiza una organización y catalogación de diversas piezas, posibilitando la creación de un fondo patrimonial específico que, en una tercera fase, facultará la selección de aquellas piezas susceptibles de ser recurso para el diseño de producto.

Aquí es donde se definen una serie de estrategias gráficas, industriales y artesanales para la elaboración de objetos o productos derivados. Estas estrategias se basan en una

investigación de los sistemas de producción de mayor idoneidad para la reproducción e impresión de los motivos seleccionados, y también en un estudio sobre los mejores soportes que puedan albergar los diseños realizados. La fase de diseño contempla la ideación de usos y funciones de estos objetos. Para crearlos antes han de imaginarse, proyectarse. Deben detectarse necesidades y aportar soluciones, pero también debe realizarse un ejercicio de inventiva y creatividad que aporte revisión, actualización y una novedad pertinente.

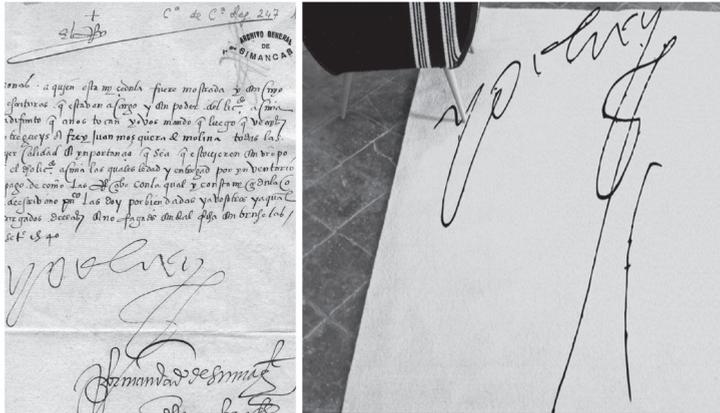


Imagen 3. Primeras simulaciones del proyecto

Reivindicación de las prácticas artesanales

El proyecto plantea, por otro lado, una especial atención en la relación con el tejido productivo, teniendo conciencia local y sostenible. De base nos planteamos un interés por la recuperación o promoción de prácticas artesanales, que al mismo tiempo buscamos relacionar con proyectos y empresas innovadoras y tecnológicas. Esta iniciativa vincula la investigación con la producción, proponiendo traducir en diseño de producto valores y acciones de la universidad, tratando de ser reflejo del contexto geográfico y cultural que define su historia, autenticidad e idiosincrasia. Buscamos una forma propia de hacer y entender, un carácter original, cercano y consciente. Los productos generados por esta institución tienen una doble función, ser imagen y respirar universidad, así como reforzar los valores patrimoniales y de la ciudad a la que representa. Ambas, ciudad y universidad, se pertenecen, y juntas tienen un posicionamiento y relevancia nacional e internacional. Los creadores que desarrollan productos para la tienda utilizan en sus obras técnicas y procesos que parecían abandonados y superados por la tecnología. Y más aún, se pone de manifiesto el resurgir de necesidades creativas que favorecen el deleite de gestar con nuestras manos lo que proyectamos mentalmente y a través del papel, un proceso que parecía obsoleto y denostado desde hacía mucho tiempo:

“En la mayoría de los casos no existe empatía alguna entre diseñador y el que lleva acabo el diseño; y no es infrecuente que el diseñador se ponga a trabajar de una manera mecánica y desanimada, y no me extraña nada. Sé por experiencia que el hacer un diseño tras otro –simples esquemas, creedme– sin que uno mismo los ejecuten significa una gran tensión mental”⁴

Sin embargo, precisamente esta desvinculación entre diseñador y técnica es la que pone en crisis el sistema industrial, al favorecer la desconexión de los procesos manuales. Como entiende Morris, si vemos la creación artística como una acción libre, nos sumergimos en un terreno fértil e inspirador, propicio para dar a luz un trabajo con talento, como expresión del pulso, del gusto, en busca de la satisfacción creativa y que favorece la experiencia estética de sus destinatarios. Ya entonces Morris vislumbraba un público receptor de nuevas creaciones y objetos de uso cotidiano, pero dotados de caracteres estéticos de valor, tanto en su proceso de creación como en los resultados:

“Los que hacéis por estos pagos una cerámica tan dura, suave, bien compacta y duradera comprenderéis bien que debéis darle otras cualidades además de las que se acomodan al uso diario. Debéis afanaros en embellecerlas además de hacerla útil, porque de otro modo perderíais seguramente vuestro mercado”⁵

Una nueva manera de hacer, ver y consumir creaciones de productos, en su mayoría, cotidianos, corrientes y domésticos. Esta iniciativa plantea una investigación traducida en diseño de producto con aspectos científicos, de innovación, o de puesta en valor de nuevas formas artesanas. Esta producción de objetos de uso acercan el carácter de la universidad a la sociedad, como reflejo del contexto local y cultural que define tanto a la institución académica, su historia, su geografía, patrimonio, autenticidad e idiosincrasia. Una forma única de hacer y entender, con carácter original, local y sostenible.

Conclusiones

La producción artística y de diseño contemporáneo es generadora de procesos de identificación emocional, y con ello de valores estables de identidad. Las aplicaciones del diseño se emplean en entornos, para contextos o agentes que precisan de una mejora en la comunicación con la sociedad, dado que el diseño funciona como un lenguaje capaz de traducir, por ejemplo, el discurso institucional en productos de uso cotidiano.

En la actualidad, la universidad es uno de los agentes que precisa de una mejor comunicación con la sociedad mediante la utilización de códigos contemporáneos que generen valor añadido, sentimientos de identificación y de pertenencia. El diseño se evidencia como un vehículo extraordinario para ello, en su tarea de difundir, en este caso, una imagen institucional vinculada a elementos patrimoniales. A pesar de esto, observamos que cuando se habla de transformar y mejorar las universidades, no se tiene en cuenta el componente relacionado con el patrimonio, obviando que para optimizar la imagen

percibida de la institución es preciso primero conocer los valores que la sustentan y que fueron históricamente originarios de ella. Este es el motivo que nos llevó a considerar, en este caso, que era fundamental alcanzar los objetivos de visibilidad y de difusión mediante la aplicación del diseño –comunicación y estética– y que permitía generar estos vínculos entre los objetos y los individuos.

El diseño resulta un recurso perfecto de mediación entre la difusión del patrimonio y la sociedad. Se presenta como un elemento capaz de traducir valores muy ligados a la identidad de la universidad, y por tanto, también de la ciudad, en objetos cotidianos capaces de adherirse a la sociedad. Isabel Campí mencionaba que los objetos que nos rodean, o sobre todo, los ornamentos de esos objetos, llevan implícitos los signos de identidad de nuestra cultura. En este sentido, es interesante observar la influencia que puede ejercer el diseño de producto basado en elementos patrimoniales vinculados a la universidad para la difusión de la propia universidad y a su vez del patrimonio de ésta. Produce un resultado doble que, además, al estar inscrito en un objeto cotidiano funciona como asidero emocional para el individuo. Es en este sentido en el que podemos afirmar que el diseño funciona como vehículo en la puesta en valor del patrimonio, puesto que redescubre, reivindica y visibiliza elementos patrimoniales mediante un sistema comunicativo que genera grandes sentimientos de identificación y permanencia.

Con este proyecto buscamos desarrollar productos singulares y significativos, identitarios, y que puedan tener una trascendencia futura en el ámbito patrimonial, en el diseño, y en la creación artística. También que sean relevantes a nivel de marketing y comunicación estratégica, que sean divulgativos, que aporten diálogo y conocimiento.

La propuesta de diseño de este proyecto pretende concentrar y expresar los valores que quiere transmitir la institución, la creatividad y el fortalecimiento de los equipos investigadores y creativos de esta universidad. Con la diversidad de los miembros del equipo, conseguimos una visión transversal y rica de la propuesta. Se incluyen investigadores de ámbitos distintos vinculados a los campos de interés de la propuesta –artes y patrimonio, comunicación, innovación, emprendimiento, transferencia–, con ellos aseguramos la eficacia de las metodologías desarrolladas y la consecución de objetivos e intereses del proyecto.

Consideramos que es muy importante que la Universidad de Granada asuma un papel protagonista en la transmisión del valor del diseño en la sociedad, a la vez que impulsa mediante ello la difusión de su patrimonio. Es importante entender y demostrar que la universidad es capaz de poner en práctica estrategias clave, como es la propuesta de realización de estos productos, que expresan una manifestación de valor única, donde se yuxtaponen la investigación, la creatividad, el fortalecimiento de las industrias de Granada y la puesta en valor del patrimonio de la ciudad.

Notas

1. Objetivo descrito en la Estrategia Española para la Educación Superior, proposición de Ley publicada en el «BOCG. Congreso de los Diputados», serie D, núm. 32, de 11

de octubre de 2016. 7. Intensificar la movilidad y la relación entre las universidades, los organismos públicos de investigación y las empresas, tanto para facilitar el empleo a los egresados como para incrementar la competitividad del sector empresarial a través de actividades innovadoras y la excelencia en investigación. Pág. 51 del Boletín oficial de las Cortes Generales. Congreso de los diputados. 2 de enero de 2017.

2. Fusco, Renato de. *El placer del arte: Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*. Gustavo Gili. Barcelona, 2010, pp. 158-159.

3. [Texto original] «Retrobar l'ornament significa anar a descobrir els signes d'identitat de la nostra cultura i incorporar-los a l'interior del procés constituït pel projecte. El problema rau en el fet que encara no sabem ben bé quins són els signes d'aquesta cultura on ens ha tocat viure. Ni la religió, ni la mitologia, ni la natura, ni els astres ni l'evocació de cultures passades no ens són útils en aquesta feina. El disseny neix a l'interior d'una cultura que se sap urbana i laica, i és en aquest context, on ha de trobar els signes de la seva identitat. I el que és cert és que els signes de l'estètica mecànica que ens llegà el Moviment Modern ja no ens complauen, perquè sorgiren en un context social, industrial i cultural que ha canviat. Ara bé, la cultura urbana no és uniforme, sinó que, com ens han ensenyat recentment els sociòlegs de la moda, al seu interior conflueixen grups socials fortament diferenciats segons llur status econòmic, llur edat o llur integració al sistema. La cultura urbana ja no és ni serà mai més una cultura uniforme. El problema és, doncs, força complex. Són, potser, els artistes plàstics, més que no pas els dissenyadors, tan hàbilment ensinistrats a reprimir llur tendències ornamentals, els qui estan en millor situació per a descobrir i proposar els signes de la cultura d'aquest final de segle. L'èxit i l'audiència que estan assolint actualment artistes que provenen del món de la il·lustració, i del «còmic» (Peret, Mariscal, etc.) és explicable pel fet que contribueixen poderosament a crear una estètica decorativa molt vinculada a la imatge de la ciutat». Campi, I. *El retorn de l'ornament*. Elisava TdD. <<http://tdd.elisava.net/coleccion/2/campI>> [Consultado el 16 de mayo de 2022].

4. Morris, W. *Arte y artesanía*. Alianza Editorial. Madrid, 2002, p. 67. 5 *Ibidem*, p. 63.

5. Campi, I. *El retorn de l'ornament*. Elisava TdD. <<http://tdd.elisava.net/coleccion/2/campI>> [Consultado el 16 de mayo de 2022].

Bibliografía

A. Calvera (ed), *De lo bello de las cosas: materiales para una estética del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

A. Calvera (ed), *Arte ¿? Diseño. nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

I. Campi, *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*, Designio, México, 2010.

I. Campi, *La idea y la materia*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

E. Castellone, *Artesanías vegetales*, Editora Nacional, Madrid, 1982.

R. Cooper; M. Press, *El diseño como experiencia: el papel de los diseñadores en el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

J. Costa, *Diseño, Comunicación y Cultura*, Fundesco, Madrid, 1994.

- J. Costa, *La imagen de marca. Un fenómeno social*, Paidós, Barcelona, 2004.
- H. Foster, *Diseño y delito y otras diatribas*, Ediciones Akal, Madrid, 2004.
- E. L. Francalanci, *Estética de los objetos*, A. Machado Libros, Madrid, 2010.
- A. Frutiger, *Signos, símbolos, marcas y señales. Elementos, morfología, representación, significación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- R. Fusco, *El placer del arte: Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- R. Fusco, *Historia del diseño*, Santa & Cole Publicaciones, Barcelona, 2005.
- E. Gombrich, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- A. Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- W. Morris, *Arte y Artesanía*, Cuadernos de Langre, San Lorenzo del Escorial, 2011.
- B. Munari, *El arte como oficio*, Editorial Labor, Barcelona, 1994.
- D. Norman, *El diseño emocional: por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*, Paidós, Barcelona, 2005.
- D. Norman, *La psicología de los objetos cotidianos*, Nerea, Madrid, 1990.
- R. Pelta, *Diseñar hoy: temas contemporáneos de diseño gráfico (1998-2003)*, Paidós, Barcelona, 2004.
- A. Puig, *Sociología de las formas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- J. Rifkin, *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo: el nacimiento de una nueva era*, Paidós, Barcelona, 1996.
- E. Satué, "La marca de las marcas", *Revista Litoral*, núm. 260, Málaga, 2015.
- E. Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- D. Sudjic, *El lenguaje de las cosas*, Turner Publicaciones, Madrid, 2009.
- J. Thackara, *Cómo prosperar en la economía sostenible. Diseñar hoy el mundo de mañana*, Experimenta Theoria, Madrid, 2016.
- J. Tschichold, *La nueva Tipografía. Manual para diseñadores Modernos*, Campgràfic, Valencia, 2003.

Enlaces

- A. Calvera, "La modernidad de William Morris", *Temas de disseny*, núm. 14, Elisava TdD, Barcelona, 1997. En: <http://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/29505> (consulta 18 de mayo de 2017).
- I. Campi, "El retorn de l'ornament", *Temas de disseny*, núm. 2, Elisava TdD, Barcelona, 1998. En: <http://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/29053/39863> (consulta 18 de mayo de 2017). VVAA, "Magic box: craft and the computer", *Eye Magazine*, 2008. En: <http://www.eyemagazine.-com/feature/article/magic-box-craft-and-the-computer> (consulta 18 de mayo de 2017).
- VVAA, "The decriminalisation of ornament", *Eye Magazine*, 2005. En: <http://www.eyemagazine.-com/feature/article/the-decriminalisation-of-ornament-full-text> (consulta 18 de mayo de 2017).

Abstract: This article analyzes how to highlight the importance of historical heritage through creative and design productions. We use as an example the case study of the University of Granada and its product design based on heritage elements linked to its founder Carlos V, for the promotion of the institution. The article approaches the ability of aesthetics, within design, to generate identity values. In this case, for example, the production of institutional objects based on product design, proves to be a significant contribution in representing the University and in claiming its heritage.

Keywords: Historical heritage - Product design - Institutional product - University

Resumo: Este trabalho analisa a valorização do patrimônio histórico por meio de produções criativas e design. Tomamos como exemplo o estudo de caso da Universidade de Granada e o design de produtos com base nos elementos patrimoniais vinculados ao seu fundador Carlos V. Exemplo de como a produção de objetos institucionais a partir do design de produto revela-se uma contribuição significativa na representação da universidade e na reivindicação de seu patrimônio. O artigo trata da capacidade que o design tem de gerar valores identitários.

Palavras-chave: Patrimônio histórico - Design de produto - Produto institucional - Universidade

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• **Actas de Diseño**

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]
Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Importante:

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT . Argentina . www.palermo.edu/dyc