

Cuaderno 90

Año 21
Número 90
Enero
2021

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

Investigar en Diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el Diseño y las artesanías

Marina Laura Matarrese y **Luz del Carmen Vilchis Esquivel**: Prólogo || *Eje 1 Reflexiones conceptuales acerca del cruce entre diseño y artesanía* | **Luz del Carmen Vilchis Esquivel**: Del símbolo a la trama | **María Laura Garrido**: La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño | **Marco Antonio Sandoval Valle**: Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño | **Miguel Angel Rubio Toledo**: El Diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neguentrópico de la producción artesanal | **Yésica A. del Moral Zamudio**: La innovación en la creación y comercialización de animales fantásticos en Arrazola, Oaxaca | **Mónica Susana De La Barrera Medina**: El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad || *Eje 2. La relación diseño y artesanía en los pueblos indígenas* | **Paola Trocha**: Las artesanías Zenú: transformaciones y continuidades como parte de diversas estrategias artesanales | **Mercedes Martínez González** y **Fernando García García**: El espejo en que nos vemos juntos: la antropología y el diseño en la creación de un video mapping arquitectónico con una comunidad purépecha de México | **Paolo Arévalo Ortiz**: La cultura visual en el proceso del tejido Puruhá | **Daniela Larrea Solórzano**: La artesanía salasaca y sus procesos de transculturación estética | **Annabella Ponce Pérez** y **Carolina Cornejo Ramón**: El diseño textil como resultado de la interacción étnica en Quito, a finales del siglo XVIII | **Verónica Ariza** y **Mar Itzel Andrade**: La relación artesanía y diseño. Estudios desde el norte de México | **Eugenia Álvarez Saavedra**: El diseño representado a través de la artesanía. Emprendedores de la etnia Mapuche. Región de la Araucanía, Chile



Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
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.

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

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° 90

Marina Laura Matarrese (D&C, UP, Argentina.

CONICET)

Luz Del Carmen Vilchis (FAD, UNAM, México)

Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá, Brasil.

Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma

Metropolitana, México.

Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires,

Argentina.

Fernando Alberto Alvarez Romero. Universidad de

Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia.

Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás, Chile.

Christian Atance. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Mónica Balabani. Universidad de Palermo, Argentina.

Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás,
Chile.

Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo, Brasil.

Allan Castelnuovo. Market Research Society, Reino

Unido.

Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa,

Uruguay.

Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo, Argentina.

Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica
Federico Santa María, Chile.

Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del

Plata, Argentina.

Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoame-

ricana, Paraguay.

Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio, Perú.

Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de

Artes, Colombia.

Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa

Catarina, Brasil.

José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile,

Chile.

Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires,

Argentina.

Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe,

República Dominicana.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma
Metropolitana, México.

Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse
Lautrec, Perú.

Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnoló-
gico Espíritu Santo, Ecuador.

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha, Chile.

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade
Estadual Paulista, Brasil.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo, Argentina.

Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análi-
se de Pesquisa e Inovação Tecnológica, Brasil.

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC,
Colombia.

Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey,
México.

Viviana Suárez. Universidad de Palermo, Argentina.

Elisabet Taddei. Universidad de Palermo, Argentina.

Comité de Arbitraje

Luis Ahumada Hinostrero. Universidad Santo Tomás,
Chile.

Débora Belmes. Universidad de Palermo, Argentina.

Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo,

Argentina.

Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma

Metropolitana, México.

Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín,
Colombia.

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo, Argentina.

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo, Argentina.

Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT, Uruguay.

José María Doldán. Universidad de Palermo, Argentina.

Susana Dueñas. Universidad Champagnat, Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La
Cañada, Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.

Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Diseño

Fernanda Estrella - Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 150

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Enero 2021.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line
Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:
www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.



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] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



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



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



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



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

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Cuaderno 90

Año 21
Número 90
Enero
2021

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

Investigar en Diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el Diseño y las artesanías

Marina Laura Matarrese y Luz del Carmen Vilchis Esquivel: Prólogo || *Eje 1 Reflexiones conceptuales acerca del cruce entre diseño y artesanía* | **Luz del Carmen Vilchis Esquivel:** Del símbolo a la trama | **María Laura Garrido:** La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño | **Marco Antonio Sandoval Valle:** Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño | **Miguel Angel Rubio Toledo:** El Diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neguentrópico de la producción artesanal | **Yésica A. del Moral Zamudio:** La innovación en la creación y comercialización de animales fantásticos en Arrazola, Oaxaca | **Mónica Susana De La Barrera Medina:** El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad || *Eje 2. La relación diseño y artesanía en los pueblos indígenas* | **Paola Trocha:** Las artesanías Zenú: transformaciones y continuidades como parte de diversas estrategias artesanales | **Mercedes Martínez González y Fernando García García:** El espejo en que nos vemos juntos: la antropología y el diseño en la creación de un video mapping arquitectónico con una comunidad purépecha de México | **Paolo Arévalo Ortiz:** La cultura visual en el proceso del tejido Puruhá | **Daniela Larrea Solórzano:** La artesanía salasaca y sus procesos de transculturación estética | **Annabella Ponce Pérez y Carolina Cornejo Ramón:** El diseño textil como resultado de la interacción étnica en Quito, a finales del siglo XVIII | **Verónica Ariza y Mar Itzel Andrade:** La relación artesanía y diseño. Estudios desde el norte de México | **Eugenia Álvarez Saavedra:** El diseño representado a través de la artesanía. Emprendedores de la etnia Mapuche. Región de la Araucanía, Chile



Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación bimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Enero 2021

Investigar en Diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el Diseño y las artesanías

Prólogo

Marina Laura Matarrese y Luz del Carmen Vilchis Esquivel.....pp. 11 - 19

Eje 1 Reflexiones conceptuales acerca del cruce entre diseño y artesanía

Del símbolo a la trama

Luz del Carmen Vilchis Esquivel.....pp. 21 - 34

La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño

María Laura Garrido.....pp. 35 - 46

Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño

Marco Antonio Sandoval Valle.....pp. 47 - 59

El Diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neguentrópico de la producción artesanal

Miguel Angel Rubio Toledo.....pp. 61 - 75

La innovación en la creación y comercialización de animales fantásticos en Arrazola, Oaxaca

Yésica A. del Moral Zamudio.....pp. 77 - 89

El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad

Mónica Susana De La Barrera Medina.....pp. 91 - 106

Eje 2. La relación diseño y artesanía en los pueblos indígenas

Las artesanías Zenú: transformaciones y continuidades como parte de diversas estrategias artesanales

Paola Trocha.....pp. 107 - 124

El espejo en que nos vemos juntos: la antropología y el diseño en la creación de un video mapping arquitectónico con una comunidad purépecha de México

Mercedes Martínez González y Fernando García García.....pp. 125 - 144

La cultura visual en el proceso del tejido Puruhá

Paolo Arévalo Ortiz.....pp. 145 - 144

La artesanía salasaca y sus procesos de transculturación estética

Daniela Larrea Solórzano.....pp. 161 - 174

El diseño textil como resultado de la interacción étnica en Quito, a finales del siglo XVIII

Annabella Ponce Pérez y Carolina Cornejo Ramón.....pp. 175 - 191

La relación artesanía y diseño. Estudios desde el norte de México

Verónica Ariza y Mar Itzel Andrade.....pp. 193 - 211

El diseño representado a través de la artesanía. Emprendedores de la etnia Mapuche. Región de la Araucanía, Chile

Eugenia Álvarez Saavedra.....pp. 213 - 225

Publicaciones del Centro de Estudios

en Diseño y Comunicación.....pp. 227 - 257

Síntesis de las instrucciones para autores..... p. 259

Resumen: En el presente número de *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, que se inscribe en la línea de Investigación y Desarrollo denominada Investigar en Diseño, se reflexiona acerca de la compleja relación entre el Diseño y la artesanía. Para ello, se agruparon los aportes en dos ejes. Por un lado las reflexiones que, desde diversos aspectos, dieron cuenta con profundidad disciplinar y conceptual de los cruces, tensiones, desigualdades y solapamientos que pueden tejerse entre los fundamentos de diseño y las artesanías. Así como, de las concepciones históricas que fueron forjando el sentido común y disciplinar acerca de los puntos en común y de las divergencias entre los procesos en estudio. En el segundo eje, se reponen parte de estas reflexiones pero atravesadas por las particularidades propias de la producción, creación, circulación, y consumo de los pueblos indígenas en una doble identidad de minoría étnica y artesanal.

Palabras clave: Diseño - artesanías - identidad - desigualdad - complejidad

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

(*) Dra. en Ciencias Antropológicas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET- UBA). Docente de Posgrado de la Universidad de Palermo. Directora de la Línea de Investigación Investigar en Diseño (UP) e integrante y codirectora de numerosos equipos de investigación nacionales- PIP CONICET, UBACYT, PICT- UBA- e internacionales. Docente de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Especializada en temáticas de pueblos indígenas- territorio- artesanías y estética.

(**) Catedrática de la UNAM desde 1979 y miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II. Su formación incluye: Licenciaturas en Diseño Gráfico, Filosofía y Psicología; Maestría en Comunicación y Diseño Gráfico; Doctorados en Bellas Artes, Filosofía, Docencia y Filosofía Educativa. Autora de 44 libros, 39 capítulos, 147 artículos y manuales especializados. Directora de más de 250 tesis, ha dictado 91 cursos y 182 conferencias en 40 países. Directora de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM de 2002- 2006. Pionera en la aplicación de la tecnología digital a las artes y el diseño. Diseñadora profesional y artista visual. Reconocida con premios internacionales por su labor académica y de investigación.

Este número de *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* de la Universidad de Palermo se inscribe dentro de la línea Investigar en Diseño. Puntualmente en esta publicación se compilan artículos que reflexionan, desde diversos aspectos, el complejo y multívoco diálogo entre diseño y artesanía. De este modo se ha examinado, la diversidad de esta confluencia de campos de estudio, muchas veces asumidos como antagonicos.

El diseño, que constituye un precedente fijo dentro de este trayecto de investigación, se concibe como una enrevesada urdimbre cuyos enfoques abarcan: condiciones de desarrollo, influencia del pensamiento estético, coyunturas socioculturales en las que se inscriben los diseñadores y las políticas orientadas al diseño o a lo diseñado. Por ello, se ha propuesto el horizonte dialógico de las artesanías con base en las valoraciones estéticas desde las que se realizan o se mercantilizan. De ahí que se hayan considerado como parte del objeto de estudio la comercialización artesanal, el contexto de producción, distribución y consumo, al igual que las identidades desde las que se develan y son revestidas los productos cuanto las relaciones con los artesanos.

Tradicionalmente, como constitutivas de las artes y/o como parte de ellas, se han considerado aquellas disciplinas profesionales cuyo objeto de estudio y práctica corresponde al desarrollo de cualidades sensibles comprendidas como creaciones del espíritu humano sin fines utilitarios, con intención lúdica y estética. Se consideran campos de conocimiento en virtud de que cuentan con un corpus teórico propio, vínculos multidisciplinarios e interdisciplinarios y, entre ellas, se encuentran las artes visuales, literarias, dancísticas, musicales, escénicas y diseñadas.

En el arte se integra el creador con el resultado de su creación y la puesta de ésta frente a los receptores. Las creaciones son apreciadas por su valor de uso y su valor de signo, así como por su excedente de sentido que trasciende hacia la emotividad, perceptividad e hiperesesia de quienes son partícipes de ellas. El concepto de arte ha variado sustantivamente según la época, ha sido motivo de múltiples estudios y disquisiciones según los acontecimientos, las creencias y necesidades de cada fase de la historia de las ideas sobre las artes y el diseño, su definición ha seguido líneas diversas que se pueden comprender en el texto *Historia de seis ideas* de Tatarkiewicz (1995)

En cuanto a la artesanía, antes que una categoría aplicable a los objetos artesanales a priori, en tanto resultado, y en función de sus elementos constitutivos intrínsecos –categoría que oscurece la diversidad de la producción artesanal– (Beneditti, 2012; García Canclini, 1982; Novelo, 1976, entre otros) es un proceso donde se expresan prácticas, relaciones e instituciones (García Canclini, 1982; Novelo, 1976; Rotman, 1994). De allí que, constituya una categoría histórica (Novelo, 1976) plausible de ser analizada en tanto fenómeno tensionado, disputado y complejo de procesos y objetos (Lauer, 1982). En efecto, las artesanías abarcan un amplio abanico y múltiples manifestaciones elaboradas con técnicas textiles, cerámica o barro, madera, cestería o tejidos de fuentes vegetales, vidrios, metales, etc. En este sentido, no son un fenómeno coherente, homogéneo, unificado ni generalizable y abarcan tanto colecciones de objetos con técnicas tradicionales y que forman parte del imaginario de las comunidades indígenas o etnias ya sean rurales cuanto urbanas, transmitidas de generación en generación a través de la práctica (ver Arévalo en este volumen), cuanto elaboradas en la privacidad de cada núcleo doméstico y conservadas con recelo (ver Del Moral Zamudio en este volumen).

Los modelos artesanales se pueden considerar arquetipos porque identifican valores y virtudes de determinada comunidad, tienen narrativas propias y son objetos susceptibles de lecturas semánticas (Ver Vilchis; y Larrea Solórzano en este volumen). Asimismo, las obras artesanales despliegan valores, además del de uso y cambio, simbólicos, sociales e históricos. En palabras de García Canclini (1982), las artesanías están inscriptas en un sistema en el que son creadas, identificadas en determinados espacios y resignificadas para que cumplan funciones políticas, económicas y sociales (Ver Trocha y Saavedra en este volumen). No obstante, penosamente consideradas artes menores o populares, son comercializadas a bajos costos y también los artesanos han sufrido el robo indiscriminado de sus ideas para reproducirlas o maquilarlas en otros países a precios bajos, o bien son objeto de copias que llevan a cabo diseñadores sin escrúpulos que las imprimen en soportes caros y las ubican en mercados de las clases pudientes, demeritando el trabajo de los artesanos. La concepción de la cultura ha sido sondeada de manera exhaustiva por las ciencias sociales interdisciplinarias. Son manifiestas numerosas concepciones entre las que destacan las de Kluckhohn (con setenta definiciones ubicadas entre el final del siglo diecinueve y principio del veinte), Williams (1958), Lévi-Strauss (1991), Neufeld (1994), Yúdice (1996), Geertz (2000) Kuper (2001), Cuche (2002) y García Canclini (2002), por mencionar algunos. Lo que siempre ha coincidido como certeza es que la interrogante por dicha cuestión es compartida y que indiscutiblemente se encuentra vinculada con lo social y tal como sostiene Susan Wight (2007), el concepto de cultura en sí mismo constituye un campo de disputas (para un tratamiento más profundo del término ver Avenburg y Matarrese, 2019 en esta misma colección). Así es que, en el marco de este campo de disputas, y como parte del conjunto de recursos que sustentan sentido, réplica y simbolización a las configuraciones sociales a través de recursos de significación, se inscriben las artesanías (García Canclini, 1989). En este orden de ideas, las artesanías en su calidad de elementos culturales formulan y realizan aspiraciones sociales (Bonfil Batalla, 1991) incluyendo los aspectos materiales, racionales, gnoseológicos, semióticos, socio-psicológicos y políticos. En esta dimensión política, pueden analizarse las artesanías en clave de los posicionamientos políticos de los colectivos que las producen y ser leídas en ese campo semántico. Asimismo, otro eje con el que poner a dialogar esta dimensión son las políticas culturales desarrolladas o no por las diversas esferas del Estado. Se desprenden en esta línea de pesquisa los posibles vínculos entre Estado y patrimonio¹, las relaciones entre sociedad, manifestaciones y políticas culturales⁴, tales como el estímulo -o su falta- a la creatividad artística y la difusión -o no- del arte y la cultura, la delimitación de las propias categorías con las que se diseñan las políticas, la proyección, y la valoración y definición de los términos que incluyen y excluyen las mismas. El problema de esta orientación consiste, ciertamente en cómo los diversos actores, -gobiernos, mercado, grupos, individuos, entre otros- valoran y posicionan sus exteriorizaciones culturales como las artesanías ¿Cuáles son las pautas para deslindar qué manifestaciones se consideran extraordinarias o superiores a otras? ¿Cuáles han de fomentarse y cómo sustentarlo? (Stavenhagen, 1986, 1991)

La concepción y postulación de políticas culturales puede asumirse como una sucesión de eslabones articulados, yuxtapuestos y tensionados de manera compleja que suelen tener una distribución desigual de poder entre los actores sociales que conforman el campo y en ello, es común se consideren desde el sentido común y muchas veces, inclusive desde la

gestión, visiones reduccionistas, que invisibilizan la caracterización de factores polisémicos, en cuestiones referentes, por ejemplo a la cultura popular en general y a las artesanías en particular. Lo popular, tal como se sostuvo anteriormente con la categoría de artesanía, no se equipara precisamente a las referencias empíricas o elementos claramente reconocibles en la realidad (García Canclini, 1987). De ahí que sería deseable que las políticas culturales impulsaran la multiplicidad, tuvieran una ceñida correlación entre cultura y desigualdad e indujeran su repercusión en personas y procesos con fundamentos intelectuales, económicos y culturales, tal como es el caso de los artesanos y las artesanías (Rey, 2013) Igualmente, debe percibirse la política cultural sobre el contexto artesanal como un pensamiento a largo plazo porque los intervalos le afectan profundamente (Mejía, 1998) Se aplica lo antedicho a actividades diversas, todas ellas inmersas dentro del paraguas actividades culturales –visitas a museos, asistencia a teatros, cines, conferencias en centros culturales, escuchar la radio, mirar la televisión, consumos de la tecnología digital, y de lectura, y demás acciones relacionadas con las industrias culturales o creativas y artesanales (ver Martínez González y García García en este volumen). Se involucra asimismo el patrimonio inmueble tales como los monumentos históricos o sitios arqueológicos y lo concerniente a la pluralidad etnolingüística. Esta heterogeneidad en la manera de caracterizar la cultura tiene que ver con circunstancias históricas, políticas y sociales, incluyendo las costumbres clasistas (Ver Garrido y De la Barrera Medina en este volumen).

No se puede soslayar la mirada hacia el dominio globalizador en la investigación de las artesanías (Ver Rubio Toledo y Sandoval Valle en este volumen). Tampoco se postergan las señales que en ellas dejan las estrategias de los acuerdos internacionales, la supremacía de la iniciativa privada y la reticencia a los proyectos oficiales desde las economías locales. (Nivón, 2004) Lourdes Arizpe señala la responsabilidad de reflexionar sobre la capacidad de implantar significados, sobre cómo advierte el mundo que emanan “actualmente, en las grandes industrias culturales transnacionales” (Arizpe y Alonso, 2001) señalando así diversas perspectivas. En efecto, la variable histórica a considerar permite mapear tanto las implementaciones de estas políticas culturales (los procedimientos y derroteros institucionales y/o burocráticos), cuanto las acciones y su articulación con los beneficiarios de dichas políticas y también las diversas construcciones de sentido en el tiempo (Nivón, 2006). La autora también considera, el modo en que de la mano de la globalización, y lejos de las primeras expectativas de homogeneización de la cultura, se han revalorizado, en sintonía con los reconocimientos de los derechos culturales de la UNESCO, el derecho a la autonomía cultural y el mejoramiento de las condiciones de vida de las comunidades, sumado a la incondicional consideración de la multiculturalidad en todos sus derroteros. Con base en ello se integraron las artesanías como manifestaciones populares que, en lugar de ocultarse ante la maquinaria de la globalización, se han revitalizado como trincheras de resistencia. Incluso se puede hablar de colectivos artesanales consolidados en América Latina cuya organización defiende la permanencia y revitalización de sus cosmovisiones incluyendo sus sistemas simbólicos, míticos, alegóricos junto a sus usos y costumbres (Arizpe y Alonso, 2001).

En cuanto al horizonte institucional, la autora (Arizpe y Alonso, 2001) entiende que dentro del conjunto de actores, el Estado es el principal protagonista en la concreción de una

política cultural, integrando y acoplando actividades de todos los contextos posibles y en pos de garantizar estos derechos culturales en un campo desigual. Los actores sociales se ven así privilegiados o marginados sin posibilidades de acceder a recursos públicos de apoyo. Es común que se consideren prioridades tales como la ubicación geográfica junto a procesos de fabricación. De ahí que se hayan tornado tan importantes las marcas de país o región, y los productos como las bebidas o la gastronomía representativas, o algunos núcleos artesanales. Con base en lo anterior, la implementación de las políticas muchas veces se cifran en la implantación de contextos reconocidos institucionalmente como “culturales” –insertando, excluyendo y jerarquizando desde las publicaciones hasta el grafiti y, por supuesto las artesanías–. Asimismo, se asignan partidas presupuestarias de apoyo a los beneficiarios en una confusa mezcla de categorías en las que suelen contar con el mismo rango individuos, grupos, etnias, labores, efectos, objetos, espacios y discursos sometidos bajo categorías y normativas idénticas a procesos administrativos.

A la luz de algunos de los interrogantes anteriormente expuestos es que se ha abierto esta discusión a un grupo de investigadores del diseño. Hay un cúmulo de formas de presentar y analizar estos supuestos con respecto al tema y cruce en estudio. Sólo resta sostener, a manera de conclusión, que las relaciones entre diseño y artesanía se deben comprender como un todo y desde la noción de cultura, con una perspectiva hermenéutica analógica que de cuenta del equilibrio entre la equivocidad y la univocidad de las concepciones ya descritas y sus antagonismos, tensiones, contradicciones y desigualdades. De allí que el presente Cuaderno se haya ordenado en dos Ejes. Por un lado, en el primero, se aglutinan aquellos aportes que estudian las relaciones conceptuales que pueden establecerse entre el diseño y la artesanía. Por otro lado, en el segundo, en el marco del cruce temático propuesto, la variable transversal es la identidad pueblos indígenas y artesanos.

Eje 1 Reflexiones conceptuales acerca del cruce entre diseño y artesanía

En el artículo denominado, *Del símbolo a la trama*, la Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel reflexiona acerca de las artesanías textiles en clave de un análisis hermenéutico de la simbología artesanal de estas producciones y de la posibilidad de hacer un análisis desde algunos de los parámetros fundantes del diseño.

Por su parte, la Mg María Laura Garrido, en su trabajo *La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño*, desde una mirada crítica a los discurso canónicos, propone re leer la historia de la separación disciplinar entre las categorías arte y artesanías para ponerlas en diálogo con una posible historización de los parámetros de lo que luego se institucionalizó en tanto disciplina del diseño. En sintonía con esta reflexión está el aporte del Dr. Marco Antonio Sandoval Valle, en su texto *Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño*. En este caso la relación entre la artesanía y el diseño se va a trazar a partir del sentido y de la búsqueda de la identidad, ambas características comunes de las dos manifestaciones. Lo antedicho es analizado, a su vez, en el marco del mercado y de las consideraciones desiguales de poder por las que está atravesado el campo de las manifestaciones culturales y/o artísticas.

Desde una mirada sistémica, el Dr. Miguel Angel Rubio Toledo teje puentes entre las producciones artesanales y el diseño transdisciplinar en tanto producciones simbólicas y materias de diversas áreas creativas. En efecto, *El Diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neguentrópico de la producción artesanal*, pone en relación, en clave de rizoma las dos variables que son objeto de estudio del presente Cuaderno.

En cuanto a la producción de la Dra. Yésica A. del Moral Zamudio, en *La innovación en la creación y comercialización de animales fantásticos en Arrazola, Oaxaca*, se estudia el proceso de innovación en la fabricación de estos tallados que nominalmente corresponden a animales conocidos pero formal, cromática y compositivamente presentan la propuesta de una nueva realidad existente que se inscribe en el marco de la innovación. Asimismo, se da cuenta de los procesos de transmisión de esta práctica y saber y cómo se modificó a través del tiempo de práctica privada a pública. Finalmente, en *El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad*, de la Dra. Mónica Susana De La Barrera Medina se analiza, a partir del caso de dos diseñadoras el cruce y el modo en que ellas, han procurado mantener el aspecto artesanal dentro de sus propuestas de diseño constituyendo en ese mismo aspecto su sello identitario.

Eje 2. La relación diseño y artesanía en los pueblos indígenas

El texto *Las artesanías Zenú: transformaciones y continuidades como parte de diversas estrategias artesanales*, de la Mg. Paola Trocha desarrolla, desde la perspectiva de los flujos culturales y las transformaciones, el modo en que se han incorporado como parte de las artesanías étnicas en estudio nuevas técnicas a fin de lograr una mejor inserción en el mercado. Siguiendo con la perspectiva de la innovación, en *El espejo en que nos vemos juntos: la antropología y el diseño en la creación de un video mapping arquitectónico con una comunidad purépecha de México*, se estudia, desde el diseño participativo, la creación de un video de/ para y con la comunidad. Esta producción audiovisual, que la Dra. Mercedes Martínez González y Fernando García García relatan metodológicamente, da cuenta de un proceso de reflexión identitario en el que se pone en relieve cómo la pertenencia étnica, cuanto la labor artesanal, están imbricadas y los constituyen en tanto tales.

Por su parte, el Dr. Paolo Arévalo Ortiz analiza *La cultura visual en el proceso del tejido Puruhá* y en tal sentido analiza, desde una mirada centrada en el diseño y la etnohistoria, las técnicas dentro del proceso de tejido artesanal, los productos, las ocasiones de uso, la simbología y la incidencia de estas producciones como parte de la identidad del Pueblo Puruhá. También con respecto a la producción artesanal textil, la Mg Daniela Larrea Solórzano, en su aporte titulado *La artesanía salasaca y sus procesos de transculturación estética* investiga, desde una mirada histórica, las etapas diversas en la producción textil artesanal de este pueblo indígena desde 1960 hasta la actualidad. Asimismo, a partir del estudio de la iconografía, se da cuenta del modo en que se transformaron los esquemas de representación gráfica de los salasaca. Continuando con el ámbito de lo textil, las Mgs Annabella Ponce Pérez y Carolina Cornejo Ramón estudian en su artículo *El diseño textil como resultado de la interacción étnica en Quito, a finales del siglo XVIII*, tanto el aspecto artesanal

cuanto la incorporación de elementos locales en el diseño textil a partir del análisis de la escultura San Lucas Arcángel, restaurado en el taller de Bernardo de Legarda, realizado en Quito en la segunda mitad del siglo XVIII.

En cuanto al artículo presentado por la Dra. Verónica Ariza y la Lic. Mar Itzel Andrade, indaga, tal como refiere su título *La relación artesanía y diseño. Estudios desde el norte de México*. En sintonía con los otros trabajos, se analizan las transformaciones en las artesanías y el surgimiento de un campo llamado diseño artesanal. Lo antedicho es profundizado con respecto al pueblo *rarámuri* que tiene una presencia predominante en la región. Por su parte en *El diseño representado a través de la artesanía. Emprendedores de la etnia Mapuche. Región de la Araucanía, Chile*, la Mg. Eugenia Álvarez Saavedra presenta la multiplicidad de técnicas, elementos de diseño y significación de las producciones de este pueblo y el modo en que son comercializadas en calidad de emprendedores.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Arizpe, L. y G. Alonso (2001) *Cultura, comercio y globalización* en Daniel Mato (coord.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*, Buenos Aires: CLACSO
- Avenburg K. y M. Matarrese (2019) “Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño” En: *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. p. 11-19- Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=694&id_articulo=14741
- Bayardo, R. (2005) “Políticas culturales y cultura política. Notas a las Conversaciones” *Argumentos. Revista de crítica social* (no. 5). Disponible en: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/iigg-uba/20120627042228/5_7.pdf
- Beneditti, C. (2012) “Diferencias y desigualdades: reflexiones sobre identidad étnica y producción artesanal chané destinada a la comercialización” *Alteridades*, 22 (43). p. 21-33
- Bonfil Batalla, G. (1991) *Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural*. México: Editorial Patria
- Cuche, D. (2002). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- García Canclini, N. (2002) *Diferentes, desiguales y desconectados*. México: Gedisa
- García Canclini, N. (1989) Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano en N. G. Canclini (coord.). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo
- García Canclini, N. (1987) Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular? en *Diálogos de la comunicación*. Perú: FELAFACS, junio, 17, <http://dialogosfelafacs.net>
- García Canclini, N. (1982) *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen: México.
- Geertz, C. (2000) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa
- Kuper, A. (2001). “Introducción: Guerras de cultura”, en *Cultura. La versión de los antropólogos*, Barcelona: Paidós. p. 20-38.

- Lauer, M. (1982) *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad de los Andes peruanos*. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo: Lima.
- Lévi-Strauss, C. (1991) *Naturaleza y cultura en Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós
- Mejía, J. L. (1998) *Teoría cultural en F. Rincón Cardona (ed.) Gestión cultural*. Colombia: Artes Gráficas Tizán Manizales
- Neufeld, M. R. (1994). "Crisis y vigencia de un concepto: la cultura en la óptica de la antropología". En Mirta Lischetti (comp.) *Antropología*. Buenos Aires: Eudeba. p. 381-407.
- Nivón, E. (2004) *Malestar en la cultura. Conflictos en la política cultural mexicana reciente*, en *Pensar Iberoamérica: Revista de Cultura*. España: OEI septiembre-diciembre, 7, www.oei.es
- Nivón, E. (2006) *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: CNCA
- Novelo, V. (1976) *Artesanías y capitalismo en México*. Secretaría de Educación Pública/ Instituto Nacional de Antropología e Historia: México.
- Rey, G. (2013) *Diversidad, desarrollo y equidad. Modos de ser, maneras de soñar: retos para una agenda de políticas públicas de las Américas, especializada en cultura*, 13 de octubre. www.mincultura.gov.co/despachoMinistro/diversidadculturalespanol.doc
- Rotman, M. (1994) "Articulaciones entre el campo cultural y la estructura económica: un análisis del proceso de transformación material y simbólico de las artesanías urbanas", *Tesis de Doctorado*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Stavenhagen, R. (1986) *La cultura popular y la creación intelectual en La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*. México: Universidad Veracruzana, enero-marzo 57: 5-18
- Stavenhagen, R. (1991) *Los conflictos étnicos y sus repercusiones en la sociedad internacional en Revista Internacional de Ciencias Sociales*, España: UNESCO XLIII,(1): 117-131
- Tatarkiewicz, W (1995). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Williams, R. (1958) *Culture and Society*. Nueva York: Columbia University Press
- Wright, S. (2007). "La politización de la cultura". En: Boivin, Mauricio, Ana Rosato y Victoria (eds.) *Constructores de otredad: una introducción a la antropología social y cultural*, p. 128-141.
- Yúdice, G. (1996) *Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización en D. Mato y otros (coord.) América Latina en tiempos de globalización: procesos culturales y transformaciones sociopolíticas 95*. Caracas: UNESCO/ALAS/UCV

Abstract: In this issue of *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, we analyze the complex relationship between Design and crafts. For this, the contributions were grouped into two axes. On the one hand, the reflections that, from various aspects, gave account of the crosses, tensions, inequalities and overlaps between design and crafts. In the second axis, some of these reflections are replenished but crossed by the peculiarities of the production, creation, circulation, and consumption of indigenous peoples, as an ethnic and artisanal minority dual identity.

Key words: Design - crafts - identity - inequality - complexity

Resumo: Nesta edição de *Cuadernos do Centro de Estudos em Design e Comunicação*, que faz parte da linha de Pesquisa e Desenvolvimento denominada Investigar em Design, refletimos sobre a complexa relação entre Design e artesanato. Para isso, as contribuições foram agrupadas em dois eixos. De um lado, as reflexões que, sob vários aspectos, deram conta da profundidade disciplinar e conceitual das cruces, tensões, desigualdades e sobreposições que podem ser tecidas entre os fundamentos do design e do artesanato. Assim como, a partir das concepções históricas que estavam forjando o senso comum e disciplinando sobre os pontos em comum e as divergências entre os processos em estudo. No segundo eixo, algumas dessas reflexões são reabastecidas, mas atravessadas pelas peculiaridades da produção, criação, circulação e consumo dos povos indígenas numa dupla identidade de minoria étnica e artesanal.

Palavras chave: Design - crafts - identity - inequality - complexity

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

Resumen: El empeño de numerosas etnias latinoamericanas, ha sido la vindicación de las expresiones plásticas textiles en un rango que les es por demás propio, en tanto se someten a la idea de abrir excedentes de significación en lugar de lograr tan sólo la representación o imitación de una forma o un objeto. Los textiles indígenas, además de la caracterización matérica, suscrita a las cualidades del hilo en su capacidad de ser tejido, y a la fibra, en la diversidad de configuraciones de la trama, están condicionadas por lo sobrenatural, lo extraordinario, que está fuera del mundo observable.

La artesanía textil ha establecido desde sus procesos tradicionales, innumerables relaciones retóricas, especialmente metafóricas, entre la imagen y la materialidad textil, asumiendo sus características, relaciones contextuales y alternativas de desplazamiento. Son por ello recurrentes, los procesos que llevan al arte textil hacia sentidos míticos, identificados sobre todo con narraciones sagradas que explican el mundo y la humanidad; son ejemplos morales y religiosos, que se presentan como si fueran verdades absolutas e inamovibles en un contexto frecuentemente ritual, y el tabú, palabra polinesia que integra los significados de lo sagrado, lo intocable, lo prohibido y lo maligno, esas ideas que bajo ningún concepto deben ser transgredidas junto al temor reverencial a una fuerza sobrenatural que impone terribles castigos al infractor.

Este concepto ha abierto las puertas de lo metafísico y lo ontológico, conduciendo a los artesanos a un profundo ejercicio interpretativo que ha oscilado entre la superstición y la precaución ante lo desconocido, marcando como una constante las contradicciones que ello supone, el sentido de los contrarios expresado en *triscaidecafobia-triscaidecafilia*, simpatía y aversión, lo profano y lo sagrado impuestos en objetos con una fuerza expresiva única.

Palabras clave: símbolo - textil - interpretación - hermenéutica - etnias.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 33]

^(*) Mexicana. Catedrática de la UNAM desde 1979 y miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II. Su formación incluye: Licenciaturas en Diseño Gráfico, Filosofía y Psicología; Maestría en Comunicación y Diseño Gráfico; Doctorados en Bellas Artes, Filosofía, Docencia y Filosofía Educativa. Autora de 44 libros, 39 capítulos, 147 artículos y manuales especializados. Directora de más de 250 tesis, ha dictado 91 cursos y 182 conferencias en 40 países. Directora de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM de 2002- 2006. Pionera en la aplicación de la tecnología digital a las artes y el diseño. Diseñadora profesional y artista visual. Reconocida con premios internacionales por su labor académica y de investigación.

Introducción

Los símbolos son elementos culturales que desde los tiempos antiguos se han utilizado para establecer fronteras de conocimiento entre los pueblos, desarrollar ámbitos de identificación y establecer una imaginaria peculiar para las creencias, caracterizaciones e identidades. Tanto los individuos como los grupos, en un reconocimiento de la otredad, han desarrollado el mundo de los símbolos inmerso en el cual se encuentran: aserción, aprehensión, contextualización, interpelación y, en resumen, un sentido expresado. Desde las escuelas que se han ocupado del estudio de los símbolos, aquí se ha elegido la del Círculo de Eranos, representada, entre otros filósofos por Jung, Kerényi, Eliade, Ortiz-Osés, Hillman, Neumann o Durand, quienes optaron por evitar el racionalismo agnóstico y estructuralista de Lévi-Strauss y sus seguidores, buscando el hilo del gnosticismo.

Las espacialidades y temporalidades, expresiones y sensaciones, propiedades y caracteres, naturalezas y dominios, se descubren en el ámbito de lo simbólico. En el transcurso de la historia, desde diversas disciplinas, se han sustentado maneras de acercamiento a los símbolos para el entendimiento de “aquello que es ininteligible, incomprendible por medio del diccionario y de la gramática comunes [...] se trata de lo verosímil de una sociedad” (Todorov, 1992, p. 31) en lo cual se entrevera lo posible y aceptable de los entornos culturales, valores que deslindan las conveniencias o creencias sociales, es el señalamiento del sentido tanto tácito como expreso. Por ello Durand (1997) habla de las alternativas en que la consciencia tiene acceso a la representación de lo que le rodea:

Una directa, en la cual a cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse a la sensibilidad. (Durand, 1997, p. 9).

En ello radica la complejidad del símbolo, presentado como un sistema que encara tanto lo cotidiano como lo singular o sorprendente. Es una suerte de cedazo que sostiene la comprensión de diversos hechos. Con base en el sistema de símbolos, la gente asimila de una forma dialéctica (indirecta y directa a la vez) los vestigios de creencias, pensamientos o acciones en distintas líneas de lo socio-cultural. Cada quien incorpora estos elementos conforme a su veteranía y su conciencia individual. (Balzat, 2002)

Lalande define el símbolo como todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir y para Jung es la mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida (Durand, 1997, p. 13). Por su parte M. Le Guern (1997) lo concibe como la representación mental de “otra cosa en virtud de una correspondencia analógica” (p. 44) en donde la imagen es necesaria. Según Kerényi (1994), el símbolo se entiende cuando se le permite expresarse en su sentido referido, así se logrará una alusión legítima.

Los arquetipos y la trascendencia en la identidad

El simbolismo, en definitiva, está basado en los mitos y arquetipos, esa encarnación de valores y características que confirman aquello que se identifica como condición humana y que, en sus particularidades, otorga identidad entre los grupos humanos.

La identidad se afirma en la diferencia y el sujeto busca hacer evidente esta presencia que le permite, sin afirmar la exactitud, sí consolidar las afinidades y semejanzas que coinciden con otros. (Heidegger, 1990, p. 89)

El cometido trascendente de la afirmación de identidad es la configuración de modelos culturales que configuren el sentido de ser, hacer y pensar de una comunidad determinada. Dichos modelos se originan en los mitos que Ortiz-Osés (1999) concibe desde dos cabezas, matriarcal y patriarcal. La primera está vinculada con la creación y la segunda con la producción.

Los mitos surgidos del liderazgo matriarcal sugieren, desde el misterio de la vida, un profundo misticismo que surge de la intuición y la perspicacia, de la clarividencia y el presentimiento. Por el otro lado, los mitos de la directriz patriarcal se encuentran más relacionados con el logos, es elaborado, insinúa una reflexión previa. La conjunción de ambos, que pertenecen al entorno del inconsciente personal, da lugar al simbolismo del inconsciente colectivo que se torna

[...] idéntico en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre [...] a los contenidos del inconsciente colectivo los denominamos arquetipos [...] el concepto arquetipo sólo, indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato. (Jung, 2003, p. 10-11)

Con base en sus ascendentes, la contemplación y comparación de lo pasado con el presente, con las agrupaciones sociales y fenómenos importantes para las comunidades, el individuo aprehende y representa fusiones coherentes, desde su contexto. Respecto al espacio, tiempo, principio y fin de la vida, singularidades trascendentes como erotismo, fecundidad, alumbramiento y las posibles relaciones de todos y cada uno de estos acontecimientos con la naturaleza y sus ciclos.

Así, se da lugar a la creación de mitos y arquetipos matriarcales. Por ejemplo, en todas las culturas precolombinas o prehispánicas, había un enorme culto a la madre tierra, desde Tonatzin o Coatlicue para los Aztecas hasta la Pachamama de los Incas.

Por otro lado, está la consideración de los grupos, las ideas afines y las posibilidades de vinculación con otros grupos: intercambios, guerra, interacción comercial, todo ello también propicia creencias y su personalización en patrones de conducta. Entre los Aztecas por ejemplo, se encontraban los Guerreros Águila o Jaguar.

Los arquetipos son el germen de identidad de los pueblos antiguos y se sustentan en narraciones míticas en las cuales, las estaciones del año o las fases de la luna, las épocas de agricultura se transforman en mitos cuyas historias no son otra cosa que alegorías o expresiones simbólicas que siempre contienen como núcleo sustantivo al arquetipo. Los seres humanos, en todas las culturas del orbe, han concebido su cultura como una cosmovisión, es decir, como esta pléyade arquetípica que de una u otra forma da una razón de ser a lo que existe y da a los conglomerados humanos una esencia identitaria que los posiciona en un lugar y tiempo determinados, les proporciona un rostro y un nombre frente a otros grupos y les confiere la seguridad acerca de su existencia y su ser.

En este trabajo, se toma como columna categórica, el concepto fuerte de identidad, según el cual los grupos humanos:

[...] se constituyen en sociedades identificadas por el origen y el pasado en común, por valores, usos y tradiciones que prolongan las costumbres y las lecciones aprendidas generación tras generación. La idea que se retoma, rebasa el instante nihilista, regresando a la fusión de pasado, presente y futuro como la alternativa de los pueblos de dar forma a sus vidas con prácticas sociales que los hacen únicos e irrepetibles. (Giddens, 1990, p. 37-38).

Se trata de desarrollar la tesis del lenguaje identitario de las etnias latinoamericanas, sustentado en una actividad creadora: la mundología de los textiles cuya permanencia habla *per se* de reciedumbre y poderío, de autonomía e intensidad, porque sobrevive a pesar de embates, plagios y el acoso de la civilización globalizadora, a más de cinco siglos de irrupción y asedio.

Ese lenguaje de los textiles cuenta con códigos específicos de trayectorias ancestrales, cuyos signos parten de los arquetipos originarios del espíritu de una diversidad de pueblos que nunca copiaron una realidad dada, siempre tradujeron su experiencia en el mundo en un despliegue de representaciones cuya configuración constituyó en cada caso, una red que compilaba sus vivencias, desde las más cotidianas y elementales hasta las más enrevesadas.

[...] si se mira en su verdadera perspectiva, la vida del hombre arcaico (limitada a la repetición de actos arquetípicos, es decir, a las categorías y no a los acontecimientos, al incesante volver a los mismos mitos primordiales, etcétera), aun cuando se desarrolla en el tiempo, no por eso lleva la carga de éste, no registra la irreversibilidad, en otros términos, no tiene en cuenta lo que es precisamente característico y decisivo en la conciencia del tiempo. (Eliade, 2001, p. 54).

Por ello los textiles indígenas cobran una relevancia infravalorada en el mundo contemporáneo, porque son testimonios de ese eterno retorno. Los arquetipos posibilitan la cercanía con condiciones atemporales, por ello marcan la identidad con “formas arcaicas de sentir, ver y pensar” (León, 2001, p. 42) que se consideran transhistóricas, incluso metafísicas por su fuerza de permanencia que se encuentra arriba de cualquier particularidad espacial o

temporal. Esta identidad, plasmada en los textiles de las etnias latinoamericanas, se expone en evidencias gráficas universales que no se prestan a cuestionamientos ya que se han fijado de manera simbólica como una ontología propia e irrefutable.

La cosmovisión y el sentido mítico de las tramas en los textiles indígenas

Según un principio rigorista de Jung, nada tiene significado, ya que la naturaleza evolucionó sin que alguien le nombrara ni le designara significado alguno. Hasta que un ser humano tomó consciencia del mundo que le rodeaba e intentó comprenderlo, se asignan nombres a los elementos, surge un lenguaje para entender el contexto y sus relaciones. Además surge el *Homo Faber*, el hombre que hace cosas con sus manos, que talla una piedra de obsidiana contra otra hasta lograr una flecha o lleva a cabo mezclas de tierras con agua hasta que consigue realizar un cuenco. Surgen los objetos y también eran merecedores de un nombre, una palabra que los designara. No obstante, la interacción comunicativa no era posible con la sola colección de términos, éstos debían ser interpretados de diversas formas. Es cuando el hombre proporciona significados y tras los significados están las interpretaciones. Es entonces cuando la vida humana comienza a tener sentido y trasciende.

Cuando todos los apoyos y muletas se han roto, y ya no hay nada detrás de uno, seguridad alguna que ofrezca protección, sólo entonces de da la posibilidad de tener la vivencia de un arquetipo que hasta ese momento se había mantenido oculto en esa carencia de sentido cargada de significado que es propia del *ánima*. *Es el arquetipo del significado, así como el ánima representa el arquetipo de la vida.* (Jung, 2003, p. 39).

Es entonces que se habla de la cosmovisión de un pueblo y la importancia de los textiles, de esas tramas entretejidas, literal y figurativamente, en la historia y cultura de la humanidad. Elaine Igoe (2010), quien, como un comentario al margen, ha proclamado los textiles como una subdisciplina del diseño, en sus estudios sobre los antecedentes del diseño textil, elige los arquetipos para caracterizar los elementos gráficos, ya que, según la visión que tiene de los textiles indígenas, éstos tienen un significado extenso y son innatamente relacionales.

Los arquetipos están basados en mitos y de éstos se desprenden las alegorías. Para comprender este asunto, se puede afirmar que el arquetipo es la idea cuyo concepto se materializa en el mito, esa “implicación de sentido [...] que relata la relación del hombre ante sus límites o destino.” (Kerényi y otros, 1994, p. 299). El mito representa o sustituye el concepto y la narración mítica configura la alegoría. María Rosa Palazón describe la alegoría como un discurso cuyo contenido “manifiesto o literal, tiene un carácter de contingencia, de exterioridad, de disfraz prescindible [...] que desaparece en cuanto se traduce, poniendo de pie su significado profundo y auténtico.” (Palazón, 2001, p. 15). Por ejemplo, en la zona de Oaxaca en México, como en todos los grupos precolombinos, el Sol y la Luna son objeto de la mitificación, sin embargo, las alegorías son diversas:

[...] la historia del Sol y la Luna, según la narraban las mujeres en Chilixtlahuaca, es la siguiente: la monstruosa *titiáa* devoraba a la gente hasta que llegaron los Gemelos y cavaron siete hoyos. Prendieron fuego en los hoyos: al tratar de matar a los Gemelos, *titiáa* se cayó sucesivamente en los hoyos y murió quemado en el séptimo hoyo. Los Gemelos le sacaron los ojos. Una mosca había picado el ojo de una de las cabezas, por lo tanto éste se volvió menos brillante. El Gemelo con el ojo picado por la mosca anhelaba el ojo más brillante, pero el otro Gemelo no quería cambiárselo. Sea como fuere, cada vez que el Gemelo obstinado intentaba beber agua, el agua se secaba. El Gemelo sediento accedió al fin a cambiar los ojos y pudo beber agua. Los Gemelos se encontraron con una mujer vestida con un hermoso textil que se dirigía a un concurso. Uno de los Gemelos desafió al otro a tener relaciones sexuales con ella. Le dieron una fruta para adormecerla. Cuando ella se durmió, el Gemelo desafiado trató de violarla, pero se encontró con que su vagina tenía dientes: quebró los dientes con una piedra y la penetró. Los Gemelos huyeron y se convirtieron en el Sol y la Luna. Debido a esta maldición, las mujeres tienen la menstruación. (De Ávila, 2000, p. 132).

Este es un ejemplo clásico de la importancia de la cosmovisión como explicación del mundo a través de arquetipos, mitos y alegorías. Esta alegoría del sol y la luna, tiene variantes según el contexto y la comunidad indígena de procedencia. El hecho es que en los textiles, el sol y la luna son representaciones comunes y recurrentes, y a pesar del sincretismo iconográfico del que habla De Ávila (2000), numerosos glifos y alegorías son comunes en los textiles de las actuales etnias latinoamericanas: astros (sobre todo el sol y la luna), aves (entre las que destaca el águila o el cóndor), insectos (mariposa) flores (cuya diversidad tiene relación con el entorno), animales domésticos (sobresaliendo el perro y el conejo), comida (destaca el maíz), elementos naturales (tierra, agua, fuego) y mitos relacionados con la creación como concepción, fertilidad, muerte, etc.

Relaciones retóricas en los textiles indígenas de Latinoamérica

Para que un tejido sea considerado como tal, es indispensable que primero se arme la urdimbre, es decir, una secuencia de los hilos que forman la base del textil, que, por ejemplo en el telar de otate o de cintura, se ubicarán de forma vertical respecto a la persona que va a tejer. Un tejido será tan largo como lo sea la urdimbre, en ésta hay hilos que se cruzan, si ello ha sido realizado correctamente, se obtendrá un tejido de buena calidad, de lo contrario, habrá problemas a la hora de llevar a cabo las caladas.

Es posible obtener una tela lisa, es decir, que no contenga dibujos, en cuyo caso se denomina, en algunas regiones, tafetán. Asimismo, se logra un tejido con representaciones gráficas cuando se planea y trabaja la trama. La trama es el conjunto de hilos que atraviesa una urdimbre y puede ser cerrada, abierta, suplementaria o complementaria según el dibujo que se quiera obtener. Los tejedores juegan con la trama para lograr resultados impresionantes, y lo hacen manipulando básicamente la trama en estrecha relación con la

urdimbre. La complejidad y lo obtenido depende de los tejedores y de lo que se desea conseguir al final de tejido. Es un ritual y una tradición textil que se conserva desde tiempos precolombinos en toda la región latinoamericana.

En la época prehispánica, el mundo textil era una de las actividades en las que se dividía el trabajo, mientras los hombres se dedicaban a la agricultura, la caza o la pesca, también eran los productores de ciertas plantas utilizadas como tintes, como la grana cochinilla o *nochitzli*, empleada para obtener colores especiales. Por su parte, las mujeres, cuidadoras de la casa y los hijos, tejían en los telares.

La artesanía textil ha establecido desde sus procesos tradicionales, innumerables relaciones retóricas, especialmente metafóricas, entre la imagen y la materialidad textil, asumiendo sus características, relaciones contextuales y alternativas de desplazamiento.

Para entender la retórica de los textiles hay que hacer las distinciones semióticas que Magariños (2008) lleva a cabo entre:

- Marcas o grandes fragmentos del textil cuya percepción es la de una forma que por sí misma no tiene significación, ésta sólo la adquiere en su integración sintáctica con otros elementos
- Atractores o conglomerados formales organizados en claros ejes geométricos cuya repetición y constante percepción permiten que adquieran un sentido y se alojen en la memoria visual

En 1976, James R. Ramsey examinó cientos de textiles de más de ochenta colecciones concluyendo que los motivos mixtecos predominantes eran:

[...] “bandas celestiales [indicando la transformación al reino espiritual], un ornamento que constaba de la mariposa, formas florales y formas espirales [semejantes a grecas escalonadas] (xonecuilli) [oruga], y formas de volutas en S (ihuitl) [día de fiesta y día/sol]; la mano humana; la calavera y dos motivos relacionados entre sí, cruces y huesos cruzados [símbolos de la fertilidad]” [...] (en Klein, 2000, p. 15).

El anterior es un ejemplo del uso de las metáforas visuales, las cuales se muestran eficientes, perdurables y fructíferas, indispensables para adecuar cualquier metáfora significativa, implican “un flujo continuo de significados, desde el metaforizante hasta el metaforizado, desde el *vehículo* hasta el *contenido*” (Trevi, 1996, p. 57). Hay numerosos elementos de la realidad que se representan en los textiles con recursos imaginarios, por ejemplo las grecas escalonadas suelen representar serpientes y éstas a su vez simbolizan a Quetzalcóatl en la cultura maya.

También se acude a la metonimia designando cosas con otros nombres en una subordinación de causa-efecto como los pájaros con dientes, lenguas en forma de flecha o cuadrúpedos con ocho alas (Auza, 2010, p. 133) que se manifiestan en los textiles bolivianos. La prosopopeya o personificación humana de animales, objetos o ideas se muestra de manera recurrente en los caracteres mitológicos de los textiles peruanos (Frame, 1994).

Hay repetición y sinonimia, tal es el caso de los textiles mapuches donde se reiteran “combinaciones de rombos, triángulos y cruces [como constantes vinculadas a] los cuatro puntos cardinales o las cuatro estaciones del año.” (Porfirio, 2017, p. 3). Dos sitios donde abun-

dan las alegorías, como sucesión de metáforas, son Michoacán en México y Guatemala; tanto los purépechas como los xincas y garífunas suelen bordar narraciones completas en algunos de sus textiles.

Tan sólo se han referido aquí las principales figuras, ya que, en un análisis retórico y semiótico se podrían hallar manifestaciones de los diversos recursos retóricos.

El ejercicio interpretativo de los textiles indígenas

La interpretación de los sistemas simbólicos de las etnias indígenas latinoamericanas se gesta desde tres vertientes. La primera es arqueológica: basada en los múltiples vestigios encontrados en tumbas y recintos religiosos. Ejemplo: una de las obras maestras más extraordinarias de la América precolombina es una tela de casi 2000 años de la costa Sur del Perú que ha estado en la colección del Museo de Arte de Brooklyn desde 1938. A pesar del pequeño formato del textil, éste contiene gran información sobre las personas que vivían en el antiguo Perú; y a pesar de su edad y delicadeza, sus colores son brillantes y los pequeños detalles intactos. Esto se debe al entorno árido del sur de Perú donde el material orgánico enterrado permanece bien conservado durante cientos incluso miles de años. En los antiguos cementerios de la Península de Paracas, los muertos estaban envueltos en capas de ropa, la momificación los conservó heredando cientos de textiles bordados. Este textil de Paracas se atribuye a la cultura de Nasca (Paul, 1990).

El segundo tipo de estudios son los etnohistóricos: sustentados en los relatos y las tradiciones orales de las comunidades existentes. Ejemplo: A principios de 1980, mujeres indígenas de diferentes municipios de los Altos de Chiapas comenzaron a reunirse y organizarse para la comercialización de sus artesanías. La radicalidad de los cambios que ello implicó en la vida de estas mujeres, y sus familias, sólo puede ser comprendida si recordamos que en décadas anteriores las prendas artesanales eran para el uso cotidiano y para fiestas ceremoniales y por otra parte, una escasa venta se realizaba a tiendas particulares de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas en México. La formación de la cooperativa Jolom Mayaetik para la venta de artesanías implicó un aumento en el ingreso de la economía familiar que, por pequeño que haya sido, no dejó de ser sustantivo para los estándares domésticos. Además de este cambio, hubo otros al interior de las familias y sus modos de vida.

El tercer tipo de acercamiento es el de los análisis hermenéuticos analógicos: fundamentados en la similitud de representaciones que hay entre los vestigios, los acervos históricos, los estudios de simbología y las manifestaciones actuales. Ejemplo: después de un encuentro con Aura Cumes, maya kaqchiquel, quien impartió un módulo sobre epistemologías mayas (en regresiones a través de la memoria y los cuerpos) a mujeres tejedoras de los Altos de Chiapas (Cumes, 2018), Magdalena Aju Upun, una mujer indígena se impuso la tarea de *echar raíces sobre el caminar de nuestras abuelas y madres*, elaborando un enorme muestrario donde logró plasmar el imaginario de los antepasados de las mujeres mayas, en él es posible leer la sabiduría de las tejedoras, sus palabras y sus miradas volcadas en los telares. Para ello se basó en colecciones de antiguos huipiles y en la tradición de las ancianas vivas. Actualmente, investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia se

han dedicado a la interpretación de la simbología de este muestrario, ya que son muestra de los simbolismos de los antepasados (Castañeda, 2016, p. 1).

Estas alternativas no necesariamente se encuentran separadas ya que como afirman algunos autores respecto a la intersección dialógica como razón intersubjetiva implicada en la realización simbólico-proyectiva:

La aplicación contextual o situacional es constitutiva de la *phronesis* o razón hermenéutica pragmática [...] pues no en vano la interpretación es última-mente interpretación “antropológica” es decir [...] relevante y significante [interpretar quiere decir no obtener] un puro significado neutro ni una mera significación codificada, sino liberar el sentido. (Marcuse y otros 1989, p. 17).

Así se distingue del lenguaje ideológico, definido como aquél que no es interpretado o intervenido por la razón hermenéutica analógica. Cuando sí se actúa con dicha conciliación, el resultado es un lenguaje crítico en el cual la simbología no sólo adquiere sentido, también validez.

Interpretar los textiles es un proceso de construcción de significados cuya forma estructura el discurso narrativo en una acción sistemática. Es una transición de la denominación visual semántica a la designación de dicha realidad en indicadores de lectura o recorridos interpretativos.

[Los imaginarios de los textiles indígenas] se componen de imágenes abstraídas que se transforman al mismo tiempo en referencia para el surgimiento de imágenes derivadas [interpretar implica] comprender esas rutas y la manera en que se entretajan para dar espacio a significados culturales e identitarios. Una imagen indígena puede seguir distintas rutas para llegar a formar parte de una construcción cultural casi completamente ajena a la original, y sin embargo mantener nexos de significado (semánticos) de acuerdo con las formas originales de relacionar la abstracción con la representación. (Cid, 2010, p. 36).

Por ello la interpretación debe acudir a todos los recursos posibles desde los cuales una analogía resulte la aproximación más cercana al significado de los símbolos y con ello, al cuidado por exteriorizar y revelar los mitos, alegorías y arquetipos que se encuentran estampados en los innumerables textiles de las etnias latinoamericanas.

Hermenéutica analógica frente a los textiles de las etnias latinoamericanas

Los elementos gráficos de los textiles indígenas se consideran ejecutantes semánticos en tanto sintetizan y concentran significados. De hecho en la mayoría de los casos se trata de categorías asociadas a espacios conceptuales de enorme complejidad desde los horizontes hermenéuticos de cada uno de los grupos. Los ejecutantes semánticos o recipientes de significados son claves para la interpretación de los significados.

No es posible afirmar, en el caso de los textiles aquí referidos, de una exégesis objetiva, como toda creación sometida a la historia y los embates de la civilización, no hay elementos puros o inocuos. En todos los casos, los grupos étnicos se han visto sometidos a la telaraña de la civilización con todas sus cargas culturales, socio-políticas, económicas, etc. Con base en lo anterior, se infiere que en las representaciones del mundo textil indígena de Latinoamérica, hay subjetividades e intersubjetividades. El estudio, por ejemplo, de frecuencias de repetición, es un absurdo funcionalista que no aporta más que numerología que no profundiza en el sentido de las formas.

Es la profunda disección de los procedimientos combinatorios llevará a otro nivel de interpretación, no obstante, el riesgo es caer en los extremos.

Esta concepción es importante porque no existe la subjetividad pura – sin mundo y sin historia- ni la objetividad pura –independiente del sujeto-, por lo que el conocimiento y la comprensión habrán de situarse en una posición extensa, abarcante pero siempre condicionada por las estructuras que configuran la experiencia en las dimensiones espaciales y temporales que corresponden a cada acontecer (Vilchis, 2006, p. 119).

Es por ello que aquí se recurre, como recurso de acercamiento a la narrativa de los textiles, a la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot. La analogía, comprendida como una pertenencia conceptual tiene el carácter idóneo para el acercamiento a la experiencia de la visualidad porque se supedita a las perspectivas de las ordenanzas culturales de representación de las etnias latinoamericanas y precisamente incide en el ámbito de lo simbólico.

[...] el esquematismo estético de la razón procede de modo analógico y tiene su ejemplificación fundamental en el símbolo [...] el símbolo se manifiesta esencialmente como forma de conocimiento analógico [...] el símbolo es representando por analogía la ejemplificación de las categorías del pensamiento, garantiza la síntesis y la unidad significativa de la implantación interpretativa de un concepto en general, así como, en particular [...] de una obra de arte (Zecchi, 1990, p. 158).

Se subraya aquí la consideración de que no se considera de manera alguna la concepción modernista de las artes que fragmentaron a las Bellas Artes de las Artes Aplicadas y las Artes Menores o artesanías. Aquí se parte del punto de vista de la Bauhaus que comprendió de una forma holística las manifestaciones artísticas, es decir, como una totalidad.

Lo simbólico, entonces, se desplaza en el campo de la analogía ya que es el signo que tiene marcadas sus fronteras de significación, nunca se encuentra indeterminado, al contrario, se acotan sus bordes. El símbolo tiene la ventaja de que presenta una riqueza de sentido tal que le es privativo el contraste entre lo concreto, específico y particular contra lo universal y abstracto. Se trata del significado icónico y el desvelar de su isomorfía con la interpretación icónica. Son los vínculos de identidad, es el paralelismo entre dos mundos cuya lectura oscila entre lo “sintagmático y paradigmático, lo primero tiene una linealidad

horizontal y lo segundo es vertical y penetrativo. Se da por contigüidad asociativa más que por oposiciones.” (Beuchot, 1999, p. 26-27).

No se soslayan características únicas de los textiles latinoamericanos como son: una idea clara de la geometría, por ejemplo, el manejo de la simetría en sus diversas modalidades, la complejidad de las tramas y las representaciones resultantes, la dignidad implícita en el envejecimiento de las técnicas. La naturalidad y profundidad combinadas con un abanico de tramas amplio, la riqueza de los materiales y las posibilidades técnicas de los tejidos. La asociación de los artesanos con su medio ambiente y su enorme respeto por la naturaleza. El aprecio por la temporalidad y la espacialidad sumado a la consideración por sus orígenes.

Conclusiones

De este ejercicio de reflexión se derivan líneas importantes de investigación, sobre todo aquella que remite al estudio individualizado del arte textil de las etnias latinoamericanas. Aquí se ha evidenciado la riqueza de las narraciones o expresiones gráficas de las diferentes prendas u objetos que surgen constantemente de los telares indígenas a lo largo y ancho de Latinoamérica. Ahora toca a los investigadores locales la tarea del acercamiento a las comunidades con el afán de comprender su cosmovisión a través de la simbología plasmada en los textiles y, con base en ello, apoyar al desarrollo de nuevos diseños en los cuales se conserve la idiosincrasia, ese carácter individual y singular que hace de cada grupo indígena único, digno de respeto y conservación y a la vez universal, por la aportación de una manera de ver que corresponde con la totalidad de las interrogantes que se presentan en todas las culturas que observan lo que les rodea, se sorprenden y le asignan a los elementos no sólo una idea, también un concepto y una materialización en el ejercicio dialéctico más natural.

Concibiendo la simbología de los textiles sin soslayar sus aspectos retórico y semántico, es posible elaborar procesos de comprensión analógica, desde una postura dialógica. Lo anterior obliga a distinguir tanto semejanzas como diferencias y como afirma Beuchot, “pasar de los fragmentos desconocidos al todo desconocido, de los efectos manifiestos a las causas que se nos esconden.” (1999, p. 14-16) o lo abductivo como apuntaría Peirce, la parte que conduce al todo.

Una investigación consciente de los textiles de las etnias latinoamericanas, llevada a cabo desde la introspección, abriría numerosos paradigmas aún ocultos de los referentes culturales precolombinos y su devenir hasta las comunidades que actualmente se conocen. Así, se podrá rebasar el mundo estereotipado en el que se concibe el universo indígena para trascender al legado arquetípico que aún no se concibe.

Lista de referencias bibliográficas

- Auza Aramaya, V. (2010) Una mueca de la feminidad jalq'a- Los cuerpos monstruosos en el tacto sublimado del textil. *Tinkazos. Revista Boliviana de Ciencias Sociales*. La Paz: Programa de Investigaciones Estratégicas de Bolivia, 28: 131-142.

- Balzat, O. (Ed.) (2002) *Le concept d'identité. Vivre ensemble autrement*. Bélgica: Annoncer le Colueur /CBAI / CGE / Info-Sud Belgique / ITECO, p. 41-44.
- Beuchot, M. (2004) *Hermenéutica. Analogía y símbolo*. México: Herder.
- Beuchot, M. (1999) *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. Madrid: Caparrós Editores.
- Castañeda, M. J. (2016) *Arte textil y bordados indígenas de México, una guía para distinguir los distintos tipos*, <https://masdemx.com/2016/07/arte-textil-y-bordados-indigenas-de-mexico-una-guia-para-distinguir-los-distintos-tipos/>
- Cid, A. (2010) La imagen del indígena a partir de la lectura de los documentos glíficos del siglo XVI en *El indígena en el imaginario iconográfico*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos indígenas / Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Cumes, A. (2018) La presencia subalterna en la investigación social: reflexiones a partir de una experiencia de trabajo. Leyva, X.J. y otros. *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras*. Buenos Aires: CLACSO / Chiapas Cooperativa Retos / Lima: PDTG / Copenhague: IWGIA / Habana: Talleres Galfisa / Coimbra: Proyecto Alice / Guadalajara: Taller La Casa del Mago, p. 135-158.
- De Ávila B. A. (2000) Hebras de diversidad. Los textiles de Oaxaca en contexto en Kathryn Klein (Editora) *El hilo continuo. La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca*. USA: Paul Getty Museum.
- Durand, G. (1997) La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu. (Colección Biblioteca de Filosofía).
- Eliade, M. (2001) *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.
- Frame, M. (1994) Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú en *Estudios y Debates. Revista Andina*. 12 (2): 295-372.
- Giddens, A. (1990) *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Heidegger, M. (1990) *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Igoe, E. (2010) *The tacit turn – Textile design in design research*. London: Royal College of Art / London and University Portsmouth.
- Jung, C.G. (2003) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Kerényi, K. y otros (1994) *Arquetipos y símbolos colectivos*. Barcelona: Anthropos.
- Klein, K. (2000) *El hilo continuo. La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca*. USA: Paul Getty Museum.
- Le Guern, M. (1973) *La metáfora y la metonimia*, Madrid: Cátedra.
- León Vega, E. (2001) *De filias y arquetipos. La vida cotidiana en el pensamiento moderno de Occidente*. México: UNAM.
- Marcuse, H. y otros (1989) *A la búsqueda del sentido*. Salamanca: Sígueme
- Magariños de Morentín, J. (2008) *La semiótica de los bordes*. Apuntes de metodología semiótica. Buenos Aires: Comunicarte Editorial.
- Ortiz-Osés, A. (1999) *Cuestiones fronterizas. Una filosofía simbólica*. Barcelona: Anthropos (Colección Biblioteca A, conciencia , 34).
- Palazón, M. R. (2001) Las interpretaciones del mito en M. Beuchot y A. Velasco, *Perspectiva y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias*. México: UNAM.
- Paul, A. (1990) *Paracas ritual attire: symbols of authority in ancient Peru*. Civilization of the American Indian Series. Norman: University of Oklahoma Press.

- Porfirio, S. (2017) *Textiles del Sur. Aproximación semiótica Cuaderno 9*. La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo Cátedra.
- Todorov, T. (1993) *Simbolismo e interpretación*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Trevi, M. (1996) *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos.
- Vilchis Esquivel, L. del C. (2006) *Relaciones dialógicas en el Diseño Gráfico*. México: UNAM.
- Zecchi, S. (1990) *La Belleza*. Madrid: Tecnos.

Abstract: The commitment of many Latin American ethnic groups has been the vindication of the textile plastic expressions in a range that is quite their own, insofar as they submit themselves to the idea of opening surpluses of meaning instead of just representing or imitating a shape or an object. The indigenous textiles, besides the material characterization, subscribed to the qualities of the thread in its capacity to be woven, and to the fiber, in the diversity of configurations of the plot, are conditioned by the supernatural, the extraordinary, that is outside the world observable.

The textile craft has established from its traditional processes, innumerable rhetorical relationships, especially metaphorical, between the image and textile materiality, assuming its characteristics, contextual relations and alternative displacement. They are therefore recurrent, the processes that take to the textile art towards mythical senses, identified mainly with sacred narrations that explain the world and the humanity; They are moral and religious examples, which are presented to us as if they were absolute and immovable truths in a frequently ritual context, and the taboo, a Polynesian word that integrates the meanings of the sacred, the untouchable, the forbidden and the malignant, those ideas that under no circumstances should be transgressed together with the reverential fear of a supernatural force that imposes terrible punishments on the offender.

This concept has opened the doors of the metaphysical and the ontological, leading artisans to a profound interpretative exercise that has oscillated between superstition and caution before the unknown, marking as a constant the contradictions that this implies, the meaning of the opposites express in *triscaidecafobia-triscaidecafilia*, sympathy and aversion, the profane and the sacred imposed on objects with a unique expressive force.

Keywords: symbol - textile - interpretation - hermeneutics - ethnic groups.

Resumo: O compromisso dos muitos grupos étnicos da América Latina, tem sido a vindicação de expressões têxteis visuais em um intervalo que é a eles por outros possuem, ao se submeter a idéia de abrir excedente de sentido, em vez de alcançar a única representação ou imitação de forma ou um objeto. Indígena mais materica caracterização, assina as qualidades do fio, na sua capacidade de ser tecido e fibra, na variedade de configurações de moldura, os têxteis são condicionados pelo sobrenatural, o extraordinário, que está fora do mundo observável

artesanato têxtil estabeleceu a partir de seus processos tradicionais, inúmeras, especialmente metafóricas relações retóricas entre a imagem ea materialidade têxtil, assumindo suas características, relações contextuais e alternativas de viagem. Eles são, portanto,

recorrentes processos que conduzem à arte têxtil aos sentidos míticos, identificados especialmente com narrativas sagradas que explicam o mundo e da humanidade; eles são exemplos morais e religiosos, que são apresentados como se fossem verdades absolutas e imutáveis em um ritual contexto muitas vezes, e tabu, palavra polinésia que integra os significados do sagrado, intocável, proibido e o mal, essas idéias que sob nenhuma circunstância deve ser transgredida pelo temor reverencial de uma força sobrenatural que imponha um castigo terrível para o ofensor.

Este conceito, abriu as portas dos, levando artesãos metafísicos e ontológicos a uma profunda exercício interpretativo que tem oscilado entre superstição e cautela antes de o desconhecido, marcando uma constante contradicções que isso acarreta, a sensação de opostos expressar em *triscaidecafobia-triscaidecafília*, simpatia e desgosto, o profano eo imposto sagrado em objetos com uma força expressiva único.

Palavras chave: símbolo - têxtil - interpretação - hermenêutica - etnias.

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

La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño

María Laura Garrido *

Resumen: El presente trabajo intentará revisar los posibles orígenes de la división entre arte y artesanía, con el objetivo de ir detectando indicadores que permitan a futuro construir una “historia del diseño”. Esta construcción precisará recorrer de manera diferente los hechos de la historia para separarse de los discursos canónicos que, al momento, caracterizan lo que se conoce como la génesis de esta disciplina. Esta observación comparte el punto de vista señalado por Timothy Duckrey (2006) respecto a que “la Historia es después de todo, no el mero acumular de hechos sino un revisionismo activo, un necesario discurso correctivo y, fundamentalmente, un acto de interrogación no tanto de los hechos sino de aquello que se ha hecho a un lado, lo olvidado, lo pasado por alto.” (p.8, traducción propia) A partir de esta mirada se realizará una observación crítica sobre el proceso histórico de la evolución de la comunicación visual con el fin de develar otras maneras de vislumbrar el inicio de la actividad del diseño utilizando a la escritura como modelo de referencia para comprender la definición de su campo.

Palabras clave: Historia del diseño – arte – artesanía – imagen – escritura

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 45 - 46]

^(*) Diseñadora gráfica y magister en Diseño Comunicacional por la Universidad de Buenos Aires (UBA), con una Diplomatura (FLACSO) en Educación, Imágenes y Medios. Docente de Tipografía y Diseño Editorial desde hace más de 20 años en ámbitos públicos y privados. Participó en congresos y publicaciones nacionales e internacionales; forma parte de AtyPI (Asociación Tipográfica Internacional) y fue la representante argentina durante 2015-2016. Es miembro de SEMA (Sociedad de Estudios Morfológicos de Argentina) y forma parte del comité editorial de la revista mexicana sobre investigación en Diseño de la UAM Azcapotzalco.

1. Idea de arte: el surgimiento de la imagen

Desde el punto de vista canónico se percibe como origen del arte a la imagen graficada, ilustrada o pictórica como la representación de la realidad. Representación en términos de registro e imitación y así se observan las pinturas en las cavernas, las escrituras antiguas o los templos y las esculturas como una voluntad comunicativa que podría ser el germen de lo que más adelante sería el diseño.

Pero el diseño, como actividad del hombre, es más que simple notación de lo acontecido. Desde ese lugar la mirada es estrecha y simplificadora. La arquitectura es muestra evidente de este acontecer, ya que lo edificado no se termina en la solución de un espacio habitable, sino que la humanidad necesitó agregarle significados a sus construcciones a medida que las civilizaciones maduraban. Cada cultura construía sus propios estilos arquitectónicos dejando ver a través de ellos, un modo de entender el mundo. Se encuentra así un paralelo en la manera de construir la imagen que se manifiesta de modos particulares en cada civilización y en cada época. Es en este punto que es menester detenerse para observar el modo en que las representaciones visuales se fueron construyendo a través del tiempo.

Es necesario revisar la manera en que la cultura occidental acuñó el término arte para poder comenzar a entenderlo y a cuestionarlo. Algunos historiadores del arte (Kristeller, Shiner, entre otros) afirman que el arte no fue considerado del mismo modo en la actualidad que en la antigüedad y que su definición está estrechamente vinculada a la cultura de cada civilización. Actividades y objetos que son considerados obras de arte por nuestra mirada contemporánea fueron vistos como parte del repertorio de un conjunto de labores, oficios y elementos que servían a fines cotidianos. Los griegos –de los cuales la sociedad occidental se considera heredera cultural– no tenían una palabra para referirse al arte, porque de hecho no consideraban ni a la música, la escultura o la arquitectura manifestaciones del espíritu sino realizaciones que resolvían necesidades concretas. Es así que durante los primeros tiempos de la historia de la cultura occidental el arte resolvió cuestiones funcionales, del orden de lo cotidiano como la generación de herramientas para el trabajo del campo, la caza y la preparación de los alimentos. Tuvieron que pasar varios siglos para que la idea de arte fuera adquiriendo el estatus de bellas artes que caracteriza el paradigma cultural de la actualidad. Tal como sostiene Shiner:

“Se pueden encontrar aspectos singulares de los ideales modernos del arte bello, el artista y lo estético, dispersos entre muchos autores de la Grecia antigua, pintores del Renacimiento y filósofos del siglo xvii, pero esas ideas sólo coagulan hasta componer un discurso regulativo y un sistema institucional a finales del siglo xviii.” (2013, p. 81)

Existe cierto acuerdo (a su modo: Duckrey, Gombrich, Jean, Panofsky, Shiner, Zielinsky) en observar que a medida que las diferentes culturas fueron desarrollando un pensamiento más abstracto asociado al lenguaje y la escritura, el arte asume un valor contemplativo y así se establece una distancia entre el objeto y la acción que realiza. Esta actitud fue muy propia de las culturas con herencia grecolatina que tendieron a incorporar el pensamiento

racional que imponen las palabras en toda manifestación del orden de lo sensible. El arte así se nutrió de palabras; las palabras vehiculizan acciones y en ese accionar se estableció una lejanía que caracterizará la idea de arte en Occidente. Una lejanía que planteó poner a la razón por delante para dividir el pensar del sentir, y el contemplar del hacer uso. El ver quedó así vinculado a lo visible y el saber a lo inteligible, una tendencia que se verifica en la misma tradición que separó, por un lado, al cuerpo y, por el otro, al alma. En este mismo y doble proceso puso a la verdad del lado de lo inteligible –el alma, el espíritu– en tanto que remitió lo sensible –el cuerpo, el mundo material– al ámbito de lo engañoso y lo pe-caminoso (Entel, 2004). En clave de esa brecha es posible establecer algunas de las causas de las diferencias que, con el tiempo, se fueron dando entre el arte que ocupó el lugar de lo espiritual y la artesanía el de la materia y sus consecuentes interpretaciones.

1.1. La materialización de la palabra

La escritura es una de las grandes herramientas que la humanidad se ha generado para su crecimiento y desarrollo y es, a su modo, la representación visible de la palabra oralizada. Se podría decir que es una imagen ordenada, una imagen funcional. Por citar un caso, la escritura permitió a los antiguos egipcios registrar su propia historia, listar la secuencia de sus soberanos o referir los acontecimientos importantes como matrimonios reales y batallas. Georges Jean (1998) recuerda que en Egipto, como en cualquier otro sitio, la historia nace con la escritura al permitir que los acontecimientos sean ordenados, por primera, vez dentro de un cuadro cronológico.

Pero existen otros ámbitos donde la palabra escrita encuentra un espacio para desarrollar discursos visuales. En ejemplo, si se considera el valor de las producciones gráficas realizadas durante la Antigüedad por algunas civilizaciones. En efecto, tanto los egipcios como los árabes, los chinos, los hebreos, los griegos o los romanos permiten encontrar testimonios conectados con lo religioso, lo épico, lo poético, y lo mágico a través de la suma de sus representaciones visuales halladas a lo largo del tiempo. Esta dimensión de registro visual excedió la función informativa, y resulta casi imposible pasar por alto la genial labor de síntesis de los artistas que realizaron muchas de las piezas que hoy en día se toman como registro de las culturas antiguas. Este trabajo conllevó un proceso de elaboración de información –diferente según el estilo de cada cultura– visible en la calidad de la forma de su escritura, en el sentido en el que se acomodaron sus palabras, en el nivel de detalle y en la elaboración de las imágenes, tamaños, proporciones, uso de la línea, plano, colores, entre otros elementos visuales. Haber podido resolver estas situaciones del orden de lo abstracto y de lo mental, evidencia que se trataba de civilizaciones capaces de pasar del mero relato funcional a la voluntad de la información elaborada.

La reproducción de información –desde los antiguos ejemplares manuscritos hasta los actuales impresos mecánicos– ha requerido de una labor previa de selección y organización. Esta pre-producción estableció un profundo trabajo de análisis y búsqueda de síntesis, con voluntad de identificar lo dicho en lo mostrado (representación) con el fin de informar acerca de algo (comunicación) asumiendo que lo escrito le asegurará un rasgo que lo oral le niega (perpetuidad). Todas estas etapas que acontecen de manera sincronizada, coexis-

ten y se condicionan mutuamente y plantean un proceso de transformación de lo oral en un producto escrito e informante, si se permite el uso de este término (más fiel al sentido buscado que el que ofrece la palabra informativo).

A su vez, es preciso considerar el tipo de soporte o apoyo en el cual se ubicaba el contenido a comunicar y el modo en que se presentaba dentro de un espacio dado. En la Antigüedad la confección del papiro, tela o pergamino era, de por sí, una tarea artesanal previa que requería el conocimiento y la producción de un actor calificado. Esta situación no debería ser desatendida a la hora de indagar respecto a los orígenes del diseño. Tanto el aprestamiento del escribiente como la preparación del material necesario para que se produjera esa información definieron una actividad que, ya desde aquella época, era realizada por ciertas personas capacitadas en tales actividades.

Durante la Edad Media el *scriptorium* fue el recinto dedicado a la actividad de la producción del material escrito. Durante varios siglos los monasterios medievales funcionaron como centros copistas, actividad que se tomaba muy en serio por las órdenes religiosas porque significaba un importante ingreso de dinero. Un dato para nada menor, si se considera que se trataba de una actividad organizada y económicamente valorada. Tal como detalla Jean (1988):

“Cada copista disponía de un asiento y un pupitre. Los pupitres giratorios con dos superficies opuestas de escritura permitían trabajar con dos manuscritos a la vez. El útil de escritura era una pluma de oca cortada según el tipo de grafía que se desease obtener. Cada copista cubría por término medio unos cuatro infolios en un día (el infolio de los pergaminos equivalía a una hoja de unos 25 a 30 cm de anchura)”. (p.82)

Esta tarea artesanal era seguida por la del iluminador, una suerte de ilustrador que incorporaba las imágenes en los espacios en blanco previstos con anticipación dentro del texto por los copistas. Se los llamaba de este modo porque en muchos casos esta tarea suponía la incorporación de tintas especiales, pigmentos rojizos, azulados o incluso la acción conocida como iluminar con pintura de oro puro. Finalmente el volumen requería de las habilidades de un encuadernador que cosía los cuadernillos y le incorporaba tapas y lomo, generalmente en cuero muy elaboradas. Todo este proceso era llevado a cabo por una serie de artesanos integrados en una misma actividad, la edición del material escrito para ser leído. Esto, tal vez, anticipará la actividad de las imprentas e impresores posteriores al siglo XV. De ahí, la necesidad de analizar la diferencia de sentido que porta el término escrito en contraposición a lo oral, tal como sostiene Ong:

“por contraste con el habla natural, oral, la escritura es completamente artificial. (...) El habla crea la vida consciente pero asciende hasta la conciencia desde profundidades inconscientes (...). La escritura o grafía difiere como tal del habla en el sentido de que no surge inevitablemente del inconsciente.”(2006, p. 84-85)

La escritura se presenta desde esta dimensión como una racionalización de lo natural del habla. Lo sensible y lo racional nuevamente enfrentados en dos acciones que las contienen: la comunicación. Esta idea que considera a la representación gráfica como una tecnología de segundo orden nos remite a la idea de diseño como actividad interpretadora y ordenadora del texto y de la imagen. De tal modo se plantea una (otra) conceptualización respecto a la tradicional idea del diseño que sugiere superar el acto comunicacional-informativo para ubicarse en la dimensión del constructo ordenado con carga simbólica sobre el hecho informativo.

Asimismo, este planteo incorpora la presencia de un lector-usuario como actor interpretador, como activador de un mensaje que requiere ser visto y leído. Visto porque su caracterización gráfica ya está relatando un mensaje que se suma a la información descripta que será comprendida por medio de la lectura del texto. El lugar que adquiere la imagen trasciende el objeto mostrado para expandirse en la manera que esa información se presenta: el tipo y tamaño de las letras, el estilo y la escala de la o las imágenes, su ubicación en el plano y todos los demás elementos que formen parte de esta tarea comunicadora.

1.2. La imaginación y la imagen

Es posible demarcar una historia del pensamiento visual como un periplo que inicia en el humanismo renacentista y concluye en la cultura occidental del siglo XX. Dicha historia puede abreviar en comprender la voluntad evocadora de la imagen en la tarea de reconfirmar la similitud de la realidad tanto como para ponerla en crisis. Esta mirada que desconoce la antigüedad clásica, propone una visión estética de la vida –que no es necesariamente estetizante– que se apodera de la cotidianeidad a partir de la imagen. (Entel, 2004) Es preciso destacar el aporte que significaron los descubrimientos en el campo de la visión, que durante los siglos XVI y XVII propusieron nuevas formas de visualizar la imagen, descomponiéndola y, por tanto, anticipándola. Estos mecanismos visuales, activaron, por similitud, imágenes mentales que sugirieron interpretaciones que abrieron otras formas de concebirlas o, como decíamos anteriormente, de anticiparlas. Y fue en ese ejercicio que la imaginación se estimuló y comenzó a producir relatos. Estos nuevos modos de narrar pueden observarse en algunos impresos del siglo XVI en los cuales el texto y la imagen comenzaron a actuar de manera conjunta. Esta construcción gráfica generó así una trama, un nuevo tejido (en la idea de textus) más rico y volumétrico que propició el reconocimiento de este nuevo accionar: la imaginación.

La imaginación se presentó entonces como un mecanismo que sirvió para incluir a ese lector en la lectura activa de la información, ya que no solamente interpretaba los signos mínimos del código (las letras) sino que además era invitado a ser parte de una experiencia visual en la cual su manera de mirar era propia y, por tanto, producía un significado alterno. No podemos dejar de intuir una correlación de sentido entre la acción de imaginar y su consecuencia, la imagen que si bien está dada, abre puertas a sutiles diferencias de sentido. Elaborar piezas gráficas que sugieran otras lecturas posibles a partir de la combinación de los elementos es una acción significativa, es imaginar la imagen comunicante, es diseñar el mensaje.

Muchos siglos después, Barthes analizará esta actuación de la imagen al plantearse que: “toda imagen es polisémica; implica –subyacente a sus significantes– una cadena flotante de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar los otros.” (1982, p. 35). Visto de esta manera, este mecanismo de interpretación visual no es un invento contemporáneo, sin embargo el tema de la imaginación no estaba considerado durante el Renacimiento del modo que se la entiende hoy en día. Al respecto Shiner señala:

“Durante el siglo XVII la noción de imaginación en las artes no tenía ninguna de las elevadas connotaciones que tiene en la actualidad. (...) cuando la imaginación no cumplía con su función como facultad para retener las imágenes e incurría en invención o fantasía, pensadores tan variados como Hobbes, Descartes y Pascal la declaraban causante de fanatismo, locura o ilusión” (2013, p. 73).

Por lo que es posible inferir que el espacio de la creación de sentido que ofrecía esta actividad artística, esa capacidad de sumar miradas en los modos de relatar la imagen, eran más temidos que celebrados. La posibilidad de interpretación por encima de la literalidad del mensaje abría un espacio de creación que podía poner en riesgo el control de algunos centros de poder. Tal vez sea ésta una de las razones que hiciera que la labor del diseñador fuera tan lentamente reconocida y valorada en tiempos donde la libertad de pensamiento podía estar cuestionada.

A su vez, resulta indudable que las manifestaciones del orden de lo visual (impresos, pinturas, esculturas, edificios) siempre estuvieron intervenidos por el paradigma de cada época –ese modo particular de ver y entender el mundo que caracterizó cada período histórico– y que, a su vez, esta razón haya propiciado la constante indefinición entre arte y artesanía a lo largo de la historia occidental.

2. La idea de artista / artesano

Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media la idea de arte no había alcanzado la consideración social que consiguió dentro de la cultura occidental a partir del Renacimiento. Las artes visuales (pintura, escultura y arquitectura) aún eran equivalentes a las diferentes artesanías, habilidades o técnicas manuales (*ars* en latín, *tekné* en griego) y no gozaban de prestigio social alguno a pesar de contar con la capacidad particular y no tan extendida de saber escribir o dibujar.

La búsqueda de un método que aligerara y homogeneizara su realización con la idea de lograr la perfección caracterizó el desarrollo de ciertas prácticas artísticas. Para el caso de la representación gráfica, la técnica de la perspectiva significó un inmenso aporte así como en cuanto a la escritura lo más simbólico fue la invención de la letra carolingia como forma modélica de representación de lo que será en adelante la forma minúscula.

Se volverá a tomar el caso de la letra para poder consolidar la idea que caracteriza a este trabajo de investigación. Poder contar con un modelo de referencia para trazar la minúscula –esa particular y emergente morfología de la letra–, aceleró el proceso de aprendizaje, escritura y lectura del material impreso de aquella época.

A su vez, la escritura carolingia es un caso que evidencia la manera en que la imagen –en este caso la palabra escrita– puede convertirse en una herramienta de poder social y político: ante la presencia de tantas formas de generar la escritura manuscrita (tantos como grupos sociales habían dentro de su mismo territorio), Carlomagno decidió desarrollar un modelo de escritura que representara de manera unificada la producción escrita de todo su imperio. Para ello contrató los servicios del Alcuin de York, un destacado religioso y asesor pedagógico que se ocupó de realizar una intensa tarea previa de registro respecto de los signos más usados en todas las escrituras para poder configurar un sistema nuevo que presentara rasgos de tipicidad comunes a todas las grafías de la región. Y es a partir de esta tarea que se instala la morfología de la escritura carolingia como la representación gráfica que será el modelo de letra imperante de casi toda la época medieval.

¿Qué sentido tuvo el reconocimiento de las formas de las escrituras originarias de la región por parte de Alcuin? y ¿qué relevancia tendrá esta situación en el tema que se analiza? La respuesta es contundente: la tarea de Alcuin puso en valor las identidades gráficas que configuraban el patrimonio cultural de cada una de las regiones conquistadas. De esta manera, el ideólogo de York realizó una acción que –inscripta dentro de una política de estado– destaca el valor social de la representación gráfica. Este cambio formal en la escritura significó un fuerte mecanismo de fusión en una región que originalmente estaba dividida. Más allá de acordar o no con esta iniciativa, lo indudable es el poder que ejerció el diseño de la forma de la escritura como medio de identidad social dentro de un marco político heterogéneo que luchaba contra las diversas culturas que habitaban la región en aquel entonces. Esto fue posible porque la forma de la escritura siempre portó identidad más allá de su rol meramente informativo, y ello demuestra la acción significativa que el diseño ha ejercido dentro de la coyuntura social desde hace unos cuantos siglos.

Sin embargo, es preciso recordar que estos hechos se desarrollaban dentro de un contexto que desconocía el valor artístico, cultural y social del artesano –sea copista medieval o pintor renacentista–. Estas actividades no estaban inscriptas dentro del marco del arte durante el período del Renacimiento y por tanto, toda esta rica actividad manual no se valoró suficientemente y fue necesario transformar la imagen del artesano de simple hacedor de objetos a productor de acciones más abstractas o mentales. En este sentido, Shiner (2013) señala:

“a lo largo del siglo XV, la aceleración del conocimiento de la perspectiva y el modelado, junto con el resurgimiento de los modelos antiguos, llevó a la convicción de que la pintura y la escultura no sólo requerían del aprendizaje sino además de ciertos conocimientos de geometría, anatomía y mitología antigua. Alberti y Leonardo proyectaban una imagen de “artesano-científico” (p. 81).

Por su parte, durante el Renacimiento el término utilizado para referirse al artista seguía siendo el de artífice, pero en algunos casos esta palabra se ha traducido como hombre de oficio o artesano. Esta situación agrega un nuevo escenario a dilucidar: la confusión de las dos actividades. Shiner (2013) propone tres razones que sugieren un comienzo conceptual que se va desarrollando a lo largo de este período en relación con el moderno concepto de artista: 1. el surgimiento de un género (la biografía del artista), 2. el desarrollo del autorretrato y 3. el ascenso del artista cortesano. Por tanto, lo que comienza a otorgarle un

carácter de artista al realizador, y por ende de arte a la actividad que realiza, es la exaltación de lo individual de esa persona, la observación de este hacedor como personaje, o en términos actuales, de la persona como producto. Que un artista cuente con una biografía o un retrato personal –y realizado por él mismo– determinaba la existencia de un material escrito sobre su vida, tanto a nivel profesional como individual. Esto lo convertía en un sujeto de interés y al alcance de todos.

La dimensión de artista cortésano agregó valor a los otros atributos, en efecto, la actividad del artesano mereció la atención de la corte o de una familia noble que contrataba sus servicios. Esta situación de por sí estableció una marca de prestigio e instaló la emergencia de una próspera actividad, la del trabajo a medida, por encargo y pago en el seno de una sociedad burguesa favorecida por el surgimiento de los pequeños comerciantes.

Son varios los casos de pintores del Renacimiento que obtenían sustento, así como honorarios anuales a cambio de sus servicios. Estos honorarios podían ir desde producir cuadros para toda la residencia u objetos para las necesidades domésticas cotidianas (utensilios, vajilla, muebles) hasta la organización de eventos o el diseño de su propia indumentaria. De allí que se puedan hacer numerosas inferencias respecto de las divisiones del diseño moderno si se observan las actividades realizadas por estos artistas del Renacimiento. Hasta el hecho de la contratación de sus servicios no revela el surgimiento de una actividad incipiente. Podría no estar aún nombrada, pero en aquella realidad su función fue anticipatoria. Es inevitable hacer un paralelismo con el presente para observar cómo estos conceptos acercan, por un lado, a la idea del arte como bien o producto que puede ser adquirido y, en paralelo, a su relación con la exposición pública del autor que obtuvo un valor agregado en su nombre por medio de una acción social deliberada.

3. Hacia una construcción de la historia del Diseño

Si se observa desde una mirada transversal lo relevado más arriba es posible advertir una vocación creativa creciente en la construcción de los mensajes visuales durante los tiempos previos a la actividad formal del diseño. No alcanzaba con relatar sino que era necesario también narrar.

Cuando se sostiene el concepto relatar, se hace referencia al desarrollo de la información a partir del ordenamiento de unidades significantes de un sistema de unidades discretas. Para comprender esta idea resulta útil volver al caso de la graficación del idioma, en el cual las letras son las unidades discretas del sistema del habla en forma visible. La generación de un código gráfico requirió de la existencia de un lenguaje previo que le diera sustento. Esta situación pudo pasar inadvertida o haber sido pensada como si se tratase de acciones independientes, pero la letra siempre ha sido el morfema de un fonema. Es decir, la letra es la representación gráfica de un sonido que ya existía y, por tanto, el resultado de un proceso largo de síntesis. Su inclusión en este caso ayuda a observar cómo la forma siempre ha sido consecuencia de una necesidad.

Cuando se utiliza la categoría narrar, se agrega otra dimensión al acto comunicativo que adiciona un valor específico al relato. Desde el punto de vista de la oralidad, implica el

modo en que una historia narrada en voz alta, con sus variaciones tonales o silencios, establece notables diferencias con respecto a la simple audición de las palabras pronunciadas. No es lo mismo decir que contar. Narrar es una actividad que requiere de la evocación de imágenes mentales que se verifican tanto desde el plano oral como en el visual.

La poética que proponen los recursos narrativos es semejante a los recursos visuales que se aplican a los mensajes gráficos. El relato es la comunicación efectiva de un mensaje a través de un código, y la narración es el logro poético de ese fenómeno. El diseño actúa de manera similar al agregarle recursos gráficos que intervienen en el relato visual con el fin de potenciar, distinguir y caracterizar el mensaje¹. Y es en este sentido, que se fue desarrollando el devenir del arte hacia la artesanía y de ésta al diseño. Más aún, este proceso se inició cuando el arte se corrió del lugar de la contemplación para ubicarse en el plano de la comunicación cotidiana. Cuando el arte se hizo objeto de uso, cuando se replicó y se produjo a voluntad, cuando el artista devino hacedor de funciones y, en esa acción, le agregó un relato y surgió la acción del diseño.

4. A modo de conclusión

La vinculación entre el surgimiento de la escritura, el desarrollo de la idea del arte y el origen del diseño gráfico resulta inquietante. La palabra siempre actuó como mediadora necesaria entre el pensamiento abstracto y la representación concreta. El habla y la escritura. El pensamiento y la acción. El arte y la artesanía.

En esta línea es posible establecer una analogía entre el arte como la sublimación del pensamiento abstracto y el diseño como la materialización de las necesidades cotidianas y mundanas. Atender a esta diferencia es comprender que la actividad del diseño se nutre de procesos de orden, de selección, de elaboración y de síntesis que son, en principio, mentales y en segundo orden visuales.

Desde el plano mental se interpreta una necesidad –habitualmente asociada a una función– para luego otorgarle una forma dentro del plano material –en algunas ocasiones asociada a la idea de arte–. La interfaz, la acción que media entre estos dos extremos, es la acción del diseñador y es posible advertir que su accionar comenzó a generarse desde hace unos cuantos siglos, aunque de manera muy incipiente.

Las funciones realizadas por el artista y el artesano fueron en alguna parte de la historia simultáneas o hasta coincidentes. Durante el Renacimiento, período en el que comienza a valorarse la acción artística y la de su realizador, es posible encontrar personalidades que se destacaron por la calidad y cantidad de sus producciones y que han trascendido en la historia como artistas reconocidos. Nadie se sorprende hoy en día al enterarse que el notable Leonardo Da Vinci no solamente pintaba, sino que proyectaba obras de ingeniería, de arquitectura, de indumentaria y de arte culinario. Un sin fin de acciones caracterizaron a los artistas renacentistas y, sin embargo, lo que los definió de manera consagratoria a lo largo de los siglos posteriores a su muerte fue la pintura o la escultura, en tanto eran manifestaciones de las Artes con mayúsculas, bellas y superiores.

Con esto no es posible afirmar que Leonardo fuera un diseñador, pero sí que se evidenciaba el perfil de un artista multifuncional que desarrollaba capacidades especiales para las diferentes necesidades. Es sabido que en cierta ocasión de ofrecer sus “servicios” Leonardo le relata a Ludovico Sforza sus destrezas como ingeniero, inventor de grandes máquinas para la guerra y casi de manera imperceptible que también pintaba. Y por cierto dejó de lado su labor como escultor, anatomista, geómetra y escritor (Entel, 2004).

Estas consideraciones sociales y culturales marcaron un perfil de artista y otro de artesano, que no siempre estuvieron vinculadas a la realización de su obra sino, en muchas ocasiones, al impacto que su producto podía tener en las necesidades o deseos de su contratista. De manera que al indagar desde otra perspectiva en la historia es posible vislumbrar nuevos recorridos que proponen revisar los orígenes del diseño desde otros ejes. Que a los artistas se los contratara para realizar determinados productos –claramente definidos y a un precio acordado– es una innegable evidencia de la tarea que, siglos más tarde, llevará adelante el diseñador del siglo XX.

A su vez, analizar a la imagen en clave de imaginación, es abrir un portal caudaloso de sentidos que se fueron manifestando a través de las construcciones gráficas mucho más allá del perfil mercantilista que caracterizó al pensamiento que delineó al origen canónico del diseño como actividad. Poder discernir entre el acto de leer e interpretar como una acción constructora de significados diferentes, es darle sentido a un accionar particular en la elaboración de los mensajes escritos. Y este es el germen del diseñador que propone vislumbrar este trabajo, un diseñador que interviene el mensaje para otorgarle un significado adicional que lo diferencia. Esta actividad resplandece cuando la imaginación es posible, de modo que la imagen materializa esta acción, y el diseño es ese ordenamiento deliberado. Esta tecnología de segundo orden que se señaló al principio como voluntad simbólica de significación, abre el juego a la participación de un actor que se involucra y actúa como intérprete de una información que está producida, por tanto, intervenida. Esta intervención no cambia el contenido pero si le agrega otras capas de significación que exige comprender los códigos epocales para develar al máximo su sentido.

Ignorar estos mecanismos como anticipatorios de la actividad del diseño es desatender la idea misma de la práctica, en tanto constructora de sentido del mensaje graficado en todos los ámbitos visuales. Múltiples ámbitos tales como el entorno habitacional, el del indumento y el de las telas, el de los utensilios domésticos y toda la galaxia de objetos que conforma el universo de necesidades auto-resueltas. Todas aquellas manifestaciones que involucren al hombre, física y mentalmente, en su doble rol de productor y usuario implican al diseño.

Nota

1. Es necesario aclarar que no se está haciendo referencia al uso de las figuras retóricas del lenguaje que también se trasladan al campo de la imagen. Si bien estos recursos forman parte de las herramientas constructivas de la comunicación visual en el presente artículo se hace referencia de manera más específica al conjunto de elementos gráficos que conforman y definen el discurso visual que caracteriza la acción del diseño.

Lista de Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1982) *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación: España
- Chartier, R. (1999). *Cultura escrita, literatura e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Duckrey, T. (2006). "Prólogo" En: Siegfried Zielinsky(ed.) *Deep time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. MIT Press: London
- Entel, A. (Septiembre, 2000) *Ideando. Acerca del Pensamiento Visual*. Constelaciones de la comunicación. N° 1 Año 1. 17 pp.
- Georges J. (1998) *La escritura, memoria de la humanidad*. Ediciones B: Argentina / Gallimard: Italia.
- Goody, J. (1990) *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Alianza: Madrid.
- Longinotti, E. (2011) "Antiguas máquinas virtuales. Los tratados de perspectiva y dibujo de los siglos XVI al XVII: primera hibridación entre las tecnologías del texto y de la imagen". *Muestra Euroamericana _08 cine+video+arte digital*. Material de estudio de la Maestría en Diseño Comunicacional, FADU, Buenos Aires.
- Meek, M. (2004). *En torno a la cultura escrita*. México: Fondo de Cultura Económica
- Meggs, P. y Purvis, A. (2009). *Historia del diseño gráfico*. Barcelona: Editorial RM.
- Mijksenaar, P. (2001). *Una introducción al Diseño de la información*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Moles, A. y Janiszewski, L. (1992). *Grafismo Funcional*. Barcelona: Ediciones CEAC.
- Ong, W. J.(2006) *Oralidad y escritura, Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica: Argentina.
- Rancière, J. (2002) *La división de los sensible*. Argumentos: Salamanca.
- Shiner, L. (2013) *La invención del arte*. Editorial Grupo Planeta: Buenos Aires.
- Tufte, E. (2011). *Envisioning Information*. Connecticut: Graphic Press LLC.
- Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge: MIT Press.

Abstract: The present work will try to review the possible origins of the division between art and crafts, with the aim of detecting indicators that allow us to build a "design history" in the future. This construction will need to go through the facts of history in a different way to separate from the canonical discourses that, at the moment, characterize what we know as the genesis of this discipline. This observation shares the point of view pointed out by Timothy Duckrey (2006) that "History is after all, not the mere accumulation of facts but an active revisionism, a necessary corrective discourse and, fundamentally, an act of interrogation not so much of the facts but of what has been done aside, the forgotten, the overlooked." (p. 8, own translation). From this perspective, a critical observation will be made about the historical process of the evolution of visual communication in order to reveal other ways of glimpsing the beginning of the design activity using writing as a reference model to understand the definition of your field.

Key words: History of design - art - craftsmanship - image - writing

Resumo: O presente trabalho tentará rever as possíveis origens da divisão entre arte e artesanato, com o objetivo de detectar indicadores que nos permitam construir uma "história do design" no futuro. Essa construção precisará percorrer os fatos da história de maneira diferente para separar os discursos canônicos que, no momento, caracterizam o que conhecemos como gênese do design. Essa observação compartilha o ponto de vista apontado por Timothy Duckrey (2006) a respeito de que "A história é afinal, não o mero acúmulo de fatos, mas um revisionismo ativo, um discurso corretivo necessário e, fundamentalmente, um ato de interrogatório não tanto dos fatos, mas do que foi feito de lado, o esquecido, o negligenciado" (p. 8, tradução própria). Nessa perspectiva, uma observação crítica será feita sobre o processo histórico da evolução da comunicação visual, a fim de revelar outras formas de vislumbrar o início da atividade de projeto usando a escrita como modelo de referência para entender a definição de seu campo.

Palavras-chave: História do design - arte - artesanato - imagem - escrita

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

Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño

Marco Antonio Sandoval Valle *

Resumen: En ciertas situaciones, las artes plásticas, la artesanía y el diseño han estrechado sus actividades para conformar relaciones con alcances diversos. Actualmente ha cobrado fuerza el desvanecimiento de sus fronteras, fenómeno que no es privativo sólo de estas disciplinas, para denotar fenómenos mixtos en la concepción del valor de uso, el valor de cambio y el valor simbólico de los objetos resultantes.

Este escrito comienza conceptualizando dichas disciplinas en el contexto actual y reconoce la pluralidad de las manifestaciones, para posteriormente fundamentar sus quehaceres como elementales en la construcción de la vida material y cultural de su sociedad. Se reflexiona desde una perspectiva social respecto a la vigencia de sus actividades, a través de las expresiones objetuales que participan activamente en la cotidianidad. Dichas manifestaciones son procuradoras de identidad en la vida de los seres humanos, al ser artefactos elaborados, identificados, usados, deseados e interpretados; portadores de historias y agentes constructores de experiencias en la realidad.

A través de un análisis crítico de las interrelaciones donde participan artesanía y diseño, se pone de manifiesto una correspondencia sutil y compleja ante su arista social y cultural, en la que se destacan los alcances conceptuales y prácticos del conocimiento tradicional de la artesanía, en relación a la procuración de sentido del diseño.

Palabras clave: diseño y cultura - diseño y objetualidad - diseño y artesanía

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 58 - 59]

(*) Profesor titular de tiempo completo en el Posgrado de Artes y Diseño en la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNAM. Es doctor en Artes y Diseño por la misma universidad, sus investigaciones y cátedras están relacionados con temáticas de diseño, imagen, cultura y sociedad.

Proximidad entre diseño y artesanía

El intercambio existente que se da entre diseño y artesanía tiene complicidades y complejidades, presentes y pasadas, especialmente en América Latina. Lo antedicho se manifiesta dada la heterogeneidad de sus expresiones culturales, ya que en muchos momentos son coinci-

dentos. La coincidencia se manifiesta en los procesos que originan propuestas de distintos órdenes; desde la concepción del producto, la idea estética, el conocimiento de los materiales, la experiencia en métodos y técnicas, hasta en los proyectos conjuntos de creatividad e innovación con propósitos estratégicos de mercado en el contexto de planes de negocios.

Por una parte, se reconoce la diversidad de la producción artesanal. Dicha diversidad puede pensarse desde las variadas circunstancias en cuanto a la formación de los productores, sean tradicionales o contemporáneos. En efecto, algunos poseen estudios (incluso universitarios) o alguna capacitación en la elaboración de cierto producto, otros ostentan un conocimiento y habilidad técnica transmitida por sus antecesores; igualmente se observa a los que desde una cosmovisión indígena muestran los conocimientos de sus pueblos originarios y conforman el patrimonio cultural inmaterial.

Por otra parte, es notable la incursión de muchos diseñadores y artistas en el aprendizaje y producción de objetos artesanales. Dicha incursión puede encontrar parte de la explicación en el atractivo de la experimentación técnica, material o por la ejecución creativa, así como las posibilidades de comercialización de los productos resultantes para una sociedad que demanda objetos utilitarios con características estéticas y simbólicas renovadas.

Sara Kettley (2005) pone de manifiesto la necesidad de cambiar los paradigmas entre los nexos que guarda el diseño y la artesanía contemporánea. Este cambio, entre otras cosas, atiende cada vez más a que el diseño explore las necesidades cotidianas, reconociendo que los artefactos, así como las personas, son actores fundamentales en la construcción de significados. Desde esta perspectiva, todos los artefactos que se construyen, cómo se usan e interpretan, conforman parte sustancial de la identidad y contribuyen a crear un sistema activo de trascendencia y experiencia humana. La artesanía ha participado históricamente de diferentes formas en su relación con el arte y el diseño, actualmente es fundamental apelar a “la porosidad de las fronteras entre estos campos de práctica, y prestar atención tanto a las experiencias de producción como a la cultura que construyen los productos circundantes”. (Kettely, 2005, p. 2).

Habida cuenta de lo referido, se sostiene que la permeabilidad manifestada entre artesanía y diseño es consecuencia de la naturaleza de procesos y objetos resultantes de ambas actividades, pues constantemente comparten escenarios. En otro sentido, existen otros replanteamientos en la conceptualización actual del diseño. Cada vez más, el diseño está llamado a tener una participación activa en las transformaciones sociales, culturales, ambientales y económicas, involucrándose en el desarrollo de las colectividades, tal como es expresado en específico en el trabajo comunitario y participando del reconocimiento de la diversidad en experiencias que requieren respuestas concretas.

Una forma de apoyar el trabajo local es a partir del diálogo del diseño con las comunidades artesanales, cosa que implica reconocer los procesos culturales que se dan alrededor de estos grupos, donde la identidad se ve fortalecida desde los entramados, las costumbres y las memorias colectivas, plasmadas en estilos únicos que pueden caracterizar las regiones (Gómez y Pérez, 2009, p. 81).

Se comprende entonces que por un lado, el diseño tiene el compromiso de participar teórica y prácticamente en los temas relevantes actuales que afectan directamente a la sociedad,

puesto que es el principal campo de acción de la disciplina. Por otra parte, es necesario integrar críticamente otras resignificaciones del quehacer del diseñador, tal como ocurre en la interrelación con la artesanía. Estas reorientaciones se visibilizan en el accionar del diseñador con fenómenos grupales con propiedades geográficas, económicas, tecnológicas y de identidad específicas, y cuando procura atender cuestionamientos de particularidad cultural en circunstancias coyunturales. En tal sentido y desde cierta perspectiva el diseño y su práctica tienen capacidad para contribuir eficazmente en la “re-dignificación de lo humano”. Lo mencionado, entonces, obliga a generar alternativas epistémicas que requieren una reorientación fundamental de las consideraciones “funcionalistas y racionalistas del diseño”, de no hacerlo, se advierte el riesgo de que la reconceptualización del diseño sólo sea una cuestión de discurso que matiza sus prácticas para fines favorables a ciertos sectores (Escobar, 2016).

Es innegable que los diseñadores son partícipes en acciones que giran sobre todo en torno a la realización de negocios, aunque sus actividades pueden ser direccionadas en diferentes sentidos. Por ejemplo, en el caso particular del diseño gráfico, está orientado a resolver problemas de comunicación masiva. En sí misma la orientación comercial no muestra problema alguno, sin embargo, esta disposición económica puede ser interpretada como actitud de sometimiento a un sector particular, ya que en cierto sentido el pensamiento del diseñador es orientado a los objetivos y necesidades de clientes, empresas y condiciones del mercado. Desde esta perspectiva, se caracteriza al diseño como parte de una actividad que es profesional y esencialmente “antisocial”. (Aitor Méndez, 2014)

Esta aproximación “antisocial” queda perfectamente delineada en las conceptualizaciones actuales (gremiales) de diseño, que semánticamente utilizan una designación diferenciada del “alcance social” de la disciplina. Tal es el caso de *The World Design Organization*’ (WDO) al decir que el diseño “es un proceso estratégico de resolución de problemas que impulsa la innovación, desarrolla el éxito comercial y conduce a una mejor calidad de vida” (WDO, 2015). Desde esta perspectiva, el diseño industrial prevé el futuro, al implicar la creatividad e innovación de diversas disciplinas para mejorar las condiciones de vida de las personas, de manera que ubica a los seres humanos como el centro de su actividad profesional. Es a través de la empatía que se busca conocer las necesidades de los usuarios y dar respuesta a las problemáticas de manera práctica. El sentido social de la WDO tiene otra dimensión, en la cual tiene cabida la interrelación cultural-ambiental en productos, sistemas y servicios desde una perspectiva de negocios.

Por otra parte, el Consejo Internacional de Asociaciones de Diseño Gráfico (ICOGRADA)², define a la profesión cómo “una disciplina dinámica y en constante evolución. El diseñador capacitado profesionalmente... entiende el impacto cultural, ético, social, económico y ecológico de sus esfuerzos. (ICOGRADA, 2013). En este caso, se establece al diseño como una profesión valiosa y fundamental que promueve desarrollar una conciencia respecto a las mejoras y estándares de la disciplina, ya que posee la capacidad de procurar el interés en la humanidad y el medio ambiente, fomentar el respeto individual y social, así como facilitar el intercambio de conocimiento y proveer el desarrollo educativo en su práctica, teoría e investigación.

Como se puede leer en ambos casos, se reflexiona la profesión del diseño desde los propios colegios disciplinarios y se pondera el “deber ser” en una serie de imaginarios deseables,

en el que se apela reiteradamente a garantizar mejores condiciones de vida de determinados grupos sociales. Más allá del “interés genuino” existente en la academia y de las diferentes organizaciones que buscan que el diseño funja como catalizador social, van a existir posicionamientos contrastantes (cómo ocurre con las propias prácticas cotidianas) ya que es evidente que el factor económico prevalece por encima de cualquier otra variable. Más aún, el carácter “antisocial” en el diseño afirmado por Méndez, ha sido desafiado por diseñadores orientados a trabajar en problemáticas sociales, como respuesta ante el avasallante sentido casi unilateral de una forma de hacer y concebir el diseño “comercial”. En este sentido, es necesario revisar la operación hegemónica del diseño imbuida en el capitalismo, para cuestionar las dos grandes perspectivas dominantes de esta disciplina. Por una parte el “utilitarismo” y por otra la “estetización” y pensar críticamente opciones adecuadas a distintos fenómenos, como el que complejiza el diseño con la artesanía. (Rispoli y Jordana, 2016).

Nunca como hoy en día se ha registrado la coexistencia de tantas perspectivas que apelan a la responsabilidad del diseñador: es el caso del diseño inclusivo, del eco-diseño, del diseño especulativo o del diseño abierto. Más allá de las diferencias, en todos estos enfoques hay una forma de reacción tanto al paradigma del “embellecimiento” de los objetos por parte de un “genio” creativo como al del problem-solving funcionalista: no se trata de ofrecer soluciones objetivamente adecuadas a *problemas* preestablecidos, sino de interrogarse sobre la formulación y la definición de los problemas mismos (Rispoli y Jordana, 2016, p. 426).

En el caso que ocupa este escrito, tiene cabida la redefinición de problematizaciones desde el diseño, apelando a otras ópticas sociales de inclusión, en las cuales se posibiliten ejes de acción con criterios culturales integrales desde las personas. Lo antedicho se fundamenta en que se reconocen fenómenos complejos e interdependientes con variables de orden global en relación a cuestiones regionales. En esa dirección, Rispoli y Jordana (2016) apuntalan lo que denominan como acciones de contra hegemónicas en el diseño, que pueden ser todas aquellas que cuestionen en cualquier sentido los enfoques dominantes en su entorno capitalista. Dichos enfoques dominantes a su vez se han convertido en las principales directrices de la práctica del diseño, por una parte sobre la idea del pragmatismo económico a ultranza sin consideración de los individuos y, por otra, basadas en la simplificación sin fundamento del ejercicio profesional con carácter meramente decorativo. Desde este punto de vista, la correlación entre artesanía y diseño otorga oportunidades de construcción contra hegemónica en procesos, métodos, objetos, y conceptualizaciones. No obstante se reconoce como parte de la complejidad la confrontación de valores entre la importancia cultural de los saberes artesanales y su vulnerabilidad ante la inminente intervención de avances tecnológicos e intereses de mercado en los que participa el diseño. Asimismo se hace patente el surgimiento de otras generaciones, aproximaciones y motivaciones en los grupos de artesanos, pues “reconocen el complejo paradigma en el que se encuentra la actividad artesanal y las exigencias de demanda de los consumidores”. (Alexandre et al., 2017, p.1285)

El papel de la artesanía es determinante en diferentes niveles en el desarrollo cultural económico y sociocultural de la sociedad, tal como queda estimado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura. La UNESCO precisa que son parte del patrimonio inmaterial ya que son expresiones tradicionales de una comunidad y su reproducción y aprendizaje se da por la transferencia generacional. Además las relaciona con las industrias creativas en dos sentidos. Por un lado, como resultado de la resignificación de sus productos (que reflejan la identidad de los artesanos y de sus regiones) y, por el otro, como respuesta a nuevas demandas simbólicas sociales. Entre otros, el atributo de la artesanía “se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.” (UNESCO, 2017).

A pesar de la designación como patrimonio inmaterial de la artesanía por un lado, y del diseño por el otro, ambos coexisten –en un sentido amplio– como poseedores de determinado valor social, cultural e histórico. También coinciden en su importancia simbólica, ya que pueden ser resignificados y comercializados en proyectos creativos y ubicarse dentro de nuevos esquemas de consumo. La cuestión es cómo sucede lo antes mencionado. El carácter de la artesanía actualmente obliga a estimaciones multidimensionales y está ubicada entre el arte y lo cotidiano, “con un arraigo en lo práctico, y con su condición expresiva, entonces, la artesanía puede convertirse en un recurso de diseño para la elaboración de productos interactivos significativos”. (Kettley, 2006, p. 2)

Artesanía, diseño y objetualidad

La artesanía y el diseño, cada una con sus propios argumentos, han correspondido en la conformación, intervención y transformación de la realidad. Dicha transformación se llevó a cabo a través de su materialización, en tanto que son manifestaciones socioculturales de cada colectividad. También se reconocen múltiples procesos de coexistencia entre la artesanía y el diseño, plasmada a través de la elaboración de objetos utilitarios y ornamentales en prácticas sociales y en la construcción de significaciones. Es notorio cómo las artesanías y los diseños históricamente han contribuido con sus propios medios y recursos (materiales e intelectuales) a la construcción de la vida material y cultural de la sociedad en que se desempeñan. Más aún considerando que la vida de los individuos se desarrolla en un espacio construido con y por objetos y que esto a su vez posibilita cierto tipo de conductas en múltiples niveles (por ejemplo públicos y privados). De esta manera, los lugares son el sitio en el cual las personas se relacionan y se desenvuelven, aunque no solo lo hacen entre sí, sino también con los objetos y, todo lo que surge y se evoca de la intrincada y extraordinaria correspondencia entre estos actores.

Como lo afirma Flora Losada (2001) “pensado de este modo, el espacio, percibido por medio de todos los sentidos, adquiere una determinada significación para quienes viven inmersos en él. La significación espacial forma parte de todo el conocimiento implícito que poseemos para realizar nuestra vida de todos los días siendo también un conocimiento factible de ser explicitado”. (p. 272) La significación de la experiencia cotidiana no se encuentra al margen del espacio y de lo que lo compone, como otros individuos, el propio

espacio y las cosas. Dicho de otra manera, la existencia es resuelta con el repertorio individual en interrelación con lo social en un lugar, constantemente apropiado y resignificado, del que los objetos diseñados o elaborados son parte fundamental.

Para resolver la vida los objetos condensan una multiplicidad de sentidos. En efecto, son útiles, cumplen una función en tanto como satisfactores, se convierten en necesarios, se adoptan, son consumidos, pueden ser deseables, queridos o entrañables, a menudo son manipulables, muchos son intercambiables, se desgastan, se extinguen llegado el momento, se incorporan nuevos todo el tiempo, algunos son heredados, designados como propios o de otros, incluso muchos existían antes de nuestra propia existencia. Todos son parte de la realidad o son designados como la realidad misma. Sin embargo, sea cual sea su función y usos, estos objetos siempre son particularizados según el deseo y necesidad individual en relación a las experiencias colectivas. Tal como sostiene Martín Juez; “en él (en cada uno de los objetos) nuestra percepción reconoce el reflejo de las creencias compartidas dentro de alguna de las comunidades a las que pertenecemos, y también de nuestra biografía”. (Juez, 2002, p. 14)

Jean Baudrillard (1968) en el Sistema de los Objetos hace una exposición que pretende dar respuesta a cómo son experimentados los objetos de manera vívida en un sistema cultural en la cotidianidad. Indaga también acerca de las necesidades que pretende satisfacer más allá de las funcionales y cómo se interrelacionan las estructuras mentales con las funcionales en relación a los objetos. De este modo, destaca que por encima de la posibilidad clasificatoria de los objetos se desarrollan las relaciones que establecen los individuos con dichos objetos y las conductas que se producen como consecuencia de ello. En el caso del diseño y las artesanías puede ser valioso el cuestionamiento de los alcances que tienen sus respectivos haceres y prácticas en los objetos. De allí, la importancia de los objetos diseñados y de los artesanales en su capacidad de transformar comportamientos, más aún si se les analiza en relación a la identidad, tanto en la esfera de lo privado y lo público.

En ese sentido, Baudrillard (1968) a través de diferentes disciplinas como la sociología y el psicoanálisis se aproxima a los objetos desde una perspectiva amplia y lleva a cabo una crítica a la modernidad. El autor señala cierto tipo de perversión existente en la relación de los seres humanos con los objetos. A través de una serie de ejemplos, que van desde objetos antiguos y tradicionales hasta los modernos, establece un punto de vista relativo del objeto en su tiempo y existencia. De este modo, resignifica el valor funcional y simbólico de los mismos (Baudrillard, 1968). Establece que el valor simbólico prevalece a manera de elemento de diferenciación en la relación de los individuos para con los objetos, por lo que existe una apropiación objetual que da carácter a la existencia del individuo. Destaca que en su valor los objetos de uso pueden ser eficaces, también cabe la posibilidad de que los objetos no sean utilizados y sí poseídos, ya que en una dimensión simbólica se le otorgaría pertinencia dentro de un esquema de realidad y de tal manera, se definiría el valor de cambio en un entorno (mercado) (Baudrillard, 1968).

De allí la importancia de las actividades que resultan en objetos, entre ellas muchos oficios, la producción artesanal, la participación del diseño como disciplina profesional, así como la propia variedad resultante de la interrelación entre ellas. En este sentido, los objetos diseñados desencadenan un conjunto de posibilidades culturales al ser interpretados y

redimensionados. En efecto, cualquier actividad que tiene como resultado la construcción objetual en sus dimensiones formales e imaginarias sin duda contribuye a delimitar identidades, tal como ocurre a través de la materialización de los espacios. Más aún, se puede pensar a éstos últimos como poseedores de dimensiones y características específicas, que al entrar en proximidad con los individuos generan apropiaciones (como ya se mencionó) no solo en un nivel utilitario sino también en una dimensión simbólica, ya que contribuyen a la organización y desarrollo cultural a través de las experiencias de los individuos, relaciones de grupo, factores ideológicos, entre otras.

Por un lado, el lugar y el sitio geométrico expresan el espacio físico construido, claro y objetivo; y, por otro, el espacio se refiere al carácter vivencial del mismo, al ordenamiento mental del lugar, al ordenamiento social, a la experiencia que empapa al transeúnte y que lo lleva a reconfigurar el espacio (Horcasitas Olvera, 2011, p. 23).

Objetos y lugares son resultado de planificaciones construidas física y mentalmente por quienes las hacen y quienes las experimentan. Actualmente es relevante el interés y estudio de éstos en relación con la gente. Dicha relevancia implica al diseño y la artesanía en su posibilidad de dar cuenta de sus actividades, procesos y productos, ya que son parte de la conformación de la realidad de los individuos y de su conducta. Sin dudas, es evidente que existe una diferente designación objetual de los lugares construidos en razón de sus particularidades históricas. Es conocida la sobresaturación de elementos sobre todo en aquellos espacios en los que hay un importante intercambio comercial (como ocurre en las grandes ciudades). Muchos de estos lugares tienen distintas apropiaciones objetuales en razón de su conformación. Se puede afirmar, por ejemplo, que existen igualdades y diferencias (identidades objetuales y espaciales) en la resolución de la vida en un espacio rural y en una ciudad, o de un país a otro, que responden a distinciones culturales y semejanzas en las necesidades básicas que atañen a todos los seres humanos.

Al respecto, se pueden revisar los estudios sobre la percepción del espacio personal y social de Edward Hall (1994), quien a través de la noción proxémica, construye una teoría de las relaciones de los seres humanos para con otros seres y los objetos en el espacio desde una caracterización cultural. Hall afirma que “la gente de diferentes culturas no sólo habla diferentes lenguajes sino, cosa posiblemente más importante, habitan diferentes mundos sensorios” (p. 8). El autor refiere que los individuos han conformado una nueva dimensión cultural y hace visible que en la relación de los individuos con el ambiente se genera un condicionamiento mutuo.

Los objetos con naturalezas disímbolas coexisten en realidades sociales, se puede apuntar la diversidad de sus procesos de producción y creación. En efecto, algunos de ellos son producidos masivamente y adquiridos en un mercado físico o en un espacio virtual, otros, son solicitados por encargo a algún especialista y/o replicados a partir de los semejantes ya existentes. Algunos más resultan de una producción en serie, que sin ser necesariamente masivos son ejecutados de manera artesanal, o bien se resuelven de manera exclusiva, en respuesta a un deseo y/o necesidad particular y es esa exclusividad la que conlleva un

importante valor económico en el objeto. Estas, entre otras múltiples razones de ser, dan origen a la existencia de los objetos, así como también a combinatorias en su demanda de uso, comercialización y práctica simbólica.

Se puede hacer referencia al caso, por ejemplo, de una mesa ensamblable hecha en Bali que es adquirida en la Ciudad de México a través del catálogo de una tienda transnacional de origen norteamericano que, cuando llega al hogar destino para ser usada, convive con un conjunto de seis sillas adquiridas en un mercado artesanal local. Éstas últimas fueron creadas por productores madereros originarios del Estado de México, quienes por generaciones han aprendido y transmitido el conocimiento de la hechura de muebles. La mesa puede ser ataviada y adornada con un textil bordado con un diseño actual, basado en una reinterpretación de propuestas visuales que históricamente han realizado comunidades originarias, pues fue solicitado con especificaciones particulares a una reconocida diseñadora que trabaja de manera filántropa con tejedoras indígenas en comunidades de la región de Chiapas. La realidad puede ser así o aún más compleja en el entramado de convivencia e identidad de los objetos, pues allí se encuentran las artesanías y los diseños como hecho social, ya que muestran la historia flexible y dinámica que los caracteriza. Por un lado, se ubican las experiencias que lucen tradicionales en su hacer, con implicaciones cosmogónicas y/o ideológicas, y por otro la constante afectación del pensamiento actual con sus propias variables, todas en un condicionamiento recíproco.

Respecto a la formulación de una teoría de los diseños desde la cual se ubiquen a los objetos a partir de expresiones tradicionales, conceptuales y masivas, Juan Acha (2009) ofrece desde una perspectiva marxista una serie de elementos didácticos para entender el entramado de las producciones artesanales, artísticas y diseñísticas. Si bien su propuesta contribuye a ordenar y entender significativamente la caracterización de estos fenómenos, no alcanza a distinguir que en la actualidad se identifican estas prácticas como no lineales, ya que no están acotadas a definiciones generalizadas como él propone, debido a que en la realidad concurren múltiples variables que operan en estos sistemas de creación. En ese sentido, se constata que muchos fenómenos se desvanecen en sus fronteras para ocurrir de manera múltiple o mezclada, como es el caso de la relación existente entre artesanía y diseño.

Las expresiones sociales se alteran cada vez más, y en ese contexto la importancia de una posible hibridación en términos de García Canclini (2001), da cuenta del carácter mixto en multiplicidad de objetos, lugares y manifestaciones, No obstante la constatación de una probable hibridación parece poco factible como resultado de la mera mixtura expresiva u objetual. Se puede ejemplificar lo antedicho a través del consumo de lo culto por sectores populares, por ejemplo una exposición de Kandinsky, visitada por miles de personas en la Ciudad de México. También, y en otro sentido, se identifican productos que claramente pertenecen al ámbito de lo artesanal o tradicional en un espacio "culto" tal como puede ser un Alebrije de gran formato expuesto en el Centre Pompidou de París. En estos ejemplos, el cuestionamiento se da en la distancia que existe entre la cosmovisión de los productores para con los consumidores y en las motivaciones que los llevan a entrar en contacto entre sí. De tal forma, es relevante la convivencia y multiplicidad de objetos heterogéneos en un espacio, pero no necesariamente se produce la gestación de algo nuevo; en la mayoría de los casos concurren una serie de mezclas producto de una moda o de la proliferación de objetos de consumo.

Canclini (2001) afirma; “estos procesos incesantes, variados, de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad”. (p. 17). Aunque esta afirmación sea cierta, también es verdad que los excesivos bienes de consumo producen la reafirmación de identidades de grupo o clase y no precisamente promueven la integración, ya que también pueden operar como radicalizadores las relaciones sociales y de las pertenencias identitarias. Dicho lo anterior, el señalamiento al uso y alcance del término híbrido se da por licencias académicas en diferentes sentidos, de tal manera, en este artículo se refiere más que nada a las diversas maneras combinatorias de producir. Fang-Wu Tung (2012) menciona que “la existencia de múltiples modos de producción genera un sistema de producción híbrido, que celebra la artesanía y el toque humano, así como el rendimiento de las máquinas”. (p. 72 - 73) En tal sentido, estas maneras han sido direccionadas al ámbito tecnológico y valoradas por la cantidad objetos que se reproducen, además del agregado de cualidades emotivas que conllevan.

El señalamiento en este punto de las mutuas afectaciones entre artesanía y diseño se da en el contexto de la posición que guarda uno frente a otro cuando concurren. En este caso se ponderan definiciones y prácticas que son una constante en planteamientos conceptuales sobre la realización de proyectos y que corren el riesgo de normalizarse sin el sentido crítico (desde el diseño y los diseñadores) como son las variables discursivas de resolución de problemas, proyectos innovadores, pautas ambientales, sociales, culturales, éxito estratégico y comercial, artículos decorativos; objetos funcionales, entre otros.

El diseño puede adquirir, por momentos, una posición de verticalidad y superioridad sobre los proyectos conjuntos con la artesanía, lo que provoca problemas interculturales de comunicación y entendimiento interdisciplinario de las aportaciones mutuas y transversales en las planificaciones. En efecto, existen discursos integradores que intentan la subsistencia de la actividad artesanal a partir de planes de diseño, pero muchos incurrir en afirmaciones que sugieren el carácter superior del diseño, tal como se pone de manifiesto en la consideración de Fang-Wu Tung (2012): “los productos artesanales carecen del prestigio del arte o la reproducibilidad del diseño... es posible para los diseñadores ayudar a las comunidades artesanales locales a desarrollar sus técnicas y crear un nuevo nivel de calidad estética”. (p. 71). También, hay cuestionamientos al carácter horizontal y colaborativo entre el diseño y la artesanía, por parte de algunos proyectos en planteamientos como los que siguen:

Si un diseño de identidad centralizado es efectivo y cumple los objetivos para una entidad organizada verticalmente ¿puede una entidad organizada horizontalmente adoptar esa misma metodología vertical de forma exitosa? La respuesta, aunque compleja y con diferentes matices, debe ser, necesariamente, no. La organización horizontal lleva implícitos valores de participación y diversidad por lo que parecería coherente permitir la participación y la diversidad también en el terreno de la generación de identidad, lo que significa que cada parte de la organización debería aportar su particularidad al conjunto (Méndez, 2014, p. 15).

Como ejemplo de estos valores de diversidad y de organización se hacen contrastar la identidad de comunidades regionales artesanales y las propuestas de diseño global. A modo de ejemplo, cada vez son más constantes las denuncias de plagio de distintos elementos gráficos de textiles tradicionales de productores artesanos, sobre todo en América Latina, por marcas de diseño o diseñadores internacionales que, sin autorización de los pueblos originarios, utilizan esquemas, imágenes o patrones en prendas de vestir, bolsos, carteras y similares para su comercialización.

Las denuncias de las comunidades van a ser reiterativas. Éstas radican en que quienes toman los diseños y copian los patrones, lo hacen sin dar crédito a las comunidades productoras artesanales. Asimismo inscriben esta copia en proyectos económicos en los que se privatizan las propuestas que han sido colectivas en su desarrollo y práctica, descontextualizándolos de su historia y tradición, por lo que se atenta contra los derechos de los pueblos y su cultura. De allí que la denuncia fundamental de los artesanos es que se transgrede la identidad cuando los objetos, los símbolos y prácticas culturales entran en esquemas de réplica masiva, sin conocimiento alguno de las colectividades originarias, ni de los significados que ostentan. Lo referido también va en detrimento de la posibilidad de realizar un intercambio en el marco del comercio justo, tan necesario para la subsistencia de estos grupos.

Rung-Tai Lin (2007) en un estudio de caso de un modelo de diseño de un producto intercultural que combina características tradicionales y artesanales con modernas, realiza un esfuerzo para relacionar estas dos características y de este modo mejorar el valor del diseño en el mercado global. El planteamiento estriba en reconocer el significado tradicional y cultural, en este caso, de las culturas originarias de Taiwán, y aplicarlas a un proyecto de diseño contemporáneo. De este modo, aplicar las tendencias tecnológicas en productos culturales innovadores y establecer modelos de diseño con identidad no ofrece ningún conflicto en sí mismo. De hecho disciplinariamente es necesaria, en el escenario social, esta articulación. No obstante, y para que no sea exclusivamente la importación de atributos culturales a fin de lograr un éxito comercial intercultural que exponga elementos de diseño desligados de su origen, como suele ocurrir es menester ético contar con la necesaria participación de la comunidad que le dio origen a esos diseños y su consentimiento de uso.

Aunque desde diferentes ámbitos se trabaja en propuestas para la protección legal de los conocimientos y las expresiones culturales tradicionales, es importante que los diseñadores participen activamente en el respeto y fomento de la protección de los conocimientos artesanales y del patrimonio tangible e intangible de las comunidades. Lo anterior se lleva a cabo a partir de la investigación profunda y seria de rasgos culturales en cada proyecto, e implica otorgar valor y créditos correspondientes a la comunidad en cuestión. En definitiva, destacar también el nexo que guarda el diseño con la cultura es fundamental en los planes de diseño de cualquier índole, incluso los de naturaleza netamente comercial.

Conclusiones

Como se ha expuesto, los diseños y las artesanías en cierto sentido son muy próximos y se integran de manera importante en la vida de las personas, ya que cohabitan en los lugares y son parte de la cultura. En la actualidad, existe una importante resignificación de

estas maneras de expresarse y producir “diseño-artesanía”. Como se puede observar es un hecho común que se utilicen diseños tradicionales sin consideración de ningún tipo hacia las comunidades de donde provienen, pues como se constata hay una serie de marcas que comercializan productos propios de manera global utilizando patrones extraídos de diseños artesanales. Lo antes mencionado si bien pone en cuestión la ética de las marcas también arroja luz sobre la insuficiencia en el tema de los derechos de autor del patrimonio colectivo, la fragilidad y endeblez de la resistencia de los posicionamientos comunitarios que traen pocos resultados, en parte por la omisión de las autoridades, la desigualdad de capital y legal entre las partes, la propia marginación histórica de las comunidades y/o por la limitación de las leyes en la materia.

La utilización de rasgos identitarios no puede ocurrir exclusivamente pensando en ubicar una nueva propuesta de diseño cultural, centrando la atención de manera unilateral en que logre tener cabida en el mercado. De allí que sea necesario ponderar el diseño que se fundamenta en estudios culturales, aplicando y respetando valores materiales, sociales e ideales, conservando la importancia representativa del objeto, además de apelar a entender los rasgos simbólicos en su propio contexto, e implicar a los actores principales en los proyectos.

Por tanto, es necesario ofrecer a los discursos y prácticas del diseño actividades de diálogo y soporte en el contexto de un marco de referencia social y cultural horizontal, en el que se visibilicen problemáticas, conocimientos y comunidades particulares para conservar y actuar en consecuencia con las tendencias disciplinarias desde la artesanía y el diseño. Los diseñadores pueden realizar trabajos participativos con artesanos en un mutuo intercambio de planificación de estrategias colectivas, técnicas y tecnologías de proyección de la condición humana con el entorno. Los diseñadores requieren admitir y asumir la importancia multidimensional objetiva de la artesanía como aprendizaje cultural e identitario, en lo histórico, expresivo y artístico.

Por lo que el trabajo colaborativo permite el desarrollo de objetos interdisciplinarios que posibiliten la preservación cultural y social de los productores artesanales, así también la obtención e integración de otras experiencias de diseño en los diseñadores que valoren el fortalecimiento de la identidad y compromiso en el ejercicio profesional individual y colectivo. Si se piensa que el diseño es una disciplina constantemente emergente, se puede entonces, transitar a la construcción de otro tipos de estructura de eficiencia social, en el que se ubique a las personas como centro de su acción, en el respeto de lo que las comunidades son y quieren y por lo tanto, se cuestione el paradigma de un diseño unilateral.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Alexandre, C. B. y otros (2017). *New design and manufacturing technologies for craft products. Manufacturing Engineering Society International Conference*. Pontevedra, Spain: MESIC
- Acha, Juan. (2009). *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Editorial Trillas.
- Augé, M.(1993). *Los no lugares*. España: Gedisa.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo Veintiuno editores.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo-CNCA.

- Gómez, Y.N. y Pérez, C.A. (2009). "Ambiente, sociedad y diseño: Tendencias". En: *Revista Académica e Institucional*, Páginas de la UCPR, 85: 77-94.
- Hall, E. (1994). *La dimensión oculta*. México: Siglo Veintiuno editores.
- Horcasitas Olvera, C. (2011). *La ciudad imaginada: un acercamiento antropológico a la semiótica urbana*. Recuperado de http://litorale.com.mx/litorale/edicion4/PDF/08_La%20ciudad%20imaginada.pdf
- Kettley S. (2005). *Crafts Praxis as a Design Resource*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/228992716_Crafts_Praxis_as_a_Design_Resource
- Losada, F. (2001). El espacio vivido. Una aproximación semiótica. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 270-294.
- Martín Juez, F.(2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona España: Gedisa.
- Miranda, C. (2017) The relationship between art, design and handicrafts as the main feature of identity in Classic Contemporary Culture. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL X (19) Retrieved from journal URL: <http://convergencias.ipcb.pt>
- Rispoli, R. y Jordana, E. (2016). Entre hegemonía y crítica: pensar el diseño como transformación. *Interface Politics: 1st International Conference*. Barcelona, España: Publicaciones Credits
- Tai Lin, R. (2007). Transforming Taiwan Aboriginal Cultural Features into Modern Product Design: A Case Study of a Cross-cultural Product Design Model. *International Journal of Design*, 1 (2), 45-53.
- Tung, F. W. (2012). Tejiendo con prisa: explorando las colaboraciones de diseño artesanal para revitalizar una artesanía local. *Revista Internacional de Diseño*, 6 (3), 71-84.
- Organización Mundial de la propiedad Intelectual. (2016). *La propiedad Intelectual y la Artesanía Tradicional*. Recuperado de https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_tk_5.pdf
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Oficina en Santiago. (2017). *Artesanía y Diseño*. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/crafts-design/>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2017). *Artesanía y diseño*. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (s/a). *Patrimonio Inmaterial: Técnicas artesanales y tradicionales*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/tecnicas-artesanales-tradicionales-00057>

Abstract: In certain situations, the plastic arts, crafts and design have narrowed their activities to form relationships with different scopes; At the moment, the fading of its borders has gained strength to denote mixed phenomena in the conception of the value of use, the exchange value and the symbolic value of the resulting objects.

This writing begins conceptualizing these disciplines in the current context and recognizes the plurality of the manifestations, to later base their tasks as elementary in the construction of the material and cultural life of their society. Reflections are made from a social

perspective on the validity of their activities through the object expressions that actively participate in the daily life as proctors of identity in the life of human beings, being artifacts elaborated, identified, used, desired and interpreted; carriers of stories, agents builders of experiences in reality.

Through a critical analysis of the interrelationships where craft and design participate, it reveals a subtle and complex correspondence to its social and cultural edge, which highlights the conceptual and practical scope of traditional knowledge of craftsmanship, in relation to the procurement of design sense.

Key words: design and culture - design and objectuality - design and crafts

Resumo: Em certas situações, as artes plásticas, o artesanato e o design estreitaram suas atividades para formar relacionamentos com diferentes escopos; no momento, o desvanecimento de suas fronteiras ganhou força para denotar fenômenos mistos na concepção do valor de uso, o valor de troca e o valor simbólico dos objetos resultantes.

Essa escrita começa a conceituar essas disciplinas no contexto atual e reconhece a pluralidade das manifestações, para posteriormente basear suas tarefas como elementares na construção da vida material e cultural de sua sociedade. Reflete-se a partir de uma perspectiva social sobre a validade de suas atividades, através das expressões objetais que participam ativamente da vida cotidiana como procuradores de identidade na vida dos seres humanos, sendo artefatos elaborados, identificados, utilizados, desejados e interpretados; portadores de histórias, agentes construtores de experiências na realidade.

Através de uma análise crítica das inter-relações onde o artesanato e o design participam, revela-se uma correspondência sutil e complexa à sua vantagem social e cultural, que destaca o escopo conceitual e prático do conhecimento tradicional de artesanato, em relação à para a aquisição de sentido de design.

Palavras-chave: design e cultura - design e objetualidade - design e artesanato

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

El Diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neguentrópico de la producción artesanal

Miguel Angel Rubio Toledo *

Resumen: La globalización es un proceso sistémico mundial que enfatiza dos grandes directrices, las tramas de la comunicación mundial y las interacciones económicas, especialmente aquellas relacionadas con la movilidad de los recursos financieros y comerciales. Este sistema-mundo integra, como elementos de relación, a una gran cantidad de ramas y derivaciones que fungen como rizomas –procesos entrópicos vinculantes de orígenes y destinos– que abarcan y se entrelazan complejizando los fenómenos a modo de bucle. En el proceso de Diseño transdisciplinar concurren relaciones de producción simbólica y material de diversas áreas creativas. Una de ellas es la artesanía, cuya condición particular de distinguirse paradójica y peyorativamente dado el origen étnico de sus productores, le significa una baja rentabilidad económica y menoscabo cultural y, por añadidura, un abandono sistémico por parte de los propios artesanos –entropía–, fenómeno observado al menos en México. Ello permite concebir al problema artesanal como un sistema complejo, cuyos elementos interdefinidos facultan su estudio desde enfoques disciplinarios integrados en un rizoma común –transdisciplina– en dispositivos multidisciplinarios, compartiendo marcos conceptuales comunes. Es menester entonces, no sólo el análisis de la condición entrópica de la artesanía, sino la posibilidad neguentrópica para el desarrollo artesanal desde los atributos transdisciplinares del Diseño.

Palabras claves: Diseño sistémico - Transdisciplina - Desarrollo sostenible - Neguentropía - Artesanía

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 61 - 75]

(*) Doctor en Ciencias Sociales, Maestro en Artes Visuales, Licenciado en Diseño Gráfico, con Especialidad en Diseño Estratégico. Profesor Investigador de Tiempo Completo del Centro de Investigación en Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México. Perfil PRODEP y Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus Líneas Generales de Aplicación del Conocimiento se relacionan con la producción y el consumo simbólico estético, el Diseño Estratégico y la Teoría del Diseño, sobre las cuales ha escrito 5 libros y más de 50 artículos indizados y capítulos de libro.

Introducción

En la época actual, se puede advertir una resignificación acelerada de la práctica de vida cotidiana y su implicación en la cosmovisión de los grupos sociales como causa y consecuencia de la condición rizomática sistémica de la globalización. Hay diversos autores que han enfatizado esta condición en diversas áreas del conocimiento tales como Cándida en Educación (2010), Barone sobre Políticas públicas (2001), Martínez acerca de Filosofía política (2003), Varona sobre Epistemología (2016), entre otros. Se perciben fenómenos tradicionales y nuevos, otros mundiales y locales, aun cuando todos ostentan la condición de ser recurrentes, antagónicos y complementarios, condiciones necesarias para todo sistema (Morin, 2001), para este caso el sociocultural.

Estos fenómenos implican la necesidad de observarlos como ramificaciones vinculantes de un sistema de fenómenos (principio del rizoma) de menor o mayor extensión o amplitud (Deleuze, 2002), que permiten su estudio desde diversas disciplinas y ciencias de manera aislada. En términos generales, lo anterior se percibe en la perpetua y creciente migración de las zonas rurales a las ciudades (Muñoz, 2002). También se advierten en la oscilación de las expresiones culturales producto de la modificación de los subsistemas de creencias (Mercado, 2008). Del mismo modo, se observan en la falta de compromisos reales de desarrollo por parte de los gobiernos (Posada, 2018).

Asimismo, estas situaciones se perciben en las desfavorables aperturas comerciales de mercado (Ocegueda, 2007), sin olvidar el desarrollo masivo de las hipertecnologías con sus consecuencias en las patologías sociales tales como la nomofobia, la depresión, la adicción, la cibercondria (Caro, 2017), entre muchos otros. Estos fenómenos, junto con otras condiciones sociales y culturales (mismos que no se detallan en este documento en virtud de que no es el objeto del mismo) han dado lugar a la pauperización económica de las comunidades culturales tradicionales, tal como ilustra Novelo sobre los artesanos en México

La situación de pobreza de la gran mayoría de los artesanos mexicanos indígenas, que comparten con otras mayorías rurales y urbanas del país, se debe a un sinfín de causas estructurales, políticas y de falta de realismo en los planes, más asistencialistas que de desarrollo, que han puesto en marcha los distintos gobiernos del país en un marco de economía capitalista subdesarrollada y de política poco democrática (Novelo, 2002, p. 173).

Resulta fundamental conocer y reflexionar sobre el modo en que se construyen y deconstruyen socialmente las diversas formas de cultura actuales, la forma científica de abordarlas y proponer en consecuencia posibilidades desde el Diseño. Se pretende poner a consideración diversos argumentos desde el diseño definido como sistema transdisciplinar para la posibilidad de paliar los impactos negativos en las prácticas sociales y permitir el desarrollo sostenible de lo cultural artesanal de modo neguentrópico.

Los fundamentos sistémicos muestran que los elementos, las estructuras mundiales y sus interrelaciones son principios claves para comprender los cambios que ocurren a nivel social, político, de división de la producción y de particulares condiciones nacionales y regionales (Smith y White, 1992). La globalización así entendida, puede ser observada

como una Teoría del desarrollo donde un mayor nivel de integración tiene lugar entre las diferentes regiones del mundo, resultado del uso de las actuales tecnologías mediáticas, cuyo nivel de integración afecta las condiciones sociales de los países.

Una de las implicaciones necesarias y particulares de la globalización es su énfasis en los elementos de comunicación y aspectos culturales. Esta condición distingue la interacción de individuos y grupos de manera masiva, enfatizando el intercambio de contenidos, re-creando las posibilidades de realidad en distintas geografías, a modo de aldea global desde lo local. Desde una perspectiva socio cultural, los nuevos productos para la comunicación están desarrollando un patrón de intercambio e interconexión mundiales, es decir, de su práctica social. Así, se vuelve necesario señalar que esta singularidad resulta fundamental para el desarrollo de países con enorme arraigo cultural como México.

El capital cultural (Bourdieu, 2008) deviene en un valor único e ilimitado que permite que las comunidades subalternas que generan cultura tradicional popular (como la artesanía hecha generalmente, en México por indígenas), puedan generar subsistemas de circuitos para sus productos, reduciendo las prácticas de venta que suelen resultar endeblas en virtud de los costos y las ganancias económicos. Así, el valor del trabajo (producto y proceso) se incrementa al ser distinguido como experiencia histórica simbólica con fines de desarrollo económico y, por añadidura social (o neguentropía sistémica), como lo han señalado ya diversos autores (Pedraza, 2012; Lazcano, 2005; García, 1989; Castro, 2002).

Es a partir de la posibilidad de otorgar el necesario valor a las prácticas, usos y costumbres histórico-simbólicos de los sujetos que crean los objetos artesanales que el pensamiento estratégico permite diagnosticar problemas conceptuados como sistemas complejos (orden, desorden, interacción y organización) desde el Diseño como transdisciplina o eje epistémico con la finalidad estratégica de coadyuvar a paliar las condiciones desfavorables de las comunidades indígenas artesanales en sus contextos. Este diseño sistémico transdisciplinar sugiere –entre sus diversas posibilidades– la revisión necesaria, vital y trascendental de los potenciales procesos de desarrollo en comunidades vulnerables principalmente, aunque no únicamente.

De tal suerte, el proceso estratégico de diseño sistémico procura la traducción del ya existente alto valor simbólico-cultural transformándolo en un alto valor económico –valor de uso y valor de cambio hacia el valor de signo simbólico (Baudrillard, 2010)– en una primera instancia. En una segunda, la reificación de los objetos a través de su valor de uso simbólico sugiere que se perpetúen las manifestaciones de cosmovisión tradicionales tales como los ritos, los mitos, las expresiones en las prendas de vestir, accesorios, y maquillajes, entre muchas otras (Montemayor, 2000), con el objeto de fortalecer a las comunidades en su imaginario colectivo de autoestima social.

Globalización y consumo cultural

En los sistemas sociales, es menester distinguir las condiciones históricas y su desarrollo para observar los fenómenos vinculados con la producción social de sentido y material. Resulta necesario mencionar que la postura social sistémica aquí retomada requiere la comprensión de que el conocimiento de los sistemas sociales depende del análisis de las

condiciones sociales no sólo por su cultura material, sino principalmente por su conocimiento y las relaciones derivadas. Esto es, no se revisan únicamente los objetos, hechos y sus interpretaciones (Latour, 2008), sino la manera en que éstos influyen o modifican los modos de producción del conocimiento a través de la comunicación para dar lugar –a manera de bucle– a otro orden u organización susceptible de observar –autorreferencia– (Luhmann, 2006).

Arizpe (2002) señala que a partir de los años setenta del siglo XX, en los países occidentales se empieza a discutir la noción de cultura y el papel que desempeña en múltiples aspectos del desarrollo humano, cuyos contenidos en Latinoamérica, a diferencia de los modelos europeos, se han tratado de insertar en los procesos de integración regional, aun cuando se consideraba como factor y no como fundamento de interacción colectiva de comunidad. En los años noventa del mismo se precisó trascender lo económico pero sin abandonar su importancia. En 1989 se amplía la idea de desarrollo humano con criterios que miden la libertad social, económica y política, las oportunidades individuales para la salud, la educación, la productividad, el disfrutar del respeto personal, los derechos humanos, entre otros (Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, 2019).

La importancia que le otorga el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) a los procesos de bienestar y desarrollo, los concibe no como estados acabados de los sujetos, sino como su construcción permanente orientada a fines. Es decir, se considera la interrelación simbiótica de los sujetos como semiosis inacabada de la interacción entre las posibilidades de los valores en la realidad. Lo anterior se puntualizó en el fortalecimiento de un nuevo paradigma de desarrollo que fuera más allá del crecimiento del producto interno bruto, se asignó a la Comisión Independiente de Naciones Unidas sobre Cultura y Desarrollo realizar un informe. *Nuestra Diversidad Creativa* fue el nombre que recibió el primer informe en el que se sostenía, entre otras cosas, que: “El respeto por las culturas se tiene que entender entonces dentro de un marco mayor que comprende los derechos humanos, la democracia, la equidad de género y la equidad entre generaciones” (Arizpe, 2002, p. 101). Por su parte, Hopenhayn (2002), sostiene que los conceptos como Estado-Nación, territorio e identidad nacional se ven trastocados en virtud de que la globalización económica y cultural borra las fronteras y las identidades asociadas con ellas, del mismo modo que las acentúa sistémicamente (recurrente, antagónico y complementario). Aún en la segunda mitad del siglo XX era común normalizar los signos simbólicos como estrategia del poder hegemónico desde el Estado, sin embargo, la mediatización tecnológica actual ha permitido gradualmente ir paliando estándares que hoy se discuten como posibilidades de zonas dinámicas de libertades y respetos distintos.

Lo anterior se traduce sistémicamente a partir del conflicto en el orden moderno, donde se genera el caos o desorden a través de las mediaciones o interacciones informacionales que darán lugar a su vez a otra organización u orden, y que servirá de partida para el siguiente bucle de realidad, para este caso del poder del Estado, las hipertecnologías y la cultura

La asimetría entre emisores y receptores en el intercambio simbólico se convierte en un problema político, de lucha por ocupar espacios de emisión/recepción por constituirse en interlocutor visible y en voz audible. Mientras

avanza, a escala global, un status quo que racionaliza económicamente por el lado del capitalismo, y políticamente por el lado de las democracias formales, adquiere mayor conflictividad el ámbito de la cultura y la identidad. (Hopenhayn, 2002, p. 63)

Así, aumenta la visibilidad política del campo de la afirmación cultural y de los derechos de la diferencia, pasando de las lógicas de representación a las lógicas de redes, es decir, las demandas dependen menos del sistema político que las procesa y más de los actos comunicativos que fluyen por las redes o sistemas de información actuales (Lozares, 1998; Reynoso, 2008). Se trata de poner al ciudadano en el centro de las políticas culturales, esto es, a los actores de las organizaciones civiles a través de redes. No obstante, es importante señalar, que el consumo cultural del tipo artesanal, suele ser soslayado por los contenidos hipertecnificados debido a la inercia de las industrias culturales más accesibles en estos medios de comunicación.

Las transformaciones actuales provienen de las mutaciones que atraviesa el entramado tecnológico de la comunicación, las cuales afectan la percepción que las comunidades culturales tienen de sí mismas y de sus condiciones de existencia, de sus modos de construir y dar cuenta de sus identidades de manera sistémica (opuesta, recurrente y complementaria). Esto es, la conformación de mega corporaciones globales virtuales concentran los vehículos de los contenidos a través de la opinión pública y la apertura a nuevos espacios de constitución ciudadana e identitaria, a través del intercambio como forma de apertura sistémica (Barbero, en Mata, 1999).

México, dadas las particulares condiciones contextuales históricas, es una región fuertemente rica en culturas y tradiciones, tanto prehispánicas como mestizas, donde una de las expresiones sincréticas más conocidas y valoradas de dichas culturas es la artesanía (Sales, 2013; Novelo, 2002; Arizpe, 2011). Estos objetos se han desarrollado de manera vasta por cientos de años desde la época prehispánica como mezcla cultural hispánica e indígena en dos vertientes. Por un lado, como objeto utilitario para realizar actividades cotidianas como vasijas, canastas, juguetes, entre muchos otros; y por otro, como objeto suntuario, simbólico o religioso, en virtud de las profundas creencias de los diversos pueblos.

En México las artesanías son producidas principalmente por los grupos étnicos existentes¹, lo que le otorga a estos objetos la característica de ser realizados de acuerdo con saberes históricos, transferidos en la mayoría de las ocasiones de manera más práctica que verbal, de generación a generación desde épocas ancestrales. No obstante, es necesario señalar que a través del tiempo se han realizado modificaciones a los objetos con base en las condiciones socioeconómicas y contextuales de las propias comunidades². Además, existe un elevado (indeterminado) número de artesanías dadas las características de sus materiales, procesos y usos. Sus diferencias de producción material y simbólica implican características regionales culturales y sociales, dado que los materiales son generalmente endémicos y sus connotaciones simbólicas obedecen a las propias cosmovisiones étnicas. El gobierno mexicano creó en 1974 el Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías (FONART), el cual actualmente realiza ferias, exposiciones, concursos, talleres y sirve como agencia de empleo para los artesanos. No obstante, a pesar de ser una instancia con planes y

objetivos definidos, el apoyo no resulta suficiente para la promoción, premios y distribución, en tanto una gran parte de los recursos económicos de programas sociales, la mayor parte de éstos se quedan en los funcionarios públicos que son parte de los canales de distribución encargados de entregarlos a las comunidades (Transparencia Internacional, 2017).

Por su parte, a finales del siglo XX el Banco Nacional de Comercio Exterior (BANCOMEXT) desarrolló estrategias para apoyar a las comunidades artesanales, particularmente para la promoción y distribución sus productos en el extranjero. Sin embargo, dadas las características socioculturales étnicas de los artesanos (Sales, 2013; Lazcano, 2005), sólo un pequeño grupo de éstos ha tenido la oportunidad de utilizar las ventajas para exportar. A pesar de dichos esfuerzos, el sistema de las artesanías en México se observa como un arte popular menor (Freitag, 2014), es decir, su concepción histórica y elaboración son estrictamente valorados por la destreza de la técnica empleada.

De acuerdo con el FONART, cerca de 13 millones de personas en México han realizado alguna actividad relacionada con la producción artesanal de un aproximado de 125 millones de mexicanos, es decir, alrededor del 10% de la población mexicana ha realizado artesanías en algunas de sus múltiples formas, procesos o materiales, lo que representa un porcentaje considerable y sistémicamente una actividad bastante dinámica. El consumo de las artesanías también ostenta una condición peculiar, donde el mercado interno es mucho mayor que el del consumidor exterior o mercado de exportación, a pesar de los esfuerzos institucionales para esta actividad, lo que quiere decir que el habitante mexicano consume muchos más objetos artesanales que los extranjeros (Secretaría de Desarrollo Social, 2017).

El diseño sistémico transdisciplinar

El diseño sistémico transdisciplinar surge como una ampliación epistémica del diseño estratégico en su práctica y teoría. Particularmente como una optimización integral de las aplicaciones de la versión del diseño estratégico aquí vertida. Algunos de los antecedentes pueden observarse en la postura de diseño centrado en el usuario o human-centered design, así como en otras formas conocidas del diseño universal divulgado por Victor Papanek (2014). Del mismo modo, en el libro *Pensamiento de diseño* (Design thinking) de Peter G. Rowe publicado en 1987 (Rowe, 1991), se enfatiza el uso sistemático de procedimientos de solución de problemas, utilizado principalmente por arquitectos y planeadores urbanos, constituye quizás el antecedente más directo del diseño estratégico.

En términos generales, los sistemas complejos, implican la constitución de un umbral organizador del conocimiento que vincula una descripción del proceso de investigación, así como la descripción de la descripción (Luhmann, 1996) enfatizando la articulación y la integración entre ambos, además de la distinción y lo antagónico. Se busca la desregulación de la información observada, la dislocación semántica en lo simbólico como nuevo orden. La organización es ese nuevo orden, es la explicación contingente que se distingue en un orden y un desorden vinculando los elementos y las estructuras del sistema como interacciones, ostentando un significado de evolución y revolución.

La perspectiva de realidad germina del propio observador, implicando el escrutinio teorizado de un “trazo de la realidad que incluye aspectos físicos, biológicos, sociales, económicos y políticos” (García, 2006, p. 47). Se persigue la circunscripción de los elementos de condición interdefinible con los límites no definidos, así como con las interrelaciones internas y externas del sistema. Los contornos entre los niveles (subsistemas, suprasistemas, eco-sistemas, macrosistemas) no son evidentes en cuanto a su orden o flujo de información y pueden ser intercambiables entre ellos. En lo particular son intercambiables a partir del modo de organización social o cultural y la propia necesidad del observador para distinguir la realidad sistémica establecida.

Para la investigación del diseño sistémico, se trata principalmente de “la revisión de la jerarquización (horizontal) de diversos sistemas y sus posibles niveles dentro del aparato de estudio del grupo a observar, mediante el análisis de las interrelaciones y las articulaciones entre dichos sistemas o niveles” (Rubio, 2018, p. 75). Esto significa que los procesos de semiosis entre los factores, elementos o subsistemas son estudiados en lo intangible donde las expresiones formales son las posibilidades de revelación de los procesos complejos de interacción. La importancia para la investigación del diseño se observa en la revisión de las interacciones entre los componentes del sistema cultural, más que en los elementos del constituyentes.

La investigación del diseño con apoyo de la descripción densa (Geertz, 2001), observa la necesidad de indagar las interacciones, los órdenes, los desórdenes y las organizaciones de los objetos, contextos físicos, y el ruido, la información, la redundancia y la organización de los estados psíquicos de la comunidad observada.

Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa (Geertz, 2001, p. 27).

Se crea un bucle rizomático de conocimiento u organización sistémica al tiempo que se indaga, a partir de la interacción de los fenómenos como una espiral abierto que se clausura operativamente (Luhmann, 2006) produciendo saber contingente. Dicho bucle resultante produce organización que genera la realidad desde las interrelaciones entre el sujeto y el objeto. Se trata de la contingencia de los hechos en un particular momento lógicamente teorizados como expresión de dicha experiencia de descripción densa. Ello sirve de fundamento para la génesis del concepto complejo que dará como resultado el diseño del sistema de objetos orientado a fines. Las posibilidades de interacciones simbólicas resultantes entre los objetos y los sujetos servirán a su vez como base de investigación para el diseño bajo el mismo espectro pero diacrónicamente.

En este proceso complejo, dadas las características del propio objeto de investigación para el diseño, se deconstruyen permanentemente aparatos teóricos y empíricos de matices disciplinarios de diversa índole, dirigidos *ex profeso* para una meta epistemología específica.

El discurso transdisciplinario derivado como bucle, involucra la necesidad ontológica del diseño para proyectar sistemas de vida “en la medida en que tiene en cuenta no sólo las cosas sino también los seres y su relación con otros seres y con las cosas” (Nicolescu, 2009, p. 88). Se torna estratégico para el sistema mundo como un sistema complejo, advertir toda la posible información presente en cierta situación o evento, no obstante, existe siempre la posibilidad de la incertidumbre prevista de las respuestas temporales.

El diseño sistémico opera como un rizoma (Deleuze y Guattari, 2002), esto es, como transdisciplina, cuyas vinculaciones tangenciales científicas se trenzan a manera de bucle alrededor del proyecto de diseño como eje. Las aproximaciones teóricas y empíricas científicas, tecnológicas y artísticas se tratan como herramientas de razonamiento y proposición del proyecto de diseño. Se constituyen sistémicamente en la investigación, en la conceptualización, en la propuesta, en la materialización y en el seguimiento y control de los proyectos de diseño.

Este proceso de diseño sistémico se distingue como un aparente problema finiquitado de algún fenómeno y hasta un aleatorio final que en realidad es un bucle rizomático que da pie al desarrollo de procesos recursivos, antagónicos y complementarios no finitos. Se fortalece la investigación como descripción densa, se observa al diseño como transdisciplina o eje rector del proyecto desde el diseño, y se pretende que las soluciones sean nuevas organizaciones sistémicas y subsistémicas –bucles neguentrópicos– que den lugar a posibles nuevos eventos.

Resulta necesario señalar que, la diferencia entre el diseño estratégico tradicional y el diseño sistémico transdisciplinar aquí propuesto, se observa en los determinantes complejos de interrelaciones de la investigación, de la conceptualización, de la proyección, de la solución y del control de los procesos de diseño. Esta perspectiva requiere del enfoque de los procesos de comunicación entre las distintas formas de relación de los sujetos y los objetos (semiosis), allende la proxémica y le otorgue a dicha interactividad un carácter fundamental sincrónico simbólico no permanente. Ello permite la construcción de sistemas de experiencias de vida significativas (emocionales, intelectuales, entre otras), desde la caracterización representativa de las particularidades de sus sistemas simbólicos como la interactividad de los metasistemas de ritos, mitos, tabúes, etc. (Rubio, 2018).

El diseño estratégico nace en el seno de la globalización de las tecnologías de comunicación que permean los subsistemas de objetos que produce el diseño. Pero no se agota ahí, sino que pretende influir en todo el sistema de la realidad, para efectos de integrar cada una de las posibilidades de esta disciplina al ámbito del desarrollo de la red de valor de las comunidades y organizaciones, cuyo concepto principal se observa en el sistema-producto. El diseño estratégico sistémico, al que se refiere este trabajo, implica procesos complejos no lineales de manera general de cada subsistema fundado teóricamente en estrategias para el desarrollo adecuado de los sujetos en sus comunidades.

Se trata de la deconstrucción abductiva³ del proceso de diseño en vinculación con los posibles resultados en diversos escenarios. Ello permite involucrar desde la filosofía de la organización en donde se toman decisiones, la proyección de los bienes, la creación conceptual y física o virtual del resultado. Esto significa que se trata no sólo de productos aislados, sino de un cuerpo integrador de productos, servicios y comunicaciones, desde una visión estratégica, en otras palabras, un sistema de subsistemas.

La complejidad de lo estratégico estriba y está en relación directa a la cada vez mayor posibilidad de escenarios alternativos posibles sobre los que actuar. Actualmente en todos ellos son múltiples los actores que interactúan, de fisonomías y características cambiantes. Por lo tanto, la dificultad de dominar lo estratégico estriba en la capacidad de garantizar que se están valorando los “mejores resultados posibles” en las diversas situaciones posibles. (Fernández, 2010, p. 33)

Por su parte, Viladàs (como se citó en Fernández, 2010, p. 11) señala que la evolución del diseño hacia otros ámbitos de acción se ha dado en virtud de la capacidad de conducirse en “escenarios complejos, la habilidad para leer indicios y anticipar tendencias, la facilidad para visualizar conceptos y para comunicarlos de manera eficiente, y todo ello centrado en el usuario y adaptándose a la frontera de posibilidades de cada proyecto”. Así, el diseño responde sistemáticamente a problemas en diversos ámbitos tales como la educación, la economía, la cultura, la filosofía, la política, entre muchas otras.

Sostiene Fernández (2010) que lo que le otorga el sentido estratégico al diseño, “es la necesidad de definir los objetivos del proyecto a ser alcanzados a largo, mediano y corto plazo de acuerdo a un orden de prioridades, de metas a cumplir dentro de determinados márgenes de riesgo” (p. 20). El diseño estratégico debe partir de un concepto complejo que describa de manera puntual las propiedades materiales e inmateriales del producto, su grado de innovación y, especialmente, el sentido que pretende transmitir. Este concepto u organización que el autor denomina identidad genética, es construido a partir de un sistema de redes de conexiones –interacciones sistémicas para Morin (2001)– en la cual se conectan todas las acciones y acontecimientos que participan del proyecto, actuando como selector de prioridades y caminos proyectuales, al tiempo de crear identidad al interior de la organismo.

Desarrollo sostenible neguentrópico de la condición sistémica artesanal

Se propone entonces, argumentar los proyectos de diseño como resultado del análisis y síntesis de una investigación en diseño profunda y extensa. Desde el diseño, se encuentran elementos y criterios subsistémicos rizomáticos de otras áreas del conocimiento lo que le otorga el carácter de transdisciplina. Ello permite realizar una descripción profunda del consumidor (desorden sistémico) con objeto de conocer (orden sistémico) los elementos que lo identifican simbólicamente (interacción sistémica) y construir conceptualmente al objeto de diseño (organización sistémica).

Así, no sólo es importante entender la estructura social desde la producción cultural o científica, sino realizar un análisis de la interacción. En dicho análisis subyacen condiciones para legitimar las posiciones en términos de una transferencia de consumo, según una fracción de los intelectuales orgánicos gramscianos (Bourdieu, 2008). Es decir, estudiar las representaciones o expresiones culturales pero también la forma de producción material (interacciones de los discursos humanos y objetuales), los modos de reproducción cultu-

ral y las formas en que se organiza socialmente y su construcción de sentidos (reorganización conceptual). En estos contenidos se encuentra la producción simbólica.

Se procede desde lo simbólico en tanto la cultura no se trata únicamente de las prácticas, sino la abstracción de sus interacciones, en virtud de que son pautas que permiten actuar y que al ponerse en práctica se convierten en expresiones. Éstas, ostentan un sentido, puesto que las prácticas y los valores son interpretados por los involucrados. Estas exégesis, construidas social e históricamente, da lugar a que diversos grupos encuentren diferentes sentidos de una determinada práctica y valor. Lo antedicho a su vez, le otorga a la cultura el sentido de desorden sistémico. “Las únicas formas de diferenciación sistémica viables se encuentran las regionales, explicadas por las diferencias de participación y de reacción ante las estructuras dominantes del sistema de la sociedad mundial” (Luhmann, 2006, p. 126).

Las economías emergentes –como México– se encuentran en proceso de mediatización y en la búsqueda de crecimiento económico. Aún cuando en el marco de estas economías, lo importante sea la posibilidad de analizar no sólo las ventajas de los intercambios de productos económicos y culturales, sino del conocimiento de los procesos de producción colectiva de significados no estandarizada (semiosis diferenciada). Es decir, los procesos de producción colectiva particularizada en cuanto a sus sentidos tal como lo es la artesanía. Esto es justamente lo que enfatiza la riqueza simbólica para convertirla en económica como estrategia neguentrópica desde el diseño transdisciplinar. Este eje de análisis permite la resignificación de los componentes, dispositivos y procesos en los sistemas de artesanías, principalmente en términos cognitivos y metacognitivos como principio organizador.

Lo anterior, otorga fuerza tanto a la articulación como a la integración de la realidad y sistema mundo de vida de los objetos (artesanías) y los sujetos (artesanos). Es aquí donde se observa lo sistémico complejo, en la revisión de los procesos de vinculación de los componentes y los sistemas de los mundos de vida en integración. La organización sistémica de la realidad sesga el paradigma hacia su propio beneficio, esto es, el valor simbólico como valor principal jerárquicamente por encima del económico. Se plantea el tipo ideal y se complementa con teorías de escenarios para observar la pertinencia neguentrópica de la complejidad del sistema cultural en sus diversas presentaciones de la realidad desde los subsistemas y a partir de sus características de desorden, orden, caos e incertidumbre. La cultura entonces, conserva su carácter fundamental para la identidad de un país y su contribución esencial a la cohesión social. No obstante, como efecto de la globalización, es percibida cada vez más nítidamente como sinónimo de la imagen identitaria de un país en el escenario global. La imparable combinación de las expresiones de la cultura con el desarrollo de las tecnologías y de las telecomunicaciones, se convierte no ya en un contenido con valor añadido, sino en el elemento clave para el desarrollo sostenible. Los procesos de globalización facultan al diseño como una disciplina necesaria para el tratamiento de las comunidades y organizaciones públicas y privadas⁴.

El diseño transdisciplinar así observado, permite diagnosticar problemas observados como sistemas complejos (orden, desorden, interacción y organización) a partir de la organización de interconexiones como semiosis. Así, desde el capital cultural se enfatiza el valor simbólico del sistema de artesanías, permitiendo que las comunidades subalternas que generan cultura tradicional generen autopoieticamente subsistemas de circuitos para

sus productos. Los fundamentos del diseño estratégico transdisciplinar en la teoría de producción simbólica puede constituirse por las estructuras dinámicas sistémicas de cohesión conceptual que determinan su validez pragmática a partir de la mediación de la acción social (Habermas, 1999).

La imbricación de los medios autopoieticos estratégicos para la conservación y desarrollo de patrones sociales, debe ser ahora precisada en función de la propia práctica social y económica sostenible. Si bien los elementos de creación de valor sugieren ahora que los componentes se dirijan hacia el dispositivo fundamental de la economía, es decir, el valor, también es cierto que estos valores deben ser fundados en dispositivos simbólicos como antecedente de contenido dirigidos a partir del diseño transdisciplinar. En esta clave cobra sentido el diseño para una economía política del signo simbólico autopoietico intersubjetivo orientado a fines, esto es, hacia el beneficio social.

Listas de Referencias Bibliográficas

- Alcántara S. (16 de septiembre de 2018). Panistas piden prohibir venta de imitaciones de artesanías. *Diario El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/politica/panistas-piden-prohibir-venta-de-imitaciones-de-artesanias>
- Alcazar G., A., y Marissa R. (Abril 13 de 2018). Las artesanías de Chiapas se ven amenazadas por imitaciones, la mayoría hechas en China. *Global Press Journal*. Recuperado de <https://globalpressjournal.com/americas/mexico/chiapas-artisans-face-major-threat-knockoff-handicrafts-mostly-made-china/es/>
- Amador T., J. (2018, 22 de septiembre). Defensa del arte popular contra la piratería. *Revista Proceso*. Número 2185. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/552053/defensa-del-arte-popular-contrala-pirateria>
- Arizpe S. L. (2002). “Cultura o voluntad política: cómo construir el pluralismo en México”. En Béjar R., y Rosales H. (Coord.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Los desafíos de la pluralidad* (pp. 95-118). Cuernavaca, México: Centro de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM.
- Arizpe S.L. (2011). Cultura e identidad. Mexicanos en la era global. *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. (92). Recuperado de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9211/arizpe/92arizpe.html>
- Barone, M. (2001). “Globalización y Posmodernidad: Encrucijada para las políticas sociales del nuevo milenio”. En *Reunión de Expertos sobre Globalización, Cambio Tecnológico y Equidad de Género*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe – CEPAL, Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer – UNIFEM, Sao Paulo, Brasil. Recuperado de <https://www.cepal.org/mujer/noticias/noticias/0/8260/posmodernidad.pdf>
- Baudrillard, J. (2010). *Crítica de la economía política del signo*. Madrid, España: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2008). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

- Caro M., M. M (2017). Adicciones tecnológicas: ¿Enfermedad o conducta adaptativa?. *Revista de Ciencias Médicas Cienfuegos Medisur*. 15 (2), 251-260. Recuperado de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-897X2017000200014.
- Cándida M., M. (2010). Transdisciplinariedad y educación. *Rizoma freireano*. Instituto Paulo Freire de España. 6 (6). Recuperado de <http://www.rizomafreireano.org/transdisciplinaridade-e-educacao--maria-candida-moraes>
- Castro S., J. (2002). Reivindicación estética del arte popular. *Revista de Filosofía*. Universidad Complutense de Madrid. 27 (2). 431-451.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-textos.
- Fernández G.J. (2010). *Diseño estratégico. Guía metodológica*. Madrid, España: Fundación PRODINTEC y FEDER.
- Freitag, V. (2014). Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad. *El Artista*. (11), 129-143. Recuperado de <https://www.redalyc.org/html/874/87432695007>
- García C., N. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo*. Ciudad de México: Nueva Imagen.
- García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, España: Gedisa.
- Geertz, C. (2001). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Habermas, J. (1999). *La teoría de la acción comunicativa, volúmenes 1 y 2*. Madrid, España: Taurus.
- Hopenyayn, M. (2002). El reto de las identidades y la multiculturalidad. *Revista de cultura: Pensar Iberoamérica*. Recuperado de <http://www.oei.es/pensariberoamerica/>
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (2019). *Informes del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas*. Recuperado de <https://www.gob.mx/inpi/documentos/informes-del-instituto-nacional-de-los-pueblos-indigenas?idiom=es>
- Latour B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del Actor-Red*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Lazcano A. N. J. (2005). *El trabajo artesanal. Una estrategia de reproducción de los mazahuas en la Ciudad de México*. México: Instituto Nacional de las Mujeres.
- Lozares, C. (1996). La teoría de redes sociales. *Papers. Revista de Sociología*. (48). 103-126. Recuperado de <https://papers.uab.cat/article/view/v48-lozares>
- Luhmann, N. (1996). *Introducción a la teoría de Sistemas*. Ciudad de México: Antrophos, ITESO, UIA.
- Luhmann, N. (2006). *La sociedad de la sociedad*. (Trad. Javier Torres Nafarrete). Ciudad de México: Herder-UIA.
- Martínez de B., A. (2003). *Tópicos para una filosofía política: globalización, poder, identidad y cuestión colonial en América Latina*. Utopía y Praxis Latinoamericana. *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. 8 (20), 67-79.
- Mata, María Cristina (1999). *De la cultura masiva a la cultura mediática. Diálogos de la comunicación*, (56). 80-92

- Mercado M., J. (2008). Las consecuencias culturales de la migración y cambio identitario en una comunidad tzotzil, Zinacantán, Chiapas, México. *Agricultura, sociedad y desarrollo*, 5 (1), 19-38. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S187054722008000100002&lng=es&tlng=es.
- Montemayor, C. (2000). La cosmovisión de los pueblos indígenas actuales. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (5), 95-106. Recuperado de <https://www.redalyc.org/html/139/13900507>
- Morin, E. (2001). *El Método I. La naturaleza de la Naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.
- Muñoz J. A. C. (2002). Efectos de la globalización en las migraciones internacionales. *Papeles de población*, 8 (33), 9-45. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S140574252002000300002&lng=es&tlng=es
- Novelo O. V. (2002). Ser indio, artista y artesano en México. *Espiral*. IX (25). Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13802506>
- Nicolescu, B. (2009). *La transdisciplinariedad-manifiesto*. Ciudad de México: Multiversidad Mundo Real.
- Ocegueda H., J. M. (2007). Apertura comercial y crecimiento económico en las regiones de México. *Investigación económica*, 66 (262), 89-137. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018516672007000400089&lng=es&tlng=es
- Papanek, V. (2014). *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*. Madrid, España: POL.LEN.
- Pedraza, C., L. A. (2012). *La tradición del maque en Uruapan, Michoacán. Historia de una tecnología artesanal*. Ciudad de México: Centro de Estudios de las tradiciones de El Colegio de Michoacán.
- Posada, M. (27 de febrero de 2018). Razón de la pobreza: fracaso en las políticas públicas dicen especialistas. *Diario La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/02/27/razon-de-la-pobreza-fracaso-en-las-politicas-publicas-dicen-especialistas-2581.html>
- Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (2019). *Objetivos del desarrollo humano*. Recuperado de http://www.mx.undp.org/content/mexico/es/home/ourwork/povertyreduction/in_depth/desarrollo-humano.html
- Reynoso, C. (2008). Hacia la complejidad por la vía de las redes: Nuevas lecciones epistemológicas. *Desacatos*, (28), 17-40. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2008000300004&lng=es&tlng=es.
- Rowe, P. (1991). *Design thinking*. Massachusetts, EUA: MIT.
- Rubio T. M. A. (2018). Consideraciones para la investigación simbólica en desde los sistemas simbólicos". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 21 (82), 69-85. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=722.
- Sales, H., F. J. (2013). *Las artesanías en México. Situación actual y retos*. (Comp). Ciudad de México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública. LXII Legislatura de la Cámara de Diputados. http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/cesop/lxii/art_mex_sitact_re.pdf

- Secretaría de Desarrollo Social (2017). *Las artesanías en la Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México*. 2017. Recuperado de <https://www.gob.mx/fonart/documentos/las-artesantias-en-la-encuesta-nacional-de-consumo-cultural-de-mexico-encum>
- Smith, D. & White, D. (1992). *Structure and dynamics of the global economy*. Oxford, EUA: Social Forces.
- Transparencia Internacional (2017). *Índice de percepción de la corrupción*. 21 de febrero de 2018. Recuperado de https://www.transparency.org/news/feature/corruption_perceptions_index_2017
- Varona D., F. (2012). El pensamiento complejo y la transdisciplinariedad. Fenómenos emergentes de una nueva racionalidad. *Revista Facultad de Ciencias Económicas*, XX (1). Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rfce/v20n1/v20n1a16.pdf>
-

Abstract: Globalization is a systemic world process, that emphasize two major guidelines, global communication systems and economic interactions, especially those related to the mobility of financial and commercial resources. In this world-system, a large number of branches and derivations that act as rhizomes –entropic linking processes of origins and destinies– that span and intertwine systemically, complicate the phenomena as a loop. In the transdisciplinary design process the relations of symbolic and material production of diverse creative areas are concurred. One of these is the craftsmanship, whose particular condition of being distinguished paradoxically and pejoratively because the ethnic origin of the producers, means low profitability in economic and cultural impairment and, in addition, a systemic abandonment by the artisans themselves –entropy–, a phenomenon observed at least in Mexico. This gives the opportunity to conceive of the craft problem as a complex system, whose interdefinite elements allow the study from disciplinary approaches integrated in a common rhizome –transdiscipline– in multidisciplinary devices, sharing common conceptual frameworks. It is necessary then, not only the analysis of the entropic condition of the craftsmanship, but the neguentropic possibility for the artisanal development from the transdisciplinary attributes of the Design.

Key words: Systemic design – Transdiscipline - Sustainable development - Neguentropy – Crafts

Resumo: A globalização é um processo sistémico global que enfatiza duas diretrizes principais, os quadros de comunicação global e interações econômicas, especialmente aquelas relacionadas com a mobilidade dos recursos financeiros e comerciais. Neste sistema mundial são integrados como elementos da relação de um monte de galhos e ramos que servem como rizomas –processos entrópicos vinculativos de origens e destinos– estão entrelaçados cobertura e sistemicamente fenômenos complicando como um loop. No processo de Design transdisciplinar existem relações de produção simbólica e material de diversas áreas criativas. Um deles é o artesanato, cuja condição específica deve ser distinguida de forma paradoxal e pejorativa pela origem étnica de seus produtores, ele significa baixa rentabilidade econômica e prejuízo cultural e, além disso, um abandono sistémico por artesãos

–entropia–, um fenômeno observado, pelo menos no México. Isso dá a oportunidade de conceber o problema como um sistema cujos elementos interdefinidos permitem o estudo de abordagens disciplinares integrados em um rizoma comum –transdisciplina– em dispositivos multidisciplinares, a partilha de marcos conceituais comuns. É necessário, então, não só a análise da condição entrópica do artesanato, mas a possibilidade neguentrópica para o desenvolvimento artesanal a partir dos atributos transdisciplinares do Design

Palavras chave: Projeto Sistémico - Transdisciplina - Desenvolvimento Sustentável - Neguentropia – Artesanato

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

La innovación en la creación y comercialización de animales fantásticos en Arrazola, Oaxaca

Yésica A. del Moral Zamudio *

Resumen: La necesidad económica combinada con la cercanía a uno de los centros arqueológicos más importantes del estado de Oaxaca hizo que los hombres de la población de Arrazola repararan en la existencia de la demanda de productos innovadores. Ello los llevó a desarrollar una tradición artesanal que ha florecido por los últimos ochenta años. Tanto la creación como la comercialización de las piezas talladas en madera de copal elaboradas en Arrazola ha llevado a los artesanos a generar procesos innovadores que se han ido transformando a través del tiempo acorde a la necesidad.

A partir del aprendizaje autodidacta de la técnica de tallado, la evolución de las formas de cada artesano se desarrolló por años de manera aislada y totalmente secreta en talleres familiares ubicados en las casas de sus creadores lográndose una clara definición de estilos propios que se conservan hasta la fecha, pero las constantes crisis políticas y económicas los forzaron recientemente a salir de ese aislamiento para formar organizaciones civiles temáticas cuyo objetivo es promover en conjunto las piezas de todos sus integrantes.

La peculiaridad de las creaciones de Arrazola es que nominalmente corresponden a animales conocidos pero formal, cromática y compositivamente presentan la propuesta de una nueva realidad existente sólo en la fantasía de sus creadores quienes los visualizan de manera previa al tallado a través de su poder imaginativo y los materializan mediante el uso de madera, un machete, cuchillos caseros y pintura acrílica. Los talladores se definen a sí mismos como artesanos y aunque algunos de ellos se sienten poseedores del arte como un don natural ligado a la inspiración divina, en su mayoría describen el proceso creativo como una compleja combinación de planeación mental enriquecida por la observación, la experimentación y el esfuerzo constante siempre dirigido hacia la búsqueda de innovación.

Palabras clave: imaginación – creatividad – innovación – proceso creativo

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 88 - 89]

^(*) Doctora en Artes Visuales por la Universidad Politécnica de Valencia se ha desempeñado como docente y comunicadora gráfica en instituciones gubernamentales y privadas en México. Actualmente coordina la Licenciatura en Gestión y Desarrollo de las Artes en la Universidad La Salle Oaxaca.

Introducción

El presente artículo expondrá el proceso creativo de los artesanos de una pequeña población del estado mexicano de Oaxaca llamada Arrazola. San Antonio Arrazola se encuentra localizado en la región de los Valles Centrales de Oaxaca, estado del suroeste mexicano que cuenta con una gran diversidad cultural y tradición artesanal. Arrazola pertenece al distrito del Centro, formando parte del municipio de Santa Cruz Xoxocotlán y se conecta con la ciudad de Oaxaca a través de la carretera Oaxaca-Zaachila mediante taxis, colectivos y vehículos privados.

El territorio que conforma Arrazola fue parte de una de las treinta y un haciendas localizadas en esa área. Dedicada al procesamiento del azúcar fue propiedad de Pedro Larrañaga quien en 1929 cedió su tierra a los peones para que fundaran el pueblo en honor a San Antonio. Los primeros moradores completaron el nombre del lugar con el apellido de la esposa del hacendado, Luisa Arrazola.

Actualmente Arrazola cuenta con una iglesia, una oficina de ayuda ejidal, una agencia municipal, una clínica de salud, una plaza, un kínder, una escuela primaria, canchas de vóleybol, básquetbol, fútbol soccer y pelota mixteca, deporte derivado del juego de pelota prehispánico que goza de gran popularidad en la zona. Arrazola continúa siendo un poblado campesino de alrededor de dos mil habitantes, de acuerdo a los cálculos de sus propios habitantes (Morales, Susano. Entrevista personal, 2019).

Se encuentra ubicado a los pies del extremo sur del cerro de Monte Albán, donde se asienta uno de los principales centros arqueológicos de la cultura zapoteca, al que asiste un número considerable de turistas nacionales y extranjeros a lo largo de todo el año.

Aunque Arrazola no está constituido por población indígena, cuenta con la influencia y herencia de costumbres de ese origen como la reciprocidad en el trabajo comunal, la ayuda familiar y las mayordomías, sistema social a través del cual se elige, de manera anual, un encargado o padrino que tendrá a su cargo la fiesta religiosa vinculada con imágenes o esculturas devocionales de santos de la tradición católica.

Las casas normalmente cercadas con carrizos se hallan rodeadas por vegetación y están siempre abiertas al libre tránsito de vecinos, familiares, turistas, gallinas y perros. En ellas se ubica un lugar para el tallado y pintado de las piezas, el patio central para el secado y uno de los cuartos para colocar los trabajos terminados en exposición para la venta.

Los datos del presente artículo surgieron mediante una recopilación realizada con los métodos de investigación de campo de historia oral y observación no participante. Dicho trabajo se realizó de manera intensiva a lo largo de un año en el 2000 y más tarde en visitas esporádicas a lo largo de diecinueve años hasta el presente. Durante el trabajo de campo se llevaron a cabo continuas entrevistas personales con siete artesanos del lugar en las que se recabó la descripción conceptual de su propio proceso de creación a la vez que se observaba la manera en que llevaban a cabo el tallado.

Una vez recopiladas las distintas versiones del proceso creativo fueron organizadas en teorías intuitivas o naturales, entendidas como lo surgido de la sinceridad directa, lo natural o espontáneo, para identificar rasgos comunes. Para describir la capacidad innovadora de los artesanos se presentarán referencias contextuales desde una perspectiva interdisci-

plinaría a partir de la filosofía, la psicología y la antropología que ayuden a establecer un marco teórico en torno a características individuales del conocimiento tales como imaginación e inteligencia. El aspecto social del proceso creativo se abordará desde el concepto de creatividad entendido como interacción de sistemas. A lo largo del desarrollo del artículo también se describirá la transformación del acercamiento a la comercialización en respuesta a las distintas crisis sociales y económicas del estado.

Epistemología del proceso creativo

Para los fines del presente artículo se entenderá por imaginación una función productora de formas figurativas representativas de los objetos. Es decir, se la asume como la capacidad de crear imágenes desde la teoría filosófica de la imaginación de María Noel Lapoujade (1998). Asimismo se concibe por inteligencia la forma de realizar, suscitar y dirigir operaciones mentales capaces de conocer la realidad, guiar el comportamiento, inventar posibilidades, crear y manejar irrealidades implicando la adaptación al medio y, por lo tanto, su interpretación y cambio a partir de la teoría de la inteligencia creadora de José Antonio Marina (1993) y Jacob Bronowski (1979). Desde dichas perspectivas se puede decir que, tanto la imaginación como la inteligencia están presentes en los procesos epistémicos que el sujeto despliega para comprender y crear.

Las actividades cognitivas de percepción, memoria, entendimiento y razón tienen también una importancia determinante en el proceso creativo debido a que, desde el momento mismo que se entra en contacto con un objeto sensorial, se llevan a cabo acciones de interpretación y discriminación que determinan la experiencia de la realidad, su conocimiento y por lo tanto su transformación. En este sentido, Lapoujade (1998) considera que la imaginación realiza actividades de síntesis, complementación y desbordamiento en la percepción, construyendo, afirmando y proponiendo sobre la negación y transgresión que son los dinamos de su actividad.

Otros aspectos de la imaginación que son relevantes al tema consisten en la habilidad para sintetizar la diversidad perceptual reduciéndola a una sola imagen, con lo cual se facilita el entendimiento, y su contribución a la generación de conceptos e imágenes que traducen configurativamente objetos insertando su representación de acuerdo a categorías para lograr reconocimiento (Lapoujade, 1998). Además de ello, las imágenes creadas a través de la imaginación también pueden alterar el precepto, ya sea completándolo, corrigiéndolo, distorsionándolo o inclusive falseándolo.

La síntesis es la actividad unificadora y mediadora de la imaginación, la cual permite dar identidad a los objetos y forma en imagen a las actividades abstractas de reflexión y simbolización generando así conocimiento. A su vez, dicha generación de conocimiento puede ejercer una función de construcción teórica de anticipaciones que pueden ser lógicas, reales o del todo innovadoras y generadoras de su propio orden, tal como ocurre en la creación de mundos fantásticos. En ese sentido, la imaginación desde el planteamiento filosófico, es fuente originaria del conocimiento, descubrimiento, invención y creación.

La inteligencia, por su parte, interviene en la percepción al dar significado a la recepción de estímulos mediante la identificación y el reconocimiento; pero también interviene en la creación de nuevas construcciones perceptivas al reorganizar las operaciones mentales para integrarlas en proyectos autodeterminados por el creador (Bronowski, 1979).

El tercer concepto que es comúnmente utilizado para estudiar del proceso creativo es la creatividad. El acercamiento propuesto en este artículo no retoma su concepción de aptitud, centrada únicamente en la actividad y producción del individuo (Tatarkiewicz, 1997) sino en una aproximación social en la cual se le considera un proceso, el modelo de sistemas planteado por Mihaly Csikszentmihalyi y Howard Gardner donde interactúan tres elementos: una cultura o conocimiento simbólico compartido por una sociedad particular que contiene reglas y procedimientos simbólicos denominado campo, un ámbito de expertos que reconocen, promueven y validan la innovación y finalmente un individuo que aporta novedad al campo simbólico (Csikszentmihalyi, 1996 y Gardner, 1995).

En el caso específico de Arrazola, el análisis a la luz de estos tres conceptos expuestos: imaginación, inteligencia y creatividad de las producciones artesanales y de su interacción resulta contundente.

Consideraciones históricas en torno a la innovación

El último concepto que forma parte de la base conceptual de la discusión del presente artículo está también ligado a la creatividad y es la innovación. Esta categoría conceptual se abordará a partir de la diferencia entre imitar y crear.

La imitación (*mimesis*) ha sido planteada históricamente en torno a la expresión de una realidad interior, al funcionamiento de la naturaleza y a la copia de la apariencia de las cosas, visión que encontró en Platón y Aristóteles dos vertientes (Tatarkiewicz, 1977). Para el primero, la imitación era la copia fidedigna de la realidad, mientras que para el segundo era una libre creación basada en los elementos de la naturaleza que implicaba el desarrollo de un enfoque personal relativo a la forma de representación del artista. Estos planteamientos generaron variantes respecto a imitar lo visible o lo invisible. Por ejemplo Plotino escribió en su Eneada V que “las artes no imitan simplemente las cosas visibles, sino que llegan hasta los principios que constituyen el origen de la naturaleza” (Plotino, Eneada V, 8, 1, 1955) haciendo una referencia a las leyes a partir de las cuales se producen las cosas. Por otro lado, Platón en La República, describe al artista como forjador de ilusiones en el sentido de un fabricante de simulacros, cuando el artista crea una “apariencia ilusoria” en lugar de una simulación del objeto, es decir, “una imitación de aquello de que otros son artifices” (Platón, 1959, Libro X). El mencionado autor, llega incluso al extremo de considerar el arte no sólo como una copia fidedigna del mundo exterior sino como una copia pasiva.

La disputa de los escritores del Renacimiento y Barroco en torno a si la imitación es tarea demasiado difícil, basada en el planteamiento de que la imitación no puede igualar nunca al modelo, o si, por el contrario, es demasiado insignificante y pasiva para el arte (Tatarkiewicz, 1977) es prolífica. Más aún, el cuestionamiento sobre su exactitud o fidelidad

llevó a la posibilidad de no buscar la copia escrupulosa sino la creación a un nivel ilusorio o representacional, para hacer más bella la naturaleza, tal como expresa Miguel Ángel en su *Le lettere* de 1550, o bien para hacer algo incluso más perfecto que el objeto imitado (Danti, 1567, II).

En dicho nivel, es incluso posible manifestar un mundo ideal distinto del real que es propio del autor que imita. Desde esa perspectiva, una pregunta filosófica llama la atención con respecto a si en verdad el hombre puede hacer algo nuevo, algo que no haya existido antes a partir de sí mismo, de sus conocimientos o experiencias, a través de guiar el conjunto de sus facultades mentales para reproducir, a partir de su interior, la vida en una combinación nueva. Lo cual remite nuevamente a la teoría de la inteligencia creadora ya mencionada.

Otra manera de generar algo original de acuerdo a autores como Herbert Read es ir a la naturaleza o a los objetos para conocer su origen, y transponerlo en algún material concreto, cambiando su significado para comunicar algo que no se ha dicho antes, a través de revelar por primera vez alguno de sus aspectos (Read, 1965). Ello refiere a originalidad el sentido de la palabra *originalis*, algo que es propio de su creador no siendo la copia o reproducción de alguien más y surge a través del trabajo consciente que involucra la sensibilidad, capacidad de observación y síntesis del autor, lo cual también aplica a la actividad creadora del trabajo de los talladores de Arrazola.

Los talladores de Arrazola

Los hombres de Arrazola habían sido históricamente campesinos que trabajaban la tierra cultivando maíz, frijol, calabaza, semillas de temporada y pasturas para alimento del ganado, y se ayudaban de actividades como la albañilería o la plomería para completar el ingreso familiar. Pero su cercanía a la zona arqueológica de Montealbán los hizo curiosos a la presencia extranjera y algunos de ellos buscaron a través del tiempo diferentes objetos que pudieran ser vendidos a los visitantes. Los objetos abarcaban una amplia gama, desde piezas arqueológicas originales encontradas en las laderas del cerro hasta pequeños recuerdos y artesanías.

Hace unos ochenta años, algunos hombres del lugar empezaron a tallar animales en la madera de los árboles de copal endémicos de la zona, inspirados en la tradición de usar máscaras para el Día de Muertos elaboradas con el mismo material y tuvieron tal éxito que comenzaron a atraer a los turistas al pueblo. El incremento en la demanda generada por un grupo de extranjeros, en especial norteamericanos, conformaron el ámbito que incitó a otros pobladores a aprender por cuenta propia el tallado de la madera.

Conforme más y más habitantes se dedicaron a esta actividad, aumentó también la competencia y con ello mejoró la calidad del trabajo puesto que los compradores, teniendo tanta variedad de elección, empezaron a escoger las piezas con mayor cuidado, lo cual obligó a los artesanos a rendir más y con llegó la especialización.

Las figuras surgieron del dominio de la técnica y métodos de trabajo propios de cada artesano desarrollados experimentalmente a lo largo de un par de décadas, de su cultura

visual general producto del contexto social local y ante todo de la particular selección y combinación de elementos que hicieron para generar formas propias con las cuales enfrentar la competencia. Es por ello que los artesanos se refieren a su trabajo diciendo, por ejemplo: “esta es la forma en la que nosotros hacemos las iguanas” (Morales, Susano. Entrevista personal, 2000).

Es mediante la expresión antes citada que los artesanos se refieren al hecho de que esa figura no es la representación exacta de ese tipo de animal sino que corresponde a una elección consciente de fragmentos de la forma natural que son estilizados a través de su poder imaginativo para concebir algo nuevo. Un importante factor contribuyente al desarrollo de formas especializadas fue la implementación de un sistema de trabajo familiar que, por muchos años, se mantuvo en estricto secreto del resto de los pobladores.

El desconocimiento del trabajo de unos artesanos con respecto al trabajo de sus vecinos fue narrado por los artesanos en referencia a los primeros años del florecimiento de esta actividad en el pueblo. Parte de las anécdotas contadas acerca de esos años incluyen hechos tales que merecerían ser parte de una novela de espionaje. Este desconocimiento de la labor entre ellos surgió también cuando la autora del artículo les mostraba algunas de las fotografías, siendo este acercamiento fotográfico, para muchos, el primer vislumbre del trabajo de los demás.

Además del consenso constante que ocurre al interior de la familia, los artesanos observan con atención los gustos de los clientes, entendiendo este concepto desde el planteamiento de Pierre Bourdieu (2010) como la capacidad de diferenciar y enunciar una preferencia, y en tal sentido la distinción, y a partir de ello favorecer o descartar el uso de unas formas y colores por sobre otras. De esa manera, el gusto de los compradores se convierte en referente de selección, combinación formal y cromática de los artesanos para desarrollar un trabajo que se liga al folklore mexicano. Se entiende el concepto de folklore siguiendo la raíz de la palabra, en tanto conocimiento del pueblo, o expresión artística que revela la psicología de la sociedad a la que pertenece y de este modo también refleja su moral y costumbres (Martínez, 1980).

Sin embargo, la realidad encontrada en la observación de campo muestra que los artesanos no llevan a cabo dicha selección a partir de sí mismos y sus propios gustos o preferencias sino buscando agradar a un comprador que demanda como satisfactor y requisito de venta una idea preconcebida de la artesanía mexicana. Dicha idea prefijada de lo artesanal y lo mexicano, está ligada al sentido de identidad nacional que fue promovido a partir de la segunda mitad del siglo XIX, al cobijo del romanticismo, por la élite intelectual del momento y algunos empresarios y comerciantes extranjeros (Ovando, 2008).

Una vez que cada artesano tuvo una técnica desarrollada y con formas altamente definidas tuvo inicio la primera iniciativa de agrupamiento del pueblo en una asociación civil registrada para, en sus propias palabras, “tener mayor peso y ser más escuchados” (Santiago, Miguel. Entrevista personal). En ese grupo que reunía treinta artesanos, se buscaba resolver problemas comunes como la deforestación del cerro por la explotación excesiva de la madera de copal usada para el tallado. No obstante en cuanto a la producción, aún mantenían sus piezas para sí mismos.

Quince años después de haber realizado aquel primer año de prácticas de campo, al regresar al pueblo en el 2015, los vecinos estaban celebrando una feria artesanal donde cada familia contaba con una mesa en la que mostraba sus piezas de manera totalmente pública a los demás. De este modo, las artesanías mutaron su estatus y comenzaron a ser públicas en el ámbito de su venta y socialización. Asimismo, para entonces ya habían formado numerosas asociaciones civiles temáticas que trabajan en conjunto para la promoción de las figuras de todos sus integrantes como la Asociación de Mujeres Creativas de Sueños en Madera y Pintura, constituida ante el Instituto Oaxaqueño de las Artesanías, e integrada por diecinueve mujeres que representan el mismo número de familias de talladores. Sin embargo, también existen familias, especialmente las de los descendientes de los pioneros de esta actividad en Arrazola, que se reservan la participación en ferias y asociaciones manteniéndose aislados en sus casas donde no les falta el trabajo por su ya logrado renombre internacional, incluso una de ellas está promoviendo este año de 2019 obtener la certificación de origen para las figuras talladas en el pueblo.

Los animales fantásticos de Arrazola

Cuando alguien escucha animales fantásticos mexicanos en relación a artesanía, inmediatamente piensa en alebrijes. Según su propio creador, Pedro Linares, éstos son seres fantásticos que uno ha creado de su memoria, que uno ha visto o está viendo. Él mismo solía decir que los alebrijes eran la expresión material de visiones que tuvo en los años cincuenta al padecer de fuertes fiebres. Tal como sostiene Linares en una entrevista: “pensé que me iba a morir, pero tuve un sueño y en una revelación vi esos animales... pero realmente cosas feas. Por eso yo creo que reviví de nuevo, regresé de la muerte e hice lo que vi en el otro lado. Eso es lo que he perfeccionado.” (Masuoka, 1994, p. 99)

Los alebrijes se desarrollaron a partir de la tradición de los Judas de papel maché y en sus inicios estaban conformados por la combinación de cabezas de distintos animales colocadas en cuerpos humanos. Con el tiempo se cambió la forma del cuerpo eliminando las referencias a la posición humana erecta, se les dotó de expresivos gestos y movimientos y se empezó a trabajar en su decoración hasta lograr piezas con reconocimiento mundial ligadas a México.

Actualmente por alebrijes se entienden a los seres creados con partes de distintos animales hechos en papel maché y su popularidad es tal que el Museo de Arte Popular de la Ciudad de México organiza cada año un desfile de alebrijes monumentales en torno a la celebración del Día de Muertos en la que participan cientos de organizaciones y colectivos de todo el país. La diferencia con los animales de Arrazola, aunque también llegan a llamarse alebrijes, es que sus formas normalmente corresponden a animales conocidos, sin mezclas de partes, pero en la mayoría de los casos presentan de manera formal, cromática y compositiva la propuesta de una nueva realidad. Además de ello su elaboración se lleva a cabo en madera. De acuerdo a María Noel Lapoujade “la fantasía, en general, es la operación de las funciones psíquicas por la que se crean imágenes que ni reproducen ni reconstruyen la realidad, sino que la alteran, en sentido literal, crean otra realidad” (1988, p. 136) y desde esa pers-

pectiva los animales de Arrazola se convierten en fantásticos desde el momento que no buscan reproducir la realidad.

Sólo uno de los artesanos cuenta con una enciclopedia de animales porque está convencido que el estudio de los animales, de una u otra manera, le da sentido al trabajo. En sus libros aprende hacia qué lado flexionan las patas ciertas especies en comparación con otras y las variedades entre los animales, por ello es el único artesano que crea animales como guepardos o leones marinos.

El resto de los artesanos tienen normalmente sólo una idea vaga de la forma real de jirafas, jaguares, venados, iguanas y otros animales que constituyen parte del repertorio de animales a partir de los que crean, dado que no son seres con los que conviven regularmente. No obstante el acceso a internet está cambiando rápidamente su capacidad de búsqueda y ello se nota en las nuevas generaciones. Cabe aclarar que el interés de los talladores no ha sido tradicionalmente ver físicamente a los animales que hacen, sino concebirlos a través de la imaginación y desde ahí determinar el movimiento de sus patas, las formas de sus rasgos, la presencia o no de pelo.

Una vez terminado el trabajo de tallado se complementa la labor artesanal con aplicaciones ornamentales en color trabajadas en capas sobrepuestas que son inspiradas tanto en elementos de la naturaleza como en sus sueños. De allí que, según registros de campo con respecto a los motivos un artesano haya expresado: “los motivos para pintar las figuras se hallan por todas partes, sólo hay que observar” (Santiago, Miguel. Entrevista personal, 2000). En efecto, los artesanos refieren salir a caminar para fijarse en la forma de las hojas de las plantas, en los pistilos de las flores o en las gotas de lluvia que utilizan como motivos de decoración de las figuras (Morales, Francisco. Entrevista personal, 2000).

La creación de las figuras

La distribución del trabajo en Arrazola varía en relación con la destreza e interés de cada miembro de la familia. En general, los hombres son quienes realizan el tallado de la madera porque es un trabajo que requiere de mucha fuerza física y que puede ser peligroso. En efecto, durante esta actividad es fácil cortarse, según atestiguan las múltiples cicatrices que los artesanos tienen en las manos. Por su parte las mujeres tienden a estar encargadas del lijado y de la pintura de las piezas.

El trabajo de tallado se inicia normalmente con un machete para dar la forma general y según se avanza se cambia a cuchillos de cocina para hacer los detalles. Para quitar la madera se excava en forma de cuña, alternando de un lado a otro hasta conseguir la profundidad deseada para la parte más honda. A partir de ahí se modula el resto de la curva con los cuchillos que, por el trabajo de tallado y la constante afilada, van desgastándose hasta curvarse. Cuando la curva ha angostado la hoja en su totalidad, se corta y el cuchillo queda más pequeño aprovechándose para los detalles finos.

Normalmente se talla de una sola pieza de madera el cuerpo principal del animal, incluyendo cabeza, cuello y tronco, mientras que las orejas, alas, antenas, cola y patas se tallan por separado y se unen después. El cuerpo se talla de manera simultánea hasta lograr la

forma básica y después se van enfocando en ciertas zonas, donde “se va observando de frente constantemente para que queden parejos todos los rasgos, no más angosto uno que otro o no más ancho” (Morales, Susano. Entrevista personal, 2000).

La comparación entre las partes y con el todo es constante para cuidar proporción, forma y movimiento. Para formas pares como las patas, se elige un tronco y se parte a la mitad para cada una de las piezas. En los detalles finos llevan a cabo el tallado de manera más lenta.

Un rasgo relevante del proceso es que la mayor parte del trabajo se realiza sin ningún trazo, sólo en detalles específicos como los ojos del animal llega a dibujarse el contorno. No obstante, en general, la figura se produce en la mente, como imagen, de manera previa al tallado y se traduce a la madera mediante un proceso de observación, comparación, validación y corrección constante. Es por ello que el tipo de figuras, sus proporciones, semejanza con la realidad y decoración cambia de familia a familia repitiéndose en ciclos inexactos. A pesar de ello, y debido a que las características particulares de la madera determinan muchos aspectos de las piezas como su dinamismo y tamaño, cada figura es en realidad única.

Los artesanos de Arrazola refieren a la imaginación como fuente de creación, sin embargo, engloban en este concepto concepciones diferentes de fondo. Una primera explicación compartida por varios talladores es que “las formas vienen de uno, de lo que es de uno” (Hernández, Evaristo. Entrevista personal, 2000). Ello implica talento o aptitud innata, pero no se plantea como algo dado sin justificación alguna. En efecto, para don Manuel Jiménez, el pionero de esta actividad en Arrazola, esta cualidad viene de un contacto divino previo al proceso creativo a través del cual existe una consagración del trabajo que le permite hacer figuras con espíritu. En su visión, desde la religión católica que practica, él adquiere la autorización divina a través de la oración y el buen comportamiento. En sus propias palabras:

“Tal vez la querencia de una mixteca con un zapoteco, mis padres, hizo de mí lo que soy; predicador, artesano. El arte lo traigo desde nacencia se puede decir, el oficio de tallador me lo enseñaron mis dioses” (Jiménez, Manuel. Entrevista personal, 2000).

Para don Miguel Santiago, además del talento natural, el trabajo de tallado implica una búsqueda de sentido, por lo que requiere de mucho estudio e investigación para lograr algo diferente. La familia Hernández presenta esta aptitud como producto de una evolución lograda mediante la dedicación del máximo esfuerzo al trabajo.

La segunda explicación encontrada en Arrazola es que “las formas surgen de lo que viene a la mente” (Morales, Francisco. Entrevista personal, 2000) y aunque es posible interpretarla como un tipo de creación espontánea, o el encuentro de inspiración en el sentido de algo que llega o aparece en la mente, se refiere en realidad a lo opuesto. En este sentido es un proceso de planeación mental donde las imágenes que serán llevadas a la madera se configuran previamente, ésta es la teoría sustentada por la mayoría de los artesanos, como don Francisco Morales o don Susano Morales y más importante aún, parece ser la manera en que trabaja la mayoría de los talladores.

La tercera explicación es que “las formas son lo que surge de la madera” (Morales, Francisco. Entrevista personal, 2000), ello implica desde el liberar formas que se encuentran presas dentro de una rama hasta los cambios que ocurren durante el proceso del tallado

determinados por la estructura básica de la madera e implican alteraciones a la idea mental original que se tenía cuando se empezó a trabajar, éste es también un elemento reconocido por la mayoría de los artesanos.

Aunque estas teorías se presentan de manera separada para fines explicativos, en la práctica se combinan continuamente. Como puede verse, las descripciones de los talladores encuentran equivalente en los conceptos planteados dentro del marco conceptual al inicio del artículo. Esto es, la capacidad de crear imágenes, de configurar o dar forma usada se inscribe en el ámbito de la imaginación, presente en el quehacer de los artesanos, a través de la función mental de síntesis de la diversidad perceptual. Dicha percepción se completa, corrige, distorsiona o falsea a través de volver a ver o recordar imaginativamente lo visto. También es cierto que las formas se configuran mediante la experiencia personal o el conocimiento de lo que les es propio y de su entorno, a través de un ejercicio mental, en el cual en ocasiones tratan de convertirse en el animal para saber cómo es, cómo se mueve y expresarlo a partir de su esencia. Algunos de los artesanos incluso se relacionan con los animales como si estuvieran vivos, por ejemplo en una de las visitas, y en alusión a una jirafa que acababan de terminar un artesano expresó “qué bueno que viniste hoy a verla porque mañana se va a ir corriendo” (Hernández, Evaristo. Entrevista personal. 2000). Finalmente el concepto de inteligencia como dirección de las operaciones mentales que lleva a conocer, interpretar y transformar el medio encuentra eco en la descripción de los talladores cuando refieren su trabajo como una actividad consciente que puede desarrollarse a través de esfuerzo y determinación individual.

Conclusiones

Es posible concluir que el punto de partida de la producción de animales fantásticos tallados en madera realizada por los artesanos de Arrazola no se encontró en el impulso creativo o la autoexpresión subjetiva de los artesanos. Antes bien dicha creación radica en su necesidad económica y, con el paso del tiempo, ello derivó en desarrollar y adecuar tareas y características específicas de la producción artesanal de acuerdo con las solicitudes encomendadas por clientes.

El hecho de que su trabajo surgiera como respuesta a una necesidad económica de sobrevivencia, estableció, desde el inicio, determinantes a su trabajo. En efecto, los artesanos se vieron obligados a desarrollar representaciones que tuvieran valor a partir de la concepción misma de la forma, para cumplir con la función de satisfacer el gusto o preferencias de los posibles compradores. Además de ello, el proceso de comercialización de las piezas ha hecho que los artesanos se enfrenten a la necesidad de superar la competencia surgida en el mismo poblado y ello lo han logrado a través de generar elementos representativos propios de cada familia en los que se especializaron con el paso del tiempo. De esa manera, su trabajo artesanal corresponde al planteamiento de la creatividad como modelo de sistemas, un proceso social de interacción de elementos que van más allá del individuo. Los artesanos refieren la originalidad en su trabajo como el resultado de un proceso co-

tidiano a través del cual subordinan mirada, percepción, memoria y demás facultades cognitivas a la transformación e interpretación de los datos y señales de la realidad para la configuración mental o imaginación de formas que se determinan de manera previa al tallado. Ello corresponde a las explicaciones psicológicas y filosóficas del proceso creativo en torno a la inteligencia y a la imaginación.

Los artesanos explican, de manera intuitiva, que la intención de crear o la búsqueda de motivos es lo que conduce al individuo a ver, desde otra perspectiva. Esto es, en otras palabras, procurar inventar posibilidades creativas y ellos aseguran que la intención o autoderminación de crear algo innovador es lo que conduce al individuo a ver desde el significado, a inventar posibilidades perceptivas desde estímulos externos partiendo de la mirada para crear algo diferente. Por ello, aunque los artesanos se han visto indudablemente influenciados y determinados por el ámbito de sus compradores, quienes definen con su selección de piezas lo que permanece y lo que no se repite, sus creaciones resultan en algo original, algo que les es propio, a través del trabajo y la dedicación constante.

Las teorías intuitivas de los artesanos de Arrazola postulan la creación como una actividad compleja pero accesible al ser humano que presenta distintos grados de dificultad relativos a la conceptualización y elaboración física de la obra. Esta creación abarca un amplio rango de conocimientos que atañen al individuo pero no se puede ignorar la participación de los distintos factores económicos, sociales y culturales que históricamente han contribuido a determinar el proceso mismo de elaboración de los animales fantásticos de este poblado.

Lista de Referencias bibliográficas

- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. España: Alianza Editorial.
- Boumarotti, M. (1550). *Le lettere*. Milanesi.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Argentina: Siglo XXI
- Bronowski, J. (1979). *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creatividad*. España: Editorial Paidós Transiciones.
- Danti, V. (1567). *Trattato delle perfette proporzioni*, en Trattati d'arte, P. Barocchi, Bari, 1960
- Gardner, H. (1995). *Mentes creativas*. España: Ediciones Paidós.
- Lapoujade, M. N. (1988). *Filosofía de la imaginación*. México: Ed. Siglo XXI.
- Marina, J. A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez Peñaloza, P. (1980). *Tres notas sobre el arte popular en México*. México: Miguel Ángel Porrúa
- Masouka, S. (1994). "The papier-mâché art of the Linares family", en *Calavera. Catálogo de exposición del Fowler Museum of Cultural History*. USA: University of California.
- Ovando Shelley, C. (2008) "Las artesanías como artífices culturales de la nación," en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas*. México: UNAM
- Platon (1959). *La República*, México: UNAM
- Plotino (1955). *Eneada V*. Buenos Aires: M. Aguilar Editor
- Read, H. (1965). *Orígenes de la forma en el arte*. Argentina: Proyección.

Rubert de Ventós, X. (1989). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Península.

Tatarkiewics, W. (1997). *Historia de seis ideas arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Barcelona: Ed. Tecnos

Abstract: It was economic necessity and the proximity with one of the state of Oaxaca's most important archaeological sites that sparked awareness for the demand for innovative products amongst the men of the town of Arrazola, who were originally farmers. That spark led them to develop a handicraft tradition that has thrived for the past 80 years. The creation and sale of the carved copal-wood pieces made in Arrazola has led the artisans to develop innovative processes that have undergone transformations over time as needs changed.

They taught themselves how to carve, and developed certain shapes over years of isolation, in complete secret, in family workshops in the creators' houses. Ultimately, that led to clear, distinct styles that have been preserved up to this day. However, political and economic crises have recently forced them out of isolation, and they have instead formed organizations aimed at promoting their members' pieces.

The peculiarity of the Arrazola creations is that they nominally correspond to animals in nature but in actual fact, in terms of shape, colour, and composition, they represent a new reality that exists only in the fantasies of their creators' minds. Through the power of their imagination, the creators visualize the animal's form before carving it with a machete and regular kitchen knives and finally decorate it with acrylic paints.

The carvers call themselves artisans, and although some of them feel they are the possessors of an art that is a natural gift that comes from divine inspiration, most of them describe the creative process as a complex combination of mental planning enriched by observation, experimentation, and constant effort aimed at coming up with innovation.

Keywords: pioneering- experimental cinema – video art – filmmaking – cultural management – Goethe – technology – new media – feminisms

Resumo: Necessidade econômica combinada com a proximidade de um dos sítios arqueológicos mais importantes do estado de Oaxaca aumentou a consciência sobre a demanda por produtos inovadores. Homens população de Arrazola, originalmente camponeses temporários. Isso os levou a desenvolver uma tradição artesanal que floresceu nos últimos 80 anos. Tanto a criação e comercialização de peças esculpidas em madeira copal produzido em Arrazola levou artesãos para criar processos inovadores que foram transformadas ao longo do tempo de acordo com a necessidade.

A partir técnica de auto-aprendizagem de escultura, a evolução das formas de cada arte-são foi desenvolvido por anos de isolamento e totalmente secreto em oficinas familiares localizados nas casas de seus criadores alcançar uma definição clara de estilos que são preservados até a data, mas as constantes crises políticas e econômicas forçaram-nos recentemente a deixar esse isolamento para formar organizações civis temáticas cujo objetivo é promover juntos as peças de todos os seus membros.

A peculiaridade das criações de Arrazola é nominalmente correspondem aos conhecidos mas os animais formais, cromáticas e de composição apresentar uma proposta de uma nova realidade existente apenas na imaginação de seus criadores que-los a visualizar antes do corte através do seu poder imaginativo e elas são materializadas através do uso de madeira, um facão, facas caseiras e tinta acrílica.

Lapidários se definiram como artesãos e embora alguns titulares arte se sentir como um dom natural ligada a inspiração divina, principalmente descrever o processo criativo como uma combinação de planejamento mentais complexas enriquecida pela observação, experimentação e o esforço constante sempre voltado para a busca pela inovação.

Palavras chave: imaginação - inovação – processo criativo

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

El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad

Mónica Susana De La Barrera Medina *

Resumen: Desde sus inicios el trabajo de diseño gráfico tuvo la intención de reproducirse y multiplicarse, siendo el trabajo editorial y sus diversas publicaciones las que, bajo los principios de difusión generaron ediciones cada vez más altas, tanto en número como en calidad. Sin embargo y en un contexto de posmodernidad, donde los contenidos simbólicos y materiales, por mencionar algunos han ido cambiando, se sostiene que en la actualidad y quizás en un volver al origen, se presenta la tendencia de realizar productos de diseño únicos, por ende artesanales que además algunos se muestran sustentables, con uso y reutilización de diversos materiales. Lo antedicho implica el uso de menos basura, cierta innovación y evidentemente hacen de estos objetos piezas únicas e irremplazables. De allí que el texto analice desde diversas visiones, sustentadas en la metodología de las entrevistas, acerca del trabajo de diseñadoras que apuestan al trabajo artesanal como una intervención para proyectos como carteles, libros y otros objetos de diseño. La propuesta conjuga un acercamiento al diseño contemporáneo, en un intento de asimilar su valoración frente a un mundo casi inmaterial.

Palabras clave: artesanal - diseño contemporáneo - identidad - producción - valoración

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

(*) Doctora en Antropología Social por la Universidad Iberoamericana (Ibero, Ciudad de México), Maestra en Diseño por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP, San Luis Potosí, México) y Licenciada en Diseño de la Comunicación Gráfica por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-Azcapotzalco, Ciudad de México). Desde hace más de 19 años profesora en diversas universidades de México y desde el 2002 Profesora de Tiempo Completo en la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA, Aguascalientes, México) en el Centro de Ciencias del Diseño y de la Construcción, investigadora Perfil Deseable PRODEP, catedrática en materias de Identidad Corporativa, Tipografía, Taller Integral y Presentación de Proyectos Profesionales, entre otras. Sus trabajos de investigación abordan temas de: diseño y comunicación gráfica, antropología del diseño, innovación, urbanismo y diseño. Correo: msdelaba@correo.uaa.mx

Lo artesanal en el desarrollo del diseño

El sociólogo Richard Sennett (2009), precisa que el oficio es una experiencia exploratoria que como está focalizada en la realización correcta de una técnica, obtiene como recompensa el respeto personal. En efecto, las destrezas y habilidades se obtienen con el paso del tiempo, solo con paciencia y perseverancia, realizando día con día trabajos que se van mejorando la técnica. El posicionarse como un artesano respetable puede requerir años de trabajo, ese tipo de reconocimiento que aquellos que lo han alcanzado lo pueden aquilatar, pues se trata de una recompensa emocional. En su libro *El Artesano*, Sennett (2009) se centra en el punto de vista del hacedor de taller, aquel que realiza el trabajo manual y que incluso llega a obsesionarse con los detalles, pues el artesano representa la condición específicamente humana del compromiso, en el que van unidas la mano y la cabeza.

Este dilema es fundamental para repensar desde la actualidad el papel del diseñador como artesano, si su trabajo requiere del detalle o de la producción multiplicada, independientemente de su fusión de la mano con la cabeza para crear, en una era que pasó de lo industrial a la de la información (Castells, 1997). De este modo el desempeño del diseñador está inmerso entre la globalidad y la identidad, en medio de la revolución tecnológica que supone cambios radicales en el desarrollo creativo.

El artesano o gente de oficio fue siempre un especialista que a lo largo del tiempo incrementó saberes aprendidos y practicados. Es a partir del *aprender haciendo*, con errores y aciertos que fomentó habilidades y realizó diversas obras. Asimismo, este conocimiento adquirido fue transmitido de una a otra generación, de forma directa, de persona a persona entre un maestro y aprendiz. Dichos conocimientos la mayoría de las veces es transmitido de manera práctica y tácitos a través del ejercicio de la técnica y constituyen el hacer del oficio. Sennett (2009) describió por un lado, la capacidad/habilidad que un individuo tenía en tanto recursos, talento y la aptitud para el desarrollo de determinadas prácticas para las cuales estaba adiestrado como opuestos a la inspiración súbita (capacidad de hacer algo de maneja innata). Por otro lado, el dominio, el conocer y saber como características del artesano también pero en calidad de demostración a los demás de que algo está bien hecho.

La capacidad de realizar en determinado momento trabajos con habilidad, porque se es capaz de aprender y hacerlo es universal. No obstante dicha destreza se desarrolla conforme se practica y ejercita dicha destreza. El oficio es un conocimiento tácito, personal y paradójicamente también está anclado en los saberes del grupo. Dichos conocimientos no son fáciles de plantear a través del lenguaje formal, ya que se transmite a través de la experiencia del aprender haciendo y del aprender interactuando, que involucra la interacción cara a cara de forma directa, conocimientos que difícilmente pueden ser removidos de su contexto humano y social y que están ampliamente referenciados en las prácticas corporales (Nonaka, 2007, Lundvall y Johnson, 2016).

En el caso de la producción de libros, para el desarrollo de las primeras publicaciones, los oficios jugaron un papel fundamental. En efecto, se requería de diversos expertos artesanos para la realización de un libro. El trabajo en talleres se apoyó en herramientas que requerían de amplia maestría y dominio, incluso estas herramientas se fueron modificando para lograr mejores resultados, y el producto libro se fue transformando de elementos

rudimentarios a sofisticados. De este modo también se fue acrecentando y favoreciendo la creatividad, desde su concepción, hasta la entrega del producto terminado. Ejemplares editoriales con detalles en piel, grabados, con tintas especiales y pigmentos derivados de la alquimia realizados para diversos y exigentes clientes, que encontraron en los expertos de oficio resultados de mucha calidad, obras de arte únicas.

Sin embargo, el desarrollo tecnológico fue sustituyendo, mecanizando y sistematizando buena parte de estas labores. Las máquinas fueron asumiendo actividades, reduciendo tiempo en los procesos e incrementando la producción. No obstante, con la sistematización también desapareció la posibilidad de pensar durante el proceso de realización y de realizar modificaciones durante el mismo. Asimismo, también se interrumpió el legar los conocimientos tácitos de gente de oficio, que por muchos años dominó el trabajo artesanal (Coriat, 1992), a otros de forma directa de modo tal que obtuvieran algún tipo de aprendizaje no documentado.

En la actualidad la industria editorial maneja grandes cantidades de producción de libros mecanizada. Esto implica que los libros se diseñan en un determinado lugar, pero son las grandes imprentas las que los reproducen y también los comercializan en espacios que ya no son físicos, pues los ejemplares permanecen en almacenes guardados y ya no exhibidos en librerías y su venta es a través del internet. No obstante la venta de libros físicos cada vez es menor, pues la tendencia ha generado las versiones intangibles en los libros digitales. Estos productos sin lomo, sin solapas y que pueden conservarse en archivos o programas virtuales, ocupando un espacio sólo virtual en la memoria de algún dispositivo electrónico, descargables y visibles en diversos formatos. Algunas de sus diferencias es que no se pueden oler o tocar, no tienen peso específico, solo se sabe que se tienen. Los libros como objetos o productos derivados de un trabajo creativo, son un ejemplo de lo que se puede tener sin sentir el estímulo de las emociones, fundamental para el bienestar humano (Damasio, 2002).

Hasta aquí se dio cuenta de cómo lo artesanal fue parte del surgimiento y acompañó el proceso de diseño como parte del hacer. A continuación se verá cómo incidió este proceso en el conocimiento de diseño.

Conocimiento para el trabajo de diseño

En la labor artesanal, el conocimiento se obtiene de manera corporal, con técnicas y prácticas del cuerpo, por ejemplo, en la mano a través del tacto y el movimiento. Es a través de la imaginación que comienza la exploración del lenguaje, que se intenta dirigir y orientar la habilidad corporal (Sennett, 2009). Este lenguaje alcanza su máxima funcionalidad cuando muestra de modo imaginativo cómo hacer algo, incluso mediante la utilización de herramientas imperfectas o incompletas, estimulando la imaginación para desarrollar habilidades aptas para la reparación y la improvisación (2009:53). Asimismo, un diseñador también idealmente debe poseer habilidades en el empleo de sus herramientas, en su formación y dentro de su trabajo profesional. Además, debe ser evidenciar el dominio de ello desde su conocimiento simbólico para ofrecer soluciones adecuadas.

Asheim (2007) distingue dos tipos de conocimiento: el sintético y simbólico. El primero basado en la ingeniería, aquel en el que se aplica la experiencia, la capacidad de combinar lo que se sabe con la experimentación, las pruebas y en el trabajo práctico en el aprender haciendo, para dar soluciones y resultados. Por ejemplo aquí se puede ubicar a un especialista de taller, que domina la maestría de su trabajo. Por otro lado, el conocimiento simbólico está basado en la creatividad, que Asheim identifica cómo aquel que sabe-cómo, derivado de las destrezas y habilidades prácticas especializadas en la interpretación de símbolos culturales, más que del procesamiento de la información. Este conocimiento es específico del contexto en el que se desarrolla, pues la interpretación de símbolos, imágenes, dibujos, historias y artefactos culturales, están fuertemente ligados a una comprensión más profunda de las costumbres, las normas y la cultura cotidiana de grupos sociales específicos. De allí que este tipo de conocimiento sea el que predomina en el diseño, como una disciplina integradora, ya que de acuerdo a Augé (2000), el diseño es nexo activo en las comunicaciones humanas que pone como protagonistas a los objetos industrializados, ya que “sirven para medir, probar y modificar el estado de la relación entre los interlocutores del juego social” (Augé, 2000).

A propósito de los 100 años de la Bauhaus, es importante recordar a esta escuela de arquitectura, artesanía y diseño, cuyo enfoque justamente estuvo orientado hacia el trabajo manual. Más aún, en ella el trabajo artesanal fue prácticamente una ideología y en la que se realizaron proyectos con resultados surgidos de necesidades, que asimilaron y fusionaron el trabajo de oficio con vertientes teóricas de arte. El artista en esta escuela, fue resultado del perfeccionamiento del artesano y la fusión de los conocimientos integradores. Un lugar visionario que planteó el desarrollo de proyectos en los que la maestría fue parte del trabajo de dominio, con diversas disciplinas, cada una con sus habilidades dirigidas a tareas específicas en las muy variadas áreas del diseño combinadas en un modelo de escuela-taller-laboratorio (Droste, 2006).

La Bauhaus fue tan importante, que se replicó en casi todas las escuelas de diseño posteriores a su fundación, retomando sus avances, su objetivo definido por Walter Gropius fue la recuperación de los métodos artesanales en la actividad constructiva, elevando el trabajo artesanal tanto como las Bellas Artes. La meta era comercializar productos integrados a la producción industrial para convertirlos en objetos de consumo posibles de adquirir para más personas, una fusión entre el artista y el artesano o visto de otro modo, entre el arte y la técnica. Bajo esta premisa fueron muchas las instituciones educativas enfocadas a las áreas de diseño que consideraron al trabajo artesanal como parte de los aprendizajes que sus alumnos debían replicar. Incluso varias universidades de México llegaron a contar con licenciaturas en artesanía, como una oportunidad, enfocadas a la recuperación de conocimientos culturales de las diversas áreas que lo artesanal tiene, desde lo textil en bordados, los sistemas de producción como telares de cintura hasta lo objetual con vasijas y piezas en materiales como la cerámica, piedra o madera. Al menos en México y con la cantidad de artesanías y conocimientos sectorizados por regiones y zonas culturales, la creación de una licenciatura parecía necesaria, sobre todo para poder legar el patrimonio, favoreciendo el conocimiento y dominio de técnicas y materiales específicos del quehacer manual. Sin embargo la mayoría de estas escuelas fueron cerrando, llegando a considerar prioritaria cualquier otra licenciaturas en diseño, menos lo artesanal.

Muchas universidades en México, ofrecen las diversas especialidades en diseño, industrial, gráfico, de modas, de interiores, pero sus asignaturas contemplan mayoritariamente el aprendizaje de técnicas de representación digitales por encima de las manuales. De hecho las personas de oficio que podían legar sus conocimientos a los alumnos, han sido también desplazadas, pues las universidades contratan a aquellos que poseen un título avalado oficialmente, con licenciaturas, maestrías o doctorados que por supuesto los artesanos expertos o gente de oficio no posee, pues ellos se formaron con la experiencia sin una validación oficial o un saber institucionalizado. De ahí que muchas de las carreras universitarias en diseño tengan contenido curricular con mayor interés en el desarrollo tecnológico, al menos eso lo parece con asignaturas que enseñan el manejo de herramientas digitales y muy poco trabajo manual, las materias de taller son reducidas, no se enfocan al trabajo y descubrimiento de materiales para diversos resultados, puesto que los tiempos de estudios de una licenciatura también se han venido reduciendo en años de estudio, restándole la posibilidad a los alumnos de experimentar y desarrollar sus propios aprendizajes mediante la práctica del aprender haciendo.

En contraparte, y de manera complementaria al fenómeno educativo reseñado, comenzaron a surgir desde hace por lo menos cuatro años en México, pequeños talleres o escuelas de menor número de alumnos, que ofrecen cursos impartidos por especialistas de diversas áreas cercanas al diseño, en su mayoría derivadas de las asignaturas tradicionales que ya no se imparten en las universidades. Caligrafía, aerografía, impresiones con tipos móviles, serigrafía o joyería artesanal, son algunos de los talleres enfocados al trabajo manual, cursos cortos en espacios excepcionales en los que concretamente se trabajan técnicas, se experimenta con materiales, y se realizan prácticas que favorecen el conocimiento sintético y simbólico, fundamentales para recuperar el dominio de algunos oficios aplicados al diseño.

Diseño único de ayer y siempre

No se trata de nostalgia, cuando se analiza un modelo de enseñanza que antecedió la propuesta curricular de enseñanza del diseño institucionalizada en la actualidad. En su momento, como se sostuvo, en México se contaba desde el diseño con una gran parte de trabajo artesanal, como el Taller de Integración Plástica (TIP) que surgió en 1949, posteriormente en 1952 se abrió El Taller de Artesanos Carlos M. Lazo, perteneciente a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP), con la incorporación de esta área de formación al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el INBA estructura por primera vez los estudios con programas y reglamentos mínimos (Kloss, 2006), convirtiéndose posteriormente en 1961 en Escuela de Diseño y Artesanías, y que finalmente en 1980 se consolidó como Escuela de Artesanías y que a la fecha continúa impartiendo carreras de técnico artesanal¹.

Como podemos apreciar, en realidad el desarrollo de objetos artesanales sigue siendo importante y socialmente necesario. Es más, prevalecen los objetos culturales y simbólicos, que más allá de su base material conllevan una carga significativa, que trascienden porque su uso ha sido fundamental, por ejemplo, para preservar alguna tradición tal como lo reconoce Bordieu (2007) argumentando que el mundo social está condicionado por sis-

temas simbólicos. Por ejemplo en diversas regiones de América, la realización de textiles con fibras animales o vegetales permite resguardar la memoria histórica, lo mismo que con el uso de pigmentos, que no obedece a la falta de recursos o disposición limitada, sino que conlleva cargas simbólicas al recuperar la manufactura tradicional regional, en la que se depositan los conocimientos ancestrales, por manos que dan sentido al simbolismo de la prenda y de quien los porta. Son diversos los motivos iconográficos en los textiles, en la alfarería y en los demás objetos artesanales, y cada uno responde por lo general a significados emblemáticos de grupos culturales. Puede verse en algunos trabajos como los de Devia, Cardale y Niño Izquierdo (2016), en estudios sobre colorantes empleados en comunidades indígenas, donde su uso depende de normas ancestrales de la comunidad.

En el caso de los textiles ha sido tan atractiva la imagen de algunas piezas realizadas a mano, que, en algunos casos, grandes empresas comerciales se han apropiado del diseño original de diversas comunidades. Por ejemplo, reproduciendo en prendas de vestir, estilos reconocidos de culturas mexicanas, caracterizados por los colores llamativos y grandes flores y bordados². Sin embargo, empresas extranjeras con mayor tecnología, han intentado emular el diseño bordado hecho por manos de mujeres artesanas, sustituyéndolo con materiales semejantes a los originales, pero con impresiones o bordados de alta calidad fabricados por máquinas, que a simple vista parecieran auténticas, si no fuera por la cantidad de prendas reproducidas y vendidas en cadenas de almacenes.

Esto, por supuesto, es un problema ético que vale la pena discutir, ya que se trata del uso de identidades insertadas en aplicaciones comerciales, qué al no tener un registro o patente de uso por cada artesano, parecen estar a disposición de quien desee apropiarse de ello. Pero el planteamiento del diseño, del trabajo original que deriva en innovación y nuevas propuestas, también se ha venido recuperando. La ciencia ha estado colaborando en obtener nuevos materiales, algunos derivados de la naturaleza, que posibilitan mejoras en el medio ambiente y una contribución a favorecer el consumo responsable de productos variados, por ejemplo materiales verdes en la industria de la construcción, materiales reciclados, renovables, no tóxicos, de reuso y diversos lineamientos establecidos por certificaciones internacionales

Algunos diseñadores han intentado recuperar en sus propuestas el trabajo artesanal, incluso cuando su diseño rebasa fronteras y se imprime en grandes cantidades, como en los carteles o en la identidad corporativa. Es por ello que el trabajo único, el artesanal, no desaparece, se recuperan ciertas técnicas o modos de realizar soluciones, pero se puede incorporar a lo actual, pues se han simplificado recursos y tiempos de la mano con el trabajo creativo. De este modo el trabajo de oficio puede ser de mucha más calidad con objetivos específicos y alcances del enfoque del diseño. Al respecto puede verse en la propuesta de Ana Elena Mallet y Pilar Obeso en su proyecto “Hilos y entramados”, realizado en el 2016 con el apoyo de la Secretaría de Cultura de México, el proyecto que ha fomentando el rescate de productos artesanales y originales, a través de prácticas colaborativas con distintos diseñadores a modo de diálogo³.

Modelos de producción y la presencia del diseño

El valor de un producto se modifica por supuesto de uno único a otro común o repetido, porque los objetos se viven de distinta forma, como lo planteo Baudrillard (1969), con valores de uso, de signo y de cambio, porque desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana. En un objeto artesanal no solo vemos su funcionalidad, sino el trabajo que detrás está implícito.

En el modelo fordista, donde su producción masiva respondió a fabricaciones lineales de ensamblaje de productos y los trabajadores realizaban tareas repetidas, la evidente industrialización trajo consigo mayor cantidad de objetos fabricados por máquinas, menor costo para un consumidor, como ejemplo Henry Ford logró reducir el tiempo de montaje de un automóvil “desde 12 horas y 28 minutos (septiembre de 1913) a 1 hora y 33 minutos” (30 de abril de 1914) (Horace y Faurote 1915, 323). El modelo fordista implicó la mecanización de cadenas de montaje, acompañada de nuevas normas de consumo masivo, acceso a bienes de consumo durables por parte de los asalariados— y nuevas normas de vida de los trabajadores urbanos (Neffa y De la Garza Toledo, 2010). Sin embargo la centralización de grandes compañías con producción masiva, trajo también una serie de problemas sociales al desplazar buena parte del trabajo humano que poseía conocimientos únicos, en realidad desplazando a la mano de obra especializada y mecanizándola (Coriat, 1992), con un aumento del trabajo improductivo en las empresas, pero con un alto reconocimiento de la marca y su identidad justamente por esa masividad.

Con el paso hacia el posfordismo, las relaciones entre los recursos naturales, los sectores secundarios y terciarios, se modificaron sustancialmente, cada sector se subdividió y se especializó. De dio lugar a bloques de productos perfeccionados y acabados, a través de compañías pequeñas y subsidiarias, que resolvieron problemas de logística, de especialización, de descentralización. Lo antedicho permitió el aumento en el desarrollo de actividades económicas, diversificación de los productos, equipo de trabajo y personal especializado, que incluyó el trabajo de mujeres, pero que también trajo consigo mayores consumos de acuerdo a Neffa y De la Garza Toledo (2010).

En la actualidad los modelos se han modificado, lo mismo que la producción, permitiendo una asimilación distinta de lo objetual. Dando lugar a cuestionarse la posición como diseñadores, por un lado la fragilidad como consumidores que desean una marcada individualidad como lo plantea Bauman (2003), pero, por otro lado, la tendencia a adquirir cosas de menor valor y al mayoreo.

Otras de las diversificaciones, apela a los consumidores activos (Gillmor, 2006), donde la personalización de productos por parte de un cliente lo va convirtiendo en el diseñador de lo que desea adquirir en función de sus intereses y gustos. Pero el encanto de la personalización de los productos está centrado en algunas empresas en la forma, más allá de modificar su contenido. De ahí que lo externo se vaya adecuando a gustos y que, por ejemplo, una empresa consolidada como Coca cola, pudiera ponerle el nombre de “Luis”, a un producto que siempre será identificado por su contenido.

Otra tendencia de consumo muy reciente, puede identificarse por lo orgánico, lo sano o lo natural que ha dado lugar a diseños sectorizados. Incluso porque en el desarrollo de etiquetas se regresa a considerar a las propuestas más puras en términos de diseño, aquellas

en las que una sola tinta pueda describir y detallar el contenido, conservando contrastes y jerarquías. La serigrafía se retoma, pero ahora con tintas ecológicas o papeles hechos a mano o reciclados, qué en una propensión a cuidar el medio ambiente, se destinan incluso los envases de vidrio a ser usados y reusados para comprar y degustar determinados productos. Así de forma muy general se han venido simplificando productos y con ellos las aplicaciones de diseño, etiquetas sin plástico, bolsas de papel y el menor uso de materiales que contaminen. Los anaqueles, exhibidores y aparadores también se van depurando de elementos, hasta dejar en tablas de madera casi sin pulir o de metal un tanto oxidados, productos limitados, de los que hasta la caducidad y vigencia van escritos a mano para dar una idea de lo poco industrial que ahora es. Entre más artesanal sea el mensaje se intenta que parezca más natural. Todo esto corresponde a una tendencia e inversión, tal como lo afirman publicaciones de estudios económicos (Esnaurrizar, 2017), en donde los alimentos orgánicos representan un prestigio incluso para las mismas grandes industrias, limitando en ediciones casi el mismo producto pero presentándolo en distinto contenedor, en la búsqueda de generar también una conciencia para reducir el impacto ambiental, pero enlazándolo siempre al consumo y el consumidor, a través de una construcción de identidades, una tendencia de consumo utilizada por las marcas para crear en los consumidores una identidad con la que se vean reflejados (Marinas, 1998).

El trabajo artesanal de dos diseñadoras

Lo artesanal, menciona Rotman (2003), es una manifestación que representa y modela identidades, relacionadas con la nacionalidad, que remite a tradiciones y que da sustento a una identidad cultural de una sociedad y lugar determinado. De este modo lo artesana se identifica con valores e ideas de la historia regional y nacional, por lo que forman parte de un patrimonio, con diversas implicaciones simbólicas. Con esta premisa y para dilucidar entre la artesanía y el diseño, se invitó a dos mujeres diseñadoras de distintos países para conocer a través de algunas preguntas, sus puntos de vista centrados en una actualidad altamente tecnológica.

Por un lado, Parisa Tashakori que es una artista visual y diseñadora gráfica con licenciatura y maestría en diseño gráfico, nacida en Teherán, capital de la República Islámica de Irán, que actualmente reside en Estados Unidos. Esta diseñadora es reconocida internacionalmente como profesora y miembro del jurado en importantes competencias y festivales en el mundo del diseño. Por otro lado, Gabriela Irigoyen, de origen argentino, está desde los seis años de edad radicada en Brasil. Es maestra, artista visual y se dedica a hacer libros artesanales desde 2004. Ambas diseñadoras cuentan con una amplia trayectoria, y su trabajo resulta inspirador, al incorporar el trabajo artesanal a sus proyectos actuales de diseño⁴.

Cuando se le preguntó a Parisa la diferencia que encuentra entre el diseño y la artesanía, ella replanteó la pregunta: ¿Qué conecta diseño y artesanía?, respondiendo que la raíz del diseño proviene de la artesanía, considerando que nuestros antepasados artesanos abrieron el camino, por lo que fueron justamente los primeros diseñadores (Tashakori, P, comunicación personal, noviembre 28, 2018).

Durante su infancia Parisa, pasó mucho tiempo con familiares en reuniones de mujeres, quienes la mayor parte del tiempo estaban ocupadas haciendo manualidades cosiendo, bordando y tejiendo, “A veces era como un concurso, ellas trataban de crear algo nuevo y hermoso para sus hijos o para decorar su casa” (Tashakori, 2018). Describió con franqueza que no le gustaba este tipo de trabajo, tan ligado al género femenino, pues en esos momentos ella deseaba tener más libertad para a andar en bicicleta o jugar en la calle con otros niños. Sin embargo al crecer y sobre todo al convertirse en diseñadora gráfica, comenzó a usar todo su conocimiento de infancia, “Encontré que a mi público le gustan estos diseños y los admiro más” (Tashakori, 2018).

La riqueza e historia del país del que proviene Tashakori, lo aquilata y lo reconoce, por lo que siempre ha buscado conectarse con sus antecedentes (ver imágenes del 1 al 5). Por ejemplo considerando trabajos como el que se realizó en montañas sagradas en Irán, Alvand Mountain con inscripciones en piedra⁵. Este trabajo histórico fue en su momento encargo de un cliente, uno de ellos ordenado por Darío el Grande (521-485 aC) y otro fue diseñado para Jerjes el Grande (485-465 aC), como ejemplos de las obras maestras que permiten ver el trabajo que perdura a través del tiempo, apegado al trabajo artesanal.



Imagen 1, 2, 3, 4 y 5. Parisa Tashakori, su imagen y ejemplos de su desarrollo para el trabajo en Cow International Design festival, titulado: My Center Of the World, desde el boceto, el bordado a mano con bastidor, hasta el cartel final impreso y expuesto en la exhibición en 2017, sobre la vaca en la mitología de Irán. **Fuente:** Imágenes enviadas por la autora y editadas como collage.

Parisa es una diseñadora situada en la frontera de dos generaciones, pues como ella lo explica, comenzó su carrera como diseñadora usando pinceles, colores, letraset, airbrush, zipatone, fotocopiadoras y muchos otros recursos con los que realmente disfrutó trabajando. Más tarde las computadoras y la revolución de internet le cambiaron todo.

“A veces pienso que vamos a olvidarnos incluso de escribir porque todas nuestras notas, números de teléfono y calendarios están en nuestros teléfonos inteligentes, lo cual es bueno en algunos aspectos, especialmente en términos de ahorro de entorno. Pero todavía estoy conectada al papel. Prefiero leer libros y dibujar en mi cuaderno personal. Además, muy pocos diseñadores gráficos vuelven a hacer arte físico, así que decidí revivir mi estilo de arte original nuevamente, un estilo que a todos les gustaba: todas las artesanías de arte femenino” (Tashakori, 2018).

El trabajo de Parisa justamente lleva ese trabajo manual aplicado en diversos medios, como el cartel. Le pregunté qué diría a los jóvenes estudiantes que creen que la tecnología y el uso de la computadora hacen todo el diseño. Respondió que los alumnos deben confiar en sus ojos, mentes y manos, pues ese triángulo puede transformarlos de un operador informático a un diseñador. Para ella un diseñador es un solucionador de problemas y funciona como una herramienta universal para los clientes. “Si no tienen habilidades en dibujo, fotografía, ilustración, creatividad y muchas otras habilidades que un diseñador gráfico necesita saber, ¿Cómo podemos ayudarles a comercializar sus productos o servicios?” (Tashakori, 2018).



Imagen 6 y 7. Fuente: <http://www.parisatashakori.com/> (2017)

Algunos de los carteles de Parisa tienen evidentemente trabajo artesanal y conllevan intereses sociales, artísticos y ambientales. La imagen 6 es de la colección Poster Without Borders. La imagen 7 es de una exposición de carteles en Polonia, *Women's rights are human rights*, su cartel ¡Cultiva las voces de las mujeres!, con el que promueve nutrir las voces de las mujeres para animarlas a hablar y defender sus derechos humanos básicos en cada una de sus comunidades.

Parisa considera que es mejor desarrollar un lenguaje personal en lugar de un estilo para un diseñador, ya que un estilo nunca es creado por una persona específica, y en poco tiempo no se puede desarrollar un lenguaje artístico personal, sin pasantías y otras oportunidades de aprendizaje con maestros, con trabajo arduo y lectura. “El lenguaje personal es algo que no puedes inventar intencionalmente; Simplemente aparece por sí mismo después de muchos años de experiencia durante tu trabajo profesional” (Tashakori, 2018).

La diseñadora describió que siempre disfrutó probando diferentes experiencias, que en algún tiempo fue criticada por algunos colegas por no tener un estilo o acento específico en sus trabajos profesionales. Algunos incluso mencionaron que no era lo suficientemente leal a la tipografía persa proviniendo de Irán. Pero esto no le importó en absoluto, porque cree que cuando eres joven o trabajas como un joven diseñador, debes probar todas las técnicas y estilos, y será hasta después de algunos años cuando te encontrarás más cerca y más cómodo con algunos de tus diseños. “Ahora parece que a todos les gusta ver el trabajo que he hecho con mis manos, como bordar y tejer, lo cual es bueno porque también disfruto haciendo ese tipo de trabajo. La clave es recordar que como diseñador es muy importante utilizar estas habilidades para el diseño, no solo para hacer arte aplicado a lo ordinario” (Tashakori, 2018).

Por su parte, para Gabriela Irigoyen la buena artesanía también es un proyecto de diseño, pues es necesario planear, estudiar los materiales, pensar en cómo será su utilización y aprovechamiento, sobre todo en qué medida ese objeto creado será útil o atractivo de alguna manera. Son también las premisas básicas del buen diseño (Irigoyen, 2018).

Para esta diseñadora el uso de los materiales es fundamental, ya que ella busca utilizar y reutilizar todo tipo de papel y recuperarlo en diversos formatos de libros que hace a mano, explorando con diversos tipos de encuadernado y cocido. En sus trabajos resalta ante todo el trabajo artesanal de forma casi pura, evidenciando que no solo el contenido literario del libro es importante, sino el formato libro en tanto objeto que más tarde permitirá llenarse de información.

Irigoyen explicó que todo su trabajo de diseño está relacionado con el trabajo artesanal (ver imágenes del 8 al 11). Es el trabajo manual el que le ha permitido crear y probar nuevas estructuras para crear sus libros e innovar en su parte estética y estructural, con nuevas formas de sujetar y disponer las páginas, nuevos cosidos y formas de mantener las tapas y hojas unidas, de una forma durable y estéticamente agradables. Ella sabe claramente que la gente adquiere sus diseños porque buscan algo único, algo que quieren guardar.

El realizar trabajo artesanal actualmente en un medio tan tecnológico, permite probar los materiales de forma que la pantalla de la computadora no permite hacer. Es posible sentir texturas, pesos, olores, o el cómo reaccionan materiales distintos uno cerca del otro, el trabajo manual permite la sinestesia (Irigoyen, 2018). A jóvenes alumnos que creen que la tecnología y el uso de computadora hace todo el diseño les diría que es muy importante

que se permitan sentir, oler, tocar, percibir los materiales y escuchar lo que les dicen sobre cómo utilizarlos para hacer un diseño mejor, más agradable y que no haga daño al planeta (Irigoyen, 2018).

En su experiencia ella considera que por lo menos son cinco años los que puede tomarle a un diseñador saber su estilo de trabajo, describe Irigoyen que para ella su trabajo es particular porque es posible hacer libros que encanten a las personas y les den ganas de tenerlos. Ella se ha dedicado de forma constante a investigar y estudiar la historia del libro y las técnicas tradicionales de encuadernación, para interpretar de forma contemporánea y artística el arte de hacer libros.

Irigoyen ha incorporado el trabajo de su esposo y calígrafo Claudio Gil en algunos de sus proyectos, libros que dan lugar al trabajo manual de la escritura, con diversos pigmentos, sustratos y proporciones. El trabajo de Claudio Gil, explora la comunicación visual de forma directa, pues interviene tela, vidrio, piedra y otros muchos materiales para exponer su trabajo caligráfico, trabajando de forma exploratoria las dimensiones de un trabajo artesanal, todo hecho a pulso.



Imagen 8, 9,10 y 11. Fotos de Gabriela Irigoyen y algunos de sus libros en los que se puede ver el detalle de su trabajo artesanal. **Fuente:** <https://gabrielaairigoyen.myportfolio.com/>

Ideas finales

Parte de las entrevistas a partir de las que discurre este artículo se realizaron con preguntas puntuales acerca del trabajo artesanal y el diseño. Para ambas diseñadoras entrevistadas el trabajo artesanal ha ido de la mano con el trabajo de diseño, fusionando los conocimientos sintéticos y los simbólicos, con una suerte de apropiación identitaria que conlleva la experiencia que tienen ambas en diversas áreas. Asimismo cuentan con el dominio de diversas técnicas y a la vez exploran en el diseño nuevas formas de comunicarse. Por un lado Parisa a partir de su trabajo de identidad y cartel, y por otro Gabriela con el diseño de libros. Ambas han aprovechado de la tecnología la facilidad de la comunicación y difusión de su trabajo, pero no por ello se han distanciado de ejercer sus conocimientos tácitos en propuestas únicas.

El conocimiento exhaustivo de su trabajo, permitió registrar el entusiasmo y la sorpresa con la que los jóvenes descubren en sus diseños el trabajo manual que está detrás. No todo es retoque o trabajo digital, las soluciones sustanciales de lo hecho a mano en el diseño siguen siendo atractivas y valoradas de distintas formas. Algunos preferirán siempre el diseño único, el que nadie más puede tener o del que solo hay contadas piezas porque no existe más el molde. Las soluciones artesanales evidentemente muestran el dominio de diversas técnicas, todas muy distintas pero que permiten dilucidar tangiblemente que aún en nuestra actualidad se puede hacer, difundir e incluso vender el diseño.

Si bien en un principio el trabajo artesanal atendía a necesidades sociales con objetos útiles y funcionales, también puede seguir conservándose como expresión viva del trabajo de expertos que mantiene el conocimiento de diversas técnicas, fortaleciéndose con autenticidad del sello personal que identifica a quien lo diseña y a la entidad que lo acoge. El diseñador puede apropiarse de las técnicas, pero será mucho más enriquecedor el hacer su transición compartiendo lo que sabe, aquello que ha aprendido a lo largo del tiempo como aprendiz y luego como maestro legándolo a otros, para que su conocimiento no se pierda. De este modo el diseño cómo disciplina siempre sigue vinculado a la delicada articulación entre el quehacer manual y el desarrollo creativo, sin limitarse nunca por el desarrollo tecnológico. Antes bien, potenciándose como herramienta para conservar evidencias en videos, grabaciones y tutoriales que puedan servir para el futuro.

Notas

1. Véase en <http://sgeia.galeon.com/escuelas/artesantias.htm#antecedentes>
2. Recordemos la importante aportación del ilustre diseñador de moda Ramón Valdiosera y su Rosa mexicano, que en 1949 lograra mostrar en Nueva York el peculiar color en una colección de textiles tradicionales mexicanos. Véase en: <http://revistapicnic.com/ramon-valdiosera-rosa-mexicano/>
3. Véase en: <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/hilosyentramados/index.html#hero>
4. Consultado abril 2019

5. Estas entrevistas se hicieron en su idioma original, con Parisa en inglés y con Gabriela en portugués, rescatando únicamente lo más importante para el artículo, ya que su respuesta pronta y favorable fue mucho más extensa. Se le agradece a ambas.
6. Un tipo de escritura en piedra de granito en tres idiomas, el viejo persa, Neo-babylonian y Neo-Elamite, situadas muy cerca de Hamedan, República Islámica de Irán.
7. Screentone era una técnica para aplicar texturas y sombras a los dibujos, utilizada como alternativa a la eclosión, procesos de transferencia de hojas flexibles y adhesivas, impresas con textura y que se frotaban para su transferencia a diversos sustratos. En la actualidad se simula con gráficos y texturas en computadora. Las marcas Zip-A-Tone, Chart-Pak, y Letratone de Letraset, prácticamente ya no existen, más que en el recuerdo de aquellos que las usaron.

Lista de referencias bibliográficas

- Asheim, B. (2007) Sistemas regionales de innovación y bases del conocimiento diferenciadas: un marco teórico analítico. En: Buesa, M. (Coord.), *Sistemas regionales de innovación: nuevas formas de análisis y medición*. Madrid: Funcas.
- Augé, M. (2000) *El diseño y el antropólogo*, revista Experimenta nº 32, Barcelona.
- Bauman, Z. (2003) *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- Baudrillard, J. (1969) *El sistema de los objetos*. Siglo XXI editores
- Bourdieu, P. (2007) Espacio social y poder simbólico en: Bourdieu, Pierre. *Cosas Dichas*, Barcelona: Editorial Gedisa
- Castells, M. (1997) *La era de la Información: economía sociedad y cultura*. Alianza Madrid
- Coriat, B. (1982) *El taller y el Robot*. Ensayos sobre fordismo y la producción en masa en la era de la electrónica. Siglo XXI editors
- Coriat, B. (1992) *Pensar al revés* (trabajo y organización en la empresa japonesa), siglo XXI, México/España.
- Damasio, A. (2002) *El error de Descartes*. Barcelona; Crítica.
- De la Garza Toledo, Enrique (1988) coord. *Estrategias de modernización empresarial en México. Flexibilidad y control sobre el proceso de trabajo*. México: Fundación F. Ebert.
- Cardale de Schrimppff, D. y Niño I. (2016) *Aproximación al conocimiento de los colorantes en la comunidad indígena Ika de la Sierra Nevada de Santa Marta* (departamento del Cesar, Colombia) <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69205?lang=es#abstract>
- Droste, M. (2006) *Bauhaus*. 1919-1933. Reform und Avantgarde. Taschen
- Gillmor, D. (2006). *We the Media: Grassroots Journalism by the People, for the People*. Sebastopol, CA: O'ReillyMedia
- Esnaurrizar F. (21 de septiembre 2017) *Alimentos orgánicos, tendencia e inversión*. Disponible en: <https://www.economista.com.mx/finanzaspersonales/Alimentos-organicos-tendencia-e-inversion-20170922-0027.html>
- Horace L. y Faurote, F. (1915) *Ford Methods and the Ford Shops*. The Engineering magazine company. Nueva York,
- Irigoyen, G, (diciembre 2, 2018) *Comunicación personal*.

- Irigoyen, G. (2019). *Página personal*. Recuperado de <https://gabrielairigoyen.myportfolio.com>
- Lehm, Z. y S. Rivera (1988) *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*. La Paz: Ediciones del Taller de Historia Oral Andina (THOA)
- Lundvall, B y Johnson, B (2016) *The Learning economy and the economics of hope*. Anthem press. London
- Marinas, J. M. (1998). *Tendencias y emergentes de la cultura del consumo*. Documentación Social, 141-153.
- Kloss G. (octubre 2006) *Algunos apuntes históricos sobre las escuelas de diseño*. Disponible en: <https://encuadre.org/algunos-apuntes-historicos-sobre-las-escuelas-de-diseno/>
- Neffa, J. C. y E. de la Garza Toledo (2010) "Modelos económicos, modelos productivos y estrategia de ganancias: conceptos y problematización". En *Trabajo y modelos productivos en América Latina*. Argentina, Brasil, México y Venezuela luego de la crisis del modelo neoliberal, Buenos Aires, Clacso.
- Nonaka; I. (2007). "*The Knowledge-Creating Company: How Japanese Companies Create the Dynamics of Innovation*": "How Japanese Companies Create the Dynamics of Innovation. Oxford University Press. Recuperado de <https://hbr.org/2007/07/the-knowledge-creating-company>
- Rotman, M. (2003). Modalidades productivas artesanales: expresiones de lo local en un mundo globalizado. *Campos-Revista de Antropología*, 3.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- Tashakori, P, (noviembre 28, 2018) *comunicación personal*.
- Tashakori, P. (2019). *Página personal*. Recuperado de <http://www.parisatashakori.com>
- Womack Jr., John. (2007) *Posición estratégica y fuerza obrera. Hacia una nueva historia de los movimientos obreros*. México: Fondo de Cultura Económica.
<https://hbr.org/2007/07/the-knowledge-creating-company>, consultado enero 2019
<https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/hilosyentramados/index.html#hero>
 consultado abril 2019

Abstract: Since its inception the work of graphic design had the intention of reproducing and multiplying, being the editorial work and its various publications which under the principles of dissemination, generated increasingly higher editions, both in number and quality. However, in a context of postmodernity, where the contents, symbolic and material to name a few, have changed, it is argued that currently and perhaps in a return to the origin, there is a tendency to make unique design products, for artisanal that some also present as sustainable, with use and reuse of various materials seeking less waste, some innovation and that clearly become unique and irreplaceable, where the post-Fordist economy happens to mass production and has a different assimilation of objects cultural and symbolic despite technological advances. This text analyzes from different perspectives and interviews, the work of designers who bet on handicraft work as an intervention for projects such as posters, books and other design objects, allowing us to approach contemporary design, in an attempt to assimilate their assessment against an almost immaterial world.

Keywords: artisan work - contemporary design - identity - production - valuation

Resumo: Desde o seu início, o design gráfico teve a intenção de se reproduzir e multiplicar-se, sendo o trabalho editorial e suas diversas publicações, que, sob os princípios de difusão, geraram edições cada vez mais altas, tanto em número como em qualidade. No entanto, e em um contexto de pós-modernidade, onde os conteúdos, simbólicos e materiais, para citar alguns, foram mudando, se sustenta que, atualmente, talvez uma volta às origens, surge uma tendência para realizar produtos de design únicos, artesanais, que alguns também se apresentam como sustentáveis, na utilização e reutilização de diversos materiais, procurando menos lixo, uma certa inovação, e que, evidentemente, tornam-se singulares e insubstituíveis, apesar dos avanços tecnológicos, numa economia pós-fordista onde acontece a produção em massa e tem uma assimilação diferente de objetos culturais e simbólicos.

Este texto analisa a partir de várias visões e entrevistas, o trabalho de designers que apostam no trabalho artesanal como uma intervenção para projetos como o cartaz, livros e outros objetos de design, permitindo-nos uma aproximação com o design contemporâneo na tentativa de assimilar a sua classificação frente a um mundo quase imaterial.

Palavras chave: trabalho artesanal - design contemporâneo - identidade - produção - valorização

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

Las artesanías Zenú: transformaciones y continuidades como parte de diversas estrategias artesanales

Paola Trocha *

Resumen: En el ámbito de la producción artesanal, existen muchas investigaciones y estudios en referencia a las artesanías y a su modalidad de producción en las distintas comunidades. El oficio artesanal ha sido estudiado bajo diversas perspectivas, desde lo antropológico, desde su modalidad productiva, desde su estructuración y división del trabajo dentro del núcleo familiar, desde las innovaciones de sus técnicas, hasta su comercialización. Este artículo estudia la producción artesanal desde la perspectiva de los flujos culturales y el dinamismo constante de la actualidad y su influencia en las nuevas artesanías, específicamente aquellas que son combinadas con otras técnicas originarias de distintas comunidades artesanas. Esta nueva tipología de artesanías surgió recientemente en Colombia, bajo las manos artesanas de la etnia Zenú en el departamento de Córdoba. Las condiciones que favorecieron su elaboración, requieren ser estudiadas y evaluadas desde las perspectiva de los distintos actores activos en el campo artesanal; considerándose las cualidades intangibles que aportan los aspectos tradicionales y los valores culturales a la producción. El análisis de estas consideraciones, entendidas como parte de procesos sociales dinámicos, se investiga bajo la perspectiva del desarrollo de las artesanías, cómo las distintas innovaciones técnicas, las nuevas demandas surgidas en los tiempos modernos y su posicionamiento en el mercado, desembocan en nuevas estrategias comerciales y producciones de artesanías combinadas con técnicas de distintas comunidades artesanales.

Palabras clave: Campo social - Pueblos originarios - Producción Artesanal - Diseño - Identidad Cultural - Comercialización artesanal.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 123 - 124]

(*) Paola Trocha. Diseñadora Industrial (Universidad del Norte. Barranquilla, Colombia). Magister en Gestión del Diseño (Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina). Tesis de Honor (UP). Trabajos de investigación basados en la compleja relación entre diseño y artesanía en dos líneas de Investigación de la UP: Investigar en Diseño y Diseño en perspectiva. Participe de distintos congresos y coloquios. Actividad en la Docencia como asistente académica en el Seminario de Metodología de la Investigación de la Maestría en Gestión del Diseño DC (UP).

Introducción

El presente trabajo analiza de forma específica los productos artesanales elaborados por la etnia Zenú en Córdoba, Colombia. El objetivo es investigar bajo la perspectiva del desarrollo de las artesanías, cómo las distintas innovaciones técnicas, las nuevas demandas surgidas en los tiempos modernos y su posicionamiento en el mercado, desembocan en nuevas estrategias comerciales y producciones de artesanías combinadas con técnicas de distintas comunidades artesanales. Para comprender esto, es necesario abordar el concepto de artesanía como un proceso complejo, que obliga no sólo a ver a las piezas artesanales como objetos desarrollados bajo técnicas tradicionales y ancestrales de una comunidad en particular, sino a analizarlas como objetos que no son ajenos a los cambios que ocurren en el entorno al cual pertenecen y que además, son la columna vertebral de la producción artesanal, porque sobre ellas se trabajan nuevas propuestas y nuevos cambios para dar lugar a nuevas estrategias comerciales que garanticen la prevalencia en el mercado de sus hacedores.

El estudio de campo en el que se soporta este artículo se desarrolló en la etnia Zenú asentada en el municipio de Tuchín y en el resguardo de San Andrés de Sotavento en el departamento de Córdoba, Colombia durante un período entre 2016/2017. Se realizaron entrevistas en profundidad a artesanos de la comunidad Zenú, diseñadores vinculados a la producción artesanal, funcionarios de Artesanías de Colombia, y a comercializadores de artesanías elaboradas en caña flecha; para abordar y tener en cuenta las distintas perspectivas que tienen estos actores dentro de esta producción artesanal.

Etnia Zenú: un abordaje artesanal en la actualidad

Los zenúes son el tercer grupo indígena más numeroso de Colombia (DANE¹, 2005). Están asentados principalmente en la región de las sabanas del caribe colombiano entre los departamentos de Córdoba y Sucre, de los cuáles la mayor parte de la población vive en zonas rurales, como los municipios de San Andrés de Sotavento, Tuchín, Sampués, Chinú, Sincelajo, y Palmito (ver figura 1).

En la actualidad están organizados bajo la figura territorial del resguardo. Esta categoría surgió en la época colonial pero es considerada una forma de organización del territorio indígena en el país y está amparada bajo ciertas condiciones establecidas en la constitución política de Colombia de 1991. Gran parte del resguardo se halla en los territorios del departamento de Córdoba, habitando apenas una pequeña parte de lo que fue su territorio ancestral. Esto se debe a que en la región se encuentran inmensas porciones de tierras dedicadas a la ganadería que pertenecen a pocos hacendados. Lamentablemente, desde el descubrimiento en el siglo XVI, los indígenas de este grupo han sufrido de expropiación, exterminio y despojo, viéndose reducidos y hacinados a una pequeña parte del territorio (Larraín, 2014).

Si bien son reconocidos, por su sistema de irrigación de aguas, por la orfebrería y cerámica precolombina, incluso algunas de sus piezas son expuestas en varios museos del país, el panorama actual que viven los zenúes es muy distinto. Entre esta etnia ya no existe la orfebrería, hay poca cerámica y los prodigiosos canales ya no existen. Su territorio ha sido reducido, el agua es un recurso natural escaso, y el oro fue extraído y saqueado a través de

los siglos. Hoy, sus principales actividades productivas son: la cría de animales domésticos y el cultivo de tubérculos con fines de autoconsumo, y por último, se encuentra la artesanía en caña flecha.

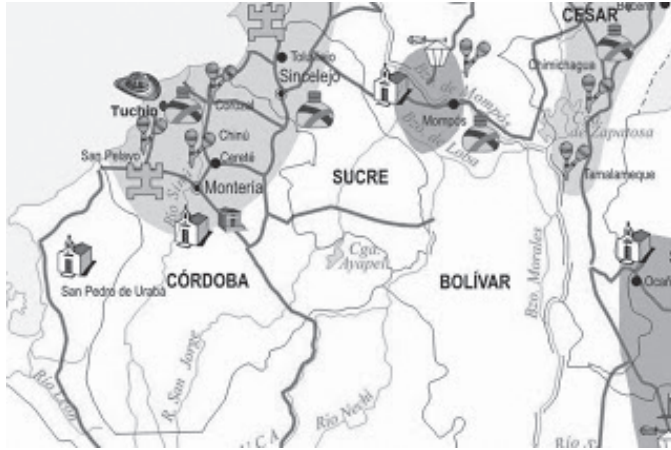


Figura 1. Territorio indígena Zenú. Fuente: <http://famituchincordoba.blogspot.com.ar/>

Según fuentes del estudio realizado por el Sistema de Información Estadístico de la Actividad Artesanal, en adelante SIEAA, realizado en noviembre de 2015, la actividad artesanal y la agricultura son fuentes de sustento económico, siendo la primera la principal (ver tabla 1 y figura 2).

Tabla 1.
Artesanías como fuente principal de ingresos del hogar. (Tuchín)

| Datos | | |
|-------|-----|------|
| Si | No | Base |
| 76% | 24% | 49 |

Nota. Recuperado de “Diagnóstico del sector artesanal y las particularidades regionales en Colombia, artesanías en barro de Chamba, filigrana y caña flecha”, por Rafael Monserrate; Daniel Serrano, 2016,p.6.

Tabla 1. Fuente: Monserrate y Serrano (2016, p.6)

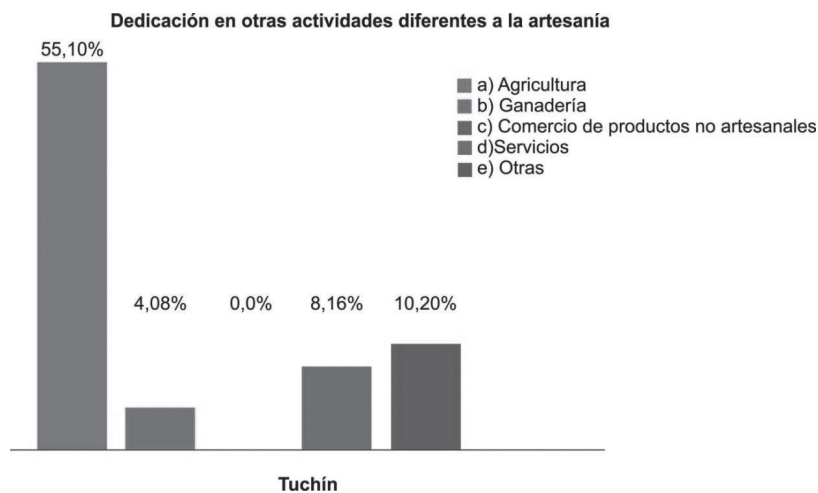


Figura 2. Dedicación en otras actividades diferentes a la artesanía.

Fuente: Monserrate y Serrano (2016, p.11)

Para los zenúes la actividad artesanal está arraigada a su vida cotidiana, a través del tejido representan su cultura y mantienen vivo su legado. “Tejer es un legado que nos han dejado nuestros antepasados, ya que por medio de este trenzado nosotros estamos sobreviviendo” L. Flórez (en comunicación personal, 19 de julio, 2016). A diferencia de otras actividades económicas alternas, el oficio artesanal es desempeñado por todos los miembros de la familia, afianzando los lazos entre ellos, perfeccionando las destrezas individuales de cada miembro y siendo fuente de orgullo y de satisfacción personal.

Hasta esta instancia, se ha esbozado de forma general su contexto histórico y un tanto más detallado su contexto actual. Los zenúes a lo largo de su historia han sufrido grandes cambios culturales y tradicionales, pero al mismo tiempo es un grupo con un importante reconocimiento y trayectoria en el país, y esto es gracia a las acciones y decisiones que toman sus principales agentes (líderes, docentes, indígenas, e instituciones), que procuran luchar por sus reivindicaciones en un escenario tan vulnerable como la pobreza.

Artesanías en caña flecha

Existen dos clases de artesanos Zenú. Unos se dedican exclusivamente a trenzar la caña flecha y otros se dedican a comprar la trenza ya elaborada para armar distintos productos. En el primer caso, el inicio del proceso comienza con la elección de la caña en los campos de cultivos. La palma costera, martinera y criolla, conforman la variedad de palmas de caña flecha que van de la más baja calidad hasta la más alta, respectivamente. Luego de la

elección de la fibra, el proceso continúa con el corte, raspado y riplado de la misma. A su vez, se limpia y se seleccionan las fibras que van para el teñido, que luego se deben secar en un lapso de 24 a 48 horas según sean las condiciones del clima. Finalizado todos estos pasos, se procede a tejer la trenza, la cual se vende por metros.

En el segundo caso, el proceso del artesano es más corto ya que compra los metros de trenza hechos. De allí se dedica a manufacturar los productos que desea vender y elaborar los moldes y matrices del nuevo producto que desea hacer. En ambos casos la regulación de calidad depende del compromiso personal. El artesano Reinel Mendoza cuida el proceso desde la elección de la palma hasta su completa terminación. Esto implica que debe prestar atención en los cuatro procesos posteriores: trenzado, que debe ser uniforme y estructurado; teñido, cuyo color debe ser fuerte y sólido; costura, que debe ser lineal, continua y lo más invisible posible (elección de color del hilo); y el armado, donde se evalúa la estructura y forma final del producto. Esta rigurosa inspección de calidad se refleja en un buen producto, el cual se convierte en la firma y en el posterior renombre que su artesano pueda obtener, virtud que les abre caminos a solidificar posibles relaciones con clientes y comerciantes.

Productos tradicionales y nuevos productos

En el marco productivo y comercial artesanal, se distinguen los productos tradicionales, aquellos que conservan los parámetros ancestrales, de aquellos nuevos productos que responden al mercado. Las artesanías en caña flecha son destacadas y reconocidas en el territorio colombiano porque dentro de su variedad se encuentra el sombrero *vueltaio* símbolo cultural del país. Esta distinción ha promovido que muchos profesionales de diversas disciplinas se hayan interesado en estudiar un poco la cultura zenú. Los estudios en territorio Zenú han concentrado esfuerzos para aportar al mejoramiento de calidad de vida de los indígenas. Sin embargo, la confluencia e inserción de agentes externos al campo artesanal Zenú, han derivado no sólo en cambios socio-culturales, sino proyectuales a nivel de concepción, desarrollo, comercialización y consumo de las artesanías.

En efecto, la etnia Zenú ha direccionado sus esfuerzos para crear estrategias afines al mercado, ajustando pautas a nivel de diseño, producción y promoción. En consecuencia, los zenúes no sólo se destacan por el sombrero *vueltaio*, sino por la gran diversidad de productos que ofrecen. Reinel Mendoza manifiesta que entre la década de los años 60 y 70, la etnia Zenú empezó a ampliar su catálogo de productos y a mejorar sus técnicas (en Comunicación personal, 04 de agosto, 2016). Comenzaron a producir bolsos, billeteras, monederos, elementos de bisutería, calzado, e incluso elaboran elementos portadores de artículos tecnológicos, elementos de decoración de hogar, y telares para tapizar mobiliarios o cuadros. Lo anterior evidencia una clara influencia del mercado en los productos que ellos elaboran. Su interés por mantenerse activos en el mercado, lleva a que concentren esfuerzos para plantear innovaciones en sus productos y tener algo nuevo que mostrar al mercado.

Gracias a esta persistencia por la búsqueda de la innovación, en la producción artesanal Zenú se evidencian productos elaborados con caña flecha combinados con otra técni-

ca artesanal. Es decir, en una pieza de artesanía se combinan dos técnicas originarias de distinta comunidades artesanas. En virtud a la comprensión de la causa de esta situación particular en la producción Zenú, se hace referencia el trabajo de García Canclini (1999) y su interés por explicar los conflictos multiculturales de la globalización en su libro “Consumidores y Ciudadanos”.

“Hay que examinar lo que la globalización, el mercado y el consumo tienen de cultura. Nada de esto existe, o se transforma, sino porque los hombres nos relacionamos y construimos significados en sociedad. Aunque parezca trivial evocar este principio, demasiado a menudo los problemas del consumo y el mercado se plantean sólo como asuntos de eficiencia comercial, y la globalización como la manera de llegar rápido a más ventas.” (García Canclini, 1999, p. 18)

En definitiva, el dinamismo cambiante, provocado en gran parte por la confluencia y relaciones entre agentes internos y externos al campo artesanal, propician cambios que construyen nuevos parámetros en diversos aspectos. Las líneas de marroquinería, decoración y de elementos de protección para productos tecnológicos, constituyen en gran parte el portafolio de productos de los artesanos Zenú, que marcados por la tensión de permanencia mercantil, los motiva siempre a incursionar nuevas propuestas para sus productos.

Interculturalidad en el contexto de las artesanías y los caminos hacia la diversidad cultural

El ambiente de comercialización permite que la comunidad artesana se familiarice y se vincule con factores como migración, modernización, comportamiento de los mercados nacionales e internacionales, responsables del dinamismo y los flujos culturales presentes en estos tiempos; factores que sin duda influyen en el diseño y producción de las artesanías contemporáneas. A partir de las nacientes naciones modernas, los intereses y las perspectivas tanto de campesinos como de indígenas trascendieron conforme a la extensa difusión del mundo. Sin embargo, esto no fue causante de disolución de una comunidad étnica o nacional, por el contrario, “fue una apertura de las fronteras geográficas de cada sociedad para incorporar bienes materiales y simbólicos a de las demás” (García Canclini, 1995, p. 15). Este dinamismo se destaca como un contexto favorable para la ampliación de los mercados, ya que permite que los productos y las personas se desplacen por amplias distancias, lo que Mazziotti y Borda (1997) lo llaman como la práctica de “pensar global, actuar local” como vía para insertarse en nuevos mercados (en Bayardo y Lacarrieu, 1997, p.15).

En este movimiento globalizador la multiculturalidad está presente, no como un proceso simple ni exento de tensiones. En este sentido, la globalización abre las puertas a una interacción de varias dimensiones, entre ellas, las económicas y culturales. (García Canclini, 1995) En la dimensión económica, analizada en el contexto artesanal, se evidencia el impulso de las artesanías al ámbito internacional. A consecuencia de esto, algunas piezas artesanales actuales se desvinculan de esa fidelidad que tiene una pieza artesanal ancestral,

ya que son producidas en respuesta a un mercado global. Por su parte, en la dimensión cultural, cada comunidad étnica o nacional intrínseca en el dinamismo se enriquece por los cambios propios de una sociedad sumergida en flujos culturales y de información, los cuales terminan difuminando los límites de las identidades locales, estableciéndose fusiones entre diversas culturas.

Es preciso considerar que las facultades autónomas en la toma de decisiones para adoptar nuevas formas de hacer y de implementar cambios que caracterizan a algunas comunidades indígenas posmodernas, son atributos que no se pueden evaluar en términos de autenticidad sino comprendidas en congruencia con el contexto de la época. El concepto de aboriginalidad expuesto por Beckett (1988), se fundamenta en “las formas mediante las cuales los aborígenes seleccionan su experiencia y herencia cultural para comunicar un sentido de identidad a su gente joven” (p.1). Desde esta perspectiva, no es intención del autor determinar quién es aborigen o quién no lo es; o determinarlo en términos de autenticidad. Por el contrario, el autor pretende explicar cómo los descendientes o población actual de determinado grupo han mantenido y reproducido la noción de aboriginalidad. En este sentido, Beckett sostiene que la vitalidad aborigen reside, no en las características particulares de cada grupo, sino en la fuerza de su continuidad. Por ello, el concepto es una construcción cultural. (Beckett, 1988)

Bajo la aboriginalidad y la etnicidad se suele determinar la identidad. Sin embargo, Barth (1976) plantea la identidad en términos relacionales. Para ello, propone un enfoque más dinámico repensando el concepto de grupos étnicos y su permanencia entre los límites de sus fronteras. El autor discute las concepciones de que un grupo étnico se define por una cultura, costumbres, o vestimenta particular. Asimismo, no comparte las opiniones que consideran que la conservación cultural depende del aislamiento geográfico y social. Es decir, sus argumentos rompen cualquier noción clásica de la antropología de considerarlos como grupos aislados. Barth (1976) plantea dos categorías en las cuales operan estos grupos. Estas son: la autoadscripción y la adscripción por los otros. Esta doble categorización define cómo los integrantes del grupo se identifican y se posicionan frente al mundo (autoadscripción, interior del grupo); y también cuáles son las imágenes o referencias que tienen los demás grupos sobre uno en particular (adscripción, exterior del grupo). Para el autor, los límites entre grupos étnicos se fundamentan en la interacción interna y externa, por tanto sostiene que a mayor interacción, mayor será la construcción de estos límites. Esto sostiene la idea central que las fronteras entre los grupos étnicos son dinámicas, ya que constantemente las personas se están movilizándolo. Existen instancias que han favorecido la interlocución entre pueblos vecinos. Por un lado, se encuentran la confluencia de turistas, clientes, comerciantes, entre otros agentes externos; y por el otro, están los encuentros nacionales y regionales, bajo la figura de ferias o exposiciones donde asisten participantes artesanos oriundos de distintos pueblos indígenas. Son en estos espacios donde se compaginan el intercambio de artículos, de conocimientos y de técnicas entre los distintos grupos. “Yo tuve la experiencia de que le di un sombrero a un amigo de la Guajira, y él me dio una mochila” I. García (en comunicación personal, 04 de junio, 2016) Para García Canclini (1995), existen marcadas diferencias étnicas, regionales y nacionales entre los distintos países, pero que no se convierten en un obstáculo que impida su articu-

lación en estos tiempos de globalización. Para el autor, “La heterogeneidad multitemporal y multicultural no es un obstáculo a eliminar, sino un dato básico en cualquier programa de desarrollo e integración” (García Canclini, 1995, p. 150). Lo antedicho enaltece el papel positivo de las diversidades culturales, las técnicas de producción y los hábitos de consumo tradicionales como alternativa de desarrollo. Sin embargo, es necesario referenciar el alcance de la cultura en este dinamismo.

Para comprender las complejas situaciones presentes en los distintos grupos étnicos es necesario abandonar las antiguas concepciones estáticas de cultura, y empezar a entenderlas bajo el dinamismo que las caracteriza. En palabras de Jackson (1995), “La cultura no es el legado primordial del pasado; la cultura no es estática, un sistema homogéneo sobre el cual se impone el cambio. Más bien, las culturas son sistemas cuyos fundamentos están caracterizados por el dinamismo, la negociación y la contienda” (p. 20).

El dinamismo, la negociación y la contienda conforman los entes motores que ocasionaron la articulación de distintas técnicas originarias en la producción artesanal Zenú. El dinamismo propició las eventuales confluencias de distintas culturas, lo cual abrió las puertas para intercambios e integraciones de técnicas, y con ella negociaciones entre las partes para hacer frente a la contienda por la permanencia en el mercado artesanal. En otras palabras, gracias a la persistencia por la búsqueda de nuevas propuestas para los productos, los indígenas zenúes consideraron anexar otras técnicas originarias en sus artesanías como componente innovador que permitiera permanecer vigentes en el mercado. En este sentido, se evidencia como dos culturas o comunidades distintas conviven y se construyen en la imparcialidad para generar estrategias comerciales que los mantengan vigentes en la lucha por la prevalencia mercantil.

Lo anterior, conforma la base para la definición del concepto de interculturalidad. Según Alavez (2014), la interculturalidad parte de la base del contacto o interacción entre culturas distintas, generando un espacio de mutuo entendimiento para comprender lo propio en relación con lo extraño. Así, el proceso de asimilar lo extraño debe ser considerado no como amenaza a la cultura propia, sino como un elemento enriquecedor. En referencia a esto, culturalmente el indígena tiene la costumbre de hacer trueque, es decir, cambiar una cosa por otra I. García (en comunicación personal, 04 de junio, 2016). Por tanto, es la oportunidad que favorece al análisis de una técnica foránea y su posibilidad de integrarla con las técnicas locales. Lo anterior, llevado al contexto artesanal, particularmente a la comunidad Zenú, confirma que son las relaciones entre los distintos agentes involucrados –sean con artesanos, comerciantes, diseñadores- las responsables de las modificaciones que se presentan a nivel social, cultural, e incluso a nivel proyectual y conceptual en el diseño de las artesanías.

En este sentido, las marcadas diferencias entre culturas siguen existiendo, y la confluencia entre ellas no significa que alguna se suprima, por el contrario, se articulan. La heterogeneidad o las múltiples culturas no son un obstáculo que deba eliminarse para construir una globalización uniforme, son un componente básico para seguir desarrollando más diversidad, y generando nuevas condiciones de producción artesanal, como es el caso de estudio de la etnia Zenú. Desde esta perspectiva, este trabajo aborda las incursiones no desde la mirada del impedimento o la pérdida del desarrollo cultural, sino en términos de

analizar el dinamismo de estos tiempos como promotor de su construcción. De allí que se consideren a las artesanías como manifestaciones culturales, y a su vez se tome a la cultura como una yuxtaposición de diversas cuestiones fundamentadas en circunstancias particulares a nivel económico y político, las cuales son condicionantes para su cimentación.

Artesanía, la permanente tensión por la permanencia y la innovación

En la actualidad, el capitalismo ya está inmerso en la actividad artesanal y se hace necesario considerar a las artesanías como productos que se han insertado en el sistema económico. Benedetti (2014) sostiene que aquellas nociones conceptuales que definen a las artesanías según su forma de producir, como objeto o producto de representación, deben ser superadas para empezar a considerarlas como una nueva forma de elaboración cuyo objetivo fundamental es situar la producción artesanal dentro del marco capitalista (Benedetti, 2014:22). Citando a Lauer, la autora sostiene que:

“Las artesanías no remiten a un fenómeno homogéneo, coherente y unificado, sino a un complejo contradictorio de objetos y procesos. [...] la producción artesanal no pasa a existir bajo el capitalismo (como si fuera un nuevo territorio geográfico que se pudiera penetrar físicamente), sino que el capitalismo empieza a existir en ella, a reproducirse en su interior” (Lauer en Benedetti: 22)

Bajo esta línea, Rotman (2007) en su trabajo realizado en la comunidad Mapuche, enfatiza que se observa una menor producción de artículos destinados al uso doméstico o cotidiano, que mantengan formatos y diseños ancestrales. Por el contrario, cada vez y en mayor medida, se encuentran artesanías elaboradas para el mercado turístico, cuyos diseños responden a patrones y uso de la sociedad global. Estas cuestiones están relacionadas al interés y preferencia de los artesanos en manufacturar productos para los turistas. En este sentido, el proceso productivo observa una tensión entre la permanencia y la innovación (Rotman, 2007) que implica para los productores modificaciones en el diseño, continuidad en el estudio de materia prima y profundización en el conocimiento de sus técnicas. En consecuencia, comenzaron a generarse modificaciones alrededor de las artesanías: las formas de organización del trabajo, las formas de producción e incluso los productos artesanales resultantes. Lo antedicho, implica tener en cuenta todo este proceso y considerar a la comercialización como un aspecto importante en la economía artesanal, ya que integra las instancias de la producción como las de circulación y consumo. Las pautas de producción y comercialización Zenú no difieren de estas circunstancias anteriormente mencionadas. En efecto, su producción de artesanías no responde a fines cotidianos o de autoconsumo, sino a fines comerciales, por tanto todos los ajustes que los artesanos han hecho con el pasar del tiempo a sus procesos internos, han sido promovidos para responder a las exigencias del mercado con el objetivo de seguir aún vigentes. Las artesanías Zenú evidencian cómo la diversidad cultural y la cohesión social han sido utilizadas como nuevas alternativas de desarrollo y como estrategia de prevalencia comer-

cial. Entre ellas se encuentran aquellos productos que mezclan la caña flecha con otros materiales como cuero y sintéticos (ver figura 3), cuya intención es asemejar estas artesanías a los productos que regularmente se venden en el mercado. Estas pautas de inserción de nuevos materiales fueron herramientas que les dieron, por un lado, profesionales en el diseño que han venido trabajando con los artesanos. Y, por el otro, responden a las exigencias que les hacen sus clientes o intermediarios.

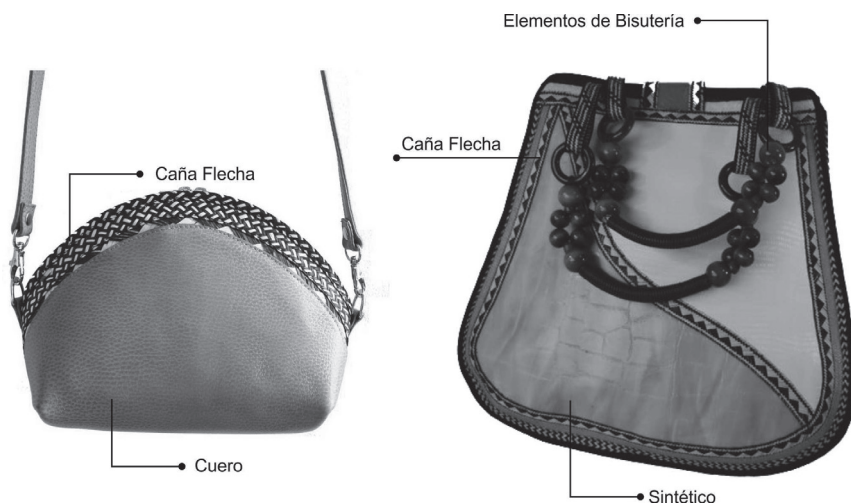


Figura 3. Artesanías en caña flecha y cuero. Elaboración propia

La combinación de técnicas artesanales originarias de distintas comunidades, dan cuenta que la confluencia de distintos actores: profesionales, entidades gubernamentales, entidades sin ánimo de lucro, comerciantes, etc.; conjugados con las habilidades y destrezas de los artesanos, inmersos en una sociedad dinámica, englobante y consumista, han provocado diversos cambios a nivel productivo que forman parte de las mutaciones de las costumbres. Para Ledesma (2005), estas situaciones se circunscriben dentro del marketing intercultural. El autor sostiene que este fenómeno de diversidad y de interculturalidad propicia la formación de un sistema en el cual se reconozcan, se acepten y se validen las distintas maneras de hacer respecto a las propias. De esta forma, el marketing intercultural propone “maximizar las utilidades y obtener la satisfacción total del cliente, todo mediante una buena mezcla comercial” (Ledesma, 2005: 82) y afianzar el flujo de productos y servicios que ofrece una cultura determinada hacia otras culturas foráneas, considerándose al dinamismo cultural como factor constituyente e influyente en las nuevas formas de concepción de productos artesanales.

Para García Canclini (1995) se hace necesario estudiar lo que el mercado y el consumo tienen de cultura, en el sentido de que ninguno de estos dos conceptos tuviera lugar si no existiera la dinámica y los flujos culturales generados por la interacción de personas y la construcción de nuevos significados en la sociedad. Bajo esta perspectiva, es común dejar de lado aspectos importantes que forman parte en todo este proceso mercantil, como la relación entre el artesano y el comerciante que resalta Appadurai (1991). Para el autor, esta relación involucra la capacidad de suministro de productos que posee el artesano frente a la capacidad y el manejo de información que tenga el comerciante de estas artesanías. Sin embargo, es importante evaluar el “estatus cambiante” tanto del artesano como del comerciante dentro de sus respectivas sociedades. Ambos actores se encuentran inmersos en una dinámica cultural cambiante, por ende la negociación entablada por ellos en términos comerciales, se rige por un complejo sistema social del cual el artesano forma parte, y por un mercado al cual el comerciante debe cultivar. Las relaciones comerciales Zenú suelen ser triádicas, es decir tres actores con perfil distinto para vender determinada pieza artesanal, artesano-intermediario-comerciante. Desde esta perspectiva, se complica la comunicación entre las partes ya que son más actores los involucrados y vuelve el análisis más complejo. En otras palabras, la comunicación que existe entre el intermediario y el artesano es netamente comercial, donde éste le pide determinada cantidad y tipo de modelo del producto que requiere para cumplir con la venta de su comerciante. Es decir, no existe una retroalimentación o sugerencias por parte de él que pueda enriquecer al artesano. Este es el punto en el cual Appadurai (1991), lo considera un problema en la medida en que la popularidad de las artesanías crezca, ya que debe existir una sólida comunicación entre las partes que asegure que estén negociando mercancías comprendidas en un mismo marco social. Esta perspectiva amplía el campo de investigación al no solo considerar el proceso mercantil de los productos artesanales sólo como aspectos meramente económicos y comerciales, sino también a tener en cuenta a los actores involucrados en estas negociaciones, que como sujetos inmersos en una sociedad cambiante son vulnerables a los cambios de construcción social y cultural que afectan al proceso de comercialización de las artesanías. En palabras de Rotman (2007),

“Entendemos que los procesos a los cuales nos referimos, son factibles de ser comprendidos desde una perspectiva no sustancialista, que entiende que las identidades étnicas se conforman a partir de procesos históricos específicos, que incluyen fenómenos de permanencia y de cambio y que en tal contexto las producciones culturales son dinámicas y se expresan en ellas las características de las condiciones de vida de los pueblos originarios, así como las problemáticas y tensiones implícitas en su relacionamiento con la sociedad global” (Rotman, 2007:62)

De acuerdo a lo anterior, este trabajo considera a estas interacciones y variaciones productivas como respuesta de los indígenas a las tensiones por la permanencia e innovación, mismas que no carecen de rasgos o características culturales esencialistas que las puedan condenar como productos no auténticos o genuinos, sino como parte de procesos que son dinámicos y cambiantes que responde a un contexto específico.

Artesanías combinadas Zenú: Análisis morfológico, conceptual y comercial

Dentro del marco artesanal Zenú, el contexto de combinación de técnicas autóctonas se produjo bajo un intercambio de elementos culturales propios y ajenos, donde los zenúes tomaron la decisión de implementar una técnica ajena a sus productos. Por consiguiente, hay una prevalencia de cultura autónoma, al tomar decisiones sobre su propia técnica ancestral en combinación con otra técnica foránea. Dentro de la variedad de técnicas foráneas que ellos más han adoptado son la mola de los indígenas Kuna y Emberas; seguido de las técnicas de la palma de iraca, elaboradas por los artesanos del municipio de Usiacurí en el departamento del Atlántico, y las técnicas artesanales de los indígenas Wayuú en el departamento de la Guajira (Ver figura 4)

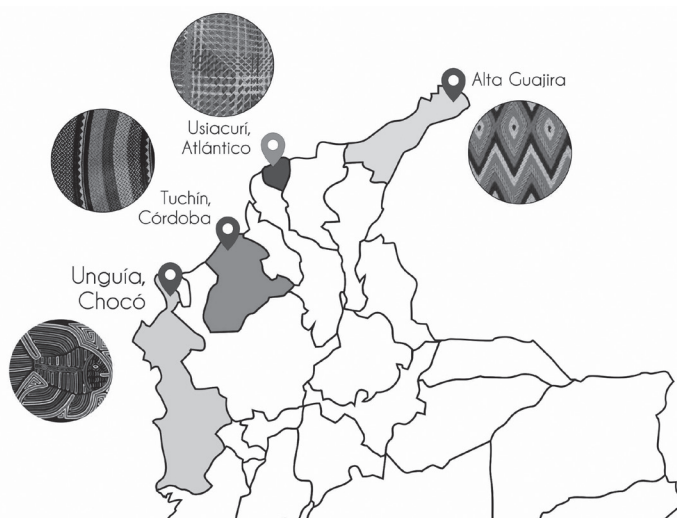


Figura 4. Algunas técnicas/texturas del caribe colombiano. Fuente elaboración propia

Las concurrencias y los contactos entre estos grupos se deben a las cercanías de los asentamientos indígenas como sucede en el caso de los Kuna y los Emberas. Asimismo, hay facilidad en conseguir los otros elementos artesanales de departamentos alejados a través de contactos ya establecidos o por medio de intermediarios que se encargan de llevarlos de una comunidad a otra; como sucede con la artesana Maribel Medina, quien desde la ciudad de Cartagena ya tiene establecida una relación comercial con dos intermediarios: uno que le provee la caña flecha, y otro que le provee la palma de iraca o la mola. Algunos de los ejemplos de estos objetos artesanales son los siguientes. (Ver figura 5)

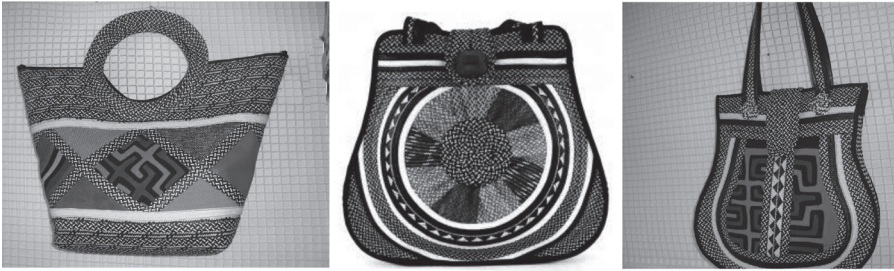


Figura 5. Ejemplos de productos artesanales combinados en técnicas. Fuente. Maribel Medina

La mezcla de técnicas implica un control cultural (Bonfil Batalla, 1991) de ambas partes de las comunidades permutables. Por parte de los zenúes, su decisión radica en realizar cambios a su elemento cultural (propio) de categoría material: la artesanía. Al ser ésta un objeto producto del devenir del saber-hacer ancestral de su etnia, la decisión se enmarca dentro de la cultura autónoma ya que fueron ellos quienes empezaron a implementar esta mezcla en las artesanías. Por consiguiente, la introducción de un nuevo material implica adoptar y asimilar a sus saberes este elemento cultural ajeno, dando lugar a la cultura apropiada. Bonfil Batalla (1991) sostiene que:

“El uso de tales elementos culturales implican, en cada caso concreto, la asimilación y el desarrollo de ciertos conocimientos y habilidades para su manejo, la modificación de ciertas pautas de organización social y/o la incorporación de otras nuevas, el reajuste de aspectos simbólicos y emotivos que permita el manejo subjetivo del elemento apropiado, etcétera; son esos cambios en la cultura autónoma los que hacen posible la formación de un campo de cultura apropiada” (p.175)

En contraparte, la comunidad foránea que aporta sus técnicas autóctonas a la etnia Zenú, también participa en esta conexión interétnica como cultura autónoma, ya que para mantener y afianzar esta relación con fines comerciales, han modificado su gama de productos incorporando nuevos formatos o nuevos tamaños que les faciliten la elaboración a los zenúes. Estas modificaciones atienden a las necesidades de implementación de la variedades de productos con diversos tamaños, como bolsos, billeteras, portavasos, etc. los cuales necesitan un formato donde se pueda apreciar el diseño y no generar tantos desperdicios de material. El artesano Jhon Jersey Pérez manifiesta que el tejido mola viene en el tamaño preciso para que ellos los implementen en un bolso. Los Emberas han adaptado sus diseños tanto geométricos como de animales a diversos formatos para que en el corte no se afecte el diseño. “Más que todo se está utilizando acá en los bolsos es puro laberinto, ya que el laberinto se puede mochar como sea. Y ahora vino una mola pequeña que yo digo

que la hicieron para acá. Es una mola de esas que tiene como 20 [centímetros], 18 por 14 [centímetros] ya viene directica para un bolso, tiene un ave, tiene un pescaito, tiene cangrejo (...) Esa mola viene directamente para un bolso ya la están haciendo directica solamente para acá". J. Pérez (en comunicación personal, 09 de agosto, 2016)

De igual manera sucede con la palma de iraca, sus artesanos la tejen en tamaño de individual, para que otros puedan utilizarla en diferentes productos. "La iraca yo la compro por individuales, como esos que le colocan a las mesas, a los juegos de comedor. Entonces yo lo compro por paquetes de seis individuales". M. Medina (en comunicación personal, 01 de agosto, 2016)

En estas relaciones interétnicas no se recriminan o prevalecen unos elementos culturales sobre otros, o se imparten decisiones por parte de agentes externos al grupo. Por el contrario, este contacto que da lugar a la mezcla de técnicas son el resultado de procesos consensuados entre los mismos artesanos, y son ellos quienes toman las decisiones. Lo loable, es que en este caso particular ambas comunidades se apoyan para permanecer activos en el mercado a través de su saber ancestral: el oficio artesanal. Esto demuestra que son los principales hacedores de este oficio quienes deben encauzar y determinar hacia dónde debe ir su producción.

Análisis de composición morfológica: Formas y materiales

A fin de analizar los elementos que caracterizan la composición morfológica y conceptualización a la producción de las artesanías combinadas en técnicas originarias, se escogieron algunas fotografías de productos que han sido elaboradas por algunos artesanos entrevistados. El estudio se realiza de acuerdo a sus variantes estéticas, como son: su forma, composición, combinación de material, tipología de producto (línea marroquinería, línea de decoración de hogar). Estas variantes fueron documentadas por producto, en una tabla diseñada para comparar las formas de integración de las distintas texturas, y definir si existen similitudes o diferencias de acuerdo a la tipología de la artesanía.

A partir de estos objetos seleccionados dentro del universo de piezas artesanales que conforman la producción artesanal Zenú, se pueden extraer diversas observaciones a nivel conceptual de estos productos, con el fin de analizarlas desde la dimensión del diseño. Es así, que en primera instancia, en cuanto a la morfología de las piezas, se puede identificar una tendencia hacia formas y estructuras geométricas: cuadradas, rectangulares, y algunas circulares, que marcan fuertemente la composición general del producto. En cuanto a la incorporación de una técnica foránea, algunos productos no son congruentes en llevar una composición clara y definida. Es decir, si la forma externa de la pieza es cónica o en forma de "v", la otra técnica incorpora en un formato cuadrado que rompe con la morfología general del producto, generando una visual que no favorece a su diseño. En esta línea se encuentra la apreciación del diseñador Rafael Barreto, quien sostiene que a pesar de que la mezcla de técnicas artesanales de distintas comunidades es consecuencia de esfuerzos de los artesanos por tener algo nuevo que ofrecer, estas artesanías, en su mayoría, son modelos que se encuentran muy distantes para considerarlos como productos con buen nivel de diseño.

Barrera y Quiñones (2006) sostiene que la dinámica industrial ha sumergido a los artesanos en distintas situaciones que para ellos son nuevas y totalmente desconocidas, a tal punto que algunas de sus propuestas difieren con las demandas que establece el mercado. Esto es, por supuesto, resultado de un desconocimiento acerca de quién quiere artesanías, cómo las consume, dónde las compra, por qué las adquieren; respuestas que, según la autora, son determinantes de diseño. Citando a Hernán Lozano, quien participó en el primer seminario de diseño artesanal en Colombia, la autora valora al diseño:

“como un mecanismo de comunicación, de trabajo en equipo, en donde el conocedor de las nuevas determinantes de diseño, el diseñador de nuestra sociedad industrial y sólo él, las pueda comunicar al artesano, quien las pueda interpretar y conjugar con sus propias determinantes, para desarrollar el producto que quiere esa sociedad” (Lozano en Barrera y Quiñones, 2006:36)

Tal comunicación o traducción que puede realizar un diseñador se materializa en la orientación a nivel de composición de estos productos artesanales. En esta línea, los profesionales en diseño entrevistados, destacan una apreciación relevante en cuanto a este tema. Para Rafael Barreto, diseñador que trabajó con la etnia Zenú, ha visto este tipo de artesanías combinadas, y manifiesta que observando la pieza, se puede establecer que ambas técnicas han sido sobrepuestas, y no fue pensada otra manera más innovadora para integrarlas, hecho que evidencia poca conceptualización de los productos. En este sentido, se hace necesario el apoyo del diseñador, ya que los artesanos se enfrentan a áreas complejas y poco conocidas para ellos, como lo es el mercado. Es allí donde el diseñador debe ser un puente comunicativo entre el consumidor y el artesano, donde el primero manifieste sus deseos para luego ser traducidos y comunicados al segundo. (Barrera y Quiñones, 2006:37)

Retomando las apreciaciones alrededor de la integración de técnicas artesanas, la mezcla entre ellas se realiza colocando una sobre la otra, método que aplica para todos los productos, sea para línea hogar, o línea de marroquinería. Sin embargo, la unión entre las distintas texturas difiere por cada línea de productos. De acuerdo a la documentación realizada, se puede establecer que para la línea de productos para el hogar, la unión entre fibras se realiza a través de un pegamento especial, usado normalmente para el calzado. Por su parte, la línea de marroquinería, la unión se hace a través de la costura.

Otro dato relevante, son las razones por las cuales una técnica artesanal prevalece sobre la otra. Lo interesante, son los diversos motivos que justifican el porcentaje de prevalencia, los cuales van desde el regionalismo, hasta la estructura del producto y los costos que implican. En cuanto a la parte constructiva y estructural de la pieza artesanal, Reine Mendoza y Maribel Medina, manifiestan que la caña flecha da más consistencia y el producto queda más firme y visualmente más estético, frente a otro que esté hecho en su mayor parte de otra técnica o fibra. No obstante, si bien la caña flecha es un tejido que da rigidez y estructura a la pieza artesanal, para el artesano Jhon Jerisy Pérez, la prevalencia de una técnica la establece su cliente de acuerdo a sus recursos económicos y al precio final que esté dispuesto a pagar, ya que de acuerdo a su presupuesto depende qué material va a prevalecer. Si el caso es de un cliente con poco presupuesto, la caña flecha es la que menos va a prevalecer, porque es más costosa.

En definitiva, la creación y la continua producción de artesanías combinadas en técnicas artesanales de distintas comunidades fue un suceso y es una vigencia que se dio por decisión de sus mismos hacedores. No en vano, las modificaciones, como la adaptación de nuevos formatos de las técnicas foráneas a los productos zenúes, son respuestas de las comunidades vecinas en ampliar su mercado ofreciendo sus saberes ancestrales no como productos, sino como insumos. Estas decisiones de ambas comunidades indígenas se realizan bajo las nociones de control cultural expuestas por Bonfil Batalla (1991), las cuales claramente luchan dentro del campo artesanal por un capital simbólico: la prevalencia en el mercado, la cual se traduce en el sustento del núcleo familiar.

Conclusiones

El objetivo de este artículo consistió en analizar la producción artesanal Zenú y su derivación a la elaboración de piezas combinadas en técnicas artesanales de distintas comunidades originarias. Este abordaje apuntó a integrar instancias sociales, culturales, económicas y comerciales que dinamizan su producción, cuyos efectos se derivan en transformaciones que responden a las demandas permanentemente cambiantes por el mercado. Es en este punto donde radican los mayores aportes de este trabajo, ya que a través de esta situación presente en las artesanías Zenú, se identificaron cómo las dimensiones sociales y económicas son el constructo dinámico responsable de las modificaciones artesanales. Dichas transformaciones se pueden analizar desde el ámbito del diseño porque se fundamentan en términos de innovación y de desarrollo de nuevos productos, lo que demuestra la inclinación en utilizar a esta disciplina como una herramienta que apoye a conseguir tal finalidad.

Asimismo, se identificaron tres principales motores que propician las transformaciones y las diversas estrategias artesanales: el dinamismo cultural, la lucha por el capital simbólico que responde a la tensión por la permanencia en el mercado, y al empeño constante de ofrecer nuevos productos. Es así como la articulación de estos aspectos favorece las eventuales confluencias de distintas culturas, generando mayores posibilidades de establecer relaciones comerciales y lograr la prevalencia en el mercado del sector artesanal. De allí, se hace imperativa la búsqueda de un componente innovador que conciba nuevas propuestas de artesanías, cuyos resultados pueden consistir en la mezcla de técnicas originarias en una pieza artesanal. Es en este caso muy particular donde se refleja dos grupos distintos que, desde su propio campo, cimientan en la imparcialidad estrategias perfiladas hacia una garantía de prevalencia mercantil.

De acuerdo a lo anterior, las particularidades que se presenten en las producciones artesanales, que en este trabajo se tomó como ejemplo la mezcla de técnicas de las artesanías Zenú, son consideradas variaciones productivas que responden a una yuxtaposición de distintos factores fundamentales que condicionan un contexto específico. En efecto, los zenúes demuestran cómo la diversidad cultural y la cohesión social son utilizadas como alternativas de desarrollo y como estrategias comerciales, que se materializan en el diseño de nuevos productos. Es así que se confirma que la producción Zenú de artesanías combinada es impulsada y valorada por sus artesanos como una nueva estrategia comercial que les permita ampliar su período de prevalencia en el mercado.

Lista de referencias bibliográficas

- Alavez, A. (2014). *Interculturalidad: Conceptos, alcances y derechos*. México: Ediciones GPPRD
- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo.
- Barrera Gloria; Quiñones A. (2006). *Conspirando con los artesanos. Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana
- Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de cultura económica.
- Bayardo, R. y Lacarrieu, M.. (1997). *Globalización e Identidad cultural*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Beckett, J. (1988). *Past and presente. the construction of aboriginality*. Canberra, Aboriginal Studies Press, 1-10.
- Benedetti, C. (2014). *La diversidad como recurso. Producción artesanal Chané destinada a la comercialización e identidad*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- Bonfil, G. (1991). *La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, 165-204.
- Cultura Zenú o Sinú (2011). Recuperado de: <http://www.historiacultural.com/2011/12/cultura-zenu-sinu.html>
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y Ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo.
- Jackson, J. (1995). *Cultura genuina y espúrea: las políticas de la indianidad en la región del Vaupés, Colombia*. American Ethnologist. The Journal of the American Ethnological Society, 22(1): 3-27
- Larraín, A. (2014). Los indígenas Zenú y la educación propia. Entre la “ausencia” de una lengua tradicional y la reivindicación de otros marcadores étnicos. *Revista Digital do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História*, 3, 1-17.
- Ledesma, C. (2005). *Nuevos principios y fundamentos del diseño internacional e intercultural*. Buenos Aires: Editorial Osmar D. Buyatti
- Monserrate, R.; Serrano, D. (2016). *Diagnóstico del sector artesanal y las particularidades regionales en Colombia, artesanías en barro de Chamba, filigrana y caña flecha*. Estadística e información Artesanías de Colombia
- Rotman, M.; Radovich, J. C.; Balazote, A. (2007). *Pueblos originarios y problemática artesanal: Procesos productivos y de comercialización en agrupaciones Mapuches, Guaraní/Chané, Wichí, Qom/Tobas y Mocovíes*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzado

Abstract: In the field of craft production, there are many researches and studies in reference to handicrafts and their production modality in the different communities. The handcraft has been studied under diverse perspectives, from the anthropological, from its productive modality, from its structuring and division of work within the family nucleus, from the innovations of its techniques, to its commercialization. This paper studies the handicraft pro-

duction from the perspective of cultural flows and the constant dynamism of the present and its influence on the new crafts, specifically those that are combined with other original techniques of different craft communities. This new type of handicrafts emerged recently in Colombia, under the ethnic Zenú's hands in the department of Córdoba, but its appearance was gradual. The conditions that favored its elaboration, needs to be studied and evaluated from the perspective of the different actors active in the handcraft field; considering the intangible qualities that bring traditional aspects and cultural values to production.

The analysis of these considerations, understood as part of dynamic social processes, is investigate from the perspective of the development of handicrafts, how the different technical innovations, the new demands arising in modern times and their positioning in the market, lead to new commercial strategies and new crafts productions combined with techniques from different craft communities.

Keywords: Social field - native peoples - handicraft production - design - cultural identity - artisanal marketing

Resumo: No campo da produção artesanal, existem muitas pesquisas e estudos referentes ao artesanato e sua modalidade de produção nas diferentes comunidades. O artesanato tem sido estudado sob diversas perspectivas, desde a antropológica, desde a sua modalidade produtiva, desde a estruturação e divisão do trabalho dentro do núcleo familiar, desde as inovações de suas técnicas até a sua comercialização. Este artigo estuda sobre a produção artesanal a partir da perspectiva dos fluxos culturais e do constante dinamismo do presente e sua influência sobre os novos ofícios, especificamente aqueles que são combinados com outras técnicas originais de diferentes comunidades artesanais. Este novo tipo de artesanato emergiu recentemente na Colômbia, sob as mãos da etnia Zenú, no departamento de Córdoba, mas sua aparência foi gradual. As condições que favoreceram sua elaboração precisam ser estudadas e avaliadas sob a perspectiva dos diferentes atores ativos no campo artesanal; considerando as qualidades intangíveis que trazem aspectos tradicionais e valores culturais para a produção. A análise dessas considerações, entendidas como parte de processos sociais dinâmicos, é investigada a partir da perspectiva da o desenvolvimento do artesanato, como as diferentes inovações técnicas, as novas demandas surgidas nos tempos modernos e seu posicionamento no mercado levam a novas estratégias comerciais e novas produções artesanais aliadas a técnicas de diferentes comunidades artesanais.

Palavras chave: Campo social - povos indígenas - produção artesanal - design - identidade cultural - marketing artesanal.

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

El espejo en que nos vemos juntos: la antropología y el diseño en la creación de un video mapping arquitectónico con una comunidad purépecha de México

Mercedes Martínez González * y Fernando García García **

Resumen: A través de la creación de una serie de elementos audiovisuales para su proyección como video mapping arquitectónico en una comunidad purépecha, aquí se presenta un estudio de caso en el que la antropología y el diseño participativo se conjuntan para buscar un tipo de diálogo distinto al que comúnmente se da entre artesanos y diseñadores en México. El corte de la investigación es cualitativo y los resultados obtenidos provienen principalmente del trabajo con y para los niños, aunque en el proceso participan directa o indirectamente otros sectores de la población. Se concluye que el trabajo de campo prolongado es un factor importante para la generación de proyectos que busquen horizontalidad en la toma de decisiones; y mediante el diseño participativo se obtiene conocimiento antropológico al cual sería imposible acceder de otra manera.

Palabras clave: antropología del diseño - etnografía - diseño participativo - representación.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 125 - 145]

(*) Profesora de carrera Asociada “C” de la licenciatura en Arte y Diseño de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), unidad Morelia, UNAM. Es doctora en antropología por la UNAM, maestra en Arte por Computadora por Thames Valley University, Londres; maestra en Diseño Industrial por la Scuola Politecnica di Design, Milán; y diseñadora industrial por la UAM Xochimilco.

(**) Técnico académico Asociado “C” de la licenciatura en Arte y Diseño de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), unidad Morelia, UNAM. Es maestro en Artes por la Universidad de Guanajuato y licenciado en Artes Visuales por la Universidad de Guadalajara.

Las personas son menos propensas a explotar a otra persona con quien han establecido fuertes lazos mediante el conocimiento profundo de lo que significan las piezas de arte para los artistas y sus comunidades¹. (ELIZABETH TUNSTALL)

Los países del tercer mundo tienen poca representación en el contexto del diseño mundial, en donde se suele tomar como referencia principalmente a Europa o Estados Unidos de Norteamérica (Tunstall, 2013); en este mismo sentido, haciendo una referencia especial a América Latina, Bonsiepe (1982) considera que el diseño del tercer mundo debe surgir en el tercer mundo.

Desde que la disciplina del diseño llegó como profesión a México², los diseñadores profesionales se han interesado en la creación de esos Otros objetos denominados 'artesanías', sin embargo, el diálogo entre productores rurales y urbanos pocas veces ha sido horizontal³. La antropología también se ha interesado en la 'artesanía', especialmente en aquellas cosas con un alto valor simbólico, o que son utilizadas con fines rituales específicos, aunque incluso el mismo concepto continúa siendo difícil de definir⁴.

Siguiendo a Tunstall (2013), quien ve a la antropología del diseño⁵ como un método descolonizador tanto para la antropología como para el diseño, aquí cabe preguntarse, ¿de qué manera se pueden entrelazar estas dos disciplinas al hacer participativo con comunidades rurales-indígenas de México?, ¿qué tipo de relaciones se pueden crear entre diseñadores y artesanos desde esta nueva perspectiva?

Adicionalmente Ingold (2013) considera que se trata de disciplinas en las que se piensa haciendo, haciendo se obtiene conocimiento y se transforman vidas, ¿cómo se puede pensar haciendo desde el diseño participativo? y ¿de qué manera se obtiene conocimiento antropológico en el proceso?

Aunque difícilmente estas preguntas tienen una respuesta, aquí se muestra un estudio de caso en el que, partiendo de estos cuestionamientos, se buscan otras maneras de *hacer*, de relacionarse y de *conocer*⁶. Para tal efecto se ha trabajado con la comunidad de Cuanajo, Michoacán, seleccionada por el reconocimiento que tiene en la región por su especialización en la elaboración de muebles de madera. Lo que aquí se presenta forma parte de los resultados obtenidos a través de más de tres años de trabajo de campo etnográfico y de diseño participativo en dicha comunidad (2015–2019).

Se utilizó un modelo que contiene cinco fases: en la primera los investigadores escucharon los deseos y necesidades del Otro diseñador, resultado de un trabajo de campo etnográfico prolongado; la segunda consistió en una reflexión sobre elementos identitarios de la comunidad; la tercera fue la planeación y ejecución de un producto audiovisual; durante la cuarta etapa se proyectó el producto en la fachada de la iglesia principal del pueblo; mientras que en la quinta se recibió retroalimentación por parte de algunas personas de la comunidad asistentes al evento, de los estudiantes universitarios involucrados, y se generaron una serie de reflexiones acerca de las relaciones que se produjeron en el proceso.

Cuanajo, Michoacán: Una comunidad purépecha productora de muebles de madera en proceso de transformación

Nosotros aquí somos carpinteros, artesanos y todo, pero nosotros no tenemos ningún baúl, nosotros no tenemos ni un cucharero en la cocina, nosotros no tenemos banquitos para sentarnos en las casas. Nosotros lo que hacemos es

para vender. [...]. AGUSTÍN GARCÍA y JOSÉ GARCÍA (comunicación personal, 2018)

Cuanajo es una comunidad de tradición purépecha de 4758 habitantes (Censo de Población y Vivienda, 2010) localizada en el municipio de Pátzcuaro, a corta distancia de la ciudad de Morelia, que es la capital del estado de Michoacán.

Para llegar es necesario desviarse de la carretera principal de Morelia a Pátzcuaro en un punto marcado por un anuncio espectacular que describe a la población como la ‘cuna del mueble de madera’. En ambos lados del camino hay tiendas de muebles de distintos tamaños y estilos, aunque en la comunidad también se elaboran textiles en telar de cintura y bordados. El paisaje de Cuanajo es boscoso y la población está rodeada por cerros, entre los que destaca el ‘de la Cantera’, fácil de distinguir por la cruz que tiene en la cima. Como en otras comunidades purépecha⁷ el cerro es un elemento importante en la identidad local, y en el caso específico de Cuanajo existen diversos mitos sobre este lugar, pero no es solo eso, sino que en el pasado era además el proveedor de materia prima, de madera.

Según el testimonio de sus pobladores, hasta 1963 la principal actividad económica era la agricultura, año en que llegó la luz al pueblo y por tanto, “se introdujeron los primeros talleres mecanizados para la fabricación de muebles” (Nuño 2015, p. 36). Los pobladores cuentan que antes ya se hacían objetos de este material, entre los que destacan las *petacas*⁸ y las sillas de tijera.

Cuín (2019) menciona que entre 1965 y 1967, a partir de un curso que impartió una institución gubernamental, se introdujo el mueble de madera grabado, técnica por el cual actualmente la comunidad es reconocida en la región.

Parece ser que estos factores fueron determinantes en las transformaciones del modo de hacer de Cuanajo, ya que aumentó considerablemente el número de personas que se dedican a este trabajo, y aunque esto benefició económicamente a la comunidad durante dos décadas, (Nuño 2015) tuvo como resultado un incremento de la explotación del bosque.⁹ Pero estos cambios trascendieron el modo de hacer y abarcaron otros contextos. Nuño (2015) señala como factores de transformación las políticas de estado por uniformizar, la educación escolarizada, la economía de mercado, la migración y los medios de comunicación.

Los textiles también han sufrido cambios. Según Jacobo (2019), cuando ella era niña abundaban los borregos en la población; entonces su abuela los trasquilaba, para luego lavar y cardar la lana, lo que implicaba que el proceso fuera mucho más “tardado”; hoy se compra la madeja de estambre en Pátzcuaro. Sin embargo, a diferencia del trabajo en madera, el modo de tejer no parece haber sufrido modificaciones significativas en lo que respecta a la técnica y a las herramientas, aunque si se han modificado algunos materiales y procesos.

Etapas 1: Los deseos y necesidades del Otro diseñador

Hace más de tres años se trabajó por primera vez en Cuanajo, entonces se involucró un grupo de estudiantes universitarios y se realizaron algunas propuestas de diseño basadas en una primer entrevista a un grupo de artesanos locales. Cuando se entregaron los re-

sultados a los pobladores se observó que las ideas estaban basadas en la propia lógica de los diseñadores y que respondían a sus propia manera de vivir, de pensar, y por tanto, de diseñar. Entre otras cosas, se buscaba promover un determinado taller, cuando en las comunidades indígenas la comunalidad¹⁰ forma parte importante de la vida colectiva y por tanto, los artesanos proponían difundir la elaboración de muebles de Cuanajo en general y no de talleres específicos.

Lo que se busca de la antropología del diseño, a través de este proyecto, es encontrar otras maneras de diseñar en, desde, y para el tercer mundo. Como consecuencia, el tipo de investigación que se ha realizado a lo largo de más de tres años también se ha ido modificando. En efecto; mientras que los primeros proyectos surgían de una propuesta unilateral (es decir, las ideas venían solamente de la autora de este texto), los siguientes proyectos han surgido, cada vez más, del trabajo conjunto. La idea de realizar un video mapping para proyectarse en un edificio arquitectónico surgió del trabajo de campo precedente. Por un lado, este evento permitiría establecer un diálogo a través del diseño participativo y obtener conocimiento antropológico en el proceso; pero también respondía a la necesidad de los artesanos por promover que se valoren dentro y fuera de la comunidad los objetos que se elaboran localmente.

Un video mapping generalmente está compuesto por varias imágenes y sonidos que pueden proyectarse simultáneamente desde distintos cañones de video, o bien puede planearse como un producto lineal audiovisual. En este caso se consideró que la mejor opción sería la segunda debido a que, como se realizaría desde el diseño participativo, sería necesario utilizar técnicas en las que se contemplaran las habilidades de “no diseñadores” en el proceso. En México el diseño participativo¹¹ se ha desarrollado principalmente en los campos de la arquitectura¹² y el urbanismo. Una diferencia importante de este trabajo es que aunque está pensado para el espacio público, la intención no era modificarlo de manera permanente, sino integrarlo a una especie de actuación temporal. El edificio elegido formaría parte de una coreografía que interpretaría una pieza audiovisual durante un breve periodo, y luego volvería a su estado habitual.

Dado que algunos adultos y ancianos han expresado durante el trabajo de campo su preocupación por el poco interés que muestran los infantes por los objetos y por narraciones del pasado, se decidió que los principales creadores del video mapping fueran los niños¹³, aunque no sería exclusivo de este sector porque ellos debían representar al resto de la comunidad.

Finalmente este proyecto implicó la participación de cincuenta y dos individuos conformados de la siguiente manera: treinta y un personas originarias de Cuanajo (veintiún niños, ocho adultos y dos ancianos); dieciséis alumnos de la licenciatura en Arte y Diseño; y cinco profesores universitarios.

Etapas 2: Reflexión sobre elementos identitarios de la comunidad

El proceso de elaboración del audiovisual comenzó con un taller denominado ‘Memorias de mi comunidad’ de dos días de duración, al cual asistieron seis niños, cuatro jóvenes y tres adultos de Cuanajo; además de tres profesoras de la universidad. Este espacio sirvió

para la reflexión y discusión colectiva sobre aquellos elementos que identifican a la población. El taller contemplaba una serie de dinámicas enfocadas a la discusión colectiva, la elaboración y la aplicación de entrevistas de los participantes del taller a otros pobladores, así como la creación de imágenes (plasmadas mediante el dibujo y la fotografía) que sirvieran como complemento a la oralidad.

Durante la discusión se pudieron distinguir cuatro ejes fundamentales en la reproducción de la identidad local:

1. La familia, que abarca tanto a las personas que habitan el pueblo como a quienes han emigrado.

Una de las dinámicas del taller consistía en mencionar a un miembro que fuera importante para los niños: algunos menores hicieron referencia a parientes que radican en Estados Unidos de América, de quienes reciben muestras de cariño y apoyo; otros aludieron a sus familiares más cercanos.

En contraste, la representación visual se centró en la familia nuclear: se dibujó en el campo rodeada de árboles y flores; y se capturó fotográficamente en la vivienda, principalmente en la cocina, que figura como el espacio de reunión que mejor representa a quienes lo habitan. Aunque es difícil hacer una interpretación final de estos datos, parece ser que los niños incluyen a los parientes que viven fuera de la comunidad en el concepto de familia, pero como les resulta difícil imaginar su contexto, la representación visual (que requiere de un mayor detalle) se hace en el espacio conocido.

2. Sobre los objetos que se elaboran en la comunidad hicieron referencia al mueble de madera (posiblemente porque ninguno de los participantes del taller es miembro de una familia que se dedique a la elaboración de textiles).

Las imágenes fotográficas muestran muebles en exhibición de una de las tiendas de la plaza y los dibujos coinciden con el mismo tipo de objetos: sillas, cómodas, libreros y un trastero. En ningún caso se describió o dibujó el proceso de elaboración, por lo que parece verse como el trabajo de Otros, de los padres o abuelos.

3. Tradiciones y costumbres. Para este apartado se hizo una larga lista que luego, mediante una discusión colectiva, se acortó. Fueron ubicados los eventos festivo-religiosos más representativos de la comunidad: Día de Muertos, Corpus Cristi, la fiesta patronal y una boda.

4. Los cerros que rodean el pueblo, que en otros momentos y contextos del trabajo de campo han sido descritos de manera reiterativa: en las narraciones de los ancianos aparecen a través de las relaciones de los ancestros de los actuales pobladores mantenían con el cerro en el *más antes*¹⁴; para los adultos antes el cerro era el proveedor de la materia prima que servía para la elaboración de muebles de madera; en los dibujos de los niños figura como parte esencial del paisaje local, y en sus narraciones como espacio de esparcimiento.

El taller sirvió para crear los cimientos de las decisiones que se tomarían sobre el contenido y la forma del producto audiovisual que se proyectaría como video mapping arquitectónico. Finalmente se plasmaron estos resultados en un guión conformado por estos cuatro ejes:

| CONTENIDO | IMAGEN | AUDIO |
|-----------------------------|---|--|
| Fundación de Cuanajo | - Amanecer en Cuanajo | - Historia narrada por una niña |
| Cuanajo se despierta | - Niños en el cerro - El cerro de la Cantera | - Canto de una niña pequeña - Música de guitarra |
| Vida cotidiana | - Las estaciones del año - El ciclo del maíz - Elaboración de tortillas - Los muebles de madera - El mueble pintado | - Lluvia - Pirekua ¹⁵ "Flor de canela" - Sonido de máquina tortilladora - Niña y abuela cantando |
| | - Ranas | - El nombre de Cuanajo |
| | - El tejido en telar de cintura - La indumentaria tradicional - La iglesia se teje | - Pirekua Purépecha |
| | | |
| Tradiciones | - Una boda - Navidad - El Palo Encebado | - Campanas de la iglesia - La banda de música - Canción navideña cantada por una anciana |
| Leyendas | - Hombre caminando | - Leyenda sobre la muerte en Cuanajo |
| La muerte | - Día de muertos - El caballito de día de muertos | - Campanas de la iglesia que anuncian la muerte de una persona - Pirekua |
| Cuanajo duerme | - Anochecer en Cuanajo | - Pirekua |
| Final | - Créditos, fotos del proceso de elaboración y logotipos de las instancias participantes | - Música tradicional |

Figura 1: Guión para el audiovisual. Fuente: Elaboración propia

Etapas 3: Planeación y ejecución. Pensar haciendo juntos un audiovisual para proyectarlo como video mapping arquitectónico

Como se mencionó anteriormente, los adultos y ancianos habían manifestado en otras ocasiones su interés por promover entre los niños y jóvenes las tradiciones locales¹⁶ y este proyecto brindaba la oportunidad de conocer su visión sobre la comunidad, de ver a tra-

vés de sus ojos. En este sentido se coincide con Calderón (2015) al considerar al niño una persona que conoce, reproduce y cambia su cultura porque forma parte de ella.¹⁷ Contemplar a los niños como principales creadores llevó a su vez a plantear técnicas inclusivas que les permitieran expresar sus ideas libremente, así que se decidió utilizar el dibujo, el collage y la animación híbrida¹⁸ (Hussain 2010). Una ventaja adicional es que estas herramientas daban la posibilidad de representar festividades o eventos que se llevan a cabo en distintos momentos del año y que, dadas las limitantes de este proyecto de investigación, sería imposible registrar de otro modo.

El trabajo de Mirjana y Leilei (2013) sirvió de inspiración para generar un diálogo horizontal entre universitarios y niños¹⁹ en el que los jóvenes fungieran como facilitadores para involucrar a los infantes en la toma de decisiones; aunque el modelo que utilizamos adicionalmente integró el estudio de las relaciones sujeto-sujeto, sujeto-objeto y sujeto-espacio-tiempo que los participantes establecieron durante el proceso de diseño.

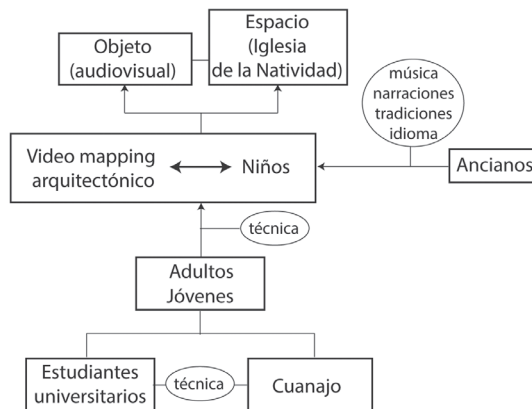


Figura 2: Mapa de creación del video mapping arquitectónico.

Fuente: Elaboración propia

Como se puede ver en la figura 2, en el centro del modelo están los niños de Cuanajo y la relación que establecen con el video mapping arquitectónico, que a su vez está compuesto por el objeto audiovisual y el espacio que lo soporta. Las relaciones que se crearon a partir de este núcleo se dieron en distintos sentidos. Los ancianos contribuían desde la oralidad, mediante la narración de historias locales y canciones tradicionales que sirvieron después para musicalizar las secuencias de animación. Durante el proceso de creación los ancianos enseñaban a los niños *pirekuas*, términos del idioma purépecha o les contaban historias sobre el pasado de su comunidad.

Se consideró a los adultos como co-autores del video mapping porque la creación del objeto surgió a partir de la interacción de los infantes con este sector. Este grupo estuvo dividido en dos: adultos de Cuanajo y estudiantes universitarios, y ambos contribuyeron principalmente con la parte técnica del proyecto. Los participantes de Cuanajo estuvieron involucrados en todas las etapas, desde la concepción de la idea, hasta la proyección como video mapping arquitectónico.

Los universitarios en cambio, se involucraron una vez que se había establecido el guión. Se realizaron algunas sesiones en las cuales ellos trabajaron con los niños, aunque previamente se les instruyó para no intervenir en la parte creativa y dejar que fueran los infantes quienes representaran los eventos que anteriormente habían seleccionado. Durante las sesiones se armaron equipos conformados por niños y alumnos universitarios, en los cuales eran los infantes quienes guiaban la creación del audiovisual y los jóvenes los apoyaban. Los adultos colaboraron como coordinadores en este proceso y como enlace entre los distintos sectores. También contribuyeron con técnica, ya que instruyeron a las personas de Cuanajo en la toma de secuencias fotográficas y en los procesos de animación.

La elaboración del audiovisual se llevó a cabo en un periodo de cinco meses y la duración final del producto es de diez minutos. Se trabajó en sesiones de cinco horas semanales con los niños de Cuanajo, y tres horas adicionales con estudiantes universitarios, quienes editaban las animaciones digitalmente y armaban las secuencias.

Cada sesión comenzaba con una revisión del guión, y en conjunto se decidía qué tema trataríamos ese día. Luego los niños dibujaban los personajes, objetos y escenarios en papel, los recortaban, y utilizando una cámara fotográfica animaban esa secuencia. Este proceso permitió comprender a detalle cómo se desarrolla cada evento, elegido anteriormente como representativo de la identidad local. Por ejemplo, en el guión aparecían las estaciones del año (que para la concepción occidental son cuatro y están marcadas por el calendario), mientras que en Cuanajo se concibe el tiempo a partir del ciclo agrícola. Este dato se conoció a través de la representación audiovisual del año, que comienza con la siembra del maíz, la lluvia, el crecimiento de la milpa, y termina con la cosecha.



Figura 3. Estaciones del año

Otro ejemplo es en lo que respecta al Día de Muertos. De acuerdo a lo que se ha visto durante el trabajo de campo, en Cuanajo se elabora un caballo de madera que se adorna con flores, fruta, pan y algunos alimentos que gustaban a la persona fallecida. Este objeto luego es cargado por los varones, que son quienes lo ofrendan en la vivienda del difunto. En la animación se representó el proceso de elaboración del caballito, que luego es seguido por las siluetas de un hombre con sombrero y de una mujer con rebozo, que son los difuntos (seguramente los diseñadores que no pertenecen a la comunidad hubieran representado a los muertos de una manera muy distinta). Durante la creación de la animación, los participantes además explicaron que el caballito es el medio en el que viajan los muertos cuando “se van”.



Figura 4. Caballito de madera para día de muertos.

Fuente: Dibujo elaborado durante el trabajo de campo de los autores

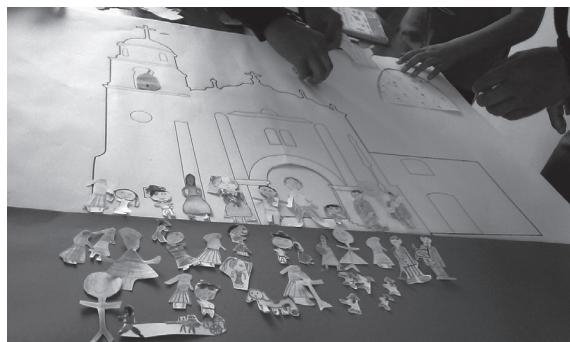


Figura 5. Taller de animación entre niños de Cuanajo y estudiantes universitarios.

Fuente: Trabajo de campo de los autores

Etapa 4: La proyección del video mapping

Uno de las cosas que era necesario decidir era la fecha en que se haría la proyección en la fachada de la iglesia de Cuanajo, que es el espacio que había sido seleccionado previamente por los creadores del audiovisual. Los participantes eligieron Día de Muertos, debido a

que es una de las festividades más importantes para la comunidad y entre las más representativas del estado de Michoacán, por lo que esperan la visita de algunos familiares que han emigrado. El ambiente que se genera este día además ofrecía las condiciones idóneas para hacer una proyección de video al aire libre, dado que prevalece la oscuridad y el silencio en las calles del pueblo.

A diferencia de la mayoría de las proyecciones de video mapping arquitectónico, que generalmente se realizan con fines comerciales o turísticos, la intención de este proyecto era completamente distinta. Se esperaba que este soporte sirviera de espacio para la reflexión y discusión colectiva, que propiciara la apropiación de los elementos audiovisuales que la propia comunidad había identificado como importantes constructores de identidad. Se buscó crear una especie de espejo de gran formato en el que la comunidad pudiera reflejar y verse reflejada. Además, este evento promovería a Cuanajo y su cultura hacia el exterior, lo cual representaba una oportunidad para mostrar algunos de los elementos de identidad a una comunidad purépecha.



Figura 6. Video mapping arquitectónico en la fachada de la iglesia de la Natividad, en Cuanajo, Michoacán.

Fuente: Trabajo de campo de los autores

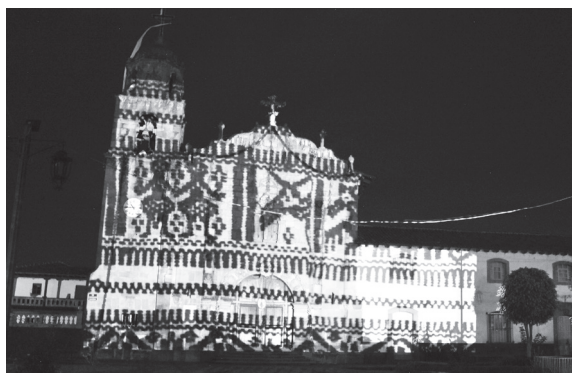


Figura 7. Video mapping arquitectónico en la fachada de la iglesia de la Natividad, en Cuanajo, Michoacán. **Fuente:** Trabajo de campo de los autores. Fotografía de Mitzi Ortega

Cuando anocheció la gente ya estaba reunida en el atrio, frente a la iglesia, y algunas personas contaban, chiflaban o gritaban esperando que comenzara el evento. Los diez minutos de duración fueron muy emocionantes, los niños vieron el trabajo que habían realizado durante meses, los universitarios asistieron con familiares o amigos, y al terminar los asistentes pidieron que se proyectara nuevamente.

Etapa 5: Retroalimentación

Existen algunos esquemas que evalúan el nivel de participación de niños involucrados en el proceso de diseño, como el de Hart (1992) que se basa en el momento en el que los menores se involucran en la toma de decisiones; el de Druin (2002) que prioriza el grado de involucramiento de los infantes en relación con los adultos; o el de Hussain (2010), quien ve al diseño participativo como un medio para el empoderamiento de grupos vulnerables²⁰. Sin embargo, el interés principal de este trabajo no es determinar el nivel o grado de participación de los infantes, sino describir los diferentes tipos de relación que se establecen en el proceso y, con esto, vislumbrar de entre las posibilidades de intersectar la antropología y el diseño para la generación de diálogos horizontales. Así que se tomaron los esquemas antes descritos solo como referencia.

La fase de retroalimentación de este proyecto contempla a su vez tres etapas: en la primera se entrevistó a un grupo de personas asistentes al evento, lo cual permitió saber si el video mapping arquitectónico realmente era capaz de dar voz, desde la propia comunidad, a Cuanajo. Luego, con la intención de conocer su experiencia, se obtuvo retroalimentación de los estudiantes universitarios involucrados. Por último se generó una reflexión acerca de las distintas relaciones que se establecieron durante el proceso creativo y lo que implicaron para futuros proyectos.

Etapa 1. Lo que opinan los asistentes al video mapping arquitectónico

Un grupo de alumnos de la maestría en antropología realizó veintitrés entrevistas a los espectadores del evento, en las cuales participaron treinta personas seleccionadas de manera aleatoria. La muestra estuvo compuesta por veintidós mujeres —que representaron el 73% de los entrevistados— y ocho varones —que constituyeron el 27%—. El 66% de los entrevistados son adultos y el 33% niños. El 91% vive en Cuanajo, y el lugar de residencia del 9% restante es, Santa Fé de la Laguna —que es una comunidad aledaña— y los Estados Unidos de Norteamérica.

Respecto al modo en que calificaron el producto, dijeron que era “bonito”, “llamativo”, “divertido”, “interesante, porque abarca todo lo que es la originalidad del pueblo”, y “trata de la vida de aquí, de la comunidad”.

La mayoría dijo que le gustaría “que fuera de mayor la duración”, “que lucieran más las tradiciones, sobre todo, las de navidad”, “que metieran algo de los trajes típicos de las mujeres”, y “agregarle más sobre Día de Muertos”.

A las personas que han emigrado de Cuanajo, lo que más les gustó fue “el uso del lenguaje local (purépecha),” y este evento les dio la oportunidad de “conocer tradiciones de Cuanajo que les eran desconocidas”.

En resumen:

- Todos los que vieron el audiovisual reconocieron las tradiciones y eventos referidos.
- El video mapping arquitectónico es visto como un modo de promocionar a la comunidad, vinculado al turismo y como atracción de visitantes durante Día de Muertos.

Etapa 2: La experiencia de los alumnos universitarios involucrados

Este grupo estuvo compuesto por trece mujeres y un varón (que no evaluó el proyecto). La mayoría de las alumnas describieron su experiencia de participación como “enriquecedora”, porque les permitió “conocer sobre Cuanajo y sus tradiciones”, les dio “la oportunidad de mostrar su trabajo fuera del aula”, “poner en práctica los conocimientos de clase”, “aprender el uso de software”, y “prepararse para la vida profesional”.

También les pareció “satisfactoria” y “gratificante”, porque a las personas de la comunidad “les agradó”, “estuvieron interesadas”, “complacidas con el trabajo” y “muy contentas”.

Dentro de los aprendizajes obtenidos, mencionaron “el trabajo en equipo”, “la convivencia con los niños de la comunidad”, “la integración de las tradiciones locales” y “la posibilidad de ser empáticos con el contexto que les rodea”. También dijeron haber aprendido “otra forma de trabajar” y “a valorar los dibujos de los niños”.

Les hubiera gustado tener una mayor cantidad de sesiones con la comunidad para poder representar un mayor número de temas, lo cual consideran que hubiera repercutido en la duración y calidad del audiovisual, así como en la capacidad de evitar dificultades técnicas in situ.

Etapa 3: Las relaciones que se establecieron durante y después del proyecto

Sobre el tipo de relaciones que se reconocieron a partir de este caso de estudio, se pueden describir del siguiente modo:

- Relación entre investigadores y la comunidad de Cuanajo. Este proyecto definitivamente fue un parteaguas que permitió visualizar los alcances del diseño participativo entre artesanos y diseñadores. Después del video mapping arquitectónico han surgido otras ideas de trabajo conjunto, como la creación de un libro que narra la historia de vida del mueble de madera (concluido) y el diseño de una exposición itinerante de los objetos del pasado (en proceso). Los participantes de Cuanajo han mencionado además que este proyecto “nos permitió conocernos mejor”.

- Relación entre las personas que viven en Cuanajo y quienes radican fuera. Un adulto originario de la comunidad que participó en el proyecto, quien además formó parte de la coordinación, subió el audiovisual a una red social en donde ha sido visto y compartido más de dos mil veces, además de haber recibido muchos comentarios positivos de personas originarias de la comunidad que radican en otros estados o fuera del país.

Hussain (2010) considera que, dependiendo del modo en que sean incluidos, el empoderamiento a través del diseño participativo puede mejorar las condiciones de vida de niños

y adultos que no son diseñadores profesionales. La proyección de un audiovisual en un espacio público durante una fecha que además es muy representativa para la comunidad, no solo dio voz a los autores, sino que los visibilizó al interior y hacia el exterior. Tal ha sido el impulso que tuvo este proyecto que le han seguido otros afines. Un grupo de personas de Cuanajo incluso están en proceso de conformar un colectivo en el que se fomente la discusión de temas relacionados con la cultura local. En este estudio de caso los participantes además aprendieron técnicas de animación tradicional, algunas personas las utilizaron de manera independiente —en momentos y contextos en los cuales no estaban los investigadores— y participaron activamente en todas y cada una de las etapas del proyecto, como lo plantea Druin (2002).

- Relaciones efímeras. En este sentido es importante destacar la relación entre el objeto audiovisual y el espacio que lo soportó, que en este caso es la iglesia de la Natividad de Cuanajo. Otra relación efímera es la que se dio entre los espectadores y la obra. En este sentido la relación sujeto-objeto-espacio está definida por la temporalidad del evento.

- La relación entre el espacio físico, el objeto y la fiesta, Día de Muertos. Una persona que asistió al evento dio por hecho que el video mapping se realizaría anualmente, lo cual tiene lógica considerando que el objeto, el espacio y el sujeto se encontraron durante una festividad que se celebra cada año. La temporalidad cíclica de la fiesta contrastaba con la introducción de un evento que se llevaría a cabo una sola vez. Sería difícil hacer una interpretación final de este comentario, pero se podrían considerar dos cosas: la experiencia previa que la comunidad tiene con respecto a la introducción de *nuevas tradiciones* por parte de personas ajenas; y la temporalidad a la que estaba sujeta, dado que se llevó a cabo en una fiesta cíclica que se celebra anualmente. Entonces, ¿será que el objeto y el sujeto tenían la posibilidad, o responsabilidad, de integrarse a este tipo de temporalidad?

- Relaciones a largo plazo entre distintos sectores de la población. Los infantes y ancianos se relacionaron a través de la oralidad; mientras que los niños y los jóvenes (en referencia tanto a los estudiantes universitarios como al grupo de participantes de Cuanajo) lo hicieron a través del objeto compartido y mediante la creación colectiva. Aquí faltaría definir la continuidad de la relación que se creó entre niños y ancianos, saber si realmente este proyecto promovió que los infantes participantes mostraran mayor interés por conocer sobre el idioma, la música y las tradiciones de sus abuelos.

Consideraciones finales

El video mapping arquitectónico crea una relación espacio – temporal entre creadores, espectadores, el edificio que lo soporta, y el medio audiovisual. En el presente estudio de caso este medio no solo sirvió para la reflexión colectiva, sino que fue el soporte que recibió a la imagen, y por tanto, también se transformó durante el breve periodo en que recibió a la proyección. El edificio forma parte de la actuación, con lo cual, interactúa con los espectadores. La virgen de la Natividad es la patrona que une a la comunidad de Cuanajo, así que la iglesia de la Natividad puede pensarse como un símbolo de integración colectiva

y de unión, por lo tanto, al fungir de soporte para la proyección del video mapping se reafirmó como elemento integrador.

El dibujo, el collage y la animación aportaron al conocimiento antropológico información a detalle a la cual hubiera sido imposible acceder de otra manera. Dado que se trata de un audiovisual, la imagen en movimiento muestra, a través de la representación gráfica, personajes, escenarios y eventos que forman parte de la vida cotidiana y/o del imaginario colectivo. Pero además, permitió que los investigadores conocieran la secuencia temporal y espacial de aquellos acontecimientos que los participantes consideraron importantes constructores de la identidad local. Este proyecto implicó pensar y hacer desde adentro, en y para el interior de la comunidad.

La etnografía fue el medio a través del cual se conoció y escuchó al Otro; mientras que el uso de una metodología híbrida, que conjunta la etnografía y el diseño participativo, definitivamente contribuyó a la generación de un diálogo más horizontal.

Algunos autores (Otto y Smith 2013; Anastassakis, et. al. 2016; entre otros) consideran que una de las bases de la antropología del diseño es la intervención, y piensan que el conocimiento se crea a través de la acción, más que desde la observación y reflexión. Esta experiencia, en la que se busca intersectar estas dos disciplinas específicamente para y con el contexto rural – indígena de México, coincide plenamente con el argumento de estos autores en tanto que la intervención no es solamente una opción, sino una necesidad. Pero para que la intervención no contribuya con la destrucción del patrimonio cultural del grupo con el que se trabaja, es importante pensar en ella desde la participación.

Una de las preguntas abiertas a discusión sobre la antropología del diseño es la duración del tiempo destinado al trabajo de campo, en relación con la práctica antropológica tradicional. Intervenir desde la participación implica conocer al Otro, saber escucharlo, y este proceso lleva tiempo. En nuestra experiencia, los proyectos que se hicieron al principio con la comunidad de Cuanajo se basaban en el tipo de relación que se tenía en ese momento con los pobladores, eran superficiales y de corta duración. Un trabajo de campo más prolongado ha permitido buscar alternativas conjuntas, que implican una mayor cercanía, así como mayor tiempo de ejecución. La intervención de los distintos actores también ha cambiado, de ser unilateral, a la generación de una participación activa y bilateral en cada etapa del proceso (desde la concepción de la idea, hasta la evaluación de los resultados). Esto repercute directamente en el modo en que se *piensa haciendo juntos*, lo cual se ve reflejado directamente en el carácter colectivo de los productos.

Así, establecer vínculos a largo plazo implica una mayor comprensión del Otro, una profundidad en las relaciones que se establecen, mayor intimidad, mayor conocimiento y una mejor interacción. Aunque el trabajo de campo de larga duración es común para la antropología, no lo es para el diseño, ya que los procesos generalmente son cortos y se basan en un conocimiento superficial del usuario. Esto repercute en el tipo de productos que se puede diseñar de manera conjunta. Elaborar un objeto de diseño de larga duración implica un proceso de reflexión mucho más profundo y por tanto, repercute también en la producción de conocimiento antropológico, ya que el diseñador-antropólogo tiene la posibilidad de conocer mejor la cultura del Otro.

Se entiende que en el ámbito del diseño profesional no siempre es posible (económicamente hablando) llevar a cabo procesos que requieran de un trabajo de campo prolongado, pero se coincide con Tunstall (2013) cuando se refiere a la necesidad de los países del tercer mundo por tener procesos descolonizadores, tanto para la antropología, como para el diseño. Y con Bonsiepe (1982) cuando describe la necesidad de diseñar desde la periferia, y para la periferia, pues los problemas, pero también la cultura, merecen ser pensados desde adentro. Así, plantear una antropología del diseño descolonizadora en y para México implica saber escucharse, entenderse, y luego hacer desde la participación. Y este proceso lleva tiempo.

Notas

1. Traducción libre de los autores. "People are less likely to exploit another person with whom they have established deep bonds through knowledge of the deeper meanings of the artwork to the artists and their communities" (Tunstall, 2013, p. 242)
2. El diseño industrial llegó a México como profesión en 1963 (Salinas, 1992); el diseño gráfico en 1973 (Vilchis, 2010).
3. Entre otros, se pueden mencionar las recientes denuncias de comunidades rurales o indígenas por el plagio de la iconografía tradicional y su utilización en el campo de la moda y del diseño, como es la empresa Pineda Covalín (Cruz, 2014) que incluso ha tenido demandas legales; o la empresa española Mango que aceptó públicamente haber plagiado diseños de artesanos de Hidalgo, México (Mota, 2017).
4. Para Marta Turok (1988), el término 'artesanía' abarca tanto al creador artesano especializado que firma su obra como a aquel que solamente elabora una parte del proceso; mientras que Victoria Novelo (1993) define las artesanías con base en las herramientas y las relaciones humanas implicadas en el propio proceso, así como a través del vínculo entre el artesano y el comprador, quien valora el objeto en la medida en que es antiguo, elaborado por un campesino y –de preferencia– indígena.
5. El puente entre la antropología y el diseño no siempre ha sido fácil de establecer; aunque parece claro que la colaboración entre ellas ha de ser sumamente productiva. En México, Martín Juez (2002) es el primero en hablar de una posible relación entre estas dos áreas, principalmente en lo que respecta al estudio de los objetos de diseño; Gunn, Otto y Smith (2013) se refieren a las posibilidades que ofrece la consolidación de un puente entre la Antropología y el Diseño, y muestran casos concretos de estudio en los cuales se han utilizado metodologías híbridas; en este sentido cabe mencionar también el trabajo de Clarke (2011); Gunn y Løgstrup (2014); Dennison (2015) e Ingold (2013; 2014; 2016), quienes han hecho importantes contribuciones a esta área.
6. Otto y Smith se refieren a la antropología del diseño como "un estilo distinto de conocimiento [...], para indicar que la producción de conocimiento involucra más que el pensamiento y la razón: también incluye prácticas de actuación en el mundo que generan formas específicas de conocimiento" (Otto y Smith 2013, p. 10–11)

7. Véanse, entre otros, el trabajo de Nuño (2015); Muñoz (2009); Castilleja (2007); Argueta y Castilleja (2008).
8. Las petacas son contenedores de objetos, similares al baúl, pero tienen la tapa de la cubierta plana. Una de las características de este mueble es que no utilizaba clavos de metal, solo de madera, y lo armaban con ensambles.
9. Sobre la deforestación en comunidades purépecha, véanse Works y Hadley (2003); Marr y Sutton (2004).
10. Sobre el concepto de comunalidad véase: Martínez, 2003; 2010.
11. Sobre diseño participativo, véase, por ejemplo, el trabajo de Simonsen y Robertson (2012).
12. Un referente importante sobre el tema en México es el trabajo de Óscar Hagerman (2014), quien ha elaborado objetos y construcciones arquitectónicas en colaboración con distintas comunidades rurales; algunos ejemplos son la cantidad de tesis de la UNAM que abordan este tema en el área de arquitectura y urbanismo, mientras que solo se encontraron unos cuantos ejemplares relacionados con el diseño industrial y el arte (véase: bidi.unam.mx/).
13. Véanse como referencias del diseño participativo con niños los trabajos de: Hart (1992); Mirjana y Leilei (2013:224); Hussain (2010); Druin (2002)
14. Según Muñoz en las comunidades purépecha se utilizan los conceptos *antes* y *más antes* para referirse a distintos periodos de tiempo. "...el *más antes* es un tiempo de fundaciones, de asentamientos en el cerro, de frailes e, incluso, de historias, cuentos y leyendas sobre sucesos fuera de lo normal; *antes* es el periodo comprendido entre el nacimiento de los ancianos (sesenta años, o más), el tiempo revolucionario, y los años sesenta del siglo XX. En Cuanajo se refieren al *antes* cuando los adultos actuales hablan de su infancia, antes de la llegada de la electricidad a la comunidad, en 1963; y el *más antes* es la época en que se fundó el pueblo" (Muñoz, 2009, p. 159) .
15. La *pirekua* es música tradicional purépecha
16. Sobre el diseño participativo con niños, Mirjana y Leilei (2013) consideran que "Adults [...] often ignore the fact that children could have much to offer them" (p.209) -"Los adultos [...] usualmente ignoran el hecho de que los niños tienen mucho que ofrecer" mientras que para Hussain (2010, 99) "when designing for children, designers tend to consult only adult carers" -"cuando se diseña para los niños, los diseñadores tienden consultar solo a los adultos que los cuidan" (traducción propia).
17. Calderón (2015) considera que hasta los años ochenta del siglo XX se empezaron a construir planteamientos antropológicos sobre los niños, quienes dejaron de ser considerados seres pasivos que solo absorben la cultura para convertirse en informantes. México, y América Latina en general, tiene una importante línea de trabajo de estudios sobre la niñez y la infancia.
18. La animación híbrida integra técnicas de la animación tradicional con la digital.
19. Sobre el diseño participativo con niños véanse, por ejemplo: Lynch (1977) quien entrevista a niños y jóvenes sobre su modo de ver y sentir los espacios que habitan; Mirjana y Leilei (2013) como ejemplos de trabajo entre estudiantes universitarios y niños, específicamente en relación al ámbito arquitectónico; Kam (2006) muestra un caso de estudio de

diseño participativo con niños de la India y hace énfasis en la poca injerencia en la toma de decisiones de diseño debido a las marcadas relaciones verticales con los adultos en los países en vías de desarrollo, específicamente en las zonas rurales; y Hussain (2010) enfatiza la relevancia del empoderamiento del diseño participativo cuando se trabaja con niños de países en vías de desarrollo.

20. Si se tuviera que visualizar este proyecto en relación con dichos esquemas, se ubicaría en el grado 6 de Hart (1992) ‘Iniciado por adultos, decisiones compartidas con los niños’ y en la etapa 4 del esquema de Druin (2002), “Socio de diseño. Los infantes pueden ser considerados socios igualitarios de los adultos en todo el proceso de diseño” (Hussain, 2010, p. 103).

Lista de Referencias bibliográficas

- Anastassakis, Z. B. Szaniecki, M. C. Ibarra, C. Mota, I. Medeiros, M. Oliveira, M. Siritto y M. Costard (2016). “Design and Its Movements in Times of a Widespread Participation.” PDC ‘16: *Proceedings of the 14th Participatory Design Conference* volumen 2: 84–85. Recuperado de: <https://dl.acm.org/citation.cfm?id=2948124>
- Aparicio, R. (2018). *Huarache Turbo, Cuanajo*. Visitada el 14 de diciembre, 2018. URL:<https://www.facebook.com/huaracheturbomexico/videos/94947097521799>
- Argueta, A. y A. Castilleja (2008). “El agua entre los purépecha de Michoacán. Cultura y representaciones sociales”. *Cultura y representaciones sociales volumen 4*. P. 64–87.
- Bonsiepe, G. (1982). *El diseño de la periferia. Debates y experiencias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Calderón, D. (2015). “Introducción”. *Cuicuilco volumen 22*, p. 129–132.
- Castilleja, A. (2007). “Construcción social y cultural de categorías referidas al espacio. Un estudio en pueblos purépecha”. *Tesis de doctorado*, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Clarke, A. (2011). *Design Anthropology: Object Culture in the 21st Century*. Vienna: Springer.
- Cruz Bárcenas, A. (2014). “Artesanos de Hidalgo se unen para evitar el plagio de sus productos”. *La Jornada*, Marzo 5.
- Cuín, M. (2019). “El mueble de madera grabado”. En *Cuentos que cuentan. Historias sobre Cuanajo, Michoacán*, editado por Mercedes Martínez, p. 56–69. Morelia, Michoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dennison, J. (2015). “Situating Graphic Anthropology.” *Visual Anthropology volumen 28* (1), p. 88–108.
- Druin, A. (2002). “The Role of Children in the Design of New Technology.” *Behaviour and Information Technology volumen 2* (1), p. 1–25.
- Gunn, W. y L. Løgstrup (2014). “Participant Observation, Anthropology Methodology and Design Anthropology Research Inquiry.” *Arts & Humanities in Higher Education volumen 13*, p. 428–442.
- Gunn, W., T. Otto y R. C. Smith Ch (2013). *Design Anthropology: Theory and Practice*. Londres: Bloomsbury Academic.

- Hagerman, Ó. (2014). *Oscar Hagerman. Arquitectura y diseño*. Ciudad de México: Conaculta.
- Hart, R. (1992). *Children's Participation: From Tokenism to Citizenship*. Florence: UNICEF.
- Hussain, S. (2010). "Empowering Marginalised Children in Developing Countries through Participatory Design Processes." *CoDesign volumen 6 (2)*: 99–117, Recuperado de: 10.1080/15710882.2010.499467
- INEGI. *Censo de Población y Vivienda*. 2010. Visitada el 14 de diciembre, 2018. URL: <http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/contenido.aspx>
- Ingold, T. (2013). *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York: Routledge.
- Ingold, Tim (2014). "That's about Ethnography!" *Journal of Ethnographic Theory volumen 4*: 383–395.
- Ingold, T. (2016). "From Science to Art and Back Again: The Pendulum of an Anthropologist." *Anuac volumen 5*: 5–23.
- Jacobo C. (2019). "Textil en telar de cintura". En *Cuentos que cuentan. Historias sobre Cuanaajo, Michoacán*, editado por Mercedes Martínez, 22–31. Morelia, Michoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kam, M., D. Ramachandran, A. Raghavan, J. Chiu, U. Sahni y J. Canny (2006). "Practical Considerations for Participatory Design with Rural School Children in Underdeveloped Regions: Early Reflections from the Field." *Proceedings of the 2006 conference on Interaction design and children*: 25–32. Recuperado de: <https://dl.acm.org/citation.cfm?id=1139085>
- Lynch, K. (1977). *Growing Up in Cities: Studies of the Spatial Environment of Adolescence in Cracow, Melbourne, Mexico City, Salta, Toluca y Warsaw*. Londres: MIT Press.
- Martín Juez, F. (2002). *Contribuciones a una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez Luna, J. (2003). *Comunalidad y desarrollo*. México: Conaculta.
- Martínez Luna, J. (2010). *Eso que llaman comunalidad*. México: Colección diálogos.
- Marr, P. y C. Sutton (2004). "Impacts of Transportation Changes on the Woodworking Industry of Mexico's Purépecha Region." *Geographical Review volumen 94 (4)*, p. 440–461.
- M. Lozanovska y X. Leilei (2013). "Children and University Architecture Students Working Together: A Pedagogical Model of Children's Participation in Architectural Design." *CoDesign volumen 9(4)*, p. 209–229, Recuperado de: 10.1080/15710882.2012.693187
- Mota, D. (2017). "Otra vez piratean a artesanos diseños de bordados tenangos". *El Universal*, Octubre14.
- Muñoz Morán, Ó. (2009). "Lugares del más antes. El cerro y el pueblo en la historia purépecha". *Relaciones. Estudios de historia y sociedad volumen 30 (119)*: 159–190.
- Novelo Oppenheim, V. (1993). *Las artesanías en México*. México: Núñez Díaz Editor.
- Nuño Gutiérrez, M. R. (2015). *Cuanajo. Discursos de una identidad amenazada*. México: Universidad de Guadalajara.
- Otto, T. y R. C. Smith (2013). "Design Anthropology: A Distinct Style of Knowing." En *Design Anthropology: Theory and Practice*, editado por Wendy Gunn, Ton Otto y Rachel Charlotte Smith, p. 1–32. Londres: Bloomsbury Academic.
- Otto, T. y R. C. Smith (2016). "Cultures of the Future: Emergence and Intervention in Design Anthropology." En *Design Anthropological Futures*, editado por Rachel Charlotte Smith, Kasper Tang Vangkilde, Mette Gislev Kjaesgaard, Ton Otto, Joachim Halse y Thomas

- Binder*, p. 19–37. Londres: Bloomsbury Academic.
- Salinas Flores, Ó. (2009). *Historia del diseño industrial*. México: Trillas.
- Simonsen, J. y T. Robertson (2012). *Routledge International Handbook of Participatory Design*. Londres: Routledge.
- Turok Wallace, M. (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdés.
- Tunstall, E. (2013). “Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge.” En *Design Anthropology: Theory and Practice*, editado por Wendy Gunn, Ton Otto y Rachel Charlotte Smith, p. 232–250. Londres: Bloomsbury Academic.
- UNAM. 2018. *Tesis UNAM*. Visitada el 14 de diciembre, 2018. URL: <http://bidi.unam.mx>
- Vilchis Esquivel, L. del C. (2010). *Historia del diseño gráfico en México*. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes / Conaculta.
- Works, M. y K. Hadley (2004). “The Cultural Context of Forest Degradation in Adjacent Purepechan Communities, Michoacan, Mexico.” *The Geographical Journal volumen 170*, p. 22–38.

Agradecimientos

Muchas gracias a todas las personas involucradas en este proyecto:

Rodrigo Aparicio, Guadalupe Iñiguez, Aydé Aparicio, Bethany Iñiguez, David Iñiguez, José Luis Iñiguez, Charbel Morales, Uriel Prudencio, Alison Morales, Rafael Iñiguez, Luis Olmedo, Raúl Morales, Angélica Zoreque, Jonathan Juárez, Carlos Victoria, Braulio Tzintzun, Roberto Aparicio, Victor García, Ary García, Mario Iñiguez, Ángeles Almendariz, Jesús Verduzco, Israel Aparicio, Fernanda Hernández, Gloria Hernández, Valentina Hernández, Julia Jasso, Pedro Prudencio, Cecilia Iñiguez, Nana Bertha Pérez, Tata Nicolás Pérez, Javier Huerta, Sue Meneses, Abril Carmona, Abigail Colunga, Karen Fernández, Brenda Franco, Eréndira García, Yunuen García, Laura García, María Fernanda Hernández, Mitzi Ortega, Mariah Pizano, María Fernanda Sánchez, Iván Tello, Janetzi Vargas, Sarahí Alfaro, Roberto González, Abel Rodríguez, Adriana Dávila y Alicia Tapia.

Se agradece también a Mónica Lizbeht Chávez González y Ana Yésica Martínez Villalba por su apoyo en la planeación y ejecución del taller “Memorias de mi comunidad”; a Rodrigo Aparicio Hernández por su amistad y apoyo para realizar este proyecto; a Roberto Martínez González por sus sugerencias; a Debra Nagao por la traducción al inglés del resumen, y a Azucena Jaso por la versión en portugués.

Esta investigación fue financiada por UNAM DGAPA, Papime [PE102717].

Abstract: By creating a series of audiovisual elements for their subsequent projection as architectural projection mapping in a Purépecha community, here we present a case study in which anthropology and participative design interact to seek a different kind of dialogue than what commonly arises between artisan and designers in Mexico. The nature of

the research is qualitative and the results are primarily from work with and for children, although other sectors of the population participated directly or indirectly in the process. We conclude that long term fieldwork is a key factor in generating projects that seek horizontality in decision-making; and participatory design produces anthropological knowledge that can not be accessed by any other way.

Keywords: design anthropology - ethnography - participatory design - representation.

Resumo: Através da criação de uma série de elementos audiovisuais para a sua projeção como vídeo mapping arquitetônico numa comunidade *purépecha*, apresentamos um estudo de caso onde a antropologia e o design participativo se reúnem num diálogo distinto ao que comumente se estabelece entre artesão e designer no México. O recorte da pesquisa é qualitativo e os resultados obtidos provêm, principalmente, do trabalho com e para crianças, embora no processo participem direta ou indiretamente outros setores da população. Conclui-se que o trabalho de campo prolongado é um fator importante para a construção de projetos que procurem horizontalidade na tomada de decisões, e que, através do design participativo se obtém conhecimento antropológico que de outra maneira seria impossível de acessar.

Palavras chave: Imagem feminina - Construção - Heroína - Malvada - Série - Personagem - Evolução - Mudanças - Estereótipos - Vida artificial

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

Resumen: Desde la perspectiva de la etnohistoria, se abordan reflexiones teóricas acerca de la realidad histórica y cultural en la producción artesanal textil de la parroquia de Cacha. Históricamente está vinculada con la producción artesanal de textiles, destacándose por la técnica empleada para su elaboración, la cual ha permanecido relativamente constante a pesar de haber sido atravesada por discontinuidades que en ocasiones han intentado compatibilizarlas o hibridarlas, considerándose el uso de la vestimenta tradicional como expresión de identidad y elemento distintivo.

Palabras clave: Producción artesanal - textil - Puruhá

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 159]

(*) Doctor en Diseño (Universidad de Palermo, Argentina). Máster Universitario en Dirección de Comunicación (Universidad Católica San Antonio de Murcia, España). Máster Universitario en Gestión de Información en Redes Sociales y Productos Digitales en Internet (Universidad de Extremadura, España). Licenciado en Diseño Gráfico (Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador). Profesor titular de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad Técnica de Cotopaxi.

Introducción

En la región sierra de Ecuador son escasos los pueblos que aún conservan formas de vestimenta precolombina, en su mayor parte incorporan rasgos de la hispana, creando una serie de formas claramente mestizas, en las que se puede observar la utilización de materiales, así como la combinación de figuras indígenas y españolas.

Si se habla de tradición textil en la nacionalidad kichwa Puruhá, a pesar de las diferentes rupturas históricas y culturales que han sufrido principalmente desde la colonia, ciertas características culturales aún se mantienen vigente. Es decir, “han permanecido relativamente constantes en el largo plazo [...] mantienen una presencia continua desde antes de la colonia”. (Rowe y Schelling, 1991, p. 29)

Han ocurrido resignificaciones en la tradición de la vestimenta Puruhá, en efecto han sido atravesadas por discontinuidades que en ocasiones han intentado liquidarlas, compatibilizarlas o hibridarlas. Culturalmente hablando, no es sostenible la idea de una simple acumulación de tradiciones. (Rowe y Schelling, 1991, p. 31)

En la nacionalidad kichwa Puruhá no se conservan muestras de tejidos prehispánicos, teniendo en cuenta que dicha práctica de la elaboración textil era imprescindible en el desarrollo económico de las comunidades indígenas. Es preciso manifestar la utilización del término tradición, el cual remite a un referente o pauta cultural en base a diferentes elementos, tanto propios como ajenos, el mismo que entra en un proceso de interacción dinámica e histórica de tipo intercultural. A su vez “se presupone la existencia de un plano general o matriz cultural específica de cada cultura y cambiante a lo largo del devenir histórico, que articula y da sentido a lo diverso” (Bonfil, 1991, p. 172).

Con respecto al vestido de los Puruháes, los confeccionaban con fibra de cabuya y fibra de camélidos. La importancia de la cabuya para los Puruháes permitió comercializar en grandes proporciones, empleando las dos especies de cabuya que se encuentran en el medio: la blanca, y la negra llamada agave americana, o maguey. Esta planta se ha empleado en la elaboración de sogas de carga, vestidos, disfraces, alpargatas, sombreros, escobas, hamacas, alforjas, bolsos, shigras, costales, telas, tapetes entre otros. En la actualidad la cabuya todavía es empleada en varios tejidos Puruhá, como son la *mama chumbi* y *pañó chumbi*. (Haro, 1977, p. 72, 73)

Dicho lo anterior, la vestimenta tiene como función proteger y cubrir el cuerpo, pero su estética llega a ser tan importante que se convierte en un elemento identificador y de expresión, mediante el cual una persona forma parte de un grupo. También, es diferenciadora de la posición social de cada individuo, dentro de una misma cultura marca la clase social dependiendo de la disponibilidad de recursos económicos, ya que refleja prestigio y riqueza, expresándose en prendas finas con adornos más costosos.

A fin de dar cuenta de la posición social del individuo, Bourdieu sostiene que la clase social no es una realidad de la sociedad, sino una categoría de la sociología, “la clase social [en sí] es inseparablemente una clase de individuos biológicos dotados del mismo *habitus* [...] todos los miembros de una misma clase tienen mayor número de probabilidades que cualquier miembro de otra de enfrentarse a situaciones más frecuentes” (Bourdieu, 2008). De igual modo, manifiesta “los que ocupan la misma posición tienen la misma probabilidad de tener el mismo *habitus*” (Bourdieu, 1987). Los individuos llevan incorporados *habitus* en función de su posición social. De allí que las clases estén formadas por individuos con el mismo *habitus*, o con alta probabilidad de que así sea. Esto hace que el *habitus* sea el eslabón entre las prácticas que genera y la estructura social que lo genera. (Martínez García, 1998, p. 14)

Desde un punto de vista objetivista, el concepto de clase social de Bourdieu se define como, un conjunto de individuos que comparten ciertas características estructurales, no solo grupos definidos por fronteras más o menos arbitrarias sobre una propiedad continua: ingresos, prestigio, etc., y que son iguales en ciertos aspectos relevantes. Con respecto a lo mencionado, hay una importante relación con la clase social. Weber define como un “grupo de individuos con expectativas similares debido a los recursos de que disponen y a su posición en el mercado de trabajo”. (Weber, 1922 en Martínez García 1998, p. 17)

Sin embargo, el vestir depende de las condiciones específicas de cada grupo o comunidad, su estructura social y los materiales que puedan obtenerse del medio local, aunque de manera considerable los materiales se adquieren mediante diferentes sitios de comercialización. Lógicamente, esta función del tejido surge cuando la división social basada en factores de edad y sexo sustituye una división basada en el trabajo que cada individuo realiza. (Martínez Borrero y Sojos de Peña, 1982, p. 4)

Cacha: lugar dedicado a la producción textil

Cacha es una parroquia rural de población indígena, se encuentra ubicada en la provincia de Chimborazo, aproximadamente a 8 km. de la ciudad de Riobamba, sus límites son al norte con San Juan y Licán, al sur con Cacha Obraje, San Antonio de Bashug, al este con Shilpalá y oeste con Amulá Cazaloma.

El movimiento indígena de Cacha se caracterizó por un proceso de revitalización étnica que permitió cambiar el sistema tradicional de dependencia de los comerciantes y caciques. El cambio de poder en Cacha involucró al descubrimiento de un pasado común y la creación de un pasado simbólico, semántico y físico separado de la parroquia de Yaruquies, y la consecución de autonomía política como una parroquia.

Todos estos elementos facilitaron la invención de una identidad étnica común de los Cachas, entre los indígenas de diferentes comunidades y anejos. Esta identidad sirvió para confrontar la subordinación racial presente y sirvió de base para una entidad política distintiva y separada (Pallares, 2000).

La base de la identidad étnica es la relación con los otros, estructurada en la sociedad, de esta manera. Decir que la identidad étnica proviene de una relación, implica reconocer que es una formación cultural específica, dinámica que no está completamente definida, sino que siempre está en proceso de negociación (Pallares, 2000). Durante la Colonia, Cacha no pudo escapar a la estructura de explotación indígena introducida por los españoles. El poder colonial a través de dispositivos raciales y culturales estableció diferencias incommensurables entre el colonizador y el colonizado.

El colonizado, mediante un violento proceso de poder fue subalternizado, el discurso colonial construyó al colonizado como una población degenerada racialmente, otorgándole un carácter fijo, estático y esencialista a las diferencias históricas, culturales y raciales. La colonialidad del poder propone focalizar el análisis de la construcción de las identidades, en el proceso en el cual se articulan las diferencias (Bhabha, 2007).

Las encomiendas en Cacha eran un derecho concedido por merced real a los beneméritos de las Indias, para cobrar y percibir los tributos de los indígenas que se les encomendaren por su vida y la de un heredero, conforme a la ley de sucesión, con cargo de cuidar del bien de los indígenas en lo espiritual y temporal y de habitar y defender las provincias donde fueren encomendados (Rueda, 1995).

La encomienda permitió el despojo de las tierras de las comunidades que durante el transcurso de los siglos XVI y primera mitad del XVII fue el mecanismo que canalizó la obligación de cumplir el tributo por parte de las comunidades indígenas. De tal forma se organizó la producción agropecuaria artesanal y aseguró la disponibilidad de mano de obra,

además posibilitó el control y dominación ideológicos de los sojuzgados. Estos tributos eran canalizados por medio de la autoridad cacical, que poco a poco fue degenerando hasta desaparecer por completo alrededor del siglo XVIII, cuando dejó de ser necesaria para la colonia (Naranjo Villavicencio, 2002).

De esta manera, la encomienda resultaba una necesidad económica, lo que ocasionó que se defendieran en virtud de considerarse como sustento de los españoles, y políticamente, porque era el medio eficaz para mantener sujeta la tierra y obedientes a los indígenas.

Junto con las mitas, las encomiendas cumplían una función precisa a través del tributo-salario. Con ellas se incrementaba la plusvalía generada por el trabajo indígena y, por otro lado, se facilitaba la apropiación del excedente de las comunidades en forma de alimentos, vestidos y sobre todo en la fuerza de trabajo. Consistía en una labor por turno llevada a efecto por millares de trabajadores, por enjambres de mitayos.

Los mitayos nunca se consideraron seres desgraciados: 1° porque no estaban sometidos a un trabajo intensivo en la integridad de los días de sus vidas, sino por rigurosos turnos para que nadie trabajara más ni otros menos. 2° Porque niños, mujeres, ancianos e inválidos no eran compelidos a prestar servicios pesados, por quedar a cargo de los adultos de 18 a 50, personas con buen estado de salud. Y 3° porque en tanto se ocupaban en las mitas, el estado les daba alimento, chicha coca y hasta ropa a los que más destacaban. He ahí por qué los mitayos marchaban rumbo a las mitas tocando sus instrumentos musicales, cantando, danzando y exhibiendo flores en sus tocados. No arrastraban, pues, una vida miserable, ya que, además, mientras duraban las labores los mitayos no tocaban nada de sus pirguas para alimentarse, quedando dicho producto como un ahorro familiar. (Espinoza, 1997, p. 212)

Los mitayos hábiles comprendían entre 18 y 50 años, extraídos exclusivamente de los *ayllus* para la construcción y trabajo en obras del estado. El cual necesitaba productos alimenticios, textiles, artefactos, vías y puentes. Pero a esos productores directos les retribuía y redistribuía comidas, bebidas y otras cosas secundarias para que laboraran con satisfacción (Espinoza, 1997).

Las mitas representaban la facultad concedida al indígena para que con su trabajo pagara los tributos que sobre él recaían. Esta concesión de la corona española se convirtió en un recurso del conquistador, pues en la práctica todos los indígenas eran deudores de las cajas reales y en consecuencia podían ser tomados para el trabajo. En cambio, otros eran llevados de sus caseríos a las minas, donde trabajarían en la extracción de minerales a cambio de un bajo salario. A pesar de que estaba normado por la ley, el pago no se cumplía. González Suárez manifiesta que “la mita para las minas era, pues, una positiva sentencia de muerte [...] porque la muerte de los [indígenas] que iban a las minas les quitaban los brazos indispensables para la agricultura” (González, 1970, p. 1742). Lo antedicho agravado porque los españoles, desde el primer momento, rehuyeron al trabajo directo en la tierra. En el siglo XVII se fomentaron la creación de obrajes, los cuales se constituyeron de gran

importancia como los obrajes de San Pedro de Cacha, San Andrés, Punín, Yaruquíes, Macaje, Guasi, Chambo, Licto, Guano y Quimiag, donde se tejían paños, bayetas, lienzos de algodón y alfombras.

En Cacha, los obrajes eran el trabajo que los indígenas debían realizar en las fábricas de tejidos o hilados. Este trabajo también fue la muerte del indígena, frecuentemente morían atados a sus telares. La escasa y mala alimentación que recibían, el maltrato por parte de los capataces y administradores les causaba muchas enfermedades, en especial la tuberculosis y el escorbuto, de las que no eran curados (Costales, 1972).

A las cinco de la mañana el personal de los obrajes estaba en pie. El capataz o dirigente les hacía rezar la doctrina cristiana, misterios que ellos no comprendían, después de este velorio de rezos venía un desayuno, que apenas les remojaba la garganta. A las seis, los varones estaban clavados en sus telares. Las mujeres en cambio, unas lavando la lana, otras escogiendo la lana y un grupo numeroso hilando en diferentes clases de hilos, según el tejido que hacían, fino, mediano y grueso (Costales, 1972).

El obraje fue una de las actividades importantes dentro del aspecto industrial durante la colonia que "favoreció el desarrollo de un tipo especial de actividad agraria: la cría de ganado lanar y el surgimiento de un sector de comerciantes [...] los obrajes pertenecieron a la Corona" (Cueva, 1981, p. 57).

Es así como los varones indígenas comprendidos entre 18 y 50 años, con excepción de los curacas que eran los jefes de los pueblos o ayllus y sus familiares estaban obligados a pagar los tributos. Su fijación corría a cargo del juez visitador mediante un escrupuloso censo, y según la ley, un conocimiento concreto y justo de la condición económica de los encomendados; esos tributos se utilizaban para el mantenimiento y boato de los encomenderos.

Los encomenderos además de los obrajes también eran propietarios de los obrajuelos cuya producción era de menor calidad para abastecer el mercado local o para entregar productos semi-acabados a los obrajes, también existían los chorillos que eran unidades productivas de pequeño tamaño cuyos propietarios eran familias indígenas. Además, los campesinos eran considerados hombres sin palabra, sin pensamiento propio, sin capacidad iniciativa, ni de organización posible. "Todo estaba impuesto, cuando no reprimido, a nivel institucional de parte del Estado y sus servicios. Todo era acaparado por ese pequeño grupo blanco-mestizo [...] a los campesinos sólo les quedaba el miedo, el silencio, la sumisión, la domesticación" (Arrieta, 1984, p. 275).

En este contexto, la textilera pasó a ser una de las principales especialidades productivas impuesta por los españoles, el obraje de San Pedro en Cacha, tuvo gran importancia a nivel nacional, se elaboraban sombreros, jergas, fajas, ponchos, capisayos –prenda de vestir corta que servía de capa–, y sombreros de lana. Es así que históricamente el pueblo de Cacha ha estado vinculado con la producción artesanal de textiles.

Asimismo, de su seno han surgido personajes importantes, líderes de los levantamientos indígenas más violentos que se recuerdan. El historiador Albornoz registra en los primeros cincuenta años de vida republicana iniciada en 1830, ocho levantamientos indígenas en la sierra, el noveno y mayor quizás, el que estuvo comandado por Fernando Daquilema de la comunidad Cacha-Queraj en 1871, quien al momento de mayor efervescencia de la

revuelta fue declarado *ñucanchi jatun apuj* –nuestro gran señor, nuestro rey–. (Manosalvas, 2009; Arrieta, 1984)

Este hecho histórico, así como su líder Fernando Daquilema aún se mantienen en la memoria colectiva de la parroquia simbolizando la resistencia y liberación indígena. Esta serie de sucesos le otorga a Cacha una importancia histórica como zona de rebelión y resistencia (Pallares, 2000).

Luego de esta primera contextualización histórica, los cachas fueron representados, durante los siguientes 100 años, como grupos étnicos altamente referenciados en el papel de los mitos de linaje y de los recuerdos históricos. Asimismo fueron reconocidos por uno o varios rasgos culturales diferenciadores, como la religión, las costumbres la lengua o las instituciones. Dichas colectividades son doblemente históricas, porque no se trata sólo de que los recuerdos históricos sean esenciales para su continuación, sino que cada uno de los grupos étnicos es producto de unas fuerzas históricas específicas, por lo que están sujetos al cambio histórico e incluso a la disolución (Smith, 1997).

En este contexto y por un tema de síntesis argumental del artículo, se remitirá al siglo XX, y particularmente en la década de los años setenta, momento en que se dan cambios en las estructuras económicas y políticas en el pueblo de Cacha dando paso a la constitución de su organización mayor, la Federación de Cabildos Indígenas del pueblo Puruhá Cacha FECAIPAC constituida el 16 de septiembre de 1979, a través de una Ley de Comunas vigente desde 1937.

A partir de 1979, el pueblo de Cacha ha realizado profundos cambios en las comunidades y sus líderes como representantes del *ayllu* y *ayllu llakta*, al impulsar el proceso de fortalecimiento en su reconstitución con la conformación de la FECAIPAC, que tiene por objeto fortalecer el desarrollo y defender lo considerado como propio: recursos, derechos, identidad étnica y territorio. En virtud de lo mencionado anteriormente Cacha fue declarada parroquia rural con la ordenanza municipal No. 923 del 19 de agosto de 1980, por el Concejo Cantonal de Riobamba, en un documento que enfatizaba los valores culturales y étnicos distintivos, específicamente detallando en el artículo 5 lo siguiente: “La parroquia de ‘Cacha’ mantendrá la estructura y el ordenamiento que ha sido tradicional del lugar, manteniendo en todo lo que significan costumbres, viviendas, aspectos administrativos, lo que significan el origen de nuestra raza y de nuestra nacionalidad shiry-Puruhá. (Arrieta, 1984, p. 93)

El 25 de abril de 1981, el presidente de la República del Ecuador abogado Jaime Roldós Aguilera reconoce como parroquia civil a Cacha, esta declaratoria es importante para la parroquia, lo que ha permitido contar con una dinámica organizativa autónoma hasta la actualidad.

También es preciso mencionar que desde 1979 hasta el año 2000, la FECAIPAC su ente organizador funcionó sin ningún reconocimiento legal, es decir, de hecho. Luego de más de dos décadas de vida organizativa la federación divisó la necesidad de legalizarse y en coordinación con el Dr. Arturo León se preparó el proyecto de Estatuto de Gobierno Comunitario del Pueblo Cacha, aprobado en ese momento por el Ministerio de Bienestar Social, quien le otorgó la personalidad jurídica.

De este modo, fue el primer pueblo indígena de la nacionalidad kichwa Puruhá reconocido por el Estado ecuatoriano con estatuto gubernativo y personalidad propia. La orga-

nización político-social, la disposición geográfica, el catolicismo, la economía monetaria, el idioma *kichwa*, español, los animales domésticos, las creencias y los rasgos de tipo colonial, han conformado una organización que es el resultado dinámico de la complejidad cultural en los Cachas (León, 2014; Janeta, 2015).

La parroquia rural de Cacha agrupa a 23 comunidades que son: Agua Santa, Amulá Chico – Armenia, Amulá Cazaloma, Amula Rayoloma, Cacha, Cacha Huagshi, Cacha Obraje, Cacha Verdepamba, Cacha San Pedro, Cachatón San Francisco, Chacan Loma, Cahuiñag, Gaubug Inzaquil, Cruzada Hualiquiz, Machángara, Lemapamba, Pucará Quinche, San Antonio de Bashug, San Antonio de Murugallo, Shilpalá, Shihuiquis, San Miguel de Quera.

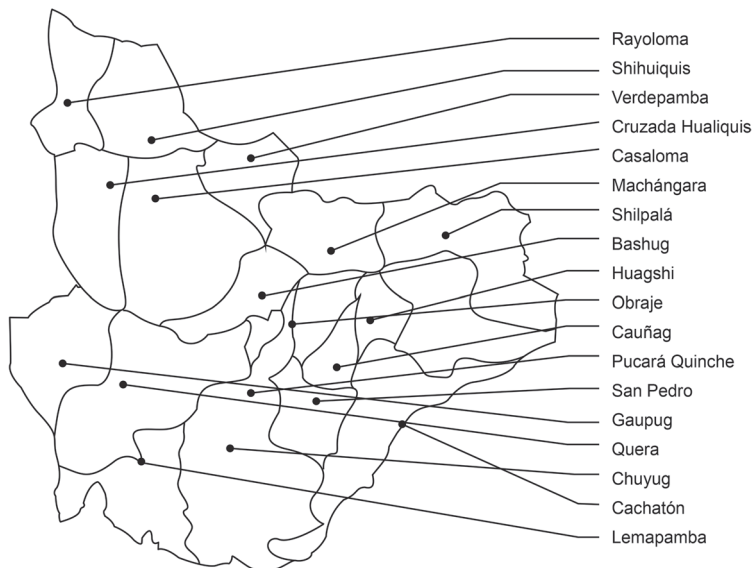


Figura 1. Mapa de comunidades de la parroquia de Cacha. **Fuente:** Elaboración propia

La comunidad de Cacha Machangará es el punto central donde se realizan las principales actividades organizativas y culturales. En 1984, el Padre Modesto Arrieta menciona que Cacha tenía 10 000 habitantes, pero según datos del censo estadístico realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos INEC en 2010, la población rural de Cacha es de 3.278 habitantes, constituyéndose el 1,40% de la población del cantón Riobamba. Actualmente, el bilingüismo es parte de la realidad cultural de la comunidad. El idioma oficial de las comunidades de Cacha es el *kichwa*.

Cacha al igual que distintas comunidades del sector rural del país se ha visto afectada por la migración, según la FECAIPAC la migración alcanza el 45% de las familias en la parroquia. Los índices de pobreza son críticamente altos, al respecto el Sistema de Indicadores Sociales del Ecuador (SIISE) señala que la pobreza por necesidades básicas insatisfechas alcanza el 99,79% de la población total de la parroquia, y el 82,99% de pobreza extrema. Según estos datos casi toda la población de Cacha vive en condiciones de pobreza, situación que ha impulsado a familias enteras a la migración, la mayoría de los habitantes de la parroquia Cacha han migrado a la ciudad de Riobamba y otras ciudades como Guayaquil, Quito y Ambato.

La motivación principal es el trabajo, consideran que no existen condiciones ni oportunidades en la parroquia para poder sostener a la familia y los gastos que esto representa. Migrantes, como se sabe, no cortan en modo alguno los lazos con la comunidad. (INPC, 2009; Burgos, 1970). Los lazos que perduran hacia la comunidad Smith denomina como “apego a ciertas extensiones de territorio, y a ciertos lugares dentro de dichas extensiones” (1997, p. 6). Lo importante para el grupo étnico Puruhá, más que la residencia o la posesión de la tierra, son esos vínculos o asociaciones sentimentales, en muchos casos también se trata de una tierra sagrada, la tierra de nuestros antepasados que es la inspiración a pesar de estar lejos durante un tiempo prolongado. Así pues, “una *ethnie* puede perdurar, aun cuando permanezca alejada de su patria durante mucho tiempo, gracias a una profunda nostalgia y apego espiritual” (Smith, 1997, p. 6). En parte de todo ese acervo y prácticas culturales se inscribe la elaboración de tejidos en Cacha. Ésta es una actividad que ha perdurado a través del tiempo otorgando identidad cultural, en sentido de continuidad que tienen las sucesivas generaciones de una “unidad cultural de población” en términos históricos y simbólicos (Smith, 1997, p. 8).

Es así que en la parroquia se han impulsado diversas iniciativas para fortalecer y mantener las técnicas de tejido que con el tiempo se habían debilitado. Parte de este fortalecimiento se comienza a articular el 23 de abril de 1975, día en el que se firmó el convenio entre la Conferencia Episcopal Italiana para América Latina (CEIAL) y el Centro de Promoción Artesanal de Yaruquíes. A partir de este convenio se decide cooperar en la realización de un programa de voluntarios, cuyo objetivo era la formación de obreros de construcción de casas en diversas ramas como carpintería y albañilería. Además, empezar un programa de alfabetización a través de cursos de educación, higiene sanitaria y puericultura. Cabe destacar que en función del foco propuesto también se desarrollaron cursos en telar como parte de este programa.

En tal virtud y para hacer realidad esta opción, en la iglesia de Riobamba organizaron equipos pastorales en Cacha. Conformado por un grupo de personas comprometidos para trabajar en la liberación integral del hombre, siguiendo un plan trazado por la Diócesis. El equipo estuvo compuesto por seis personas, un sacerdote, tres voluntarios italianos y dos campesinos. Para las obras de infraestructura el equipo contó con ayuda extranjera y de la diócesis, pero se mantenía el principio de exigir a los indígenas de la parroquia el 30% de aporte a través de mingas.

Con la experiencia de CEIAL (y los cursos realizados en este marco) el padre Modesto Arrieta impulsa la organización de tejedores de Cacha y luego con el grupo de misioneros italianos en 1979 se promovió la creación del Centro Artesanal de Cacha, donde la prin-

cial tarea era la productividad de los tejidos. Ahí surge la elaboración de los primeros ponchos de Cacha, con el diseño iconográfico que se mantiene hasta la actualidad.

Continuando con este proceso, la FECAIPAC en 1992 efectuó en Cacha diversos talleres de socialización de las técnicas del tejido de ponchos, fajas, bayetas y sus diseños dirigidos a los jóvenes de las comunidades a través de jornadas de capacitación continua. Sami Ayriwa artesana Puruhá comenta “gracias a estos talleres y a la experiencia impulsada por el Centro Artesanal la tradición aún existe porque de no ya iba a perderse”. (INPC, 2009, p.19)

En principio se realizaban talleres de costura y confección de camisas para las mismas mujeres haciéndolas bordar a mano y a máquina, de tal manera las familias podrían generar un ingreso económico. Así empezó la venta de diferentes artículos que las mujeres habían elaborado: bolsos de lana, orlón y cabuya, maletas, carteras, gorras, bufandas de lana de borrego y otras artesanías, incluso realizaban muñecas campesinas de lana con el niño cargado a la espalda o con el esposo vestido de poncho (Arrieta, 1984).

Para el taller de telares los misioneros del CEIAL intentaron mejorar el estilo de trabajo en la zona y hacerles notar que hay otras maneras de trabajar. Para este taller se recibió la ayuda de la Diócesis de Riobamba que proporcionó la primera instalación de telares y lana para empezar la producción. Por lo que el padre Arrieta menciona que:

Esta actividad está muy animada sobre todo por las nuevas ideas, buscando que ellos mismos elaboren nuevas ideas para la fabricación de bufandas, bolsos, ponchos antiguos que se estaban perdiendo, anacos, cobijas de pura lana bien abrigadas. Siempre buscamos incentivar la fabricación de prendas antiguas y dar valor al hecho de la hilada de lana y al uso de la misma para todos los trabajos. (Arrieta, 1984, p. 261)

Los primeros ensayos de producción textil artesanal lo realizaron con las mujeres de las comunidades de Obraje, Pucará, Guacshi y Machangará, a quienes para estimularles se les entregaba todo el material para el tejido a mitad de precio “las aprendices sentían gran satisfacción hacerse las prendas de vestir para sí mismas” (Arrieta, 1984, p. 265).

Del mismo modo trataban de usar las fibras de ovinos para dejar de usar la fibra de orlón, esto explica que se pretendía mantener la producción originaria de la zona y, por otra parte, las artesanías tienen mayor salida al ser fabricados con materiales originarios, además que un número apreciable de extranjeros prefieren estos trabajos antes que en otro material (Arrieta, 1984).

Este proyecto fue de importancia para la parroquia, contaba con locales específicos y con una dotación importante de implementos como telares para el tejido. Esta experiencia permitió socializar los saberes de los ancianos a los jóvenes incrementando el número de artesanos. De esa manera se logra revitalizar la tradición textil del poncho coco y algunos tipos de fajas. La producción y comercialización de tejidos y artesanías revitalizó las técnicas textiles y generó aspectos de carácter organizativo, cultural y religioso en las comunidades.

Sin embargo, la tejedora de la parroquia Cacha, María Guamán señala que cuando los misioneros italianos de CEIAL se fueron el proyecto se debilitó y dejó de funcionar. Al momento, la mayoría de tejedores expresan que fueron partícipes del Centro Artesanal Cacha y que en esta práctica adquirieron los conocimientos y técnicas de la textilería.

En Cacha un pequeño porcentaje de familias mantiene la tradición textil, sobre todo las personas mayores son las que todavía tejen, por tal razón se mantienen los mismos procedimientos ancestrales de elaboración manual. Es característico que en la entrada de la vivienda los artesanos dispongan de un telar de cintura, denominado así por poseer un cinturón o faja que rodea la cintura del tejedor.

Respecto a la calidad, existe en diferentes comunidades el reconocimiento para los trabajos de Manuel Janeta, también conocido como –maestro Cacha o Taita Mañitu– diminutivo *kichwa* de su nombre, es considerado el máximo exponente de los tejidos en telares de la comunidad de Obraje, quien se inició en el oficio a los 22 años, cuando contrajo matrimonio con María Agustina Asqui. Al respecto Manuel de 86 años sostiene “yo trabajaba solamente bajo pedido, siempre vendía en mi casa, nunca fui a vender en otro lugar. He tejido ponchos para el presidente de la República Jaime Roldós cuando vino a la parroquialización de Cacha, Monseñor Proaño y otras personas importantes” (Janeta, 2016).

De la misma manera, Manuel menciona que antes se tejía con fibra de ovino, pero cuando llegaron las hermanas Lauritas influenciaron a la introducción del uso de orlón, el padre Estuardo Gallegos gestionó cursos en la parroquia, para poder enseñar la elaboración de prendas. En esa ocasión se enseñó a un grupo de personas de la comunidad a tejer el poncho coco, quienes al menos 10 jóvenes que se instruyeron con él continúan con la elaboración artesanal del poncho (Janeta, 2016).

En la actualidad, los artesanos de Cacha producen los tejidos por cuenta propia, en algunos casos comercializan a través de intermediados, venta directa y en ocasiones realizan bajo pedido.

La vestimenta de los Puruháes

Llegados a este punto es necesario mencionar que, debido a la modificación de las relaciones sociales en el marco de la Revolución Industrial y consolidación del Capitalismo en el siglo XIX, se aprecia con mayor rigor la separación genérica en los modos de vestir, “dejando los elementos decorativos relegados a lo femenino. La indumentaria femenina dio lugar al uso de accesorios recreando una estética femenina asociada al adorno y a lo decorativo como rasgo identitario que a primera vista se diferenciaba de lo masculino” (Zambrini, 2010, p. 131).

Otro aspecto por considerarse es la “división de los mundos privados y públicos” (Zambrini, 2010) lo femenino fue asociado al ámbito privado –decorativos–, en cambio, lo masculino fue relacionado con el trabajo y lo público. Dicho lo anterior, en la comunidad de Cacha se puede visibilizar la separación genérica en los modos de vestir, donde la mujer Puruhá mantiene el uso de accesorios decorativos como el tupu, fajas y collares. A continuación, se describe de manera detallada los modos de vestir entre los hombres y mujeres Puruháes (Haro, 1977).

La vestimenta de la nacionalidad Puruhá está determinada por factores medioambientales de la provincia de Chimborazo, manifestados en bajas temperaturas, en la disponibilidad de los materiales para su confección y en las condiciones socioeconómicas mencionadas

anteriormente. Obviamente, la condición ambiental no solo se relaciona con la temperatura, pero en el caso del hombre y mujer Puruhá es determinante emplear una vestimenta que lo proteja del clima.

Entre los habitantes de las diferentes comunidades Puruhá, la elaboración del textil es considerada como sintetizadora de su cultura, por lo que ha sido reconocida nacional e internacionalmente debido a la diversidad de sus diseños, colores y modelos geométricos. Las mujeres tejedoras de Cacha se han especializado en la elaboración de cintas para sujetar el cabello, *fajas* y *shigras*, mientras que los hombres tienen especialidad en el tejido de ponchos, *kawiñas* y *bayetas*. Respecto a las técnicas usadas por los artesanos de Cacha para la elaboración de textiles continúa vigente en las comunidades de Cacha el método de hilar utilizando el *huso*, es común encontrar mujeres adultas que hilan mientras realizan actividades cotidianas con los animales. Por otra parte, las mujeres jóvenes no realizan esta actividad, por tal razón emplean fibras sintéticas como el orlón, para la elaboración del tejido.

Por otra parte, la indumentaria del hombre Puruhá está compuesta por una variedad de ponchos, pantalón, camisa blanca y sombrero. El poncho se conforma como una de las prendas masculinas más importantes en la indumentaria, “esta imprime un carácter representativo del *status* social en él que la lleva” (Martínez y Sojos de Peña, 1982, p. 23).

Los hombres de la comunidad de Cacha se diferencian del resto de los pueblos de la nación por el coco poncho o también llamado *cacha poncho*. Existen otros ponchos como la *jerga*, el *sikipataponcho* y el luto poncho. En la reconstitución del pueblo Cacha se ha considerado el resarcimiento de la vestimenta como uno de sus valores culturales. En el estatuto de la reconstitución del gobierno comunitario autónomo del pueblo Cacha se menciona: “todas las autoridades están obligadas por orden tradicional y por la comunidad a llevar puesta la vestimenta simbólica de autoridad en todos los acontecimientos, caso contrario entran en falta grave”. (León, 2014, p. 108)

Lo adultos mayores visten pantalón oscuro, camisa, sombrero y poncho de trabajo *jerga* o poncho coco dependiendo la ocasión. En cambio, los hombres jóvenes por lo general visten con pantalón y camisa, pero en lugar del poncho utilizan *chompa* y en algunos casos mantienen el sombrero. Sin embargo, para ocasiones especiales como: matrimonios, fiestas, asambleas comunitarias y fiestas en general incrementa la utilización del poncho coco. Para los hombres el poncho de varios colores, rojo, azul, negro, morado y blanco con y sin rayas negras es un signo de identidad étnica. Hasta la presente el uso de colores en el poncho en algunos casos define la afiliación de sus portadores a determinada comunidad parroquial. Tradicionalmente la mujer de Cacha viste anaco de color negro o azul, la bayeta es de colores como el rojo, verde, rosado y azul. Algo particular que se da en la mujer adulta, es el uso del *tupu*, originalmente hecho de plata, aunque hoy se realizan imitaciones, el collar de mullos rojos, blancos, verdes, el sombrero apelmazado de fibra de ovino ha sido reemplazado por el sombrero de paño blanco o de diversos colores: café, negro según la ocasión.

Para las ceremonias especiales es utilizado el sombrero blanco con el filo bordado y una cinta al costado. La manera de colocarse el anaco es muy singular en la mujer Puruhá de Cacha, en primer lugar, el anaco debe ser elaborado con fibras de ovino y tejida en telar, para sujetar utilizan tres tipos de fajas que son: la primera faja es la *mama chumbi*, luego va una segunda faja llamada *kawiña chumbi* y por último la faja que puede ser *lama quingo* o *pura quingo*.

Por su parte, la *kawina chumbi*, prenda tejida en lana de borrego, utiliza generalmente los colores negro, verde, rojo y amarillo. Antiguamente estos se obtenían de pigmentos vegetales, en la actualidad se realiza a base de productos químicos. Las mujeres la usan para sostener el anaco, los varones, en cambio, dicen: “mientras más fajados, más fuertes”. La faja femenina mide aproximadamente dos metros, en cambio, la masculina mide un metro; en las dos puntas llevan trenzas, el ancho es de acuerdo a la edad.

La *mama chumbi* o faja madre varía de las demás debido a su mayor anchura, ya que mide un metro de longitud. El ancho es variable y se lo hace de acuerdo a la edad, puede medir entre 10, 15 y 20 cm. De color rojo oscuro o claro, los filos van combinados de verde, azul y fucsia. Esta prenda es utilizada por la mujer indígena como una segunda faja, el material que se utiliza para la elaboración de este tejido es lana de borrego, para que sea consistente y fuerte, de tal manera que no se doble mientras realizan trabajos agrarios (Turner, 1967). Cabe mencionar que la vestimenta de los actuales Puruhá de Cacha, es diferente a la utilizada tradicionalmente, es decir ha sufrido transformaciones a través del tiempo, lo que ha implicado una pérdida en las formas tradicionales de elaborarla. No se puede dejar de mencionar que la tradición textil de la parroquia de Cacha responde a los valores culturales que son transmitidos de generación en generación, lo que genera un proceso de aprendizaje y reproducción del conocimiento particular de la nacionalidad kichwa Puruhá.

Este aprendizaje se lo realiza por medio de la tradición oral, que cumple la tarea de explicar los orígenes de las cosas; por ejemplo, los inicios de fiestas de celebraciones existentes, en este sentido las tradiciones son apreciadas como el sentir del mundo, de la vida, de sí mismo (Zaruma, 2006, p. 181).

De modo que la vestimenta utilizada por hombres y mujeres Puruhá puede clasificarse como ropa de diario, festiva y ritual. Esta última hace referencia a la conducta formal que se relaciona con seres o poderes místicos, la misma que representa un conjunto de creencias y en algunos casos es utilizada para realizar rituales. Desde la perspectiva de Turner, el símbolo es la unidad mínima del ritual que aún conserva las características de la conducta ritual. De allí que según Bustos se convierte en un “factor de acción social, una fuerza positiva en un campo de actividad, donde la estructura y propiedades de un símbolo se convierten en las de una entidad dinámica, por lo menos dentro de su contexto de acción apropiado”. (1970, p. 24)

En el fondo, la función de los mitos como aspectos precisos de los procesos sociales, trata de radicar, fundamentar y enlazar todo lo que existe en la vida que procede de una vida de orden sobrenatural; de tal manera que el mito permite expresar; sueños, visiones, creencias, que pone en contacto con sus enigmas y aspiraciones. Además en la nación Puruhá el mito es considerado una forma de pensamiento que relaciona el mundo material con el humano, y estos dos con el divino enmarcado con un carácter dramático (Zaruma, 2006, pp. 184, 185).

Conclusiones

Según la información que han proporcionado los tejedores y tejedoras de Cacha, los diseños tradicionales continúan vigentes en la elaboración del poncho coco y fajas, donde

se encuentra mayor presencia de motivos zoomorfos que son parte fundamental en la vestimenta cotidiana de los Puruháes.

Mediante el trabajo etnográfico realizado en la comunidad de Cacha se puede visibilizar la diferencia entre el uso de la vestimenta de las personas más adultas y los jóvenes. La vestimenta en la actualidad es más ligera, por la escasez de recursos los trajes son más económicos, a la vez los jóvenes buscan prendas que combinen con la moda y tradición. De esta manera que el poncho es considerado como elemento indispensable en la vestimenta cotidiana de la nacionalidad Puruhá.

En cuanto a la producción textil puruhá a pesar de las diferentes rupturas históricas y culturales que ha sufrido, principalmente desde la colonia, ciertas características del tejido aún se mantienen vigente, es decir, han permanecido relativamente constantes a largo plazo, a pesar de haber sido atravesadas por discontinuidades que en ocasiones han intentado compatibilizarlas o hibridarlas. Es así que la transformación modernizadora del tejido en las comunidades de la nacionalidad puruhá, responde al criterio del abandono de la vestimenta tradicional no sólo como indicador de pertenencia a una comunidad, sino también como signo distintivo y de identificación de la condición indígena.

Por otro lado, la importancia del vestido y su uso expresa de manera general un modelo de sociedad. De hecho, algunas comunidades que pertenecen a la nacionalidad kichwa puruhá conservan vestidos que los distinguen e identifica. Tal es el caso particular de la parroquia de Cacha, donde la vestimenta se considera como valor cultural, es así como en el estatuto del gobierno comunitario se menciona que todas las autoridades están obligadas por orden tradicional y por la comunidad a llevar puesta la vestimenta simbólica de autoridad en todos los acontecimientos, caso contrario entran en falta grave.

Del mismo modo en la parroquia se han impulsado diversas iniciativas para fortalecer y mantener las técnicas de tejido. Uno de los sucesos relevantes es la que generó el padre Modesto Arrieta impulsando la organización de tejedores de Cacha, donde la principal tarea era la productividad de los tejidos. Se ha podido constatar que un pequeño porcentaje de familias todavía mantiene la tradición textil, sobre todo las personas de mayor edad conservan procedimientos ancestrales de elaboración manual.

Los textiles elaborados por los puruháes además de ser objetos utilitarios también son de transmisión sociocultural cargada de valores estéticos y sociales. La cultura visual que emerge del tejido se relaciona con los hechos visuales del tejedor, que establece la transmisión de información histórica, de modo tal que conserva y fortalece la identidad de los pueblos manteniendo valores y códigos simbólicos a partir de los que se recrean y transmiten mensajes.

Por otra parte, la permanencia del diseño iconográfico se considera de los animales como: camélidos, aves, águilas, jaguares y serpientes debido a que eran considerados seres supremos y mitológicos. En cambio, en la agricultura se da especialmente de plantas y granos, además se hace referencia a la luna y el sol, las montañas y el agua puesto que son elementos fundamentales dentro de su vida cotidiana. A consecuencia de aquello se realizan abstracciones de cada uno de los elementos para generar íconos con características y propiedades que generan identificación cuando es plasmado en un textil, ya que continuamente la abstracción de los íconos se origina a partir de las formas básicas como: el círculo,

cuadrado y triángulo, que al momento de unirlos o repetirlos forman una composición identificable.

Se puede decir que la cromática ha sido un elemento importante para la transmisión de mensajes, mediante el color se permite transmitir mensajes, emociones y experiencias, las cuales al momento de conjugarlas con formas el valor significativo crece y transmite una mayor cantidad de mensajes. De ahí que, este artículo haya explorado cómo la visualidad desempeña un papel relevante en el proceso de concepción del diseño textil en la nacionalidad kichwa puruhá.

Lista de referencias bibliográficas

- Arrieta, M. (1984). *Cacha, raíz de la nacionalidad ecuatoriana*. Quito: Banco Central del Ecuador (BCE).
- Bhabha, H. (2007). *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial.
- Bonfil, G. (1991). La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, IV(12).
- Bourdieu, P. (1987). ¿What makes a social class? *On the theoretical and practical existence of groups*. 32, 1-17.
- Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Burgos Guevara, H. (1970). *Relaciones interétnicas en Riobamba: Dominio y dependencia en una región indígena ecuatoriana*. Quito: Instituto Indigenista Interamericano.
- Bustos, G., y Pilco, M. (1970). *Chumbo diseño de fajas*. Riobamba: Abya Yala.
- Costales Cevallos, A. (1972). *Historia de Riobamba y su Provincia*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cueva, A. (1981). *Entre la ira y la esperanza*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- INPC (2009). *Tradición textil de la parroquia Cacha, expresión de su identidad*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Riobamba.
- Espinoza Soriano, W. (1997). *Los incas. Economía, sociedad y Estado en la era del Tahuantinsuyo*. Amaru Editores.
- González, F. (1970). *Historia general de la República del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Haro, S. (1977). *Puruhá: Nación Guerrera*. Quito: Editora Nacional.
- Janeta, M. (23 de Agosto de 2016). *Tejido de ponchos. Doctorado en Diseño*. (P. Arévalo, Entrevistador) Cacha Obraje.
- Janeta, P. (2015). *Cosmovisión y Sabiduría Puruwa*. Riobamba: Unidad Educativa Pachayachachic.
- León, A. (2014). *Territorio y Gobierno Comunitario*. Quito: Empredane Gráficas Cía. Ltda.
- Manosalvas, M. (2009). *Gestión de proyectos productivos comunitarios. Entre la tradición y el mercado*.
- Marco, R., y Moreno, S. (1995). *Cosmos hombre y sacralidad: Lecturas dirigidas de antropología religiosa*. Cayambe: Abya-Yala.
- Martínez Borrero, J., y Sojos de Peña, D. (1982). *Cuadernos de Arte Popular: El traje popular ecuatoriano*. Cuenca: Centro Interamericano de artesanías y artes populares.

- Martínez García, J. (1998). *Las clases sociales y el capital en Pierre Bourdieu. Un intento de aclaración*. Salamanca: Materiales de Trabajo, serie análisis Universidad de Salamanca Departamento de Sociología.
- Naranjo Villavicencio, M. (2002). *La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo IX Manabí*. II(1).
- Pallares, A. (2000). *Bajo la sombra de Yaruquíes: Cacha se reinventa*. Quito: Andrés Guerrero, compilador, Etnicidades, FLACSO-ILDIS.
- Rowe, W., y Schelling, V. (1991). *Memory and modernity: Popular culture in Latin America*. Verso Books.
- Smith, A. (1997). *El fundamento étnico de la identidad nacional*. La identidad nacional.
- Turner, V. (1967). *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. Cornell University Press.
- Zambrini, L. (2010). Producto de la modificación de las relaciones sociales en el marco de la Revolución Industrial y consolidación del Capitalismo. *Nomadías*(11), 130-149
- Zaruma Quizhpilema, V. (2006). *Wakanmay, aliento sagrado: perspectivas de teología india: una propuesta desde la cultura cañari*. Quito: Abya Yala.

Abstract: From the perspective of ethnohistory, it is addressed the theoretical reflections about the historical and cultural reality in the textile handicraft production of the parish of Cacha. It is historically linked to the traditional production of textiles, highlighted by the technique used for its production, which has remained relatively constant despite being crossed by discontinuities, that have sometimes tried to make compatible or hybridize them, considering the use of traditional clothing as expression of identity and distinctive element.

Keywords: Handicraft production - textile - Puruhá

Resumo: Desde a perspectiva da cultura, a reflexão sobre as teorias sobre a cultura e a cultura cultural da produção artesanal da paróquia da Cacha. Historicamente Cacha é relacionado com a produção artesanal de têxteis, destaca-se pela técnica empleada para a sua elaboração. A técnica permaneceu relativamente constante apesar de ter sido atravessado pelas discontinuidades que em ocasiões eles tentaram de fazer compatível ou hibridizar, considerando o uso de roupas tradicionais como uma expressão de identidade e elemento distintivo.

Palavras chave: Produção artesanal - textil - Puruhá

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

La artesanía salasaca y sus procesos de transculturación estética

Daniela Larrea Solórzano *

Resumen: El paisaje representado durante diversas etapas de la producción del tapiz salasaca es una muestra de los procesos de transculturación estética que se dieron al interior del mencionado pueblo a partir de los años 1960. Por medio de varias visitas de campo fue posible analizar las historias de vida de los tejedores y artesanos de este grupo indígena. Tomando como base esta información recolectada, en un proceso de observación participante, fue posible elaborar un archivo fotográfico, que articulado con la revisión teórica, dieron paso a la construcción de la trama sobre la cual se fundamenta el análisis propuesto. La iconografía salasaca se constituye en el enlace entre la cultura material e inmaterial de este pueblo, en el que la influencia de las artes plásticas y el diseño transformaron los esquemas de representación gráfica que anteriormente acogían en su interior significantes culturales.

Palabras clave: Transculturación – arte – artesanía - diseño – paisaje – Salasaca.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 174]

(*) Diseñadora Gráfica Publicitaria, Magister en Docencia Universitaria, Doctoranda activa del Programa de Doctorado en Diseño – Universidad de Palermo, Argentina. Miembro de la Sección Académica de Artes Plásticas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Introducción

Tomando como consideración la noción dominante de la estética occidental, se propone un recorrido gráfico por las transformaciones que se dieron en la iconografía del pueblo Salasaca. Estas modificaciones se ponen de manifiesto sobre el tapiz, objeto artesanal, que se elabora en esta población desde mediados del siglo pasado.

La parroquia Salasaca se encuentra ubicada en la provincia de Tungurahua, en la zona central de los Andes ecuatorianos. Aquí habita el pueblo Kichwa Salasaca, y, aunque se considera que este pueblo se origina fruto de los desplazamientos de mitimaes bolivianos, autores como el historiador Pedro Reino¹ señalan que la conformación del grupo indígena guarda cinco componentes interétnicos. Según describe Reino (2017) el pueblo salasaca tuvo su origen en las mezclas de los antiguos habitantes de las zonas de Perú y de Bolivia, así como también de dos sectores dentro de la actual delimitación del territorio ecuatoriano.

Lo que resulta fascinante en el proceso de conformación del pueblo Salasaca, es que precisamente, las culturas Precolombinas, que son la base para su formación como pueblo autónomo, contaban entre sus características el ser diestros en el arte del tejido, condición que sería trasladada de generación en generación y cuya práctica se mantiene.

Los salasacas, que hasta los años 70 del siglo pasado, aún conservaban la idea de ser un pueblo hermético, impedían el ingreso a su comunidad de habitantes provenientes de otros sectores (sobre todo mestizos). Sin embargo, podían desarrollar su vida de modo autónomo, pues tenían la posibilidad de producir todo lo necesario para su actividad diaria. La elaboración de su propia indumentaria y de los objetos utilitarios, además con fines rituales, es una característica que se mantiene hasta la actualidad. Ulf Scheller (1972), quien desarrollaría uno de los primeros trabajos de investigación y registro fotográfico sobre este grupo indígena, llegaría a señalar que su modo de vida y “su aversión a toda forma de autoridad e influencia externa, los lleva a ser un ejemplo de socialismo” (Scheller, 1972, p.12). En el texto *El mundo de los salasacas* Scheller destaca que sería precisamente la práctica del tejido, sobre todo, la elaboración del tapiz (que se dio en el pueblo desde finales de los años 1950) y su comercialización, el hecho que les permitiría romper barreras y dar origen al intercambio de los pobladores salasacas con otras comunidades.

La práctica del tejido, dentro de este pueblo, es uno de sus rasgos culturales más importantes, pues no solo conservan la experiencia de la elaboración de su propia indumentaria, incluyendo la confección de la vestimenta de diario, la ritual y la festiva. Además, dentro de esta actividad productiva es posible evidenciar prácticas culturales e incluso ancestrales, tales como la preparación de los materiales, fundamentalmente de su materia prima, la lana. A pesar de que las prácticas productivas han ido variando por diversos motivos, sobre todo asociados a la reducción de los tiempos de trabajo, aún dentro de la comunidad existen familias que recurren al tratamiento y tinte natural de la lana. El hilado sigue siendo una actividad sobre todo femenina y el tejido mayormente es realizado por hombres. En las condiciones actuales, los tejedores escasamente se dedican solo a esta actividad debido a que los ingresos que se obtienen por el trabajo artesanal disminuyeron considerablemente a partir del año 2000, cuando Ecuador dolarizó su economía.

El modo en el cual es elaborado el tapiz salasaca obedece a la introducción de una nueva forma de tejido en el pueblo bajo el conocimiento del uso del telar europeo, diferente al telar de cintura que tradicionalmente se usaba, pero que ahora se encuentra restringido solo para la elaboración de las fajas. La introducción de esta nueva herramienta y por ende la producción de nuevas piezas (específicamente el tapiz) pone de manifiesto uno de los procesos de transculturación que se viviera al interior de este pueblo.

Ticio Escobar (2012) considera que el término transculturación permite complejizar la teoría del conflicto cultural, pues se define como un proceso que implica parcialmente tanto adquisiciones como pérdidas, que en palabras de Adriana Valdés representa “la creación de nuevos fenómenos culturales” (Valdés 1990, en Escobar 2012, p. 51).

En el presente análisis se asume como objeto de estudio el tapiz salasaca, que es una pieza hecha por este pueblo indígena, cuya elaboración fuera dejada de lado por muchos años. Su práctica se retomaría mucho tiempo después bajo influencias externas al propio pueblo. El tapiz es un objeto que en sí mismo no conserva su núcleo simbólico (que sí existiera

en su producción original para las culturas Precolombinas). Sin embargo, las modificaciones constantes dentro de su gráfica posibilitan que en algunos casos se reconozcan elementos iconográficos que conservan su simbología ancestral, mientras que en otros no existe ningún elemento asociado directamente a las concepciones cosmológicas o míticas del pueblo. Por el contrario, algunas de estas representaciones están más vinculadas a características estilísticas occidentales.

Es entonces, que por medio de los elementos gráficos proyectados en este soporte, se puede definir un registro de los procesos de transculturación estética que se dieran en el citado pueblo. En este caso, tomando como ejemplo las formas en que el paisaje se representa, y cómo este elemento se constituye en una muestra de la unificación entre los campos del arte, la artesanía y el diseño dentro del trabajo realizado por estos artistas del tejido. El proceso productivo de este elemento, que sirve como corpus de estudio, permite reconocer los fenómenos de permeabilidad cultural que surgieran al interior del pueblo salasaca, a partir de los años 60. De este modo, se analiza el tránsito conceptual desde el arte culto al arte de los otros, que se manifiesta en la práctica cultural salasaca como resultado de injerencias de diversos sectores (con diversas corrientes de pensamiento y líneas de acción), pero todas asociadas a la práctica artesanal.

Lévi-Strauss (1971) decía que se puede concebir al arte como un conjunto de sistemas significativos pero que se queda siempre a medias entre el lenguaje y el objeto. Desglosar entonces los significados de formas, colores y texturas así como los materiales representativos de un pueblo permite concebir con mayor claridad sus formas de pensamiento y las variantes constantes que se dan dentro de sus prácticas culturales.

La estética y la morfología de la artesanía salasaca

Cuando se menciona el término estética, es aún común, referenciar de forma inmediata, la concepción que alrededor de 1750 Baumgarten estableciera sobre esta disciplina a través de la cual se hacía posible el “estudio filosófico y científico del arte y de lo bello”. El objeto de estudio de la estética, desde esta concepción, estaba guiado por la definición de las categorías estéticas, que durante los siglos XVIII y XIX contenían las adjetivaciones relacionadas con el arte que permitían descomponer el concepto de lo bello en una obra. La conceptualización sobre la estética por tanto, estaría asociada de forma directa a la producción artística (entendiéndose de este modo, el arte producido sobre todo en occidente). Según Souriau (2010) la estética es la encargada del estudio de las categorías estéticas, que se hacen presentes como observables, por medio de su representación, en las obras de arte. Bajo el uso de estas categorías estéticas se originan nuevos saberes por los cuales se puede comprender a la propia creación artística y al artista. Al mismo tiempo, estas categorías estéticas posibilitan el estudio de las formas contenidas en la obra, permiten el análisis de las sensaciones que provocan las obras y brindan facilidad para comprender de las relaciones entre esas obras y la sociedad.

Aunque esta definición de estética nace desde una postura occidental y se asocia también a la concepción sobre el arte que contiene la misma forma de pensamiento (que se forta-

lece dentro del periodo renacentista), los estudiosos dentro de este campo suelen hacer excepciones selectivas cuando aplican estos conceptos. De tal modo que nadie niega la existencia de una estética greco-romana, o egipcia, del mismo modo suelen considerar pertinente hablar de las estéticas amerindias o precolombinas. No obstante, bajo el término estética casi siempre queda excluida la referencia hacia los pueblos indígenas o grupos étnicos situados fuera de las capitales del arte.

Una de las razones fundamentales cursa por el hecho de que la estética, desde la mirada occidental, propicia la unicidad del genio artístico e intenta (o al menos intentó hasta el siglo XIX) mantener separada la forma de la función, favoreciendo en el análisis de las obras las categorías formales, pues esta debía ser su única intención (Tatarkiewicz, 2001). Sin embargo, en el caso de las producciones artísticas creadas por los pueblos indígenas fuera de estos patrones, cada pieza producida combina forma y función, e incluso acarrea en sí significantes simbólicos (Sharman, 1997; Montani, 2008; Escobar, 2012, 2014; Matarrese, 2013; Barroso, 2014).

Para Sharman la expresión estética conlleva la “recreación humana de la experiencia a través de la cual se reconstituyen y/o transforman los valores unidos mediante la percepción estética” (1997, p.183)². Por lo tanto, la expresión estética es el paraguas que reviste la totalidad del proceso creativo, de tal modo que involucra no solo la producción material, sino además el contexto cultural y el proceso productivo.

No obstante, ante el desajuste de estas otras producciones generadas frente al concepto dominante de estética, las obras desarrolladas por estos otros grupos no son tratadas como producciones artísticas. En el mejor de los casos llegan a ser denominadas artesanías, llevando consigo aún la designación peyorativa de la artesanía frente al arte.

De acuerdo al pensamiento de Ticio Escobar este fenómeno se generó por la constitución del mito del arte que se definiría como uno de los grandes relatos de la modernidad, y, según el cual, las oposiciones conceptuales entre forma y contenido, o entre estético y artístico, forman un modelo cultural que dice autorrepresentar a todos. Empero, las transformaciones conceptuales que se fueran gestando (muchas de ellas a propósito de las vanguardias artísticas) en el siglo XX sobre las ideas de estética y de arte, han separado, el vínculo fiel que antes existía entre estos dos componentes. Por un lado “lo estético involucra el ámbito de lo bello, la búsqueda de la armonía formal y la síntesis de lo múltiple en un conjunto ordenado, mientras que lo artístico se abre a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real, movilizar el sentido” (Escobar, 2014, p.44).

Bajo este modelo de pensamiento, el crítico de arte paraguayo propone un concepto de arte indígena al cual describe como la producción de objetos en los que significantes y significados muy variados se mezclan, haciendo imposible que exista una separación entre la utilidad y la belleza en dichas construcciones. La admisión de la existencia de esta forma diferente de arte puede ayudar con la eliminación de las posturas artísticas discriminatorias que se han forjado desde el arte occidental. Al comprender la valía de los registros simbólicos contenidos en los elementos físicos se favorece el acceso a “mecanismos poéticos, retóricos y estilísticos fundamentales para complejizar la comprensión de las culturas étnicas (...) ignorados por los conceptos de cultura material, de artesanía o de folklore” (Escobar, 2012, p.33).

Al reconocer entonces, la existencia de un arte producido por los otros³ se acepta también la existencia de una estética generada por los otros. Matarrese en su abordaje sobre “las valoraciones estéticas de los pilagá con respecto a sus producciones cesteras” (2013, p.125) enfatiza que el análisis de la producción artesanal del pueblo pilagá se realiza desde la concepción de sus artesanías como expresiones estéticas y no como objetos aislados. Esta visión posibilita el estudio de la producción en un contexto que rebasa los límites culturales, en la que sin embargo, las concepciones estéticas constituyen factores para la propia definición identitaria del pueblo.

Entonces, en función de estos enunciaciones conceptuales, ¿cómo puede definirse la estética salasaca?, si en el caso de la producción específica del tapiz, la iconografía en algunos momentos obedece a connotaciones simbólicas, pero en otras ocasiones no, y sin embargo, este producto artesanal sigue siendo reconocido como una de las principales muestras públicas de su cultura.

Al respecto, conviene, en primer lugar establecer, que los motivos considerados por el pueblo como autóctonos se encuentran sobre todo tejidos en las chumbis o fajas⁴ que usan como parte de su vestimenta; los pobladores salasacas consideran también como sus motivos originarios, aquellos que se encuentran representados en los bordados de pañuelos y pantalones masculinos o en las camisas de las novias. Además, en estas representaciones bordadas, no solo se encuentran presentes las gráficas geométricas que se ponen de manifiesto sobre las chumbis, sino que adicionalmente se incorporan formas de representación de las costumbres –principalmente de corte religioso- que asumieran los salasacas posteriormente a la conquista española. Estos motivos presentes en los bordados representan otra de las etapas de transculturación que se dio al interior del pueblo salasaca, que sin embargo, se excluyen de tratamiento en el presente análisis.

Se cita como referencia estos antecedentes en función de establecer que los motivos presentes en las fajas salasacas se constituirían en el registro de partida para la definición estilística y estética de este pueblo. Esta definición estética, fruto de los procesos de intercambio cultural que se han suscitado en el transcurso del tiempo, ha ido variando como consecuencia no solo de fenómenos socio-culturales, sino también políticos. Varios procesos políticos (que se dieran en Ecuador) generaron conflictos económicos que desembocaron en algunos procesos migratorios, que también influenciaron la transformación de la gráfica salasaca. Aunque, en este caso específico, se centra la atención en los intercambios que se dieron con personajes y organismos asociados a los campos del arte y del diseño, y que asimismo propiciaron transformaciones en la iconografía salasaca.

El paisaje representado: la unificación del arte, la artesanía y el diseño en el pueblo Salasaca a través de un motivo específico

El paisaje, al que en este caso se refiere el artículo, lo constituye un determinado tipo de obra que representa la configuración física de una región geográfica. Como lo describe Souriau (2010), la forma en que se expresa el paisaje en una obra de arte se dirige hacia los mismos sentidos que el propio paisaje, por lo que entabla una idea análoga, que sin

embargo, no es la propia identidad del paisaje, “pues existe siempre una transposición que implica unas elecciones del artista. La pintura presenta una obra en dos dimensiones donde la profundidad es ficticia” (p. 861). Según la autora, el paisajista contempla y reconoce la existencia de un mundo exterior; lo escucha, lo observa y encuentra en el paisaje interés hacia el propio yo. De este modo, así como el paisaje puede evocar atmósferas reales, y a través de ella establecer metáforas o alegorías, también puede representar ideas abstractas, ficticias e incluso mágicas. A la par “un paisaje puede tener, en sí mismo, una forma determinada, entonces la acción del artista, para componerlo, residirá en la elección del punto de vista” (Souriau, 2010, p.861).

En Ecuador, en el marco de una corriente de arte naif, marcada por aires indigenistas, dados los fuertes contraste entre el color y la forma que conjugar las obras, se reconocieron algunos artistas, entre ellos Endara Crow, Salvador Bacón o Whitman Gualsaquí. Sin embargo, estas formas de expresión del arte naif que están también presentes en el trabajo de pintores indígenas, como aquellos artistas de la comunidad de Tigua, dejan de ser consideradas dentro de la totalidad de la producción naif. En estos casos se usa la traducción al español de este término francés para hablar de ellos como pintores ingenuos. En este sentido y desde una opinión personal, dicha diferenciación se realiza no con la intención de resaltar su trabajo sino, más bien, como una manera de diferenciarlos ante los pintores academicistas y no indígenas.

Esta forma de expresión ingenua, en el territorio ecuatoriano, puede ser observada no solo en la pintura de los artesanos de Tigua, sino además en los tapices realizados en Salasaca y Otavalo. Y si bien (como se ejemplifica en las figuras 3 y 4), en el caso del tapiz salasaca son evidentes estas formas asociadas al costumbrismo, se puede establecer, que este modo de representación no es el originario del pueblo Salasaca.

Como se señaló en el punto anterior, los motivos más antiguos (y considerados autóctonos) dentro de la producción salasaca pueden observarse en los tejidos de las fajas. Así, puede comprenderse que sus representaciones originales guardan una base geométrica y sus formas son estilizadas abstracciones. La presencia de altos contrastes (positivo y negativo) es fundamental en su construcción, pues deviene de conceptos que obedecen a la cosmovisión andina. El concepto de Ayllu, considerado como la unidad indivisible señalada en la sociedad andina, se hace presente dentro de estas representaciones, llevando consigo, además, componentes simbólicos. El concepto de Ayllu, se asocia con el prójimo, el miembro de la comunidad, que se solidifica por el trabajo conjunto. Es por esto que según Milla Villena (1992) el Ayllu conformado por los opuestos: Hanan (alto) y Urin (bajo), define un tercer elemento denominado Sayas que es la forma de expresar la unidad. En las figuras 1 y 2 es posible, en primer lugar, identificar los conceptos aquí descritos.

Como puede observarse en las figuras siguientes, si bien en estas no se encuentra representado de modo figurativo un paisaje, si es posible aquí reconocer la presencia de elementos antropomorfos y zoomorfos, que generalmente son parte de la estructura del paisaje. En estas gráficas prima la simetría, el contraste entre positivos y negativos, la abstracción geométrica, así como la estructura cuadrangular base, que rota y se desplaza para definir las formas. En las fajas se encuentran también otro tipo de representaciones abstractas que están vinculadas con la naturaleza. Las hileras dispuestas a los lados de las figuras centra-

les a modo de zig-zag, son una representación general de los *quingos*⁵ que simbolizan las acequias, y es uno de los motivos con mayor uso dentro de las representaciones salasacas. Los *quingos* se conjugan con representaciones de la planta de frutilla, estos dos elementos son distinguibles en las fajas por la variedad de su color.



Figuras 1 y 2. Muestras de fajas salasacas.
Fuente. Foto de la autora.

Estos modos de representación contrastan de manera muy fuerte con las formas en las que se expresa tempranamente el paisaje sobre el tapiz. En las figuras 3 y 4 se hallan dos ejemplos de cómo es representado el paisaje por los tejedores de esta zona (las imágenes corresponden a elaboraciones de los años 70 y 90 del pasado siglo). En las dos figuras es evidente que la construcción geométrica no es la base de organización de los elementos. Las figuras zoomorfas y antropomorfas aquí tejidas no se acercan a la conformación dispuesta en las fajas, es decir, los motivos originales y sus formas de representación no son acogidas para su expresión en el tapiz. Si bien en estas dos imágenes (fig. 3 y 4) se rememora al paisaje andino (asociado a las montañas y la presencia del volcán Tungurahua cercano a la parroquia Salasaca), la morfología de las viviendas no se compadece con la tipología de las construcciones salasacas tradicionales. Más aún, la presencia de una iglesia, permite asimismo reconocer el periodo en el cual la obra fue realizada, considerando además la incorporación de las tejas en el segundo trabajo aquí analizado. En la figura 4 las sombras dispuestas, tanto en las ventanas de las casas como en el suelo, incorporan a la representación del paisaje la categoría del volumen que antes era ausente en la expresión salasaca.



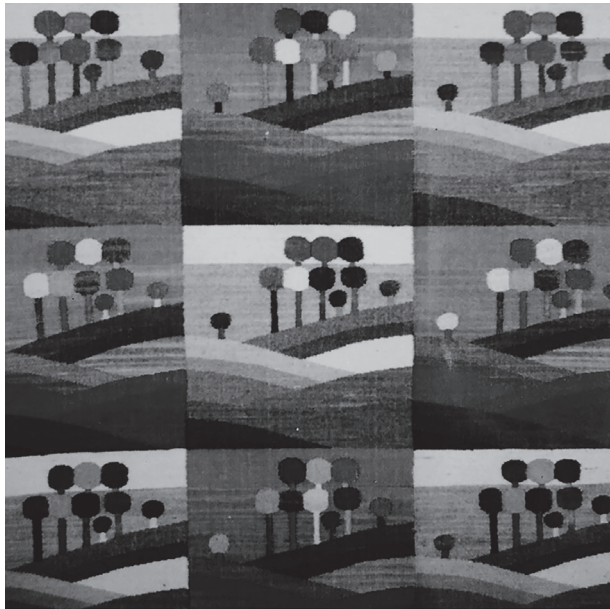
Fig. 3 y 4. Representaciones del paisaje andino presentes en el tapiz salasaca, el primer trabajo fue realizado en los años 1970 y el segundo se elabora desde la década de 1990. **Fuentes:** La primera imagen es una recopilación de la autora sobre el trabajo efectuado por el tejedor Juan Masaquiza (chuper) y la segunda fue recolectada del archivo del taller Curindi.

En las figuras 3 y 4 hay variantes notorias entre el modo de definir los elementos fitomorfos. Mientras que las matas dispuestas en la parte inferior del paisaje de la figura 3 son más cercanas a las formas utilizadas en las fajas, en la figura 4 la presencia de un árbol de configuración más simple pero orgánica se separa más aun de los motivos ancestrales. No obstante, en los dos casos citados, se puede identificar una forma de expresión ingenua que nacería, obviamente, por el intercambio con otros sectores. Durante la década de los años 60 los artesanos salasacas participaron en diversos talleres juntos a pintores que desarrollaban su obra bajo el paraguas del movimiento indigenista, estos vínculos fueron posibles por medio del trabajo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Posteriormente, en los años 70, los artesanos salasacas empezaron a expandir la venta de sus tapices y a llevar su obra a las ferias artesanales de otras provincias. Uno de estos espacios que recorrieron fue la feria artesanal de Pujilí, donde fue posible el conocimiento del trabajo de los pintores ingenuos de Tigua. Este proceso de reciprocidad cultural puede observarse en las representaciones humanas de la figura 4, donde la vestimenta de los personajes permite comprender la unidad existente entre diversos pueblos.

La habilidad de los tejedores salasacas hizo que rápidamente se extendiera, dentro del Ecuador, el reconocimiento hacia el trabajo artesanal que se hacía en este sector, lo cual llamó la atención de artistas y galerías de arte que empezaron a comercializar su obra en espacios fuera de la comunidad, llegando incluso a exportar tapices en gran cantidad du-

rante los años 1970 y 1980 especialmente a Estados Unidos. El prestigio que poco a poco fue ganando el tapiz salasaca hizo que algunos artistas plásticos decidieran trabajar con ellos su propia obra. El artista Peter Mussfeldt, sorprendido por la habilidad y la forma en que se desarrollaba el tapiz decidió que una parte de su obra de pintura y grabado fuera también trasladada a este soporte. El contacto directo con los artesanos hizo que en este intercambio no solo Mussfeldt transformara su obra, sino que además los tejedores salasacas acogieran algunos de los motivos y formas que el citado artista ponía de manifiesto a través de su trabajo.

La figura 5 es una muestra de esta nueva etapa de transculturación estética que se dio en la obra salasaca. El modo en que durante este periodo se muestra el paisaje desde la visión salasaca estuvo influenciado de forma directa por la obra de Peter Mussfeldt. Existen variantes en la paleta cromática, que se presenta llena de contrastes vivos, además, las formas se simplifican al máximo y se observa la presencia de elementos asociados al diseño. La gradación de formas y colores, la repetición de planos, el uso de figuras básicas, no solo permiten identificar la época en la cual esta producción textil se asocia a la obra de Mussfeldt, también, durante este periodo de tiempo, es más notoria la formación y la práctica de diseño desempeñada por el artista alemán – ecuatoriano.



Figuras 5. Paisaje salasaca elaborado bajo la influencia estilística del artista Peter Mussfeldt.

Fuente: Foto efectuada por la autora.

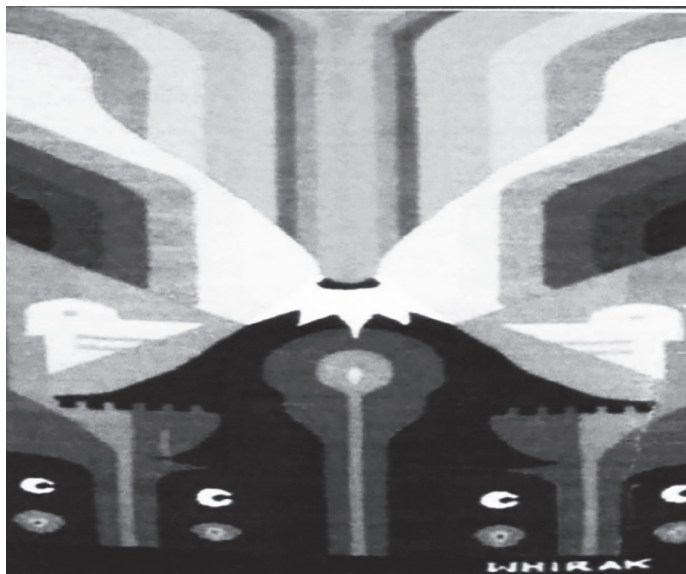
Por tanto, la nueva estructura proyectada del paisaje salasaca rompe con la tradición de formas vinculadas hacia el indigenismo y es una muestra de la presencia de corrientes asociadas al modernismo dentro del tapiz de este sector. Cada una de las nueve secciones del paisaje representado en la figura 5 es por sí misma ejemplo de una novel postura estilística dentro de este grupo de artesanos. Adicionalmente, la obra en su conjunto, unificando los nueve módulos que la conforman, más el contraste cromático que se selecciona para su elaboración, evoca un trabajo de la época del Pop Art. La diferencia radica en que en este caso el soporte no es un lienzo y la pintura se forma por el uso de lanas de colores, entre las cuales, aquellas tinturadas de forma natural ya no tienen cabida. Los colores brillantes y de alto contraste (que incluyen variantes de anaranjados, fucsias, azules y verdes) no pueden ser obtenidos usando plantas e insectos para su definición cromática y por esta razón las lanas tinturadas de forma industrial son necesarias para este tipo de demostraciones artísticas.

La presencia de estos elementos estilísticos, asociados a una de las vanguardias artísticas del siglo XX, es una muestra más de cómo la transculturación permitió acoger en un primer momento casi la totalidad de la influencia de esta corriente. Posteriormente, este conocimiento sería deconstruido y re-estructurado para dar origen a otra propuesta estilística que se originan entre los tejedores salasacas. Este modo de representación pone en evidencia cómo las diversas variantes estilísticas de las artes plásticas pueden ser incorporadas en el trabajo de este pueblo indígena. De tal modo que, con el uso de estos elementos (antes ajenos a su práctica artística), se configura una nueva forma que permite dar a conocer su pensamiento y su cosmovisión.

La siguiente figura analizada es un ejemplo de cómo el proceso de asimilación de nuevos conocimiento, fruto de los intercambios culturales permanentes, permitió transformaciones en la morfología de la artesanía salasaca. Al mismo tiempo, estas búsquedas de elementos externos a su convivir diario, para la representación, no se apartan del modo de pensamiento del pueblo, y ante el uso de estos nuevos recursos se busca resignificar elementos culturales propios.

Diversos autores como Juan Acha (1981, 1993) o Néstor García Canclini (2005) consideran que las construcciones objetuales de un pueblo pueden transformar su significación en función de los nuevos usos o las reapropiaciones sociales que los objetos producidos por los grupos indígenas puedan generar. Esta transformación de la significación inicial se desarrolla en medio de un proceso constante de producción, circulación y consumo de bienes culturales, a través de interrelaciones que permiten asimilar, en la práctica, el ser intercultural.

Los procesos socio-culturales de los que fuera partícipe el pueblo salasaca han llevado consigo diversos significados. Éstos han sido recibidos y recodificados por este pueblo, siendo notorio cuando en cada una de estas etapas la fuerza mayor para modificar las significaciones iniciales ha estado dentro o fuera de la propia comunidad. La transformación de estos significantes culturales se acrecentó a partir de los años 1980, cuando los constantes intercambios de forma directa junto a artistas o galerías les permitieron conocer nuevos recursos estilísticos. Adicionalmente, los procesos migratorios del pueblo y el fenómeno de globalización, que expandió las formas de comunicación, establecieron nuevas relaciones interculturales. En el marco de estos procesos se hace necesario reconocer el fondo socio-histórico y simbólico en el que se ejecutaron estas nuevas maneras de expresión sobre el tapiz a fin de comprender integralmente estos cambios.



Figuras 6. Paisaje. Obra elaborada por el artista salasaca Whirak – Franklin Caballero.

Fuente: Foto de la autora

En la figura 6, el artista salasaca Whirak⁶ ha elaborado un paisaje que tiene como elemento principal, una vez más, el volcán Tungurahua, de cuyo centro emana un río, acompañado por aves más estilizadas y símbolos asociados al sol y la luna en la parte inferior. En esta obra, que se configura bajo un eje simétrico, es posible reconocer la apropiación de formas de diseño como las expuestas en la figura N° 5. No obstante, en este trabajo, la gráfica modernista, que puede incluso ser tratada como ejemplo del movimiento pop, es recuperada para la exposición de expresiones andinas, mediante el uso de colores vibrantes que son acogidos para reforzar precisamente la cercanía de este pueblo con la naturaleza.

Por medio de esta obra (fig.6) elaborada ya en los años dos mil, se pone de manifiesto la necesidad de desentrañar este nuevo sistema de representación, en el que existen formas de interacción, pero también de rechazo, que nos permiten comprender los nuevos contextos en los que ahora se teje el tapiz.

Conclusiones

En esta secuencia gráfica se realizó un paneo general de la cultura visual salasaca que actualmente acoge elementos no solo autóctonos en su modo de expresión. Adicionalmente, como señala García Canclini (1987a), forja un escenario que abarca imágenes y diseños

que son parte de la organización simbólica específica de cada sociedad. En este contexto las artesanías, el arte, el diseño, la arquitectura, se cruzan y se interpretan. Y precisamente esta nueva cultura visual tiene su origen en la ruptura de aquellos límites imaginarios entre el arte, la artesanía e incluso el diseño. Límites que poco a poco se han ido permeando, de tal modo que, así como los artistas que son parte de la elite han recurrido a las obras y al trabajo de los artistas salasacas, también estos últimos han mirado hacia las vanguardias artísticas para incorporarlas a sus modos de expresión.

Este fenómeno, empero, no trata solamente la ampliación de los repertorios en las prácticas artísticas, sino que adicionalmente abre el debate sobre la inserción de los territorios considerados exclusivos del arte, pero también de la propia simbología existente dentro del pueblo salasaca. Tal como lo establece García Canclini (1987b) las prácticas culturales y artísticas actuales que se desarrollan al interior de los grupos indígenas ya no son estrictamente tradicionales. En la actualidad, sus conocimientos ya no se transmiten completamente de una generación a otra, ni circulan en forma oral de persona a persona, y, los artistas y sus prácticas ya no son anónimos. Para Guss (1989), el proceso de transformación continua de estos símbolos permite que una cultura se perpetúe bajo la capacidad de procesar las nuevas ideas que acoge. Algo que Sahlin definiría como la “revolución funcional de los signos” (en Sharman, 1997), permitiendo la incorporación de otros elementos en la concepción general que antes guardaban y que comunican una forma de expresión estética específica para un sector.

Las transformaciones socio culturales que se dieran en el pueblo Salasaca y también en varios puntos de Latinoamérica, demandan la definición de una cultura estética en la que se consideren los procesos pasados y presentes, que relacione el vínculo entre las culturas estéticas hegemónicas y populares que conviven (en este caso dentro del territorio nombrado), y que reconozca las formas en las cuales las apropiaciones, las resignificaciones e incluso los rechazos, son muestra de la transculturación que viviera cada pueblo, y que en el caso de Salasaca se pone de manifiesto a través de su práctica artesanal.

Notas

1. Los datos proporcionados por este autor, a más de los registros existentes en sus publicaciones, han sido recolectados en conversaciones y entrevistas efectuadas durante la investigación.
2. Traducción personal de la cita de Sharman.
3. Otros, otredad; como lo señala Fandiño (2014, p.50), “aquellos que consideramos como los “otros”, han sido nombrados y definidos con categorías que tratan de mostrar que sus cualidades están por debajo de aquellas que han sido catalogadas como “normales”. El otro, visto desde la mismidad es “nombrado” como portador de algún prefijo, por ejemplo: a-normal, a-doléscente, anti-social, in-válido, dis-capacitado, sub-alterno, sub-versivo, sub-desarrollado, entre tantos otros”.
4. La morfología y la iconografía presente en las fajas también se ha modificado en función del vínculo con la moda.

5. Los quingos tejidos en las fajas hacen referencia a las acequias construidas en la zona. Según lo señala Hans Hoffmeyer (1985), es posible que la importancia del uso de este símbolo se deba a la configuración geográfica donde habita el pueblo Salasaca, que en su mayoría, corresponde a un territorio árido donde escaseaba el agua y los quingos cumplían un papel fundamental para la sobrevivencia del pueblo.
6. El artista tejedor salasaca Franklin Caballero personalmente describiría a la investigadora las significaciones expresadas a través de su trabajo.

Lista de Referencias bibliográficas

- Acha, J. (1981). *Arte y sociedad Latinoamericana: El producto artístico y su estructura*. (1ª ed.). México. Fondo de Cultura Económica.
- Acha, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Barroso, N. (1999). *Diseño y artesanía: límites de intervención*. Artículo. Recuperado en: <http://artesaniasnamaste.blogspot.com/2016/03/disenyo-y-artesania-limites-de.html>
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros*. (2ª ed.). La Habana. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular* (1ª ed.) Buenos Aires. Ariel.
- Fandiño, Y. (2014). "La otredad y la discriminación de géneros. En *Advocatus. Volumen 11* no. 23: 49 – 57. Barranquilla. Universidad Libre Seccional.
- García Canclini, N. (1987)a. Narciso sin espejos. La cultura visual después de la muerte del arte culto y del popular. Ponencia. En *Conferencia Internacional de CLASO: "Identidad latinoamericana, modernidad y posmodernidad"*. Buenos Aires.
- García Canclini, N.(1987)b. "Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?" En *Diálogos de la comunicación*, ISSN 1813-9248, N°. 17.
- García Canclini, N. (2005). *Diferentes, desiguales o desconectados*. Barcelona. Gedisa.
- Guss, D. (1989). *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest*. Berkeley. University of California Press.
- Hoffmeyer, H. (1985). *Diseños Salasacas*. PNUD-FAO-ECU 79-007. Revista Cultura 1985 n.21a. Banco Central del Ecuador.
- Matarrese, M. (2013). "Antropología y Estética: el caso de la cestería pilagá (Gran Chaco, Argentina)". En *PROA – revista de antropología e arte*.
- Milla, C. (1992). *Génesis de la Cultura Andina*. Lima. Fondo Editorial C.A.P.
- Montani, R. (2008). "La etnicidad de las cosas entre los wichís del Gran Chaco (provincia de Salta, Argentina)". En *ÍNDIANA 25* (2008) 117-142. Berlín.
- Pérez, D. (2010). "El Diseño como Apoyo a la Generación de Productos Regionales para Competir en el Mercado". En *Temas de Ciencia y Tecnología vol. 14* número 40 enero - abril 2010 pp 31 – 36.
- Scheller, U. (1972). *El Mundo de Los Salasacas*. Guayaquil. Fundación Antropológica Ecuatoriana.

- Sharman, R. (1997). "The anthropology of aesthetics: a cross-cultural approach". En *Journal of the anthropological society of Oxford*, JASO 28/2 (1997): 177-192. Souriau, A. (2010). "Paisaje". En Diccionario Akal de Estética. Etienne Souriau comp. Madrid. Akal.
- Souriau, E. (2010). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid. Akal.
- Strauss, L. (1971). *Arte, lenguaje, etnografía*. México. Siglo XXI.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (6ta Ed). Madrid. Tecnos.
-

Abstract: The landscape represented during various stages during the production of the Salasaca tapestry is a sample of the processes of aesthetic transculturation that took place within the mentioned town from the 1960s. Through several field visits, it was possible to analyze the life stories of the weavers and artisans of this indigenous group. Based on this information collected, in a process of participant observation, it was possible to create a photographic archive, which articulated with the theoretical revision, gave way to the construction of the plot on which the analysis is based. Salasaca iconography is the link between the material's culture and intangible culture of this town, in which the influence of the plastic arts and design transformed the graphic representation schemes that previously hosted cultural signifiers.

Keywords: Transculturation - art - crafts - design - landscape – Salasaca

Resumo: A paisagem retratada em vários estágios durante a produção de Salasaca tapeçaria é um exemplo de processos estéticos transculturais que dão ao interior da aldeia mencionado a partir da década de 1960. Através de várias visitas de campo, foi possível analisar as histórias de vida dos tecelões e artesãos deste grupo indígena. Com base nessas informações coletadas, em um processo de observação participante, foi possível criar um arquivo fotográfico, que articulado com a revisão teórica, deu lugar à construção do enredo em que se baseia a análise. A iconografia de Salasaca é o elo entre a cultura material e imaterial desta cidade, na qual a influência das artes plásticas e do design transformou os esquemas de representação gráfica que anteriormente hospedavam os significantes culturais.

Palavras chave: Transculturação - arte - artesanato - design - paisagem – Salasaca.

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

El diseño textil como resultado de la interacción étnica en Quito, a finales del siglo XVIII

Annabella Ponce Pérez * y Carolina Cornejo Ramón **

Resumen: Este artículo tiene como finalidad realizar una aproximación a los textiles: su diseño e interpretación, a través de la escultura San Lucas Arcángel, restaurado en el taller de Bernardo de Legarda, realizado en Quito en la segunda mitad del siglo XVIII. El mismo que da cuenta del aspecto artesanal cuanto de la incorporación de elementos locales en el diseño textil de su indumentaria. El estudio visibiliza la materialización del mestizaje cultural, resultado de las diversas relaciones entre las capas sociales de la sociedad quiteña en la etapa colonial. El diseño textil de dicha obra, evidencia el proceso artesanal de elaboración cuanto el mestizaje que trasciende las fronteras étnicas y sociales del siglo XVIII. El aporte de la presente investigación tiene como fin contribuir a la memoria histórica de los textiles e indumentaria, que forman parte del patrimonio cultural, los mismos que no han sido conservados ni protegidos por las políticas y gestión de salvamento de los bienes patrimoniales, por parte del gobierno local. Si bien la declaración de Quito, como Patrimonio Cultural de la Humanidad, por parte de la UNESCO, ha permitido salvaguardar los bienes culturales, tanto la indumentaria como los textiles no han sido considerados en este proceso.

Palabras clave: Diseño textil - Barroco - Imaginería - Mestizaje cultural - Procesos artesanales

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 191]

(*) Diseñadora de Modas y Textiles de la Fundación Universitaria del Área Andina (Bogotá), Especialista en Relaciones Internacionales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá) y Máster en Diseño de la Universidad de Palermo (Buenos Aires). Actualmente cursa el Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo y se desempeña como docente e investigadora en la Facultad de Comunicación, Artes y Humanidades de la Universidad UTE (Quito), pertenece al grupo de investigación: Diálogo Visual, Intercultural y Productivo.

(**) Comunicadora de la Universidad San Francisco de Quito y Máster en Dirección de Comunicación de la Universidad de las Américas (Quito), se desempeña como docente e investigadora en la Facultad de Comunicación, Artes y Humanidades de la Universidad UTE (Quito), pertenece al grupo de investigación: Comunicación, Medios, Publicidad y Cultura Digital.

Introducción

El siglo XVIII es una época de importantes cambios de índole económica, política y social para Quito desde el inicio del periodo. Se destaca sobre todo la crisis de los textiles, la cual provocó una profunda reconfiguración de la estructura social y productiva, debido al cierre de los talleres textiles rurales de producción artesanal (obrajes), y a la migración de los indígenas obrajeros a la ciudad.

Cabe resaltar que los textiles de elaboración artesanal, a lo largo del periodo de colonización tuvieron un rol determinante en el desarrollo económico de la Real Audiencia de Quito. La producción textil estuvo organizada en centros de carácter artesanal y preindustrial denominados obrajes, en ellos se realizaban todas las labores relacionadas con la producción de tejidos artesanales, desde la obtención de la fibra, el proceso de hilado, tinturado y la construcción de las telas. La producción abastecía las demandas del polo minero alto peruano de Potosí y centro administrativo limeño. (Espinoza y Achig 1980, p. 34). En el siglo XVII, éstos aportaron a la bonanza económica de la ciudad. Sin embargo las Reformas Borbónicas¹ impactaron la red comercial y productiva de los textiles quiteños de producción artesanal. Impusieron una nueva dinámica que incidió directamente en la producción local artesanal de los tejidos de tierra y afianzó una crisis económica a lo largo del siglo XVIII.

Por otra parte, la producción artística alcanzó gran prestigio debido a la técnica y la variedad de obras pictóricas y escultóricas, se puede mencionar a artistas como Bernardo de Legarda, Manuel Chilli, entre otros, quienes obtuvieron reconocimiento a lo largo del territorio americano, así como en España. “Es conocido que durante el siglo anterior la ciudad de Quito se había consolidado como un centro de capacitación y producción artístico-artesanal que le permitió ser tempranamente autosuficiente” (Kennedy, 2002, p73). A través de este estudio se pretende identificar los elementos morfológicos locales que aportan en el diseño textil artesanal de la época presente en la imaginería quiteña. Para la consecución de dicho objetivo se seleccionó la obra denominada San Lucas Evangelista, elaborada en 1654, con la técnica de estofado y esgrafiado, por el sacerdote Franciscano Padre Carlos, la cual fue restaurada por el artista quiteño Bernardo de Legarda en 1762.

La selección de esta obra se debe a las características y técnicas de simulación del textil. Pese a que la misma se realizó aproximadamente cien años antes de su restauración, es evidente la transferencia de elementos culturales que se plasman en la simulación del textil. Cabe anotar que la indumentaria es una fuente de información, que permiten inferir diversos aspectos de la época. Sin embargo, debido al carácter polisémico de la misma se requiere contrastar con fuentes históricas, con el fin de identificar aspectos que permitan inferir los cambios y continuidades en el ámbito social, así como la intervención de los actores en su realización. El rol de la indumentaria dentro de las sociedades tributa a la construcción de un relato histórico. Lo que se pretende estudiar corresponde esencialmente a la representación del textil artesanal a través de la indumentaria, es decir a través de la imagen, sin que en este análisis sea relevante la herramienta de representación.

En la realización de la escultura quiteña del siglo XVIII se encuentran dos tipos de ropaje, uno como parte de la talla o complemento en las que es posible vestir las esculturas y por tanto, quedan subordinadas a la estructura corporal. El segundo tipo como parte de la talla, en la cual los artistas exponen su técnica para el diseño y construcción de la indumentaria.

La obra seleccionada corresponde a la imaginería quiteña del siglo XVIII. Gran parte de la producción artística estuvo influenciada por las presiones religiosas de la época, en este caso la escultura de San Lucas Evangelista, patrono de los médicos y pintores de la orden Franciscana. La indumentaria de la misma da cuenta de la relación que se manifiesta entre el cuerpo y el vestido, debido a que el indumento altera la noción de espacio, y constituye un elemento afianzador del mensaje.



Figura 1. San Lucas Evangelista.

Recuperado de: <https://theworldnews.net/ec-news/obra-de-bernardo-de-legarda-se-encontro-en-la-capilla-de-cantuna>

La ornamentación del vestido y la simulación de los bordados en oro y plata a partir de la técnica del estofado, contribuyen a exaltar la obra. San Lucas fue ataviado simulando la textura del brocado, la cual tributa a la fuerza expresiva de la imagen.

Dicha obra se realizó en el periodo barroco, en este caso la vestimenta alcanza a anular completamente la silueta corporal y con ello logra incluir como un solo cuerpo, el vestido tallado y la sobre posición de prendas trasciende los límites de lo público y lo privado. Asimismo en ocasiones juega con las caras interiores y exteriores de las capas textiles. Los textiles que se insinúan en la obra ejercitan la movilidad, resbalan, vuelan, dan un aspecto de continuo movimiento, enfatizando el pliegue, el que continúa incesante su trayecto.

Además, el diseño del textil es abundante, con movimientos ondulantes los que decantan en el repliegue, acompañados de una paleta de color en oro, plata y carmesí, los finos acabados de encaje y cenefas sobre las prendas evocan como símbolo de distinción social. “Las figuras no se representan quietas o en postura de reposo, sino siempre sugiriendo un constante momento de equilibrio inestable, equilibrio que se verifica en el proceso de culminación de movimiento que nunca termina” (Pantoja, 2008, p.128).

En el barroco se marca, en la escultura, una dualidad entre la percepción del movimiento y el reposo, la luz y penumbra, luminosidad y tiniebla, caracterizan el dramatismo que emerge acompañado del drapeado y voluptuosidad de las prendas, la paleta cromática en la talla y la policromía materializan los diversos estados del alma.

En torno a los textiles se generan diferentes tipos de relaciones, comerciales, sociales, culturales. Estas relaciones se filtran en las capas sociales y grupos étnicos, los que finalmente se convocan en torno a la producción artesanal, construcción y uso de la indumentaria.

Relaciones comerciales de los textiles

Las condiciones económicas a lo largo del siglo XVIII intervinieron el concepto estético de la época, las características y simbología de los textiles se convirtieron en un indicador de posición social, símbolos de poder y distinción (Bourdieu, 1979). En efecto esto avíos proyectaban en las personas que lo portaban ciertos privilegios en la sociedad y la política. Por ello, los españoles, mestizos acomodados y los miembros de la Iglesia adquirieron telas importadas para construir sus trajes de manera artesanal. En tanto, que la población empobrecida por la crisis se limitaba a confeccionar sus trajes con los textiles de tierra.

El ideal de posición social y poder, envidiado por los nativos, debido a la cantidad de textiles importados, incidió para que el pueblo ambicionara las modas extranjeras y tratara de imitarlas a partir del uso o simulación de estos trajes extranjeros.

Las relaciones comerciales en Quito, referentes al mercado de los textiles y el uso de la vestimenta, estaban directamente relacionadas con las categorías étnicas y funcionaban como símbolo de diferenciación social.

Las formas de producción artesanal de los textiles, los intereses comerciales, el diferencial de costos económicos permiten entender el modo en el que en una prenda se inscriben a partir de la materia prima, el modo de producción, las formas y los usos diferentes pertenencias sociales y relaciones de poder.

Para identificar la importancia de los textiles y de su producción artesanal en Quito y las dinámicas sociales que se tejieron en torno a ellas, se contrastaron las fuentes escritas con el fin identificar los patrones de producción artesanal y circulación. Esto debido a que los textiles estaban sujetos a los controles sociales y a la redefinición de las políticas. (Appadurai, 1991, p. 22)

Los textiles tejidos de manera artesanal en Quito, no fueron los únicos que se consolidaron en la Real Audiencia, otras ciudades de la región a través de los tejidos también contribuyeron al crecimiento económico de las colonias; sin embargo, las políticas proteccionistas ibéricas impidieron el desarrollo de los centros de producción.

Había gran variedad de textiles que circulaban desde Nueva España hasta el sur del continente, denominados textiles de mar, que ingresaban por los puertos de Callao, Guayaquil o Panamá, generalmente provenían de Manila y eran originarios de Europa, Asia e India. Por su parte, los textiles de tierra que se fabricaban localmente.

Los textiles del mar

Es relevante establecer que los textiles que se comercializaron a lo largo de todas las colonias, tenían diversos orígenes, aquellos que llegaban por el Pacífico a los Puertos desde Nueva España hasta Lima se consideraban textiles llegados del mar, específicamente procedían de Manila, con quien los virreinos de Nueva España y Lima establecieron una ruta de comercialización desde la etapa temprana de colonización.

España, por ordenanza real, se había constituido el principal proveedor de materia prima a las colonias. Sin embargo, el comercio que se generó a lo largo del pacífico, tuvo una influencia importante para la vida de los habitantes, a nivel económico y social, por lo cual se convirtió en una fuerte influencia cultural.

A pesar de las leyes que prohibían² categóricamente la comercialización con Manila y la redistribución de mercancías desde los puertos de las colonias, el Galeón de Manila afianzó el contrabando a lo largo de las colonias en América desde el siglo XV hasta la etapa de independencia.

Las negociaciones que se realizaron con el Galeón de Manila provocaron una escasez de circulante en el territorio y el detrimento del sector textil quiteño. Entre los bienes extranjeros que se asociación a los chinos priman las telas de diferente calidad y origen: los bramantes, bretañas, estopillas, cambray, sedas, ruan, alemanisco y bayeta fabricados en Castilla, Inglaterra, Segovia, Granada, Flandes, Nápoles, Génova, Alemania y algunos de Rusia o Prusia” (Bonialian, 2014, p.130)

El comercio transpacífico ha sido tratado en diversos análisis historiográficos (Chaunu 1962, Bernabeu, 1992, Bonialian, 2014) quienes han considerado que los bienes que llegaban a través del galeón de Manila tenían como destino a la población de élite, quienes accedían con facilidad a las finas telas, mientras que los obreros que habían abastecido el consumo interno, paulatinamente se cerraban. Con el tiempo, todas las clases sociales, fueron vestidas con telas del extremo oriente: los algodones de luzón o la India, sedas de chinas, entre otras.

El orden colonial no dejaba espacio para pretensiones igualitarias; los señores debían identificarse inequívocamente como tales y los indios y gente de color tendrían que mostrar, sin ambigüedades, su condición de vasallos sumisos. De ahí que el lujo, la ostentación y la opulencia fueran una necesidad social y no simple vanidad ocasional de individuos aislados. (Aizpuru, 1996, p.50)

La única vía para la entrada de mercancías asiáticas al Virreinato del Perú fue a través de Acapulco, por medio del transbordo del Galeón de Manila a los conocidos barcos limeños. Desde 1621 se ordenó suspender los viajes de la etapa final de los barcos que navegaban entre Callao, Guayaquil, Panamá, y los puertos de Nicaragua, los cuales procedían de Acapulco, y tenían como fin adquirir bienes de Manila. (Bonialian, 2017)

Las más serias revelaciones de las condiciones en el Perú, fueron hechas por la comisión real de misioneros, entre ellos Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes visitaron las colonias en 1735, acompañando la misión Geodésica. A través de sus reportes se pudo comprobar la existencia de productos chinos que ingresaban por el puerto de Guayaquil, y posteriormente se comercializaba en Quito. Ellos mencionan que: “predominaban las telas orientales en el atuendo de la población española, las vestiduras de los sacerdotes y los mantos y las medias de seda de limeñas” (Ruiz Gutiérrez, 2005, p. 254)

A pesar de los reales decretos y leyes, en toda la región del Perú, incluida la Audiencia de Quito la importación de mercancías orientales se convirtió en un tráfico frecuente y habitual, que contribuyó con el imaginario de la sociedad quiteña, sobre los aspectos que permitían mejorar su apariencia. Además, para elevar su estatus social y étnico, se procuraba imitar los vestidos de la gente de España.

Las alteraciones estéticas en la apariencia de los pobladores, es un indicador de los cambios que se efectuaban en las esfera política, En este sentido el vestido se convirtió en un elemento evidente del cambio cultural. A su vez, los patrones de consumo de la población y su necesidad por alcanzar un mejor estatus social, devino en la penuria de la industria textil. Más aún, las ordenanzas de Libre Comercio de 1795, fomentaron la importación de textiles en desmedro de la economía de Quito, en tanto Guayaquil como puerto y circulación de mercaderías, adquirió un dinamismo económico, que permitió solventar la crisis en la última década del siglo XVIII.

“La destrucción del tejido indígena y la afluencia de telas foráneas se volvieron símbolos visibles y materiales para los nacionalistas, comparables a aquéllos representados en otras sociedades por motivos literarios o legendarios: la pérdida del país” (Appadurai, 1986, p353). Debido a la cantidad de textiles foráneos que llegaban a Quito, la producción manufacturera artesanal de tejidos, fue perdiendo espacios de comercialización, efectivamente los nuevos textiles llevaron a la destrucción de la producción textilera, la misma que arrastró a toda la economía local.

Los tejidos de castilla

Los productos que se comercializaban legalmente en las colonias, provenían de los objetos de tierra, los que se producían en ellas. Por otro lado, también se comercializaban los que llegaban a los puertos Caribeños de Nueva Granda y posteriormente se redistribuían en todas las ciudades.

Las ropas de castilla se vendían en todas las colonias, en tiendas en las que también se comercializaban ropa de tierra. Por diferentes vías venían los géneros y efectos de Europa, especialmente los tan apetecidos textiles finos (cáñamo, gante, coleta, listón, crea, brocados, entre otros). (Borchard, 1998, Moreno 2013).

Ya en el siglo XVIII el gran fomento impulsado por parte de los Borbones a las artes suntuarias españolas estimula la creación de nuevas manufacturas textiles, o bien van a apoyar e invertir en fábricas ya existentes, paralizadas e

improductivas. El País Valenciano de gran tradición en la manufactura textil, y experimentando una cierta resistencia a la crisis, adquiere un nuevo impulso, renueva sus telares y pone en línea de producción una serie de piezas de gran innovación (Dos Santos, 2009, p.54)

Los tejidos de tierra

Los tejidos de tierra eran elaborados por los indígenas de manera artesanal en los pocos obrajes que se conservaban debido a la crisis. De alguna forma la condición social y de pobreza de los tejedores indígenas, fueron trasladados a sus mercancías, por lo tanto, se mostraba poco interés por sus tejidos, como si el espíritu de su condición plebeya e impura la trasladara a la producción de sus textiles. (Appadurai, 1991)

Los nativos tenían gran habilidad en este oficio, debido a que previo a la llegada de los españoles, el conocimiento estaba difundido entre todos los miembros de la comunidad y había sido transmitido de generación en generación. El trabajo en los obrajes les permitió perfeccionar la técnica artesanal y lograr buenos acabados. Éstos son descritos por los viajeros en el siglo XVIII como lo que sigue: “En el territorio de Quito hay, además, muchísimos obrajes y de extraordinario valor para fabricar, paños finos, gruesos y de todo color” (Juan y Ulloa, citado en Romero 2000, p. 35)

Los indígenas asumieron las actividades artesanales relacionadas al tejido, inclusive después del cierre de los obrajes, se dedicaron a esta actividad en el área urbana de forma independiente. Alrededor de los tejidos de tierra se enmarcan una serie de circunstancias interpretativas que tienen un trasfondo social vinculado a condiciones étnicas. Estos tejidos, producto de la labor artesanal de las manos indígenas fueron fácilmente desplazados por aquellos que llegaban de otros lugares. “En general, la ropa de la tierra sería una mercancía asequible para la gente pobre, situación que cambiaría en el siglo XVIII ante la llegada masiva de telas europeas” (Grandez, 2015, p 45)

Los textiles tuvieron un rol importante en la economía de la ciudad, debido a la desmonezación³. Por ello se convirtieron en un medio de pago, para cubrir los costos de fabricación de los textiles artesanales indígenas, los que se pagaban en bienes de diverso orden y con mano de obra. Esto amplió su uso como medio de cambio y medida de valor. Los textiles artesanales se convirtieron, así, en una mercadería para intercambiar por alimentos.

La escasa circulación del metálico del período colonial tardío en Quito y en la región, se reflejaba claramente en la organización de los negocios comerciales rara vez los textiles se vendían contra pagos en efectivo inmediatos. La cancelación de las facturas de las ropas de castilla adquiridas en Cartagena o con menor frecuencia en Lima, se contrataba casi siempre en formas de entrega de ropa de la tierra convenidas para varios meses o hasta años” (Büschges, 2007, p. 238)

Diseño textil quiteño

El valor que se les concedió a los textiles, no fue propiedad en sí de los objetos, sino un juicio acerca de ellos. “Así, las telas de diferentes texturas, colores o procedencias no sólo comunicaban información a la sociedad, sino que también modificaban la esencia moral y física del individuo” (Appadurai, 1986, p.354)

El impulso textil originado en España, provocó indirectamente el consumo de bienes suntuarios en las colonias e inspiró un cambio en la estética quiteña. También fomentó la representación de los textiles de la indumentaria en la producción artística y trasladó la esa misma representación del estatus social a las imágenes religiosas. La utilización mágica y transformadora podía ser percibida como algo realmente modificado por las cualidades de la vestimenta. Ese espíritu que transita desde la simbología incide también en el estatus de los artesanos, quienes se encargaban de vestir dichas representaciones.

En los relatos de viajeros, Antonio de Ulloa y Jorge Juan, describen el destino de los textiles de castilla para la ornamentación de las casas de los españoles en Quito, manifiestan el uso de telas finas como el damasco carmesí con galeones y granjas de oro, el recubrimiento de terciopelo en las paredes y las habitaciones de sus casas que son visitadas con frecuencia. (citado en Romero, 2000)

Es evidente que el culto por lo suntuario, evocado por las élites de Quito, transfirió esos deseos al sistema de producción, los tejedores artesanos debían satisfacer las necesidades de la población local y particularmente de las élites. Más aún, cuando los tejidos finos comenzaron a escasear debido a la incorporación de España en la guerra de independencia americana, la prohibición de comercializar con otras nacionales y el impedimento de llegar a costas virreinales. Lo antedicho obligó a mejorar la producción interna, por lo tanto a finales del siglo XVIII se tejían artesanalmente galones de oro y plata de diferentes calidades en la ciudad (Larrea, 1802)

El acceso a los textiles extranjeros estaba limitado para la población subalterna (negros, indígenas y mestizos), por cuestiones étnicas, económicas y básicamente por el impedimento social. Sin embargo, esto no obstaculizó que los brocados, sedas y terciopelos pudieran ser resignificados a través de la producción artística.

Cabe anotar que, en el siglo XVIII, las artes se ejecutaba al interior de talleres, en ellos se desarrollaban diversas actividades en torno a la realización objetual. Para ello contaban con aprendices para realizar diversos oficios artesanales, entre ellas, los vestidos de la imaginaria. Por lo tanto, la interacción étnica permitió impulsar la actividad textil artesanal y artística de la época. A lo largo de la cadena textil se puede verificar la participación de los actores sociales, quienes contribuyeron con la materialización de la obra.

El taller del mismo Bernardo de Legarda se dedicaba a un sin número de tareas; ejecución de retablos, esculturas o tallas en todo el proceso, pintura sobre lienzo, vidrio y cobre, hechura de marcos de madera y espejos, confección de espejuelos sueltos para incorporar a su obra o vender al menudeo, arreglo de armas, diseño, elaboración parcial o total de retablos y mamparas, elaboración de taller de plata, oro o vestidos para sus esculturas entre otros.” (Kennedy, A, 1994, p.68).

Para identificar los elementos que tributan al diseño textil de Quito, y el aporte étnico y artesanal de los diversos actores sociales intervinientes, el presente estudio utiliza un análisis iconográfico, en tres niveles: pre iconográfico, iconográfico e iconológico, lo cual permite contrastar las fuentes históricas con las fichas de observación de este estudio.

San Lucas Evangelista, pertenece a la imaginería restaurada en 1762 por Bernardo Legarda, su indumentaria está representada por una túnica que llega hasta el tobillo, en el borde inferior se presenta una cenefa que simula el acabado final de la prenda.

La túnica se sujeta con cordón de colores verde, vino y oro. Las mangas de corte recto con puño acompañan el diseño textil de carácter floral, en colores verde y oro. En la composición textil se visibiliza una estructura gráfica que evoca aspectos fitomorfos. A la túnica le acompaña una capa, accesorio que se solía utilizar como parte de la indumentaria masculina en el siglo XVI, además, como se representa en la obra esta se podía llevar terciada sobre uno de los hombros.

La capa con doble cara textil presenta en su superficie externa una cenefa gruesa color oro y rojo compuesta por un diseño geométrico y floral que se repite en módulos dentro de una composición romboidal. En la parte superior de esta cenefa existe otra más delgada, en la cual se invierten los colores predominando el color oro.

La superficie interna de la capa cuenta con un diseño floral con colores blanco, rojo, verde y amarillo ocre. Las flores, de similar tamaño, están compuestas por siete pétalos con perfil dentado, acompañadas de hojas en dos tonalidades de verde, las mismas que componen un módulo que se repite en todo el textil. Esta prenda sobrepuesta a la túnica es similar al ferreruelo de una sola pieza.

El aporte de la población indígena en la realización de la escultura se comprueba a partir de un análisis morfológico de los elementos incorporados en la indumentaria de la obra San Lucas Evangelista. Se realiza un proceso de síntesis de la forma de las piezas que componen la indumentaria, túnica y capa.

Se identifican siete fitoformas, sobre ellas se indaga su origen a través de los manuales de ornamentación de los grabados que se produjeron en España, especialmente en Flandes y España, lugares de donde se reproducen las imágenes que se reprodujeron a lo largo de las colonias durante el siglo XVI, XVII y XVIII. Se identifican tres formas que no corresponden a las formas de los grabados europeos, éstas son comparadas con estudios botánicos de plantas nativas del Ecuador.

En la Ficha de análisis iconográfico Nro 1, se puede observar la forma incorporada en el textil de la túnica, junto a ella la síntesis de la misma. La forma contiene cinco pétalos que nacen de una campana denominada corola tubular. Su morfología presenta características similares a la especie *Tetocoma Stands*, que es nativa de América, crece desde Estados Unidos hasta Perú, planta endémica de Ecuador, a una altura de 300 a 3000 metros sobre el nivel del mar. (Quintana, 2010). En la paleta de color predomina el tono café, acompaña el gris, sin dejar de resaltar el oro en los bordes de la forma.

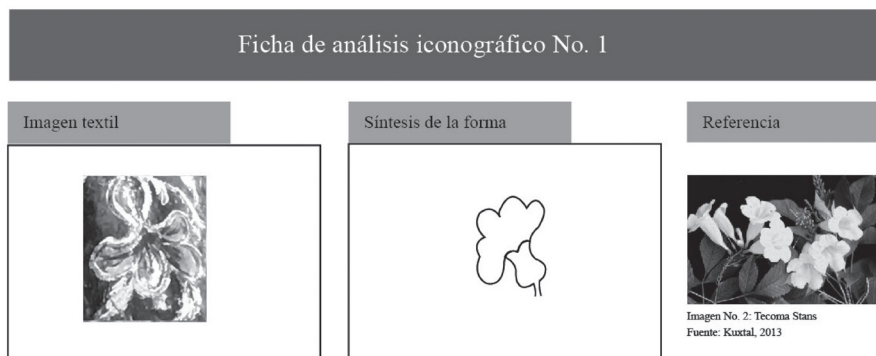


Figura 2. Ficha iconográfica 1. Fuente: Elaboración propia

En la Ficha de análisis iconográfico Nro 2, se observa la forma de la imagen sustraída del textil, la misma que representa una flor con hojas redondas y traslapadas. La curvatura de las cinco hojas se asemeja a la especie *hypericum laricifolium juss*, la cual crece en América del Sur, en las regiones de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Además, se emplea para teñir ropa en diferentes colores. “El tallo y la flor contienen colorantes tales como la hipericina y quercetina” (Fundación botánica de los andes, pr. 4). La paleta de color de esta pieza está formada por una cuatricomía de tonos cafés con pigmentación verde y gris.

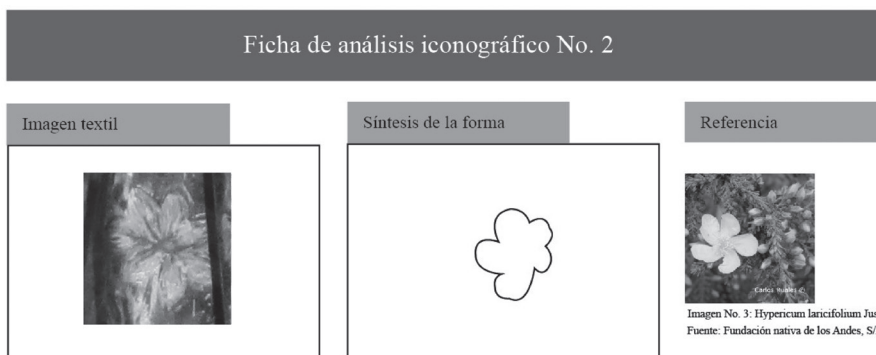


Figura 3. Ficha iconográfica 2. Fuente: Elaboración propia.

En la Ficha de análisis iconográfico Nro 3 se observa el tejido que ciñe la cintura de San Lucas, el mismo que está trenzado en tres tonalidades verde, gris y rojo carmesí, los cuales son aplicados en la escultura de la época. Su tejido coincide con los astrágalos. “Los astrágalos, también conocidos como cordones se disponen en forma de correa y otras molduras como cornisas” (Meyer, 1929, p 196).

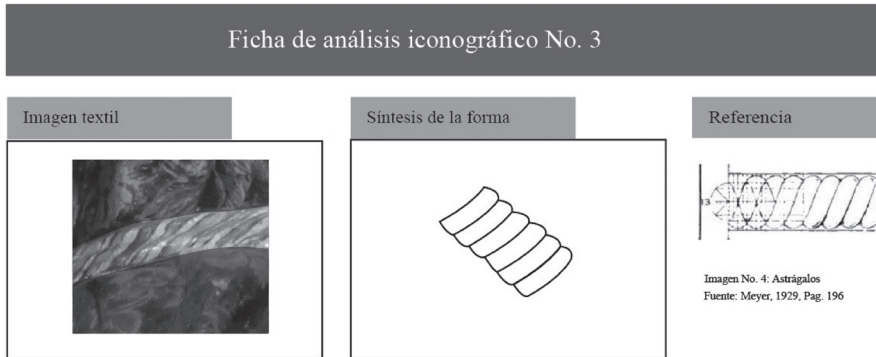


Figura 4. Ficha iconográfica 3. Fuente: elaboración propia.

En la Ficha de análisis iconográfico Nro 4 se observa un conjunto de pétalos que forman la estructura de la flor. Al igual que la especie nativa *Echeverría quitensis (kunt) Lindl*, su forma refiere a un arbusto perqueño. “Esta especie se encuentra ampliamente distribuida en América, desde las islas de Caribe hasta Colombia, Ecuador, Brasil, y Bolivia”. (Fundación Botánica de los Andes, pr. 1). La paleta de color está compuesta por rojos con distinta saturación, el oro predomina en los fillos de la forma.

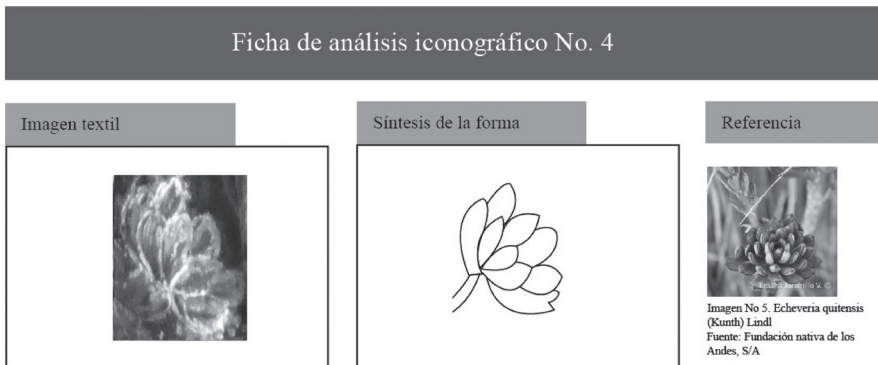


Figura 5. Ficha iconográfica 4. Fuente: elaboración propia

En la Ficha de análisis iconográfico Nro 5 se observa la hoja de acanto descrita en el Manual de ornamentación. La misma, presenta líneas internas que reflejan luz y sombra, el perfil dentado se repite en varias aplicaciones a lo largo del textil. “La concepción y reproducción del borde de la hoja, es lo verdaderamente característico en los distintos

periodos del estilo” (Meyer, 1929, p51). La paleta de color de la hoja de acanto está compuesta por una cuatricomía de colores cafés con tonalidad verde, predominando en esta forma el oro y el amarillo.

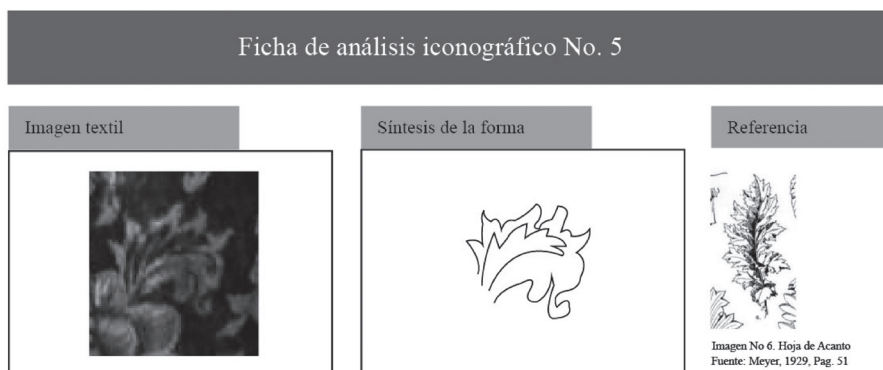


Figura 6. Ficha iconográfica 5. Fuente: elaboración propia

En la Ficha de análisis iconográfico Nro 6 se representa la cenefa inferior de la túnica, realizada en una composición floral, corresponde a la cinta de follaje y zarcillos de Meyer, la composición contiene hojas dispuestas en ramas curvilíneas. (Meyer, 1929, p 190). La paleta de color está formada por una cuatricomía de colores cafés con tonalidad verde, con predominación de oro.

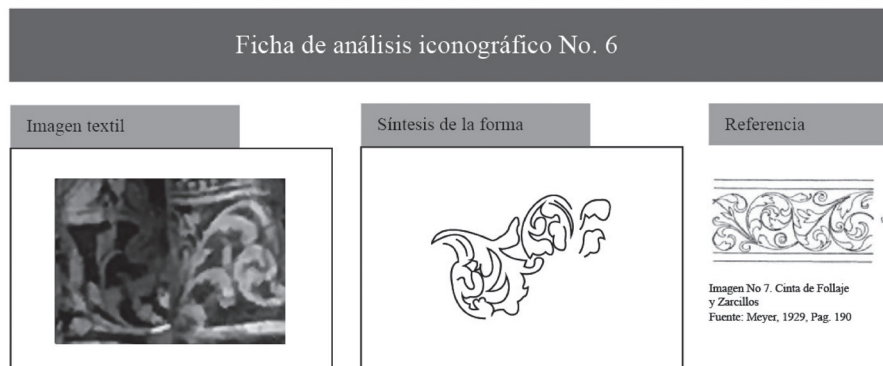


Figura 7. Ficha iconográfica 6. Fuente: elaboración propia

En la Ficha de análisis iconográfico Nro 7 está representada la cenefa ubicada en la capa de la escultura, tiene una composición geométrica romboidal, la misma que se puede identificar a pesar de los pliegues que forma la capa, esta coincide con la imagen de cinta de follaje y zarcillos del manual de ornamentación (Meyer, 19219, p 188), además conserva imágenes orgánicas en su interior que se sitúan en el borde inferior de la capa. El color predominante es el oro, y está acompañada de una gama de amarillos.

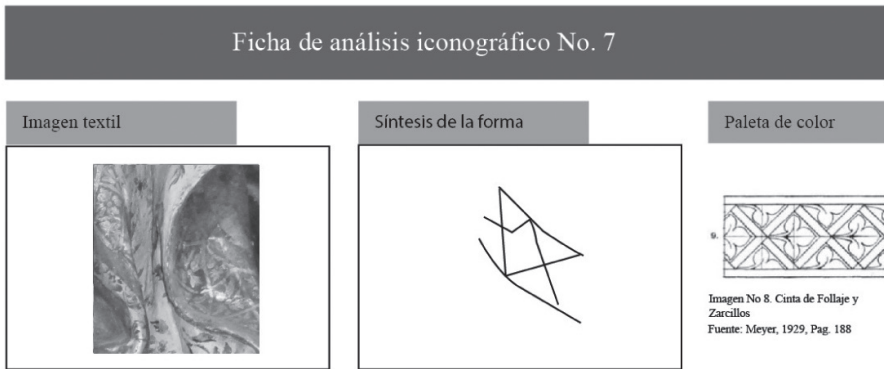


Figura 8. Ficha iconográfica 7. Fuente: elaboración propia

Uno de los rasgos característicos de la imagería quiteña es el recurso del pliegue, la ilusoria idea de continuo movimiento que se propone sobre la escultura, esconde dentro de sí fenómenos de color, de luminosidad de los dispositivos formales que evocan una idea ausente. Esta idea se transporta al repliegue del alma, a la libertad del artista para transmitir la codificación de un contexto que está lejano a simple vista del espectador. Esto obliga a interpretar aquello que no está presente, que no sólo remite a una idea concreta de la obra y, por otro lado, aquello que refiere a la imaginación pura.

El repliegue del barroco evoca aquellos conocimientos que se cruzan, contrastan, mezclan y emergen, convertidos en una morfología muy similar a la ya conocida. Es bien sabido que dentro del proceso de colonización, tanto ideológicamente como en la práctica, los conocimientos ancestrales se subordinan a la nueva cultura. Es en este mismo sentido que Deleuze y Vázquez (1989) se refieren a los pliegues del barroco, respecto de la transmutación de la materialidad, esta no se quiebra ni se rompe, antes bien se dobla, se repliega como las ondas de una túnica. De este modo los conocimientos ancestrales, altamente referenciados en las prácticas artesanales, se ocultan detrás de la materialidad y morfología delineada. “Un organismo se define por pliegues endógenos, mientras que la materia inorgánica tiene pliegues exógenos siempre determinados desde afuera o por el entorno”. (Deleuze y Vázquez, 1989, p. 16).

El contexto socio cultural de la época, influenciado por la iglesia decanta en las actividades de la población de Quito, ellas se propagan y trascienden evocando los enunciados impuestos; sin advertir que detrás de ellas se encierra el mensaje ancestral.

La producción de las artes y artesanías exhibe un desdoblamiento entre el autor y el ejecutante quien interpreta las obras de manera provisional. Lebinz, ante ello manifiesta que la esencia del arte, expresamente en el barroco, no cesa de hacer pliegues. Estos se conjugan en dos dimensiones el pliegue de la materia, cuyo factor fenomenológico evocará la materialidad de las obras; y el factor del alma, pliegue que le corresponde la libertad del alma y a sus predicados (Deleuze y Vázquez, 1989, p. 11).

Esta libertad se interpreta en la naturaleza de la materialidad que permite los repliegues de ella e interpreta los pliegues del alma, en el diseño de los textiles se puede evidenciar la tendencia a desbordar el espacio, que se conjuga con la necesidad de liberar la expresión. En la obra de San Lucas Evangelista, es posible identificar de forma inmediata los pliegues que emergen en la escultura, los que visten los imaginarios, la plasticidad con la cual se ornamentan las imágenes religiosas y se acentúa la apariencia. Asimismo también se puede apreciar cómo la iluminación del juego del claro-oscuro replica parte del espíritu de la época y tributa a disolver las fronteras del contenido y la forma.

Los aspectos materiales de la obra (color, materialidad, luminosidad, efectos, expresiones,) ofrecen un conjunto sistemático de información, un universo de elementos que, a pesar de ser limitados para el sentido de la interpretación puede ser bastante amplio.

La similitud de las formas orgánicas plasmadas en el textil, herencia de los grabados que se reprodujeron a lo largo de las colonias, con las especies nativas de la Real Audiencia de Quito dan cuenta de la fusión y transformación cultural, la cual se plasma en el diseño. Por lo tanto, el análisis morfológico permite identificar los signos textiles propios del contexto. El aporte de la mano de obra artesanal indígena y mestiza, en el diseño textil, se fusiona con elementos externos y a la vez constituyen un solo cuerpo que no ha sido analizado con detenimiento para entender cómo la cultura local se esconde y a su vez manifiesta en el repliegue de la indumentaria.

Conclusiones

En la medida que la producción textil artesanal de Quito paulatinamente decaía, la actividad artística había alcanzado su mayor auge. En efecto, la comercialización de las obras de los artistas quiteños llegaba a diferentes puntos de las colonias en América. En ese sentido, la transición del diseño artesanal textil, desde el tejido a la producción artística, es inescindible de los factores socio económicos. Además, el pliegue como parte fundamental de la filosofía del barroco, permitió ocultar los aspectos de transformación cultural materializados en el arte.

A pesar que la iconografía de la indumentaria sea heredada de España, el proceso artesanal de manufactura, los materiales incorporados, así como las formas que ornamentan la indumentaria, corresponden al aporte de los nativos y artesanos quiteños y mestizos, los cuales se plasman en el material, en la técnica y en la tipología.

Los textiles artesanales son, entonces, portadores de los símbolos relativos al estatus, conllevan una carga mística que transfiere el espíritu del tejedor y del artesano al usuario. En ese sentido, y en tanto colonia y marcador de estatus determinadas clases sociales prefirieron los objetos que llegaban desde el exterior en detrimento de los producidos localmente. Este criterio se evidencia sobre todo en la etapa colonial, debido a las valoraciones coloniales propias de la época que privilegiaban la adquisición de los productos ibéricos y a las políticas económicas.

Finalmente, el diseño textil alimentado por formas orgánicas y de producción artesanales locales, evidencian una transformación de la percepción del sentido estético de la población. Asimismo el aporte de los grupos étnicos y su producción artesanal a través del trabajo en los talleres artísticos, dan cuenta del engranaje social que permite construir un diseño textil propio y artesanal.

Notas

1. Las Reformas Borbónicas fueron una serie de ordenanzas de carácter económico, administrativo y militar, impulsadas por los Borbones en el siglo XVII y ejecutadas por Carlos III. Las reformas en lo referente a los textiles, incluyeron una alcabala (impuesto del 2%) a las ropas de tierra, también se elevó el impuesto a los textiles importados, antes de las ordenanzas se pagaban 35 pesos por cada carga de ropas; después de estas, se incrementó en el 2.2 dos por ciento. Además, hacia 1770, se decretó el libre comercio, con lo cual perdieron aún más mercado los textiles de Quito. Borchart de Moreno, C., & Moreno Yáñez, S. (1995). Las Reformas Borbónicas en la Audiencia de Quito. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 0(22), 35-57. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/33761>.

2. Una de las leyes que regularon el tráfico y comercio marítimo fue a la “Ley Cuarenta y Cinco. De la navegación, y comercio de las Islas Filipinas, China, Nueva España y Perú”. (Ruiz, 2005, p.99), esta ordenanza velaba por el comercio ibérico, debido a los precios bajos de los productos y especies de Filipinas y China, podía ser una amenaza para la comercialización española. Esta ordenanza se confirma mediante en la Ley LXXVIII. La cual prohíbe el comercio, y el tráfico con el Perú, y Nueva España, en 1636.

3. La escasez de moneda en Quito, convirtió a los textiles en un medio de intercambio. Si bien la producción de los obrajes se había reducido, a nivel doméstico aún seguían operando y por lo tanto, generaban un ingreso para la ciudad. El trueque, como una forma de comercio, vincula pues el intercambio de mercancías a circunstancias sociales, tecnológicas e institucionales muy distintas. En consecuencia, el trueque puede verse como una forma especial de intercambio mercantil; una forma en la cual, por diversos motivos, el dinero no desempeña ningún papel o uno completamente indirecto (como mera unidad contable). (Appadurai, 1986)

Lista de Referencias bibliográficas

- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas* (p. 146). Perspectiva cultural de las mercancías.
- Borchart de Moreno, C., y Moreno Yáñez, S. (1995). *Las Reformas Borbónicas en la Audiencia de Quito*. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 0(22), 35-57. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/33761>.
- Bonialian, M. (2017). *Comercio y atlantización del Pacífico mexicano y sudamericano: la crisis del lago indiano y del Galeón de Manila, 1750-1821*. *América Latina en la Historia Económica*. *Revista de Investigación*, 24 (1), 7-36.
- Bourdieu, P. (1979) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus: Buenos Aires.
- De Ulloa, A., & Juan, J. (2002). *Viaje a la América Meridional (Vol. 2)*. Dastin Export SL.
- De Moreno, C y Yáñez, S. (1995). *Las reformas borbónicas en la Audiencia de Quito*. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (22), 35-57.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue (Vol. 48)*. Grupo Planeta (GBS).
- Durán, M. (2018). *Los textiles indígenas en la época colonial. tributo, comercio e intercambio de mantas de algodón en los andes centrales neogranadinos, siglos XVI y XVII **. *Historia y Sociedad*, (35), 33-60. doi:<http://dx.doi.org/10.15446/hys.n35.68452>.
- Espada J.y León, A. (2017). *Arte textil barroco al servicio de las imágenes religiosas*. *Data-tèxtil*, (37).
- Grández A, H. (2015) "*Consumo de telas y grupos sociales en una comunidad monacal limeña: el Monasterio de Nuestra Señora del Prado*."
- Kennedy, A. (1993). *La esquivo presencia indígena en el Arte Colonial Quiteño*. Debates. Quito.
- Kennedy, A. (2002). *Arte y artistas quiteños de exportación*. Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX,
- Kennedy Troya, A. *Criollización y Secularización de la Imagen Quiteña (S. XVII-XVIII)*. Universidad Estatal de Cuenca 185-203.
- Martos, I. A. (1993). *Aproximación a los textiles del siglo XVIII a través de la colección de pintura del Museo del Prado*. *Anthropos*, 13.
- Meyer, F. S. (1976). *Manual de ornamentación*. Gustavo Gili. Barcelona
- Pantoja Barco, R. (2008). *Afrodita barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura*. Popayán, siglos XVII y XVIII. Quito: Abya Yala
- Rivera, N. M. (2013). *Circulación de efectos de Castilla en el Virreinato de la Nueva Granada a finales del siglo XVIII*. *Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana*, 18(1), 211-249
- Romero, X. (2000). *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la ilustración (No. 28)*. Editorial Abya Yala.
- Ruiz Gutiérrez, A. (2005). *El tráfico artístico entre España y Filipinas (1565-1815)*. Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Santos, B. D., y Fernando, A. (2011). Sánchez, C (1962). *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil)*. Análisis formal y analogías. Riunet

Tur, N. E. (1997). *Producción y comercio de tejidos coloniales: los obrajes y chorrillos del Cusco, 1570-1820* (Vol. 23). Centro de Estudios Regionales Andinos, Bartolomé de Las Casas.

Tyrer, R. B. (1976). *The demographic and economic history of the Audiencia of Quito: Indian population and the textile industry, 1600-1800*. University of California, Berkeley.

Abstract: This article aims to make an approach to textiles: its design and interpretation, through the sculpture San Lucas Arcángel, restored in the workshop of Bernardo de Legarda, made in Quito in the second half of the eighteenth century, which express the handicraft process and incorporation of local elements in the textile design through it clothing. The study highlights the materialization of cultural miscegenation, the result of the diverse handicraft techniques and the relationships between the social strata of Quito society in the colonial period. The design textile of this work demonstrates the process of miscegenation that transcends the ethnic and social boundaries of the eighteenth century. The contribution of this research is intended to contribute to historical memory of textiles and clothing, which are part of the cultural heritage, and have not been preserved or protected by the policies and rescue management of heritage assets by the local government. The declaration of Quito, as a Cultural Heritage of Humanity, by UNESCO, has allowed to safeguard cultural assets, however, neither clothing nor textiles have not been considered in this process.

Palabras clave: Textile design - Baroque - Imaginery - Cultural miscegenation; handicraft processes

Resumo: Este artigo tem como objetivo fazer uma abordagem aos têxteis: o seu design e interpretação, através da escultura San Lucas Arcángel, restaurada na oficina de Bernardo de Legarda, feita em Quito na segunda metade do século XVIII, a mesma que dá conta a incorporação de elementos locais no design têxtil de suas roupas.

O estudo destaca os processos artesanais, a materialização da miscigenação cultural, resultado das diversas relações entre os estratos sociais da sociedade quiteño no período colonial. O design têxtil deste trabalho, demonstra o processo artesanais, de miscigenação que transcende as fronteiras étnicas e sociais do século XVIII. O contributo desta investigação pretende contribuir para a memória histórica dos têxteis e do vestuário, que fazem parte do património cultural, que não foram preservados ou protegidos pelas políticas e gestão de resgate de bens patrimoniais, por parte de do governo local. A declaração de Quito, como Património Cultural da Humanidade, pela UNESCO, permitiu salvaguardar os bens culturais, no entanto, vestuário e têxteis não foram considerados neste processo.

Palavras chave: Design têxtil - barroco - imaginário - miscigenação cultural - processos artesanais

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

La relación artesanía y diseño. Estudios desde el norte de México

Verónica Ariza * y Mar Itzel Andrade **

Resumen: La transformación de las relaciones entre artesanía y diseño ha generado formas de participación entre los profesionistas y artesanos tan diversas como las instancias que las promueven. De ahí que, el surgimiento de un campo específico denominado diseño artesanal, cuyo objetivo es vincular y revalorizar el desarrollo artesanal de pueblos originarios desde el lenguaje de la estrategia, la tecnología y la innovación que maneja el trabajo proyectual, sea un ejemplo de ello. En Chihuahua, estado del norte de México, los estudios sobre el trabajo artesanal y diseño muestran un interés principalmente por la cultura rarámuri (tarahumara) que tiene una presencia predominante en la región. Este texto presenta proyectos de estudiantes e investigadores de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, que plantean intersecciones entre artesanía y diseño relacionadas con esta etnia. Describen la manera en que un fenómeno como la creación artesanal, materializa en productos muy diversos, la ideología y la forma de vida de los pueblos originarios y profundizan sobre el diseño industrial y gráfico como actividades estratégicas y modelos de lectura que apoyan, retoman y difunden diferentes formas de creación y producción artesanal.

Palabras clave: Diseño - artesanía - México - estudios

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 210 - 211]

(*) Doctora en Diseño y Comunicación (UPV), Maestra en Artes Visuales (ENAP, UNAM) y Licenciada en Diseño Gráfico (UACJ). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel I). Docente investigadora del Departamento de Diseño del Instituto de Arquitectura Diseño y Arte de la UACJ desde 1999.

(**) Estudiante de Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño (UACJ). Licenciada en Arte y Patrimonio Cultural, terminal Diseño Artesanal (Universidad Intercultural Indígena de Michoacán)

Introducción

Los usos y costumbres de la población indígena- su manera de ver la vida- su organización social y económica- sus festividades así como la forma en que viven- producen objetos y conviven con el resto del mundo- esto constituye una parte importante de la cultura de América Latina.

En México hay una población de 121 millones de personas- de ellas el 21.5% se considera indígena de acuerdo con su cultura- historia y tradiciones (Instituto Nacional de Estadística y Geografía- Encuesta Intercensal- 2015 como se citó en Infografía Población indígena- CONAPO- 2015)- otro 1.6% se considera en parte indígena. Siete millones de personas en el país (de 5 años y más) hablan alguna lengua indígena (INEGI- 2015) y 10.3% de la población se dedica desde los 12 años de edad a la producción artesanal según la Encuesta Nacional de Consumo Cultura en México. Estos datos indican la importante presencia de los pueblos originarios en el territorio mexicano.

Diferentes instancias y programas gubernamentales observan las necesidades y desarrollo de esta población- por ejemplo la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) y la Secretaría de Cultura (SC); otras están exclusivamente dedicadas a este sector de la sociedad: el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI)-¹ el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) y la Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas (DGCPIU). Los programas buscan atender a las etnias de México mediante asistencias para la infraestructura- la producción- la formación- la organización laboral y jurídica- la igualdad de género- albergues escolares- turismo alternativo- desarrollo de la cultura y fondos regionales- entre otros.

De estos proyectos- el Programa Nacional de Arte Popular de la DGCPIU- tiene como objetivo “promover y acompañar procesos de producción- preservación- fortalecimiento- promoción y difusión de esta manifestación cultural” (Secretaría de Gobierno- 2017- p.8) y es uno de los encargados de la promoción- difusión e investigación del arte popular en México- así como de la capacitación y asistencia técnica con el fin de promover este legado. Por su parte- el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART)- un fideicomiso público del Gobierno Federal sectorizado en SEDESOL- es el que “diseña y ejecuta políticas de desarrollo- promoción y comercialización de la actividad artesanal; impulsa su investigación- así como la normatividad relativa- coadyuvando a incrementar la calidad de vida de los artesanos y a difundir el patrimonio cultural de México” (FONART- 2018- Misión). Actualmente es uno de los organismos más conocidos por la mayoría de las comunidades artesanales dada su labor en la gestión de fomento para la producción- apoyos para su comercialización- la capacitación y asistencia técnica- así como sus cada vez más concurridos concursos de arte popular.

La actividad artesanal es parte de la riqueza del país y representa una fuente de empleo considerable- pero también es importante destacar que la población en general contempla la producción artesanal como una forma de consumo de la cultura- se manifiesta no solo en la habitual adquisición del objeto artesanal- sino en su interés en el aprendizaje técnico de alguna artesanía o en la búsqueda de cursos y talleres relacionados con ella- lo que muestra su valor simbólico- funcional y estético.

Relaciones entre artesanía y diseño

El sentido de entender cómo el diseño fue tomando parte en el mundo artesanal- radica en la importancia de la artesanía como un fenómeno específico relacionado con:

[...] diversos aspectos de la vida social- económica y cultural... se asocia con nuevas nociones y conceptos como el de la importancia de la preservación de la diversidad cultural- el papel activo de los conocimientos tradicionales en la dinámica de cambio social y el lugar central de la cultura y la creatividad como factor de desarrollo humano. (Benítez- 2009- p.3)

En países donde existe un patrimonio artesanal a conservar- difundir y/o rescatar se ha buscado desde hace bastante tiempo la participación del diseño para estos fines. Por ejemplo- en Colombia un documento de 1974 ya señalaba “la necesidad de nuevos diseños para las artesanías-² [pero también] la urgencia de iniciar y entrenar al artesano en la disciplina del diseño aplicado” (Mora- 1974- p.57). En México la Coordinación de Arte Popular tiene entre sus objetivos dos que mencionan al diseño- el primero se ubica en su línea de acción denominada *Investigación*- en esta área se efectúan los inventarios del patrimonio cultural y se registra y cataloga iconografía de las culturas mediante el programa Geometrías de la Imaginación. Diseño e Iconografía de México. Y por otro lado- en la línea *Capacitación y Asistencia Técnica* se da “apoyo directo a grupos asociados de artesanos. Se diseña y se organizan talleres de capacitación y asistencia técnica en diseño y organización para la producción- a través de especialistas y técnicos en las diferentes ramas artesanales” (DGCPIU- 2018- Coordinación de Arte Popular).

La relación entre el diseño y el trabajo artesanal ha ido ganando terreno. Por un lado- se pueden ver ejercicios de integración del diseño en la construcción- difusión y comercialización de artesanía para el desarrollo de las comunidades. Pero al mismo tiempo los objetos artesanales han aportado a los diseñadores además de inspiración- una serie de aspectos como valor agregado y beneficios personales que tienen como pilar el uso de códigos significativos- de conocimientos tradicionales- procesos- funciones y técnicas locales. Actualmente existen casos de vinculaciones que han arrojado como resultados- por ejemplo- de la relación entre diseñadores industriales y artesanos: nuevos productos catalogados como diseño artesanal- entre profesionales del campo de la mercadotecnia o gestión empresarial han surgido estrategias comerciales- incluso la conformación de grupos organizados para la producción y difusión- etc. Muchas de las interacciones han sido propiciadas por instituciones para el desarrollo social como ya se ha visto- pero algunas otras también han sido promovidas por instancias académicas o independientes.

Es verdad también que estos encuentros surgen de considerar a la artesanía cada vez más como una producción para el consumo turístico- pero además como un elemento identitario:

En un mundo cada vez más globalizado- donde a través de elementos artísticos y de diseño de la cosa misma o de su función- la artesanía se ha vuelto un elemento de penetración de mercado y un proceso importante para generar mar-

ca a un país o región- es necesario adjudicar correctamente el protagonismo y el valor- de las piezas respecto a ese nombre posicionado- y de la apertura del mercado respecto a la producción”. (Jaramillo- 2007- párr.12)

Se convierte entonces de un objeto de expresión cultural a un objeto de consumo “al añadir diseño a un elemento empírico sofisticándolo- desarrollándolo- o empleando otros materiales que le pueden perfeccionar” (Jaramillo- 2007- párr.15). Pero también puede llegar a convertirse en una pieza de valor artístico- especialmente cuando se trata de obras únicas que por su técnica y gran aportación estética se legitiman como tal.

El diseño artesanal es entendido como un planteamiento de posibilidades y conceptos que pueden ser aplicados al desarrollo de productos artesanales como una forma de adaptarlos a las necesidades y demandas de mercados nacionales e internacionales (Galton- 2013). En este sentido:

Su búsqueda es la simbiosis perfecta entre el objeto de diseño artesanal y el producto hecho a mano...terreno abonado para desarrollar las metodologías que permitan a los jóvenes entender todos los aspectos que tienen que ver con la historia de la ciudad- su departamento y el conocimiento de materiales- técnicas y oficios que puedan cobrar nuevamente importancia en objetos y productos. (Espada- 2010- pp.61-62)

A continuación- se propone un esquema que describe algunas de las relaciones que se dan entre el diseño y el campo de la actividad artesanal en relación con sus distintas condiciones o necesidades. La ubicación de tres sentidos de interrelación permite acercarse a las intenciones de vinculación desde distintos campos que figuran como medios que orientan las acciones o visiones correspondientes en cada uno.

El sentido de interrelación desde la tradición tiene como interés la búsqueda de la preservación de las técnicas y los objetos- principalmente con el objetivo de lograr la revalorización de los objetos- conocimientos y creadores por y para la misma cultura- es decir se desarrolla desde el campo ideal: de cómo se percibe en determinada sociedad. El uso de este concepto pretende superar las ideas conservacionistas que han generado una visión hermética donde las manifestaciones se vuelven intocables para poder mantener la memoria histórica de los pueblos; por ello se plantea la tradición como una forma de preservar a través del tiempo en función de relaciones cíclicas que involucran la transmisión- recepción- asimilación y posesión de conocimientos y prácticas por los integrantes de un grupo (Herrejón- 1994).

El sentido de acción desde el desarrollo- concepto que significa “transformar las sociedades- mejorar la vida de los pobres- permitir que todos tengan la oportunidad de salir adelante y acceder a la salud y educación” (Stiglitz- 2002- p.313)- comprende en este caso la intención de alcances productivos- la búsqueda de la activación comercial y la masificación considerando que esto incide directamente en el campo técnico- en cómo se aplican técnicas de mejora y producción que a la larga generen una derrama económica en la comunidad o población así como un crecimiento de la actividad.



Esquema. Tradición- desarrollo e innovación. Elaboración propia (2019).

El tercer sentido comprende la innovación- en el más amplio sentido de la palabra- es decir que “rompe con conceptos tradicionales y se atreve a proponer ideas nuevas” (Montaña- 2010- p.29); las intenciones de interrelación se basan en la búsqueda de la creación de nuevos productos- nuevas ideas o en la optimización tanto de los procesos como de los materiales- muchas veces la búsqueda de intenciones de rebasar lo común siguiendo demologías alternativas. En este sentido el campo que lo vincula a la artesanía es el creativo- el cómo se generan nuevas ideas. Es decir- la innovación como una forma de transformar la identidad a través de formas distintas de manejar el material- la técnica o la función para tener un alcance comercial- renovar el producto con los mismos elementos de diseño (Duque- 2005).

La integración entre los tres sentidos puede generarse a través de dos guías- una va de forma independiente con la artesanía y tiene que ver con los campos donde es posible comprender las condiciones básicas de la actividad en la actualidad. Por otro lado- se puede encontrar una interrelación entre tradición- desarrollo e innovación donde se consideran enfoques distintos según la dupla bajo la cual se ha dirigido el diseño artesanal sobresaliendo una característica u otra según el caso.

En el diseño artesanal desde el sentido de acción entre el desarrollo e innovación prevalece un enfoque generador donde los artesanos juegan un papel de mano de obra- motiva la

innovación e integración al contexto comercial principalmente. Cuando la relación comprende la mezcla de la tradición e innovación- el enfoque de preservación se basa en una búsqueda de la conservación y protección del exterior a través de estrategias que resaltan la función representativa de los objetos. Finalmente- la relación del sentido de la tradición y el de desarrollo ha construido un enfoque regulador que mayormente ha promovido la participación institucional a ser promotora a través del estímulo a través de apoyos que generan una dependencia y en ocasiones paternalismo para el manejo de la artesanía como discurso político y esencialista manejando el nivel representativo como estrategia para el desarrollo.

Estudios de artesanía y diseño en el norte de México

Hablar de diseño y artesanía es reflexionar tanto de estética- técnica y metodología en la creación de objetos utilitarios- como del espacio sociocultural e histórico en el que se desarrollan. Las conexiones entre un campo y otro han generado un amplio panorama que incluye- estudios sobre sus diferencias y encuentros en cuanto a su producción- distribución y consumo- proyectos concretos sobre las aportaciones del diseño al trabajo artesanal- así como intercambio de experiencias entre creadores.

Algunos antecedentes muestran la incorporación de la producción artesanal a los programas de desarrollo económico- como los que se nombran en la introducción de este texto. Otros son premios- como el Reconocimiento de Excelencia UNESCO para la Artesanía que desde hace treinta años busca “estimular la creación de productos de calidad e incitar a los artesanos a la comercialización... producir utilizando técnicas y temas tradicionales de manera original a fin de asegurarles su permanencia y desarrollo sostenible” (UNESCO- Artesanía y Diseño- párr.3).

Sobre la comercialización de los productos- la capacitación- la reproducción un trabajo importante es *El trabajo artesanal. Una estrategia de reproducción de los mazahuas en la Ciudad de México* (2005). Por supuesto estudios de FONART como: *Artesanías y medio ambiente* (2009)- *Manual de diseño artesanal* (2013).

Sobre experiencias de creadores puede verse *Diseño Artesanía e identidad: Experiencias académicas locales de Diseño Artesanal en Colombia y el Salvador* (2010). Para procesos productivos artesanales y el papel del diseño como actividad de creación original puede verse *Estudio ocupacional de los subsectores artesanales de tejeduría y cerámica-alfarería* de la Asociación Colombiana de Producción Artesanal y *Diseño e innovación en la artesanía colombiana* (2005).

En el norte de México la atención sobre los pueblos originarios y la producción artesanal se centra en los tarahumaras- su nombre original es *ralámuli*- pero se ha expandido más el uso de *rarámuri*: “se llaman a sí mismos *rarámuri* que traducen como ‘gente’ en oposición al ‘mestizo’- al hombre de barba- el chabochi o yori” (Pintado- 2004- p.5)- se ha extendido la idea de que esto significa “corredores a pie” pero los expertos indican que “todas estas palabras significan ‘gente’ y no ‘pies ligeros’- como se ha hecho creer popularmente” (Gotés- *et al*- p.15).³ Los diversos estudios que hay sobre la etnia⁴ y que también hablan de su producción artesanal como parte intrínseca de su cultura- provienen principalmente de antropólogos- ellos explican que los *rarámuli*:

Sienten la necesidad de expresar emociones relacionadas con su hábitat- su mundo religioso y simbólico- que pueden ser entendidas como manifestaciones artísticas- que sin duda deben distinguirse del folclorismo étnico que prevalece en las ideas de los mestizos y el turista. La producción de artesanías en la Tarahumara debe concebirse como una actividad de subsistencia- inmersa en un proceso social y cultural más amplio- una transición entre la elaboración cotidiana de objetos útiles para el trabajo doméstico y agrícola o la actividad ritual y aquellas piezas ornamentales que el mercado le demanda. (Atilano-2010- p.396)

Pero en los últimos años se ha dado un interés particular desde otras disciplinas para el estudio de la cultura tarámuri. A los diseñadores les ha interesado particularmente el estudio de la artesanía- las observaciones que se pueden hacer desde o para la disciplina proyectual han dado fruto a varias investigaciones.

La artesanía tarahumara se reconoce por su sencillez- a comparación de otras etnias del país los materiales y formas de la producción de objetos utilitarios (como ollas- cajas o cestos)- objetos decorativos (juguetes- pulseras- adornos) o de instrumentos musicales- como el violín o el tambor- reflejan siempre una sobriedad reconocible y también cierta austeridad. La gama de colores y lo basto de algunas piezas está relacionado directamente con lo que una región seca y extremosa ofrece- se hacen ollas platos- vasos o jarros de barro donde apenas se encuentran grafismos o detalles- algunas tienen realces de cuero; se utiliza la palma y palmilla para tejer canastas que apenas hace relativamente poco tiempo presentan una nueva propuesta cromática- pero en la mayoría de los casos es el tejido crudo- los tamaños y las formas son lo que las hace distintivas. Asimismo se elaboran objetos como bolas de madera- arcos- bateas- instrumentos como violines o tambores y estos también presentan poca complejidad en el adorno o el acabado- salvo importantes excepciones como es ya común en los concursos de artesanía que organiza el estado. También se talla el encino o el pino para hacer muñecos- máscaras o juguetes de madera y se aprovecha la corteza para decorar o construir pequeños adornos- también se hacen flautas de carrizo; se tejen cobijas- bandas y fajas de lana- y en algunas zonas se hacen manteles- mandiles y servilletas con bordados característicos- sus vestimentas tradicionales se han convertido también en objetos artesanales que se venden al público en general.

En este contexto se han generado una serie de trabajos que toman como objeto de estudio la artesanía tarahumara o que han propuesto intervenciones desde el diseño para mejorar su cuidado- distribución o consumo. Se toma como base la distinción realizada en el apartado anterior para presentar algunos ejemplos.

Preservación de la artesanía (tradición)

Las primeras investigaciones son estudios que profundizan en la tradición de la artesanía tarahumara- desde el diseño se encuentran las herramientas para describir los objetos a profundidad. Se habla de su papel como elementos cotidianos y/o como productos para la

venta- así como de las técnicas y materiales con los que son construidas y que necesariamente forman parte de sus funciones prácticas- estéticas y simbólicas.

Judith Campos (2014) recopila un número importante de *wares*⁵ de fibras naturales (93 piezas entre las que se encuentran contenedores- platos- floreros- fruteros- canastas- entre otros). Los analiza según su contexto interno y externo- es decir describe la materia prima y proceso productivo del cesto pero también la actividad- organización y transmisión de conocimiento a través de él. La relevancia de su propuesta radica pues en describir “la relación ambivalente del objeto entre su proceso de construcción y los sentidos culturales que forjan su identidad de uso como objeto artesanal” (p.96). Realiza una importante catalogación que incluye especificaciones sobre fibra- tejido- color y tamaño- así como el distribuidor y precio destino del producto de acuerdo a la inserción final del *ware* (trueque- concurso- comercial -estandarizado para su venta y almacenamiento o no-).

El trabajo hace una importante contextualización sobre el tema de la cestería en México y la introducción a las actividades del grupo tarahumara- su artesanía de fibra natural y su conformación como objeto cultural a través de la observación de sus transformaciones como objeto y arte popular. Uno de los enfoques más importantes que aportó el diseño en esta investigación- es la identificación de la forma de creación del *ware*- desde su forma (fibra/material/tejido)- hasta su producción (tipo de tejido/pieza única o producción “en serie”) y precio. Se expone el ejercicio de morfo-adaptación que ha tenido parte importante de la cestería tarahumara- consecuencia principalmente de las gestiones de apoyo para su inserción en el mercado. Una de las partes más interesantes sobre la forma- fue la identificación de aquellos cestos que son parte de una familia de objetos- por ejemplo- los llamados *wares* rellenos (uno encajado dentro de otro- tipo *matrioshka*). También aquellos que son piezas únicas pues el llamado a los concursos promovidos por instancias como Casa de las Artesanías del Estado de Chihuahua (CASART)⁶ se ha conformado como un ejercicio importante para quienes tejen. Además- la identificación de los *wares* que incluyen nuevos elementos como una boca de níquel- especialmente para su estandarización (misma que se da también promoviendo el uso de moldes metálicos a la hora del tejido para lograr una misma forma y tamaño). Finalmente destaca que se utiliza el marco de referencia de Bernhard Bürdek (2002 como se citó en Campos- 2014) para hablar de algunas de las funciones prácticas y lingüísticas de los *wares* estudiados como productos- así como otros autores relacionados con el diseño (Moles- 1999- Martín Juez- 2002 como se citaron en Campos- 2014). Ha sido un trabajo importante pues a partir de este trabajo la autora ha seguido haciendo visible la producción artesanal a través de la organización de muestras y exposiciones- que destacan el valor del trabajo original de los tarahumaras. En la investigación *El tambor rarámuri: de la tradición al comercio. El caso de estudio en Norogachi y Sisoguichi* se describe la estética y la función del tambor- se observa su materia prima- su estructura y se hace especial hincapié en el proceso de elaboración del tambor ritual comparado con el tambor comercial. La aportación de este trabajo es hacer visible que:

La elaboración y función en el contexto ritual- el significado y los materiales que lo constituyen son elementos que expresan las creencias- tradiciones y conocimientos ancestrales de su propia cultura; pero también representan la

imaginación- sensibilidad y creatividad de sus miembros... [son en resumen] una pequeña representación del contexto cultural y geográfico de esta etnia. (Sánchez- 2014- p.13)

Una razón que permite al autor de la investigación observar desde el diseñado los objetos artesanales- se fundamenta en la similitud que existe en el artesano que identifica la necesaria transformación del objeto (de lo ritual a lo comercial –aunque sin que uno sustituya al otro- como una nueva posibilidad para la inserción en el mercado) de la misma forma que en el diseño “nuevas funciones del proyecto requieren nuevas estrategias del proyecto” (Bürdek- 2002 como se citó en Sánchez- 2014- p.14). En el capítulo tres de esta tesis se aborda también la relación valor de uso/valor de cambio a través de la diferencia entre la función ritual del tambor versus el tambor que se comercializa- “distanciado de la carga ritual que lo caracteriza se construye una nueva identidad y se integra al mercado artesanal-turístico-decorativo” (Sánchez- 2014- p.102)- así pues el valor de cambio del tambor comercial indica su consideración como un objeto mercancía- que si bien representa una cultura- tiende a la descontextualización convirtiéndose en un ornamento o símbolo de valor estético muy alejado de su antecesor. Una de las mayores riquezas de este trabajo es el detalle con el que se describen los procesos de producción de cada tambor- lo importante que es la temporada en que se fabrican- el material- las herramientas- el tiempo de dedicación. Es por eso que este trabajo se considera ejemplo de conservación- de registro y de reflexión sobre el saber hacer de los artesanos.

Reyes (2015) por su parte realiza un análisis semiótico para describir e interpretar imágenes de la deidad *Onorúame* (“nuestro padre”) representado en la cultura *rarámuri* con un sol. Las representaciones gráficas de este símbolo son diferentes y pueden variar de población en población- lo que llama al diseñador a distinguir entre las redes de significación que las caracterizan- “estas imágenes están inmersas en un complejo contexto de significación cultural en constante transformación... en algunos casos han permanecido rasgos ancestrales y en otros se han producido híbridos al apropiarse y resignificar elementos de diferentes formas de pensamiento” (Reyes- 2015- p.10)- como en varias de las investigaciones que se han hecho sobre las etnias- se explica el sincretismo entre el cristianismo y las costumbres de los pueblos originarios. Se puede ver en el capítulo clave de la investigación- un modelo de análisis de la imagen dividido en: noción icónica- que contiene la forma y la cromática; y noción simbólica- que habla por un lado de una condensación de sentido y por el otro de una polarización (es decir el símbolo entendido como dos polos: el ideológico -normas y valores de los pueblos- y el sensorial -fenómenos y procesos naturales- en otras palabras efectos de los símbolos en los seres humanos-) (Reyes- 2015- p.137). Queda claro en esta investigación que hay una influencia de los intereses y la experiencia del autor provenientes de su formación como diseñador gráfico y el contacto que ha tenido con teóricos de la semiótica- lo interesante del trabajo es encontrar que se utiliza el diseño como ese ejercicio donde la forma se convierte en el sentido.

El lenguaje de la forma que es el lenguaje del diseño- en la configuración de un objeto subyace un ejercicio procesual muy específico y en el que se ha ido especializando el diseñador a lo largo del tiempo- un trabajo ideológico conceptual unido al estratégico

operacional (Simón- 2009- pp.103 y 104). Este lenguaje es el que se utiliza para observar las representaciones y objetos tarahumaras que vimos en los tres trabajos anteriores. Lo que estas investigaciones comparten es la manera en que hacen visible el valor del conocimiento del artesano- su compromiso con las piezas tanto como la relación que tienen estos objetos con su propia cultura- trabajos donde se observa la tradición y se registra el trabajo como una aportación que pueda ayudar a visualizar y al tiempo preservar las técnicas y los objetos.

Alcances productivos (desarrollo)

El cuerpo académico Estudios y Enseñanza del Diseño de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez a través de la línea de investigación Comunicación y cultura- promueve la red *Grupos étnicos en su cultura- diseño y arte* (2012-2014) financiada por el Programa de Desarrollo del Profesorado- y la investigación *La producción artesanal de etnias de México. Estrategias para la promoción de su cultura-* así se genera una colaboración importante con el Centro de Desarrollo Alternativo Indígena (CEDAIN)- una asociación civil promovida por la Fundación del Empresariado Chihuahuense- AC. (FECHAC) que nace en 2001 con el fin de brindar oportunidades de desarrollo a varias comunidades indígenas de la Sierra Tarahumara que considera sus usos y costumbres.⁷ Se sumó a esta colaboración a partir de 2016 el Cuerpo Académico Apariencia del Producto que ha tenido una importante labor desde el diseño industrial desde el que se generó el proyecto “Nortesanía”⁸

Como parte de este trabajo se han titulado licenciados de varias generaciones de alumnos de diseño gráfico y diseño industrial de esta universidad- en este segundo bloque se presentan ejemplos de las investigaciones de licenciatura que concuerdan con el sentido de acción desde el *desarrollo*. Trabajos donde el diseñador identifica necesidades específicas que puede atacar de manera aplicada. Se observa el trabajo y resultados de los artesanos para encontrar espacios de apoyo en el cuidado- la distribución y acogida de su producción- se trata de trabajos donde se aplica la técnica proyectual especialmente.

Han tenido un impacto significativo el diseño de un mobiliario para exposición de productos artesanales (ferias o muestras) usado en eventos del Instituto de Arquitectura- Diseño y Arte de la UACJ- como una “ruta de comercialización de la artesanía” (García- Jaime- Gaytán y García Quezada- 2016- p. 26); así como identidad y etiquetas para pequeños productos. Pero las investigaciones que quizá tienen mayor potencial actualmente son por un lado la que propone un embalaje para productos de barro y madera- frágiles en su transporte- el proyecto de diseño de una máquina suajadora que retoma el proyecto anterior y permite construir dichos contenedores y un proyecto más general de sistemas de empaques para jarrones- conservas y cestería. Estos proyectos están en proceso de adopción por el Centro de Desarrollo Alternativo Indígena (CEDAIN) que en la nueva infraestructura con la que cuenta en la población de Creel- Chihuahua- ha asignado un lugar especial para implementar los procesos de construcción y capacitación para el uso de las propuestas (Jessica García- Comunicación personal- febrero- 2019).

En el estudio *Desarrollo de un sistema de protección para productos artesanales de barro y madera: protegiendo las ollas de barro y tallas de madera Tarahumara*- Ordóñez y Holguín (2016)- inician un proceso investigativo para identificar los principales daños que sufren los objetos de barro y madera en el proceso de traslado y almacenamiento para el trueque (Programa CEDAIN). Diseñan un envase primario en cartón impreso en serigrafía que presenta un doble objetivo- pues “mientras la función primaria es la de proteger de daño a la misma; también es posible utilizar el sistema de protección como un elemento de marketing que puede ser implementado en los distintos eventos en los que se distribuye- vende e intercambia artesanía” (Ordóñez y Holguín- 2016- p. 61). A partir de la teoría del diseño de envases y embalajes se proyecta una propuesta para proteger- manipular-transportar y almacenar- resultaron especialmente útiles las pruebas sobre su acomodo en empaque secundario para alejar las piezas de la zonas de riesgo por impacto en su transporte. El resultado de este ejercicio desde el diseño industrial es importante pues las pérdidas por daño en un proceso de comercialización logran minimizarse y al mismo tiempo se identifica una estrategia que permite hacer visible un objeto- la ventaja de tener un envase no sólo para su protección sino por la ventaja que sugiere dar información sobre el producto; todo se suma a las posibilidades del desarrollo del trabajo artesanal a partir de los procesos productivos de diseño. Los empaques fueron avalados tanto por los artesanos que llevan su producción al centro de acopio como por CEDAIN.

En seguimiento a este proyecto- se concibe necesario desarrollar un sistema de producción para manufacturar los empaques diseñados. La investigación *Desarrollo de maquinaria y proceso de producción para empaque de artesanías Tarahumaras en el Estado de Chihuahua* demostró que era importante que la máquina manufacturara de forma manual los empaques como una forma de no depender de energía eléctrica o combustibles. Su construcción se basó en un proyecto con ingenieros- diseñadores y expertos en la fabricación de cartón para conformar una propuesta que permita producir en serie los empaques para que los mismos artesanos puedan desarrollarlos- el fin es proteger la producción “desde una etapa temprana de la manipulación del producto... se opta por diseñar una máquina suajadora manual y de dado plano que- por su facilidad de uso- de acuerdo a los fabricantes- es de más bajo costo y de fácil mantenimiento” (Ponzio- 2017- p. 14). El aporte del trabajo desde el diseño se materializa todo en el estudio de los requerimientos de ubicación- usabilidad y mantenimiento mediante una metodología de diseño que considera el estudio de las condicionantes para la propuesta informada y valorada mediante varias etapas y prototipos para llegar a la solución óptima.

Cruz y Malo (2017) trabajaron de igual forma con el CEDAIN para desarrollar un proyecto de titulación sobre los procesos de empaque eficiente para el estibado- transportación y exhibición en anaquel de la artesanía (p. 7). La riqueza del proyecto radica en el estudio para establecer la serie de requerimientos relacionados con la percepción- comercialización- producción- funcionalidad- transportación y estibado del sistema de empaque. La encontramos así mismo en la presentación de las ideas a través de bocetos muy bien realizados hechos a mano que ilustran las posibilidades de cada empaque y su posterior formalización en planos técnicos de los diferentes sistemas de empaque que se proponen- las consecuentes pruebas de armado y ensamblado así como los prototipos del producto y los presupuestos de cada sistema.

Creación de algo nuevo (innovación)

Finalmente se presentan un par de proyectos que se insertan en lo que se ha llamado un sentido de innovación. No se habla precisamente de un proceso de adelanto o renovación- sino de aquello que se relaciona con el invento- con la ideación de una cosa diferente. Se apela entonces al sentido creativo que surge a partir del estudio de la artesanía y se presenta un proyecto que tiene que ver con la elaboración de un prototipo de suvenir o recuerdo inspirado en la cultura tarámuri y de un proceso de creación de un taller contemporáneo de tejido a partir del estudio del contexto y trabajo de algunas artesanas de la sierra tarahumara.

En *Propuesta de figura de origami en tercera dimensión como suvenir representativo de la cultura Tarahumara del estado de Chihuahua* Antonia Amalia Pérez Enríquez (2014) toma algunas herramientas del diseño gráfico con la idea de implementar el uso del papel para la elaboración de diferentes piezas en tercera dimensión (origami 3D). El origami es una técnica económica cuyo uso parece complicado pero que en la propuesta de esta profesionista se convierte en una herramienta interesante de construcción. A través de un pequeño módulo básico compacto de aproximadamente dos centímetros que se va ensamblando y repitiendo en la elaboración de una pieza mayor- se diseñan sólidas obras de papel que representan la cultura tarahumara- principalmente a través de “hombres y mujeres de este grupo étnico con características que distinguen a cada uno” (Pérez- 2014 como se citó en García- et al- 2016- p. 23).

Aprovechar su propia condición de tejedora para poder iniciar un diálogo con algunas mujeres tarahumaras de la sierra- fue fundamental en el trabajo de Rocío Marcelleño *Ameame textil: Estudio del telar horizontal rarámuri para la experimentación y creación de un taller textil*. Con la información que varias de ellas le compartieran y el estudio del contexto- el proceso y el producto del tejido- inicia la planeación de un taller contemporáneo para difundir la técnica y al tiempo generar nuevas piezas originales. El diseño está presente especialmente en la manera en que se construyen diferentes ejercicios para entender la complejidad de la trama y la urdimbre del trabajo artesanal- la autora se refiere no sólo al hecho técnico del tejido sino al sentido cultural del tejer desde la misma concepción de los hilos de la vida. La investigación está estructurada para identificar los conceptos detrás del tejido- las particularidades del tejido en la etnia- sus creadores (especialmente mujeres)- sus telares- procesos y técnicas para poder recrear de alguna forma el caminar- el entorno como inspiración y la toma de decisiones del creador en el momento del tejido. Una de las partes más interesantes y donde el diseño gráfico fue un elemento fundamental- fue en la generación de los materiales didácticos para el taller experimental que luego del estudio se impartió a artistas- diseñadores y estudiantes.

Marcelleño (2017) explica que:

La curiosidad- la práctica- la intuición y la exploración que son parte de la creatividad- sumadas a la teoría y los relatos e historia de este pueblo- dejan ver a un grupo que aún continúa luchando con la modernidad y que ha pasado por una serie de batallas para defender su tierra- sus creencias y su cultura. (p. 180)

El trabajo hace una aportación elemental para identificar el uso del conocimiento y permanencia de algunas de las técnicas que utilizan los *rarámuri*- pero a partir de ello y como premisa base- el estudio se concreta en el ejercicio de la creación que a través de la investigación basada en la práctica- genera algo nuevo.

Ambas propuestas se identifican por tener en sus autoras una cuota de experiencia importante. Antonia por un lado había construido una gran cantidad de figuras con origami- y era una habilidad que le permitió construir una propuesta mediante el dominio de su técnica y Rocío por su parte había practicado ya el tejido en telar al tiempo que estudiaba diseño. Ambas proponen observar la cultura tarahumara y la manera en que materializan su cosmogonía en objetos de uso cotidiano y para la venta turística y capitalizan los datos para proponer nuevas cosas.

Lo presentado es un breve panorama de estudios emergentes que- si bien han sido trabajos formales de investigación- denotan una joven relación entre la artesanía y el diseño- estamos conscientes de que hay mucho por avanzar y que en estos casos se percibe una interacción entre artesanos y diseñadores armoniosa pero muy incipiente. Es obligatorio también ver con una mirada crítica los trabajos donde se observa el trabajo artesanal solamente como un pretexto para realizar proyectos de titulación. Si bien el alumnado realiza actividades de pensamiento importantes- no siempre tienen un fin específico de entender las relaciones con el mundo artesanal- plantean mecanismos de producción o difusión de manera ingenua que ni siquiera demuestran contacto directo con el contexto o con los productores originales. O bien- solamente retoman la gráfica- forma o visualidad de la producción artesanal sin un sentido de recuperación- sino puramente estético; propuestas que ya nada tienen que ver con entender la artesanía y su papel como actividad productiva.

La actividad artesanal actual- lleva implícita- la oposición histórica entre manufactura e industria y las contradicciones generadas por la marginación y suplantación de una forma de producción por otra. Los artesanos- que por lo general pertenecen a sectores y clases sociales marginadas y desprotegidos socialmente- han debido enfrentar sus producciones como parte de la supervivencia y de la resistencia cultural frente a las hegemonías- debiendo generar mecanismos de adaptación a sistemas económicos y comerciales prevalecientes que imponen condiciones de producción adversas a las características propias del tipo de producción artesanal. (Benítez- 2009- p. 12)

Por mucho tiempo se ha pensado que los artistas y diseñadores encontrarían inspiración en los motivos autóctonos y que como representantes del mundo contemporáneo los usarían según “los gustos y preferencias de nuestra época” (Mora- 1974- p. 57). Es recomendable dejar de lado esas primeras ideas equivocadas donde se creía que el diseñador tenía la facultad creativa mientras que el artesano era quien dominaba un oficio- o que el diseño era la disciplina que venía a rescatar a la artesanía de una falta de visión.⁹ Esto solamente demuestra el poco conocimiento de los fines propios del trabajo artesanal y de la condición de los pueblos que mayormente la producen- los alcances que como mecanismo cultural ha demostrado tener- son razones suficientes para observar con respeto las relaciones que la disciplina proyectual puede tener con la artesanía.

Consideraciones finales

Para hablar de artesanía es importante considerar algunas de las dimensiones en las que actualmente circulan los objetos- además del descriptivo-funcional que generalmente se ha estudiado. El tema de la producción artesanal tanto en México como en otros países de América Latina ha sido investigado desde los ámbitos académico- económico- tecnológico- simbólico y comercial- entre otros. Si se toma en cuenta que actualmente la importancia de las prácticas tiene razón desde las necesidades modernas que son capaces de cubrirlo en las oportunidades económicas que representa para las instituciones en una sociedad enfocada al desarrollo productivo como México- resulta oportuno entender entonces que el desarrollo incluye una comprensión respecto a lo que se concibe en la actualidad como práctica artesanal en tanto a razones de permanencia y percepción de necesidades.

En la actualidad es muy fácil encontrar ejemplos de interacciones entre diseñadores y artesanos- gracias al alto alcance de las redes sociales u otros medio de difusión para atraer públicos que intentan fortalecer el mercado artesanal a través de su integración en lo que se denomina como redes de *comercio justo* en pro del desarrollo local- estas intenciones han generado un incremento en el consumo de productos artesanales- pero no necesariamente han logrado establecer parámetros que distingan entre proyectos individuales de diseñadores o comunales entre artesanos y profesionales.

Este creciente interés ha dado lugar a la adaptación y transformación directamente de los objetos- generando necesidades técnicas- materiales- creativas y formativas que requieren especialistas capaces de vincular las estrategias actuales de forma amistosa con las dinámicas de las comunidades artesanas- por esta razón es necesario hacer una revisión detallada a las intervenciones de diseñadores con artesanos. Hace falta valorar el proceso en que se han hecho estas relaciones y tomar en cuenta las evidencias que existen; no anteponer un discurso que distorsiona y minimiza la labor histórica- creativa y propositiva de los creadores- sino reconocer los aportes que el ámbito comunitario puede aportar a la formación de profesionales.

Es el discurso que alude a la innovación en la artesanía- o la modernización de los oficios tradicionales- uno de los aspectos que más preocupa dado que los beneficios individuales- es decir el prestigio o beneficio económico- enmarca el ya histórico rezago social de las comunidades originarias- que en aspectos del campo creativo-cultural de los pueblos se traduce en el fomento de una economía desigual- transgresión de valores culturales y pérdida de la identidad.

Por otro lado- los intentos por lograr un aporte a las clasificaciones de las artesanías no la han logrado aclarar ni difundir adecuadamente- complicando la interpretación de lo que se considera objeto artesanal y su diferencia entre una manualidad o un híbrido- etc.- dando como resultado la evidente falta de una delimitación operacional del concepto en los distintos contextos del desarrollo social.

Por esta razón el papel de las instituciones educativas es fundamental; en algunos estados de la República Mexicana existen ya algunas escuelas de nivel superior que promueven la profesionalización de jóvenes para enfocar acciones que buscan el desarrollo cultural del estado a través de prácticas locales como recurso. Esto demuestra que hay un interés por las instancias que promueven el conocimiento para encontrar la forma de mantener el va-

lor de la artesanía sumando el valor del diseño como actividad estratégica para la resolución de problemas y mejora del ser humano- más que como mecanismo comercializador.

Notas

1. Autoridad del Poder Ejecutivo Federal mexicano en los asuntos relacionados con los pueblos indígenas y afroamericano, que tiene como objeto definir, normar, diseñar, establecer, ejecutar, orientar, coordinar, promover, dar seguimiento y evaluar las políticas, programas, proyectos, estrategias y acciones públicas, para garantizar el ejercicio y la implementación de los derechos de los pueblos indígenas y afroamericano, así como su desarrollo integral y sostenible y el fortalecimiento de sus culturas e identidades (INPI, 2018, <https://www.gob.mx/inpi/que-hacemos>), una parte de esta labor se realizaba anteriormente desde la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).
2. Ponencia impartida a partir de un informe que tres años atrás daba el Centro de Comercio Internacional de las Naciones Unidas sobre el mercado en Europa de las exportaciones artesanales y en donde se hicieron varias observaciones a la mercancía enviada, concluyeron que no todos sus productos cumplían con la calidad deseada: “A algunos de nuestros productos artesanales o sobra o falta algo... hay que dar el paso a una renovación y creación de nuevos diseños... no quiere decir que abandonemos la artesanía tradicional que se ha conservado pura. Esta debe ser cuidada y estimulada por su inestimable valor como expresión de una cultura popular... Pero no se debe seguir distraendo un gran número de mano de obra en la repetición de los mismos objetos... se han ido desvalorizando después de que durante varias generaciones no han recibido ningún aire renovador positivo de importancia” (Mora, 1974, p. 56).
3. Los expertos explican que “en el discurso oficial de las últimas décadas, y en el discurso académico, el uso de “rarámuri” se ha extendido casi en la misma proporción que el de “tarahumara” para nombrar a este grupo...[aunque] En el oeste se llaman ralómli, mientras que en la región sur se llaman ralámali” (Gotés, et al, p. 15).
4. Los primeros datan de la época del etnógrafo Carl Lumholtz (1851-1922): El México desconocido. Se reconoce también *El problema Indígena Tarahumara (1954) de Plancarte; los más recientes incluyen Crónicas de la Sierra Tarahumara (1987), Los tarahumares. Catálogo de las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología. Tarahumaras (2004), Los pueblos indígenas de Chihuahua: atlas etnográfico (2010), Hilando al norte. Nudos, redes, vestidos, textiles (2012), Textiles ralámuli. Hilos, caminos y el tejido de la vida (2014)*, entre otros.
5. Término rarámuri utilizado y reconocido en el estado de Chihuahua para referirse a la cestería.
6. La Casa de las Artesanías del Estado de Chihuahua (CASART) es un organismo descentralizado del Gobierno del Estado, dependiente directo de la Secretaría de Desarrollo Comercial y Turístico, tiene funciones importantes de compra y venta de artesanía, concursos y ferias, sobre todo de promoción de la artesanía tarahumara en espacios como la Exposición Nacional de Artesanías ENART o la Feria de San Marcos en Aguascalientes. Ha logrado consolidarse como autoridad en la gran cantidad de productos que promueve,

lo que muy bien se refleja en el Certificado de Autenticidad con que entrega toda pieza vende o regala. Es un certificado genérico que indica (tanto en español como en inglés): *Esta pieza es AUTÉNTICA Artesanía Tarahumara. Hecha por manos indígenas de la Sierra Tarahumara del Estado de Chihuahua, México con materiales nativos como barro, madera y corteza de pino, piel, hilos y palma (CASART).*

7. Ha sido una institución líder que a través de diversos programas ayuda a fomentar el trabajo de la etnia, identifican los tipos de producción artesanal rarámuri y encuentran estrategias para promoverla y venderla, sus Centros de Trueque son ampliamente conocidos y actualmente acompañan aproximadamente a 1200 familias de 35 comunidades y 155 rancherías en los municipios de Batopilas, Bocoyna, Guachochi y Urique (CEDAIN, 2019).

8. En el texto que resultó de este proyecto se describen algunos proyectos de titulación de pregrado y posgrado que, desde el diseño gráfico principalmente, han trabajado con diferentes elementos artesanales de la cultura tarahumara. Incluye también un catálogo fotográfico de artesanías.

9. Este ejemplo del que entonces se denominó Centro de Diseño e Investigación Artesanal en Colombia ilustra muy bien el caso: “El diseño que viene de arriba hacia abajo tiene varias repercusiones: mejores ventas, mejor fuente de trabajo y más refinado gusto. Beneficia indiscutiblemente a la artesanía. El diseño que viene de abajo hacia arriba, el que es producido por cualquier persona que después de un entrenamiento ha sentido liberada su capacidad de expresión, beneficia más al artesano, que se sentirá entonces más realizado en la medida en que haya podido expresar más cabalmente sus concepciones. Así, con la enseñanza del diseño, el artesano no solo podrá vender más y mejor, sino que estará menos angustiado, y más satisfecho con su obra” (Mora, 1974, p. 57).

Lista de Referencias bibliográficas

- Atilano- J. (2010). Una mirada al arte étnico en la Tarahumara en *Los Pueblos indígenas de Chihuahua: atlas etnográfico* Gotés- L.- Pintado- A.- Olivos- N.- Pachecho- M.- Morales- M.- de la Parra- D. (Coords.) Instituto Nacional de Antropología e Historia: Gobierno del Estado de Chihuahua.
- Benítez- S. (2009). La artesanía latinoamericana como Factor de Desarrollo Económico-Social y Cultural: a la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo. Número 6. Dinámica de la artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico- social y cultural. *Cultura y Desarrollo*- UNESCO.
- Campos- J. (2014). *El tramado de la cestería tarahumara. Identidad- construcción y disposición de un objeto artesanal* (tesis de maestría). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez- México.
- Centro de Desarrollo Alternativo Indígena- CEDAIN- A.C. (2019). Conócenos. Recuperado de <http://www.cedain.com.mx/%C2%BFcedain.html>
- Consejo Nacional de Población CONAPO (2016). *Infografía Población indígena*. Recuperado de https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/121653/Infografia_INDI_FINAL_08082016.pdf

- Coordinación de Arte Popular (2018). Recuperado de <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/104-articulos/119-programa-nacional-de-arte-popular>
- Cruz- G- Malo- D. (2017). *Desarrollo de sistemas de empaques para artesanías tarahumaras* (tesis de licenciatura). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez- México.
- Dirección General de Culturas Populares- Indígenas y Urbanas- DGCPIU (2018). *Coordinación de Arte Popular*. Recuperado de <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/104-articulos/119-programa-nacional-de-arte-popular>
- Duque- C. (2005). Diseño e innovación en la artesanía colombiana. *Artesanías de América- (74)- 29-34*.
- Espada- A. (2010). Acerca de la historia del Diseño en Colombia- una mirada al tema de la identidad y el diseño artesanal en el país. En A. Guzmán y F. García (Coords.). *Diseño Artesanía e identidad: Experiencias académicas locales de Diseño Artesanal en Colombia y el Salvador* (pp. 49-65). Colombia: Axis Mundi.
- Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías- FONART (2018). *¿Qué hacemos? Misión*. Recuperado de <https://www.gob.mx/fonart/que-hacemos>
- Galton- R. (2013). *Manual de diseño artesanal*. México: FONART.
- García- R.- Jaime- M.- Gaytán- G.- & García- J. (2016). *Nortesanía Tarahumara. La artesanía Tarahumara y el diseño gráfico* (1st ed.) [CD-ROM]. México: Universidad Autónoma de Coahuila.
- Gotés- L.- Pintado- A.- Olivos- N.- Pachecho- M.- Morales- M.- de la Parra- D. (Coords.) (2010). *Los pueblos indígenas de Chihuahua: atlas etnográfico*. Instituto Nacional de Antropología e Historia: Gobierno del Estado de Chihuahua.
- Herrejón- C. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones- 15* (59)- 135-149. Instituto Nacional de Estadística y Geografía- INEGI (2015). Censos y Conteos de Población y Vivienda. Recuperado de <http://www.beta.inegi.org.mx/temas/lengua/>
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas- INPI (2018). *¿Qué hacemos?.* Recuperado de <https://www.gob.mx/inpi/que-hacemos>
- Jaramillo- A. (2007). “Artesanía Diseñada o Diseño Artesanal”. Conferencia 2º Encuentro Latinoamericano de Diseño- Facultad de Diseño y Comunicación- Universidad de Palermo- Buenos Aires- Argentina.
- Marceloño- R. (2017). *Ameame textil: Estudio del telar horizontal rarámuri para la experimentación y creación de un taller experimental textil* (tesis de maestría). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez- México.
- Montaña- J. (2010). Diseño Asociativo: Del Diseñador Autor al Diseñador Facilitador. En A. Guzmán y F. García (Coord.). *Diseño Artesanía e identidad: Experiencias académicas locales de Diseño Artesanal en Colombia y el Salvador* (pp. 43-49). Colombia: Axis Mundi
- Mora- Y. (1974). *Bases culturales en la enseñanza del diseño artesanal*. Asociación Colombiana de promoción Artesanal y por Artesanías de Colombia- pp. 53-63. Bogotá.
- Ordóñez- D.- & Holguín- J. (2016). *Desarrollo de un sistema de protección para productos artesanales de barro y madera: protegiendo las ollas de barro y tallas de madera Tarahumara* (tesis de pregrado). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez- Chihuahua- México.
- Pintado- A. (2004). *Tarahumaras*. México: CDI- PNUD.

- Ponzio- F. (2017). *Desarrollo de maquinaria y proceso de producción para empaque de artesanías Tarahumaras en el Estado de Chihuahua* (tesis de pregrado). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez- Chihuahua- México.
- Programa de Desarrollo del Profesorado- PRODEP (2019). *Cuerpos académicos reconocidos*. Recuperado de <https://promep.sep.gob.mx/ca1/>
- Reyes- E. (2015). *La imagen de Onorúame en la praxis religiosa rarámuri. Análisis semiótico de la imagen* (tesis de maestría). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez- México.
- Sánchez- S. (2014). *El tambor rarámuri: de la tradición al comercio. El caso de estudio en Norogachi y Sisoguichi* (tesis de maestría). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez- México.
- Secretaría de Gobierno- SEGOB (2017). *Diario Oficial de la Federación*. Acuerdo por el que se emiten las Reglas de Operación del Programa de Apoyos a la Cultura para el ejercicio fiscal 2018. Séptima sección- Secretaría de Cultura.
- Simón- G. (2009). *La trama del diseño. Porqué necesitamos métodos para diseñar*. México: Designio.
- Stiglitz- J. (2002). *El malestar de la globalización*. Madrid: Taurus
- UNESCO (2019). *Artesanía y Diseño. Cultura*. Oficina de la UNESCO en Santiago. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/crafts-design/>

Abstract: The transformation of the relationship between crafts and design has generated forms of participation among professionals and artisans as diverse as the instances that promote them. The emergence of a specific field called ethnic design is an example, whose objective is to link and revalue the artisanal development of native groups through language of strategy, technology and innovation that design manages. In Chihuahua, a northern state of Mexico, studies on crafts and design are mainly of the Rarámuri culture (Tarahumara), that has a predominant presence in the region. This text presents projects of students and researchers from the Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, which propose intersections between crafts and design related to this ethnic group. They describe the way in which a phenomenon such as craftsmanship materializes in very diverse products, the ideology and way of life of the indigenous peoples; delves into industrial and graphic design as strategic activities and reading models that support, resume and disseminate different forms of creation and craft production.

Keywords: Design- crafts - México - studies

Resumo: A transformação da relação entre artesanato e design gerou formas de participação entre profissionais e artesãos tão diversos quanto as instâncias que os promovem. Assim- o surgimento de um campo específico chamado design artesanal- que visa interligar e melhorar o desenvolvimento artesanal dos povos indígenas a partir da linguagem da estratégia- tecnologia e inovação que impulsiona o trabalho de design- ser um exemplo. Em Chihuahua- Estado do México do norte- estudos sobre artesanato e design mostrar interesse principalmente pela cultura rarámuri (tarahumara) ter uma presença predominante na região. Este texto apresenta projetos de estudantes e pesquisadores da

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez- que representam cruzamentos entre artesanato e design relacionadas a este grupo étnico. Eles descrevem como um fenômeno como o trabalho artesanal- incorporado em muitos produtos diferentes- ideologia e modo de vida dos povos indígenas e aprofundar em design industrial e gráfico e atividades estratégicas e lendo os modelos que suportam- retomar e disseminar diferentes formas de criação e produção artesanal.

Palavras chave: Design - artesanato - México - estudos

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

El diseño representado a través de la artesanía. Emprendedores de la etnia Mapuche. Región de la Araucanía, Chile

Eugenia Alvarez Saavedra *

Resumen: En el siguiente artículo se presenta una síntesis de la investigación realizada en el marco del Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. El estudio es referido al desarrollo de la artesanía en emprendedores de etnia Mapuche en la región de La Araucanía, Chile. El abordaje se orienta al estudio de la relación que tiene el trabajo en diseño con motivos gráficos en materiales y formatos que permite la elaboración de productos artesanales. Materiales como el cuero, la plata, la lana, la cerámica greda y la madera son algunos de los objetos de estudio que se presentan en las propuestas de los emprendedores que diseñan motivos gráficos en ellas.

Palabras clave: Emprendimiento - Diseño - Mapuche - Etnia - Artesanía

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 217 - 218]

(*) Académico, Docente. Universidad Católica de Temuco, Chile.

Introducción

En la región de La Araucanía, Chile, se sitúa la etnia más importante del país, denominada Mapuche, los cuales son considerados descendientes directos de las culturas arqueológicas prehispánicas Pitrén (100 – 1100 años d.C.) y El Vergel (1100 – 1450 años d.C.), que se desarrollaron en la región, entre el río Bío Bío y el seno de Reloncaví. La llegada hispana en el siglo XVI hizo que poblaciones originarias distintas se agruparan y estrecharan sus lazos sociales y culturales, formándose la identidad mapuche conocida históricamente. Los inicios al sometimiento del pueblo Mapuche culminaron ante el Ejército de la República de Chile con la así llamada Pacificación de la Araucanía, en 1882.

Lo mencionado anteriormente son aspectos esenciales propios de la cultura Mapuche, basados en la pasión, energía y amor por su tierra, afectada directamente en esos tiempos por la llegada de colonizadores violentos. La historia, de alguna forma, va diseñando estos aspectos propios de la etnia Mapuche, resaltando la defensa, la libertad de acción, la pasión, la exaltación y la bravura de sus acciones en respuesta a la provocación y ocupación de sus territorios.

La investigación en diseño se fundamenta en el emprendimiento de la etnia Mapuche en la región de la Araucanía, Chile. Se hace luz directa en estos trabajadores que se apegan a un modelo de negocios con el fin de comercializar sus ideas e ingresar en un mercado regional delimitado por la reunión de emprendedores Mapuche de distintas zonas de la región de La Araucanía. Puntualmente, el análisis de las representaciones con motivos gráficos presentes en los diferentes formatos que los emprendedores diseñan, son el foco de la investigación, la relevancia de cada uno de esos relatos gráficos, su comunicación, forma y color.

Se presentan diez casos de estudio, basados en la aplicación de entrevistas semi estructuradas y abiertas a emprendedores que trabajan la madera, lana en telar, cuero, orfebrería en plata y greda. Cada uno de ellos presentan sus creaciones, con la singularidad que deben tener en el diseño la simbología Mapuche, a través del trabajo artesanal desarrollado en la zona de estudio.

Artesanía Mapuche

La artesanía, como producto folklórico, ha conformado rasgos distintivos de la identidad, como individuos y como colectivo. Ese proceso ha estado determinado por el medio ambiente y la realidad cultural, social y económica. Las creencias, artes, valores, prácticas y tradiciones que se transmiten de generación en generación, sugieren una memoria que vive el presente poniendo en valor las experiencias ancestrales en la cotidianidad de su quehacer (Navarro Hoyos, 2017). Como indica el autor, es importante el rescate de los valores y creencias del artesano, ya que tiene la capacidad de poder sintetizar los rasgos identitarios de su cultura y plasmarlos en una pieza de diseño. Haciendo énfasis también en el hecho de comercializar este producto o servicio que ha realizado, foco de interés en el análisis de este trabajo.

La artesanía se define desde tres dimensiones: primero el artesano, como creador y constructor de cultura. En segundo lugar la actividad artesanal, como proceso en el que se aplican técnicas y prácticas artesanales tradicionales y contemporáneas y como proceso productivo que provee medios de vida al artesano. Por último el producto artesanía, como expresión de identidad y de la cultura autóctona nacional, regional y local. (Navarro Hoyos, 2017). A nivel internacional, la UNESCO define la artesanía de la siguiente manera:

Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente. (UNESCO 1997).

Esta definición resulta adecuada para la propuesta de estudio, ya que considera aspectos relevantes que han sido verbalizados por los mismos emprendedores – artesanos Mapuche, de alguna forma ellos buscan plasmar o reflejar el sentimiento de cultura, identidad y religiosidad en sus creaciones, para finalmente poder ofrecerlas en un mercado determinado. Así se desarrolla el proceso de comercialización propuesto por los emprendedores locales, generando un mercado regional y sobre todo turístico en las zonas de estudio de la investigación; Pucón, Temuco y Villarrica específicamente. Al hablar del producto artesanía, está implícito su comercialización y su apertura a mercados, y por lo tanto está influenciado por un consumidor, es quien al final hace que el objeto cotidiano devenga en artesanía (Navarro Hoyos, 2017). Como indica el autor, la comercialización actual en la región, tiene una tendencia a adaptarse a las demandas específicas, a modo de respuesta a lo que el grupo objetivo desea. Los emprendedores de etnia Mapuche son orgullosos de sus creaciones, y se presentan como empresarios del rubro, ya sea desarrollando trabajos en madera, lana, greda, orfebrería y cuero. Cada uno de ellos con el trabajo de especialidad que se menciona a continuación: madera, telar mapuche, textilera, cerámica, cuero y orfebrería .

La Madera

La madera como material ha sido trabajada a lo largo de la historia Mapuche como ornamento, ya sea tallada en base de dos dimensiones, así como en esculturas tridimensionales. Por ejemplo el diseño de utensilios de madera. La mayor parte de los objetos de uso diario en una ruka mapuche exceptuando las vasijas de cerámica eran confeccionados en madera. Estos objetos siguen siendo usados en muchas funciones en la actualidad, aún cuando existen alternativas de plástico y metal.

En las regiones de la Araucanía, de Los Ríos y Los Lagos, por otro lado, se desarrolla una importante actividad forestal y, por consiguiente, es el lugar donde existe la mayor producción artesanal asociada a esta materia. Es interesante apreciar la profusión de la artesanía en madera desarrollada en la Novena Región, especialmente en Malleco y Cautín donde se han elaborado una gran variedad de artefactos utilitarios de decoración y muebles tallados, utilizando principalmente la madera de raulí y mañío. En la comuna de Villarrica se concentra la mayor oferta de estos utensilios.

También los Mapuche trabajan el tallado en madera, que es una de las manifestaciones artesanales con mucha tradición en la zona, con esta técnica elaboraron utensilios los antiguos habitantes de estas tierras, utilizando para ello las maderas de los ricos bosques del sector. En la actualidad se sigue trabajando de la misma manera, con el hacha y azuela tallando la madera pero creando nuevos productos, algunos de tipo utilitarios como platos, cucharas y cucharones, fuentes, bandejas etc y otros en que el uso se complementa con la decoración, por ejemplo en el diseño de flora y fauna del sector.

Este tipo de trabajo transita entre la funcionalidad doméstica y el poseer un significado ritual, pues las máscaras que representan al Kollom cumplen un rol específico en la ceremonia del *Nguillatun*. Por ejemplo el *rehue* y el *chemamull* son troncos tallados que rematan en amplias cabezas. La máscara ritual, el *kollón*, se complementa con pelo de

crin de caballo. Es importante mencionar que los emprendedores trabajan este material tanto como en el diseño de elementos de ornamentación, útiles de distinta índole, incluso armas, y hacia la funcionalidad en el trabajo de mueblería. En todos los casos anteriores se encuentran emprendedores de la región que plasman con distintas técnicas extractos de la simbología Mapuche.

El Telar Mapuche

En el caso del trabajo en lana, se ha investigado por un lado a las emprendedoras de telar, y por el otro a quienes realizan diseño de indumentaria elaborado con lana. La técnica específica del telar, se desarrolla con lanas puras, teñidas y preparadas para la confección final y es desarrollada por las emprendedoras Mapuche en la zona de la Araucanía. La fundación Chol-Chol es la que reúne la mayor cantidad de creadoras de telar, exhibiendo sus creaciones en el sitio web de la corporación y así ayuda en la difusión.

El tejido en telar mapuche es una tarea exclusivamente femenina que si bien está destinada al uso cotidiano, esconde en sí misma una simbología solo conocida por las grandes tejedoras. Antiguamente la gente se tejía su ropa para vestirse, para salir o para asistir al *lepún*. Los tejidos se hacían en telares, los cuales se construían con madera de distintas medidas de acuerdo al tamaño de la prenda. El telar está formado por una *kilwa*, que es un palo atravesado donde va la lana; el *parampawe*, que es una tablilla que baja la cruzada de la lana; el *ñirewe*, para apretar el tejido que se hace con madera de luma porque es más pesada y dura y por el tonón, un palo fijo que se encarga de que la lana se vuelva a cruzar y va acompañado de unos coligües que lo levantan.

La esquila de las ovejas se debe realizar antes del veinte de diciembre. La lana obtenida se lava bien, se deja unos días al sol y después de lavarla nuevamente, ya está lista para tejer. (Inés Panguilef, 1999). En el caso mencionado de la indumentaria, las Mapuche trabajan la lana pero la denominan textilería.

La Textilería

En la textilería Mapuche, la diferencia entre los diversos tipos de tejido, no está en su destino o utilidad, sino en el gran simbolismo de sus contenidos. La textilería mapuche está desarrollada exclusivamente por las mujeres. La enseñanza se transmite de madre a hija, como parte final de un proceso de aprendizaje general. Antes de la ejecución de una pieza textil, ésta debe ser pensada en un sentido técnico y simbólico. En su concepción, en primer lugar, priman las técnicas de elaboración, en segundo lugar los contenidos culturales y finalmente lo estético (Soto, 1996). La elaboración de un textil tradicional se realiza a través de un largo proceso que se puede subdividir en las siguientes etapas:

Lavado de la lana obtenida en la esquila. Ésta se lava prolijamente con agua caliente, extrayendo todos los restos orgánicos que se van adhiriendo a ella a lo largo de la vida de la oveja. Luego se enjuaga con agua fría y se trabaja el hilado.

Secado de la lana. Una vez que la lana está limpia, se deja estilar y se deposita sobre una superficie plana para que se seque al sol o cerca del calor de la cocina o fogón.

Escarmenado de la lana. Este trabajo consiste en estirar los fragmentos de lana esquilada, separando a mano cuidadosamente las fibras sin que se corten hasta que adquieran una textura suave y un peso muy liviano.

Hilado de la lana. Con su huso girando en torno a la tortera van produciendo hilos de distinto grosor, dependiendo de la prenda que piensan fabricar.

Madeja. Se recoge la lana hilada en vueltas iguales con un aspa para crear una madeja, la que se lava nuevamente con jabón para eliminar todo tipo de residuos que aún estén en ella. Después de este lavado, se utiliza en su color natural o se tiñe con el color deseado.

Teñido de la lana. Se selecciona el producto vegetal del que se desea obtener el color para teñir la lana. Se hierve en agua hasta lograr que desprenda el color. Se agrega la lana mojada enmadejada. Finalmente, después de un período de cocción, se agrega una sustancia que fija el color (sal, vinagre, piedra lumbre o sulfato de cobre).

Tejido de la lana. Cuando la lana teñida está seca y el telar ha sido preparado según las medidas de la prenda que se elaborará, la artesana inicia el tejido urdiendo la lana en el *witral* o telar y, gracias a su particular experiencia, entrelaza las hebras y da origen a un producto único. (Aedo, 1992).

El *huitral* o telar araucano es un aparato sencillo que consta esencialmente de un marco rectangular de madera formado por cuatro palos más o menos derechos que se cruzan en ángulos rectos. Estos palos están sólidamente amarrados en los cruces de los cuatro ángulos con cuerdas de junco trenzado o con tiras de tejido. Los dos palos más largos que alcanzan a dos metros y medio a tres están destinados a soportar todo el peso del telar, apoyados en sus extremos más gruesos en el suelo y por el otro contra el techo de la ruca. Los dos palos atravesados encima del *huicha huichahue*, uno en la parte superior y otro en la parte inferior, labrados con más cuidado, de forma cilíndrica, están destinados a recibir los hilos de la urdimbre.

El trabajo en greda

El trabajo elaborado en greda por los Mapuche consiste en moldear el barro para luego cocerlo. Este material se trabajó en los pueblos originarios para resolver necesidades básicas de la etnia y sobre todo en ceremonias. En el pasado pre-hispánico, los pueblos de América tenían un nivel de desarrollo social y cultural que se puede apreciar en los testimonios materiales encontrados. El uso de la arcilla en piezas ceremoniales y utensilios domésticos, alcanzó una perfección técnica y estética notable.

El patrimonio dejado por los pueblos indígenas se fue transformando. Ello, unido a la presencia de España, con toda su carga cultural, ha generado una expresión propia de estos pueblos que muestran en su arte popular y su artesanía tradicional, el reflejo de lo que fueron y lo que son. (Roselló, 2009). Las técnicas de greda se desarrollan actualmente en cinco zonas bien caracterizadas: Pomaire, Talagante (área de Santiago); Quinchamalí (área de Chillán); Florida (área de Concepción), y localidades en muy pequeñas de la cultura mapuche en zonas de la Araucanía, como Pucón y Villarrica.

En la actualidad, es en la provincia de Cautín donde están más a la vista los grupos mapuches que elaboran cerámica vinculados al comercio con Temuco. La mayoría de la cultura material mapuche se produce actualmente con finalidad turística, aunque se siguen fabricando algunos objetos para cubrir algunas necesidades propias. Quedan todavía casas mapuches (rukas) familiares donde, junto a la agricultura elemental, se elaboran cerámicas, tejidos y cestería. La gente de la ciudad compra los objetos más elaborados, generalmente zoomorfos, pero la producción doméstica se fundamenta en la fabricación de vasijas no muy grandes como cántaros, callanas o jarros para el *muday*, bebida fermentada hecha del piñón del calafate o maíz.

Cabe aclarar que específicamente la greda se clasifica dentro del concepto cerámica, dado que la técnica es similar pero con sustitución de materias primas. Los Mapuche trabajaron la greda en sus inicios como pueblo originario, pero actualmente el desarrollo en propuestas de cerámica es importante, tanto así como la materia prima inicial, la greda. Es por esto que la técnica está presente en distintas localidades a lo largo de Chile.

El trabajo en cuero

El trabajo en cuero fue desarrollado por los pueblos originarios desde sus inicios de forma artesanal para el cobijo y seguridad en la vivienda. Diseñaron su vivienda y artículos en cuero, con la técnica de la talabartería. La guarnicionería o talabartería es el arte de trabajar diversos artículos de cuero o guarniciones para caballerías. Se considera guarnición a todos los elementos de la espada que sirven para sostenerla o para proteger a la mano o manos que la empuñan, así como a la fabricación o arreglo de sillas de montar de caballería, albardas y aparejos. Se suelen usar otros materiales además del cuero, como la lona, lanas gordas denominadas estambre con las que se elaboran las guarniciones o dibujos sobre las monturas o aparejos e hilos de colores (Cogollo Arrieta y Valencia García, 2013). La palabra talabartería designa el trabajar la piel, transformarla y darle un sentido útil y bello. El trabajo en cuero en la actualidad está relacionado directamente con la ornamentación, y funcionalidad, por ejemplo los diseños de indumentaria, muebles y accesorios. Los emprendedores que trabajan este material diseñan sus artículos tanto para mujeres como para hombres, y se adaptan a la demanda local.

La orfebrería o Platería Mapuche

La presencia de la metalurgia en el pueblo mapuche data de la época prehispánica. Sin embargo, la orfebrería en plata adquirió gran relevancia al interior de la comunidad mapuche, a fines del siglo XVIII, comenzando a ser desarrollada en forma intensiva por hábiles artesanos que lograron crear una gran diversidad de formas y estilos.

La gran cantidad de monedas de plata procedentes del activo comercio en la Frontera comenzaron a ser utilizadas como materia prima por los artesanos especializados de caciques y poderosos hombres de la sociedad mapuche. En vez de utilizarlas como valores de inter-

cambio, los orfebres martillaban y fundían las monedas para luego confeccionar alhajas para las mujeres y diferentes artículos usados en los arreos y aperos de los jefes, también llamados cacique o *longkos*. De esta forma, la platería obtuvo un importante valor como símbolo de status para *longkos* y *ulmenes*, y para sus mujeres que llevaban puestas estas joyas con sus atavíos rituales y festivos. Durante el siglo XIX, período de auge de la platería mapuche, se multiplicaron las formas de las piezas y sus diseños y decoraciones. No obstante, este fuerte desarrollo en la orfebrería decayó con el proceso de ocupación de la Araucanía.

En el trabajo en metal, la cultura mapuche aprovechó las monedas para crear joyas además de platos, vajillas y mates. Este trabajo nació a fines del siglo XVIII y en la actualidad sobreviven las formas tradicionales como el *trarilonco*, los *sükill* y las *trapelacucha*, los *chaway*, el *tupu* que trabajan los *retrafe* (platero mapuche) (Chávez, 2013). La platería fue una de las expresiones más observable del dinamismo y bonanza alcanzada por la economía mapuche en el periodo preocupacional, particularmente producto del comercio ganadero. La confección, evolución y acumulación de piezas de plata constituyó una expresión de la riqueza y poder alcanzado por caciques y ulmenes. Se asume, según la búsqueda bibliográfica sobre historia del pueblo Mapuche, que la pérdida de estas piezas de plata fue expresión de la precariedad económica por la que comenzó a transitar el pueblo mapuche en el proceso de colonización.

En los últimos años se han realizado miniaturizaciones de estas piezas con un carácter más comercial. Antes del trabajo en metal, la tradición de la cultura mapuche estuvo ligada al trabajo en piedra, cuando originariamente realizaban piezas denominadas hoy como “joyas líticas”, asociadas a insignias de mando y llamadas “clavas”. Además se hacían pipas, pitos y *pifilcas* con piedras finas en distintos colores (alabastro blanco, rojo, etc.) (Chávez, 2013).

Dentro de los materiales que trabajan los Mapuche, específicamente la plata, es uno de los más numerosos en el sector. En la actualidad, sobre todo en la Región de la Araucanía, sigue presente la tradición orfebre entre los plateros. La producción se dedica mayoritariamente a reproducir los sofisticados diseños ancestrales de formas antropomorfas, fitomorfas, ornitomorfos y geométricas, en reducidas proporciones. Lamentablemente las piezas relacionadas a lo ecuestre y a los objetos cotidianos, hoy ya no se producen.

Sobre lo relevado en la búsqueda bibliográfica y sobre todo en respuesta de entrevistas con emprendedores que pertenecen a fundaciones regionales, la historia menciona la pérdida de éstas prácticas en el periodo de ocupación de la Araucanía. Después de las incursiones militares iniciadas en la década del sesenta, que tuvo sus momentos más intensos entre 1868-1872 con la llamada “guerra de recursos” y en 1881 con el levantamiento general, la situación de los mapuches pasó a un estado de verdadera miseria.

Las investigaciones efectuadas por Walter Reccius, uno de los más reconocidos estudiosos de la platería mapuche, le permitieron afirmar que antes de la llegada de los españoles, los mapuches conocían el uso de los metales y manufacturaban adornos de cobre, al igual que de oro y plata (Chávez, 2013). Lo antedicho se contrapone con lo sostenido por Tomás Guevara (1925) y Arturo Fontecilla (1946) quienes afirman que el desarrollo de la platería entre los mapuches sería con posterioridad a la llegada de los españoles, quienes habrían introducido a los indígenas en este oficio. Es importante de alguna manera documentar y dar data del trabajo en orfebrería, ya que se maneja información errada sobre los inicios

de la producción de elementos en este material. Con el pasar de los años, las actividades de desarrollo en orfebrería se han ido retomando, y sobre todo el trabajo de la platería, por lo cual las nuevas generaciones han ido adaptándose al mercado regional, diseñando nuevas propuestas para la creación de joyería.

El uso del color en las representaciones con motivos gráficos

Los colores son fundamentalmente luz para la cultura mapuche. Esta designa con el mismo lexema al color blanco y a la luz: *lig*. Además, el término *kuri* designa al color negro y a la ausencia de luz, la oscuridad (Alvarado, 2004).

Color y luz logran una síntesis de significado por medio de la homonimia, que obliga a considerarlos a ambos en su ambivalencia significativa para su comprensión. El matiz, la luz que posee el objeto (no hay refracción en este caso para la física mapuche), siempre designa la intensidad del color. Por ejemplo, en la taxonomía cromática mapuche, *pelochods* y *pelokelü* aluden a los colores naranja y rojo, donde el prefijo *pele* significa "mayor luminosidad" (Alvarado, 2004).

Como indica el autor, los Mapuche relacionan muchas expresiones con la dualidad de la cosmovisión, por ejemplo la figura femenina y masculina, el día y la noche, la luz y su ausencia (Alvarado, 2004). En este caso se presenta el color blanco como luminosidad, la presencia de luz en un espacio determinado, versus el color negro como ausencia.

En cuanto al negro, *Wekufii* y sus huestes son seres de las tinieblas, de la no-luz. Por ende, son negros, no reflejan luz, la absorben; diríamos que más bien por extensión terminológica que por una cualidad de color. En la vestimenta, el negro es el color "original" es el color fundamental, sobre el que los demás colores se posan. Las prendas básicas son negras (*kepan* y *chiripa*) y se aceptan colores en sus márgenes. El fondo negro es la estabilidad, el color más sólido. Así, la ambivalencia del significado del negro fluctúa entre su simbolización de lo destructivo la oscuridad y de lo estable el color negro, que está sumergido en un contexto de luz, "los hombres bajo el sol". Además, el negro en su significación de lo destructivo es a la vez opacidad; en cambio, al asumir una significación de lo estable es brillante. La esfera de *wekufii* es opaca; en la ropa de verdadera calidad la lana negra brilla. Esta ambigüedad del significado tiene al parecer un enlace de sentido, ya que tanto una significación como en la otra están por un sentido de lo que es fuerte y poderoso (de Arte, B. D. M. C. 2008).

Por su parte *lig*, el blanco en su materialidad es luz; la categorización de este color debe ser asociada necesariamente a la claridad, no en cuanto valor, sino porque es luz concreta, sólida. Este simboliza a la vida, a la existencia en su grado más sublime, en oposición a la oscuridad de la muerte. La luz blanca en determinados contextos no es de ninguna manera vida; figuras míticas nocturnas y letales son luz concentrada, fosforescentes. Es el caso de *witranalwe* y *anchimallen*, espíritus de la noche cargados de una luz enneguecedora, vestidos de blanco. La luz blanca de estos seres pertenece al dominio de la oscuridad, medio dominado por *wekufii*. Así, su luminosidad se carga de una significación diferente opuesta al sumergirse en un medio de tinieblas y muerte. (de Arte, B. D. M. C., 2008).

El rojo o *kelü* es básicamente sangre de diferentes tipos, cuando adquiere valor significativo, siempre es sangre que fluye. La sangre que fluye por menstruación es una sustancia poderosísima, y lo es aún más la de la menarquia, con la cual “la” *machi* pinta su *kultrún* (Verniory, 1975). Dentro de la esfera de lo femenino es la materia germinadora de la vida, es la sustancia de la gestación e impregna toda matriz de vida humana. En la esfera de lo masculino, es impureza, lo que envenena por contaminación. El hombre evita este tipo de sangre y evidentemente no utiliza en su ropa los símbolos que se recubren con este ícono de color. El mundo masculino está impregnado de otro tipo de sangre que fluye, y es la sangre que emana de toda herida producto de la agresión (de Arte, B. D. M. C. 2008).

Existe una luz-calor necesariamente benigna, la amarilla o *chods*. El sol y la luz se representan icónicamente por el amarillo. Más que luz, es calor germinador de vida. Esta emana por encima de la bóveda celeste, es el calor del supramundo, dándose un nexo fortísimo con el azul (*kalfu*), el color de la bóveda celeste *Zijken* asociado a su vez con el blanco de la luna y las estrellas. Todos forman una unidad semántica, de modo que son colores “transformacionales”, su identidad es equivalente aunque no idéntica (Grebe, 1972) y se demuestra este principio en las banderas de *muchi* y en el *ngillatun*. (Arte, B. D. M. C., 2008). El amarillo se asocia persistentemente al oro, el metal de los dioses. En el *wenu-mapu* se habita en el oro, que es el mundo de la luz más brillante; tanto es así que *milla* (oro) y *chods* son palabras homónimas del referente oro y luz brillante.

En cuanto al verde o *karü*, se asocia directamente a la tierra, a una tierra muy especial; y para un pueblo fuertemente ligado a actividades agrícolas y ganaderas, una “tierra verde” es evidentemente una proyección ideológica de la abundancia y la prosperidad buscada. Donde lo verde, el mundo vegetal, que a la vez todo lo nutre, se realiza con gran profusión y de manera inalterable.

El azul o *kalfu* es un color positivo; simboliza, por lo general, el espacio celeste o el agua, dependiendo en que contexto se sitúe. Es considerado, por esta doble representación, de espacio sacro y líquido vital, de una gran importancia. La identidad cielo-agua es muy pronunciada y la frontera entre estos dos elementos es bastante difusa. En primer término, la bóveda celeste posee una ambigüedad de colores a partir de una dicotomía de elementos que, alternándose temporalmente, la pueden ocupar. Puede llenarse de luz, situación atmosférica que se denomina *Ziflen* (*lifken*: estar despejado, limpio) (De Augusta 1966); siendo el color de este estado el azul. Grebe (1972) se confunde, víctima de una analogía de su informante entre una situación climatológica, *lifken*, y su respectiva categoría de color, *kalfu*. Pero, al contener agua, se cubre de nubes, *chiwai*, siendo el color predominante el negro. (Arte, B. D. M. C., 2008).

La Cosmovisión Mapuche representada en la artesanía

Dentro del contexto en donde se desenvuelve la cultura Mapuche, es necesario definir la cosmovisión, parte fundamental de su origen como sociedad y pueblo originario. Para esto se presentan los siguientes relatos de autores que han desarrollado extensas investi-

gaciones al respecto. Desde la visión de la cosmovisión Mapuche se puede identificar la identidad del pueblo originario, reflejada en sus prácticas sociales y religiosas, a los fines de este artículo el foco de interés son el color, la forma y su comunicación como tal. En efecto, según Mires (1992): “La cosmovisión es el todo. Es la armonía. Es el equilibrio. Es el hombre, naturaleza y lo que ocurre” (p. 120).

En las culturas originarias, tales como la mapuche, la dualidad S-O, desde el punto de vista epistemológico y ontológico, está constituida por elementos coherentes, representados en la correlación de pares de realidades multidimensionales. Por ejemplo, unidades tales como hombre-mujer, hombre-naturaleza, hombre-mujer-comunidad, hombre-mujer-comunidad-fuerzas naturales, seres sobre naturales y espirituales, van configurando realidades con caracteres hologramáticos (Izquierdo, 1999), que se van constituyendo en sistemas complejos. Debe entenderse que este carácter unitario de las culturas originarias, no se refiere a los dualismos epistemológicos ni ontológicos propios de la cultura occidental. En las culturas originarias es más propio hablar de un monismo epistemológico y ontológico, en cuya racionalidad el conocimiento se construye como un sistema de saberes subjetivo, intersubjetivo e interrelacionado (Quintriqueo, y Torres, 2013).

La religiosidad del pueblo Mapuche ha sido estructurada a través de complejas formas de comprensión del mundo, al configurar variados simbolismos, los que conforman un conjunto de creencias y rituales sagrados, que están presentes en la mayoría de los momentos de la vida cotidiana y del lenguaje de este pueblo. “Posiblemente en Chile sean pocos los grupos o sectores que manifiestan con tanta claridad como los mapuche, que su identidad, su ser se liga hasta confundirse con lo sagrado” (Foerster, 1995:93).

Los Mapuches conciben el cosmos como una serie de plataformas que aparecen superpuestas en el espacio. Dichas plataformas son todas de forma cuadrada y de igual tamaño. Fueron creadas en orden descendente en el tiempo de los orígenes, tomando como modelo la plataforma más alta, recinto de los dioses creadores. La agrupación de estas plataformas cuadradas define la ubicación de las tres zonas cósmicas: cielo, tierra e infierno (Grebe, Pacheco y Segura, 1972).

Las cuatro plataformas del bien, *wenu mapu* o *meli ñom wenu*, son el aposento ordenado y simétrico de los dioses, espíritus benéficos y antepasados. Ellas se oponen a las dos plataformas del mal, *anka wenu* y *minche mapu*, zonas oscuras, extrañas y caóticas en las cuales residen, respectivamente, los espíritus maléficos (*wekufe*) y los hombres enanos o pigmeos (*laftrache*) (Grebe, Pacheco y Segura, 1972).

La visión cósmica Mapuche es dualista y dialéctica: el *wenu mapu* contiene sólo al bien (tesis); el *anka wenu* y *minche mapu* representan sólo el mal (antítesis); y en la tierra coexisten el bien y el mal en una síntesis que no implica fusión, sino yuxtaposición dinámica. La verdadera polaridad tiende a la unión; y la conjunción de dos fuerzas opuestas es una condición necesaria para lograr el equilibrio cósmico dualista (Grebe, Pacheco, y Segura, 1972).

El universo Mapuche está orientado según los cuatro puntos cardinales, reconociéndose, por lo tanto, cuatro direcciones organizadas a partir del Este, lugar de la Cordillera de los Andes y región matriz de la presente concepción espacial. Consecuentemente, el ciclo solar diario parece ser decisivo en la elección de este punto de referencia, puesto que en el área andina el sol nace en la cordillera (Este) y se pone en el mar (Oeste). (Grebe, Pacheco y Se-

gura, 1972). En efecto, según los cuatro puntos cardinales, se reconocen cuatro direcciones, de las cuales el este es el origen, desde donde nace el sol, trayendo consigo el comienzo de la vida. Todas estas expresiones se vislumbran en el trazado del kultrún, instrumento musical utilizado por la machi. “El kultrún representa de manera pragmática cómo el Mapuche se imaginó el cosmos, la Tierra, y el sistema solar en su conjunto” (Ñanculef 2006:5). Otra concepción asume también una interpretación témporo- espacial, vinculada a los movimientos que se realizan en la vida diaria. “Durante la celebración, la comida y la bebida se le pasa a los invitados siguiendo esta lógica circular de los movimientos” (Grebe 1974:57).

Finalmente, se cuenta con la explicación colorista de la vida, llevada a un plano personal, plasmada en la vestimenta. Esta concepción llevada a las plataformas, se define en las cuatro superiores; el bien, el blanco y azul; la inmediatamente inferior, de transición, el rojo; la terrestre, donde están presentes todos estos matices; y la inferior, el mal, reflejado por el infierno, el negro. Así, los colores y sus gamas solo están presentes en la plataforma terrestre. (Rodríguez, y Saavedra, 2011).

La cosmovisión se define como un todo en la cultura Mapuche, y da pie al nacimiento de las expresiones artísticas que desarrollan, el diseño es representado en cada producto, ya sea de forma gráfica explícita, o simplemente con la simbología.

Conclusiones

A modo de conclusión, se puede visualizar en este artículo, que los emprendedores de etnia Mapuche han venido realizando sus creaciones, por medio de la artesanía. En éstos términos el desarrollo de la artesanía hizo conexión con lo que necesitaban en distintos periodos de tiempo, contextos sociales, económicos, incluso políticos. Lo anterior fue realizado con el fin de prestar un servicio utilitario a un grupo objetivo determinado, ya fuese en sectores familiares, o con el fin de realizar el trueque con los colonizadores.

También se puede apreciar en la construcción de datos en la investigación, que los emprendedores siguen desarrollando la artesanía en sus creaciones, cada uno de ellos crea una pieza original en un material determinado, y lo ofrece para comercializar.

Como se menciona, el trabajo artesanal se basa en la cosmovisión de la etnia Mapuche, y se plasma en distintos soportes; lana, cuero, plata, greda y madera. Materiales presentes en la selección del estudio.

La artesanía fue la forma inicial de comercialización de la etnia Mapuche, que permitió el intercambio de bienes materiales entre sectores sociales, y sobre todo hacia segmentos externos, por ejemplo con los colonizadores. Técnicas ancestrales que en la actualidad se siguen aplicando, y que nuevas generaciones mantienen la cultura artesanal como un patrimonio vivo.

Lista de Referencias bibliográficas

- Aedo, A. W. (1992). *Textilería mapuche, arte de mujeres* (Vol. 3). Ediciones CEDEM.
Albuerno, I. Diaz, V. y Zárata (2008). *Diseños indígenas Argentinos*. Buenos Aires: Pearson Education.

- Alvarado, M. (2004). *El lenguaje de los dioses: arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Biblos: Buenos Aires.
- Chávez, J. F. (2013). "La ocupación de la Araucanía y la pérdida de la platería en manos mapuches. Finales del siglo XIX y primeras décadas del XX". *Revista de Indias*, 73(259), 825-854.
- de Arte, B. D. M. C. (2008). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 13, núm. 1, 2008 Museo Chileno de Arte Precolombino Santiago, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 13(1).
- Fiadone, A. (2007). *Simbología Mapuche. El territorio Tehuelche*. Buenos Aires: Maizal Ediciones.
- García, F. J. F., y Cañizares, S. M. S. (2010). "Análisis del perfil emprendedor: una perspectiva de género". *Estudios de economía aplicada*, 28(3), 696.
- Gedda, M. (2010) *Patrimonio de la Araucanía – Chile*. Manual de interpretación y puesta en valor. Ediciones sede regional Villarrica Pontificia Universidad Católica Villarrica: Chile.
- Grebe, M. E., Pacheco, S., y Segura, J. (1972). "Cosmovisión mapuche". *Cuadernos de la realidad nacional*, 14, 46-73.
- Guebalmar, G. R. (2014). "El motivo del orante arrodillado y el mito de Trentren y Kaikai". *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, (4).
- Hernández. I. (2003) *Autonomía o ciudadanía incompleta. El pueblo Mapuche en Chile y Argentina*. Pehuén editores: Chile.
- Kradolfer, S. (2000). "Muy lindos látigos tenés vos": la artesanía del cuero entre los mapuche argentinos". *Bulletin-Société suisse des américanistes*, (64-65), 61-68.
- Mastandrea, M. (2008) *Arte Mapuche*. Editorial Guadal: Buenos Aires, Argentina.
- Navarro Hoyos, S. (2017). *La artesanía como industria cultural: Desafíos y oportunidades. In Obtenido de Pontificia Universidad Javeriana*. Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Diseño, Bogotá DC, Colombia, SA: Recuperado de <https://www.fes-sociologia.com/files/congress/12/papers/3519.pdf>.
- Pérez, T. Catriquir, D. Hernández Sallés, A. (2007) *Patrimonio cultural Mapunche. Derechos Lingüísticos y patrimonio cultural Mapunche*. Volumen I. Editorial UC Temuco. Temuco, Chile.
- Peyser, A. (2003) *Desarrollo, Cultura e Identidad. El caso del mapuche urbano en Chile. Elementos y estrategias identitarias en el discurso indígena urbano*. Diffusion universitaire CIACO: Belgique.
- Quintriqueo, S., y Torres, H. (2013). "Construcción de Conocimiento Mapuche y su relación con el Conocimiento Escolar". *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 39(1), 199-216.
- Rodríguez, C., y Saavedra, A. (2011). "Cosmovisión mapuche y manifestaciones funerarias. Si Somos Americanos" *Revista de Estudios Transfronterizos*, 11(2).
- Roselló, J. G. (2009). "Tradición tecnológica y variaciones técnicas en la producción cerámica mapuche/Technological tradition and technical changes in the mapuche pottery production". *Complutum*, 20(1), 153.
- Salas, E. (1997) *Araucanía Mitológica. Tradiciones, ritos y pinturas*. Imprenta Austral, Temuco Chile.
- Serrano, M. T. E. (2004). *Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones*. *Revista digital universitaria*, 5(1), 1-17.

- Sondereguer, C. (2003). *El diseño mítico en Amerilandia*. Buenos Aires: Perar Ed.
- Vinagre, A. (2017). ¿ *Terrorismo en La Araucanía?*
- Vera, R. Aylwin, J. Coñuecar, A. Chihuilaf, E. (1994) *El despertar del pueblo mapuche. Nuevos conflictos, viejas demandas*. LOM Ediciones: Santiago de Chile.
- Wong, W. (1995). *Fundamentos del diseño*. Gustavo Gili. S.A.: Barcelona.
- Wong, W. (1988). *Principios del diseño en color*. Gustavo Gili. S.A.: Barcelona.
- Yáñez, N. Soto, M. Vera, F. Fajreldin, V. Vega, C. (1994) *Pueblos indígenas olvidados y extintos*. LOM Ediciones: Santiago de Chile.
- Zúñiga, C. (2011) *Fragmentos de historia regional. La araucanía del siglo XX*. Ediciones Universidad de la Frontera: Temuco, Chile.
-

Abstract: The following article presents an extract of the research carried out to qualify for the degree of Doctor of Design at the University of Palermo, in Buenos Aires. Argentina. Referred to the development of Mapuche entrepreneurs craftsmanship in La Araucanía region, Chile. This article studies the relationship between designs with graphic motives in the elaboration of handmade products. Materials such as leather, silver, wool, ceramic clay and wood are some of the study's objects that are presented in proposals of entrepreneurs who design graphic motifs.

Keywords: Entrepreneurship - Design - Mapuche - Ethnicity - Crafts

Resumo: O artigo a seguir apresenta um extrato da pesquisa realizada para se qualificar para o grau de Doutor em Design na Universidade de Palermo, em Buenos Aires. Argentina. Referiu-se ao desenvolvimento de artesanato em empresários mapuche na região de La Araucanía. Chile Uma abordagem sobre a relação direta que tem o trabalho em design com motivos gráficos nos formatos que permitem a elaboração de produtos artesanais. Materiais como couro, prata, lã, argila cerâmica e madeira são alguns dos objetos de estudo que são apresentados em propostas de empreendedores que desenham motivos gráficos neles.

Palavras chave: Empreendedorismo - Design - Mapuche - Etnicidade - Artesanato

[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.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]: **Visiones del Diseño: Diseñadores Eco-Sociales. D. V. Di Bella:** Prefacio Cuaderno 87 | **D. V. Di Bella:** Prólogo Cuaderno 87 | **T. Irwin:** El enfoque emergente del Diseño para la Transición | **D. V. Di Bella:** Visiones del Diseño, Diseñadores Eco-Sociales. 3º Proyecto de la Línea de Investigación N°4 Diseño en Perspectiva (CMUUP) | **S. Valverde Villamizar:** El diseñador como agente de cambio social: Análisis del caso Qom Lashepi Alpi [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2019] | **M. Córdova Alvestegui:** Las campañas de comunicación visual como agentes de cambio social-ambiental: El circuito del agua en Bolivia [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2017] | **P. Trocha:** Sombrero Vueltiao: Transformaciones de un objeto artesanal [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2017] | **J. M. España Espinoza:** Las fibras vegetales: materiales ancestrales para un futuro sostenible en el desarrollo de productos | **C. Torres de la Torre:** El futuro de los plásticos o los plásticos del futuro | **A. de Oliveira:** La

emergencia del imaginario: contribuciones para pensar sobre el futuro del diseño | **A. R. Miranda de Oliveira y A. J. Vieira de Arruda:** Un entorno de realidad virtual inmersivo como herramienta estratégica para mejorar la experiencia del usuario | **M. E. Venegas Marcel, A. Navarro Carreño y E. P. Alfaro Carrasco:** Modelo procedimental para la caracterización y valoración de residuos de aparatos eléctricos y electrónicos, RAEE | **S. Geywitz Bernal:** Economía Circular. Implantación en Ingeniería, Fabricación y Diseño Industrial. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 87, Enero 2021. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]: **Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos II. Roberto Céspedes:** Prologo | **Fabian S. Lopez Ulloa:** George E. Street y el Gothic Revival | **Ana Cravino:** Adolf Loos y la depuración del lenguaje | **Sergio David Rybak:** El Deutscher Werkbund - Peter Behrens. Los Pasajes Del Lenguaje | **Martin Isidoro:** Gerrit Rietveld y de Stijl: silla roja y azul, casa Schröder en Utrecht | **Damian Sanmiguel:** El casablanquismo, una respuesta a la crisis del funcionalismo | **Genoveva Malo:** Entre la forma de habitar y las formas para habitar. Vivienda campesina y arquitectura vernácula: nociones morfológicas | **Anna Tripaldi Proaño, Toa Tripaldi Proaño y Santiago Vanegas Peña:** Explorando las relaciones entre los objetos y el espacio en el diseño de autor: Análisis Morfológico de la obra de Wilmer Chaca | **Cesar Giovanni Delgado Banegas:** Nociones del espacio interior entre las Lógicas de Coherencia Espacial y La Percepción Visual. El interiorismo de Zaha Hadid. | **Katerin Estefania Vargas Calle y Diego Gustavo Betancourt Chávez:** Morfología de las figurillas de la cultura tolita y su aplicación al diseño textil | **Paola Cristina Velasco Espín:** Plaza Urbina: tiempo, morfología y memoria | **Juan Daniel Cabrera Gómez:** Entornos escondidos del barrio Altivo Ambateño | **Maria Elena Onofre:** Evaluación de la creatividad en Diseño Industrial. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 86, Enero 2021. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]: **Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis. Ivana Mihal y Daniela Szpilberg:** Prólogo: Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis | Carlos Zelarayán: Encrucijadas de la edición universitaria | **Alejandro Dujovne:** Gutenberg atiende en Buenos Aires. La edición universitaria ante la concentración geográfica del mercado editorial argentino | **Ivana Mihal:** La edición universitaria argentina a la luz de la Feria del Libro de Guadalajara: acerca de la internacionalización y digitalización | **Ana Verdelli:** Las editoriales universitarias de cara a los procesos de internacionalización de la educación superior: El caso de las políticas editoriales de EDUNTREF entre 2011-2017 | **Emanuel Molina:** El armado de un catálogo en una editorial universitaria. El caso de la Editorial Universitaria Villa María | **Guido Olivares:** Presencia de las Editoriales Universitarias en las convocatorias del Fondo Del Libro, Chile. 2013-2018 | **Juan Felipe Córdoba Restrepo:** Editar en la universidad, una construcción permanente | **Daniela Szpilberg:** Políticas editoriales y digitalización. El caso de EUDEBA y el lector digital "Boris" | **Jorge M. Gorostiaga:** Digitalización en las revistas académicas de educación en Argentina

| **Micaela Persson:** La Internacionalización de la Educación Superior a través de las revistas científicas digitales en América Latina | **Ana Slimovich y Ezequiel Saferstein:** Análisis sobre los modos digitales de difusión de las grandes editoriales en Argentina: libros de “coyuntura política”. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 85, Enero 2021. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Estrategias didácticas en escenarios de innovación tecnológica.** **Cecilia Mazzeo:** Prólogo | **Isabel Alberdi:** Buceando en lo profundo. Metodología en el proceso de diseño gráfico. Apuntes sobre estrategias para abordar la enseñanza de la etapa de relevamiento | **Luciana Anarella:** Los medios digitales y la autogestión de saberes. Una experiencia pedagógica en la enseñanza del diseño | **Gabriela Chavez Mosquera:** El pulgarcito educado | **Alicia Coppo:** Estrategias de enseñanza del diseño para una nueva generación. El rol docente y el vínculo con el estudiante en el marco de las TIC'S | **Leandro Dalle:** Taller-mediate. Reflexiones críticas sobre una experiencia de amplificación del taller de diseño al medio virtual/digital | **Cecilia Mazzeo:** Renovaciones y persistencias. El taller y las tecnologías digitales | **Patricia Muñoz:** Incorporación de nuevos contenidos a la enseñanza desde la investigación | **Guillermo Sánchez Borrero:** La enseñanza del diseño a través del Diseño Social y las nuevas tecnologías. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 84, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Creatividad solidaria e Innovación social en América Latina.** **María Verónica Barzola** | **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro:** Prólogo: // **Eje 1. Análisis contextual y experiencias de comunidades:** **María Verónica Barzola** | **Marina Mendoza** | **Luiz Lagares Izidio** | **Luiza Novaes** | **Carlos Lange Valdés** | **Carolina Montt Steffens** | **Inés Figueroa Gómez** // **Eje 2. Diseño de innovación y pedagogía:** **Anderson Antonio Horta** | **Clara Santana Lins Cerqueira** | **Délcio Julião Emar de Almeida** | **Michelle Alvarenga Pinto Cotrim** | **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro** | **Guilherme Englert Corrêa Meyer** | **Bruno Augusto Lorenz** | **Roberta Rech Mandelli** | **Marcelo Vianna Batista** | **Natalie Smith** | **Eric Haddad Parker Guterres** | **Elton Moura Nickel** | **Júlia Machado Padaratz** | **Paola Camila Dias de Moraes** | **Nathália Buch Abreu de Souza** | **Mirella Gomes Nogueira** | **María Magdalena Guajala Michay** // **Eje 3. Laboratorios de innovación social:** **Karine de Mello Freire** | **Chiara Del Gaudio** | **Ione Maria Ghislene Bentz** | **Carlo Franzato** | **Gustavo Severo de Borba** | **Cristina Zurbriggen** | **Mariana González Lago** | **María Mancilla García** | **Sebastián Gatica** // **Eje 4. Diseño de innovación para la integración social:** **Denise Siqueira** | **Lino Fernando Bragança Peres** | **Marcos Abilio Bosquetti** | **Marília Ceccon Salarini da Rosa** | **João E. C. Sobral** | **Marli T. Everling** | **Anna L. M. S. Cavalcanti** | **Carolina S. M. Tavares** | **Bruna R. Machado** | **Bruna M. Bischoff** | **Murilo Scoz.** (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 83, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Investigar en Diseño. M. Matarrese y L. del C. Vilchis Esquivel:** Introducción. Investigar en Diseño. Multiplicidades epistemológicas y estéticas desde las que analizar la disciplina | **Eje 1. Epistemología del Diseño: R. Ynoub:** Epistemología y metodología en y de la investigación en Diseño | **A. Cravino:** Hacia una Epistemología del Diseño | **V. Ariza:** El Diseño como objeto de estudio y como ejercicio de intervención | **M. Á. Rubio Toledo:** Consideraciones para la investigación simbólica en Diseño desde los sistemas complejos | **M. A. Sandoval Valle:** La investigación de aspectos sociales y culturales como estrategia de Diseño | **Eje 2. Epistemología y enseñanza del Diseño: L. del C. Vilchis:** Diseño, Investigación y Educación | **J. Pokropek:** La experimentación proyectual en la enseñanza: Enseñar a construir sentido | **L. F. Irigoyen Morales:** Propuesta de categorización de habilidades en estudiantes y profesionales noveles de Diseño | **M. S. De la Barrera e I. Carillo Chávez:** Factores que inciden en investigaciones para Diseño | **Eje 3. Epistemología del Diseño en y desde diversas perspectivas y casos: M. Martínez González:** Entre hacedores de cosas. El Diseño y la antropología en el estudio de los objetos de Cuanajo, Michoacán, México | **M. Kwon:** Reinterpretación del jardín japonés en el paisaje occidental del Siglo XX a través de tres paisajistas: James Rose, Isamu Noguchi y Peter Walker | **B. Ferreira Pires:** Adornos Confeccionados con Cabellos Humanos. De la Era Victoriana y de Nuevos Diseñadores | **N. Villaça:** Moda y Producción de Sentidos | **R. Pitombo Cidreira:** El cuerpo vivido: La expresividad de la aparición. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 82, octubre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos. Roberto Céspedes:** Introducción | **Ana Cravino:** Prologo | **Jorge Pokropek:** Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales | **Ana Cravino:** La Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Un caso paradigmático de composición clásica | **Roberto Céspedes:** Diseño Andrógino: Charles Rennie Mackintosh | **Claudia Marcela Woodhull:** Una Aproximación Morfológica: Formas de la Pradera y su Intencionalidad Estética en el Espacio Interior y el Objeto | **Ricardo José Viveros Baez:** Organicismo: morfología y materialidad como expresión comunicante en un espacio arquitectónico | **Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación. Florencio Compte Guerrero:** Modernos sin modernidad. Arquitectura de Guayaquil 1930-1948. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 81, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Segunda Sección. D. V. Di Bella:** Prólogo de la Segunda Sección | **D. V. Di Bella:** Prefacio Diseño en Perspectiva | **L. C. Portugal do Nascimento:** Diseño en medio de feudos y campos: la oportunidad de la “rectificación de nombres” propuesta por Confucio en la Babel contemporánea de conceptos, términos y expresiones pegadizas recientemente forjados en el campo del diseño | **C. Soto:** Esto No es Diseño | **M. Marchisio:** El Fin de las Escuelas de Diseño | **I. Moroni and A. Arruda:**

Comprender cómo los procesos de diseño pueden contribuir a la mejora de la capacidad innovadora en el universo de las *startup companies* | **S. Stivale**: Los Caminos del Diseño Sustentable y sus vinculaciones con la Investigación en Diseño | **M. González Insua**: Más allá del Producto: un abordaje local sobre el Diseño de Productos-Sistemas-Servicios para la Sustentabilidad y Tecnologías de Inclusión Social | **T. Soares and A. Arruda**: Domos geodésicos como modelo de negocio en la gestión hotelera para el desarrollo de las economías locales | **N. Mouchrek and L. Krucken**: Diseño como agente de cambio: iniciativas orientadas a la práctica en la enseñanza del diseño | **N. Mouchrek**: Diseño para el desarrollo de la juventud y su participación en la sostenibilidad | **G. Nuri Barón**: La transición urbana y social hacia un paradigma de movilidad sostenible | **D. V. Di Bella**: Impacto de la Experiencia Diseño en Perspectiva. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 80, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Giros visuales**. **Julio César Goyez Narváz y Alejandra Niedermaier**: Prólogo | **Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura**: *Cruce de caminos*. Un estado del arte de la investigación-creación | **María Ximena Betancourt Ruiz**: La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas | **Vanesa Brasil Campos Rodriguez**: Marca M para Hitchcock - *Dial M for Hitchcock*. Los hilos y matices que se repiten en la obra del director | **Basilio Casanova Varela**: El arte de la creación | **Julio César Goyez Narváz**: Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación | **Trixi Allina Bloch y Alejandro Jaramillo Hoyos**: Mesa radicante: experiencia e imagen | **Esmeralda Hernández Toledano y Luis Martín Arias**: El cine como modelo de realidad: análisis de “Él” (Luis Buñuel, 1953) | **Alejandra Niedermaier**: Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad | **Wilson Orozco**: La representación ficcional de la pobreza en *Tierra sin pan y Agarrando pueblo* | **Juan Manuel Perez**: Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea | **Eduardo A. Russo**: Visualidades en tránsito: el cine de David Lynch | **Sebastián Russo**: El fuego (in)extinguible. *Imagen y Revolución en Georges Didi Huberman y Joao Moreira Salles* | **Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza**: La integración del cine expandido al espacio museístico | **Nicolás Sorrivas**: Black Mirror: El espejo que nos mira | **Valeria Stefanini**: El yo desnudo. La puesta en escena del yo en la obra de Liliana Maresca | **Jorge Zuzulich**: Dispositivo, cine y arte contemporáneo. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 79, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tiempos inestables. Un mundo en transición**. **M. Veneziani**: Prólogo | **M. Veneziani**: Diseño y cultura. Huellas japonesas en la Argentina | **V. Martinez Azaro**: Empatía y Diseño en un contexto de inmigración | **X. González Eliçabe**: La permanencia en el cambio. El poncho como bandera de libertad | **V. Fiorini**: Diseño de indumentaria: Nuevas estrategias de enseñanza y modelos de innovación en el marco del consumo de moda | **C. Eiriz**: La enseñanza de la metodología de la investigación en la era de la invención: Hacia un nuevo humanismo | **M. Buey Fernández**: Educar para no competir. La guerra de las naciones: nuevo escenario multipolar e innovación social como alternativa de adaptación | **M. del M.**

Ketlun: Fases y redes en la metodología del Design Thinking | **C. I. Galbusera Testa:** La evolución de los modelos de enseñar-aprender diseño en el nuevo escenario generacional | **M. F. Bertuzzi y D. Escobar:** Identidad y nacionalismo. Una mirada sobre la búsqueda de identidad y nuevas tendencias en el diseño de modas | **J. A. Di Loreto:** Rembrandt: estética, sujeción y corporalidad | **L. Mastantuono:** Nostalgia Cinematográfica | **S. Faerm:** A World in Flux | **S. Faerm:** Contemplative Pedagogy in the College Classroom: Theory, Research, and Practice for Holistic Student Development | **T. Werner:** Preconceptions of the Ideal: Ethnic and Physical Diversity Fashion | **M. G. Cyr:** China: Hyper-Consumerism, Abstract Identity | **N. Palomo-Lovinski and S. Faerm:** Changing the Rules of the Game: Sustainable Product Service Systems and Manufacturing in the Fashion Industry | **A. Sebek and J. Jones:** Immersion in the Workplace: A Unique Model for Students to Engage in Real-World Service Design. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 78, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado. Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prefacio | **Eje 1: Etnicidades en la pantalla: Tzvi Tal:** Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela | **Alejandra F. Rodríguez:** ¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine | **Eje 2: Construyendo la historia: Mónica Gruber:** Medios y poder: 1984 | **Adriana A. Stagnaro:** Lo imaginario y lo maravilloso de Internet. Una aproximación antropológica | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Humanismo y solidaridad en *El puerto* (Kaurismäki, Finlandia/Francia/ Alemania, 2011) | **Eje 3: Cine, historia y memoria: María Elena Stella:** Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán | **Claudia Bossay P.: Libertadores;** bicentenarios de las independencias en el cine | **Marta N. R. Casale:** La imagen faltante, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 77, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda, Diseño y Sociedad. Laura Zambrini:** Prólogo | **Carlos Roberto Oliveira de Araújo:** Metamorfose Corporal na Moda e no Carnaval | **Analia Faccia:** Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género | **Griselda Flesler:** Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda | **Jorge Leite Jr.:** Sexo, género y ropas | **Nancy de P. Moretti:** La construcción del lenguaje gráfico en el diseño de moda y la transformación del cuerpo femenino | **María Eugenia Correa:** Diseño y sustentabilidad. Un nuevo escenario posible en el campo de la moda | **Gabriela Poltronieri Lenzi:** O chapéu: Uma ferramenta para a identidade e a responsabilidade social no câncer de mama | **Taña Escobar Guanoluisa y Silvana Amoroso Peralta:** El giro humanista del sistema de la moda | **Suzana Avelar:** La moda contemporánea en Brasil: para escapar del Siglo XX | **Daniela Lucena y Gisela Laboureau:** Vestimentas indisciplinadas en la escena contracultural de los años 80 | **Paula Miguel:** Más allá del autor. La construcción pública del diseño de indumentaria en Argentina | **Gianne Maria Montedônio Chagastelles:** Arte y Costumbres: Los pliegues azules en los vestidos de vinilo de Laura Lima (1990-2010) | **Patricia Reinheimer:** Tecendo um mundo de diferenças.

(2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 76, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y Comunicación: Experiencias estéticas y el flujo del tiempo**. N. Aguerre y M. Boivent: Prólogo | **V. Capasso**: Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva | **J. Cisneros**: Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero” | **V. de la Cruz Lichet**: Hacia una taxonomía de la Memoria. Prácticas artísticas colombianas en torno a la reconstitución de hechos históricos | **A. del P. Forero Hurtado, Y. A. Orozco y L. C. Rodríguez Páez**: El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia | **F. Fajole**: Mirtha Dermisache: La otredad de la escritura | **E. García Aranguren**: Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro | **L. Garaglia**: “Cómo hacer palabras con cosas” | **L. Gómez**: El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional | **B. Gustavino**: Vanguardias, dependencia cultural y periodizaciones en lucha. La historización del arte argentino de los años '60 | **F. Jaubet**: Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega | **C. Juárez y J. Lamilla**: Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires | **I. Mihal y M. Matarrese**: Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC | **C. D. Paz**: De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús | **M. E. Torres**: Tiempos de Amor | **C. Vallina y C. Vallina**: Imagen y Memoria. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 75, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación**. **Laura Vazquez**: Prólogo | **Mara Burkart**: La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín* | **Laura Caraballo**: La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia | **Alice Favaro**: *La “Beya” durmiente*: entre reescritura y transposición | **Amadeo Gandolfo**: La historia interminable: *Langostino y Mangucho y Meneca* en *Patoruzito* (1945-1950) | **Sebastian Gago**: Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta* | **Jozefh Queiroz**: La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers | **Marilda Lopes Pinheiro Queluz**: Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini | **Analia Lorena Meo**: Anime y consumo en Argentina en las páginas de *Clarín*, *La Nación* y *Página 12* (1997-2001) | **Ana Pedrazzini y Nora Scheuer**: Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos | **Paulo Ramos**: O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais | **Roberto Elísio dos Santos**: O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor | **Facundo Saxe**: *Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare | **Pablo Turnes**: *Breccia Negro*: el testimonio de un autor | **Laura Vazquez y Pablo Turnes**: Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y

lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea | **Anibal Villordo**: La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes | **Máximo Eseverri**: Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 74, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección. D. V. Di Bella**: Prólogo de la Primera Sección | **T. Irwin**: Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy**: Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff**: Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. Í. Gaziulusoy**: Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise**: (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli**: Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli**: Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility, Design Ethos y Design Futures* | **J. Boehnert**: Diseño para la transición y pensamiento ecológico | **T. Irwin**: El enfoque emergente del diseño para la transición | **T. Costa Gomez**: Proyectos de transición en curso: una perspectiva del sur | **S. Hamilton**: Palabras en acción: Creando y haciendo el diseño para la transición en Ojai, California, un caso de estudio | **Ch. L. Dahle**: Diseñar para las transiciones: abordar el problema de la pesca excesiva en el mundo | **S. Rohrbach and M. Steenson**: Diseño para la transición: enseñanza y aprendizaje | **M. A. Mages and D. Onafuwa**: Opacidad, transición e investigación en diseño. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 73, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño. Ivana Mihal**: Prólogo. Narrativa transmedia. Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño | **Natalia Aguerre**: Arte y Medios: Narrativa transmedia y el translector | **Francisco Albarello**: El lector en la encrucijada: la *lectura/navegación* en las pantallas digitales | **María del Carmen Rosas Franco**: Nuevos soportes, nuevos modos de leer. La narrativa en la Literatura infantil y juvenil digital | **Florencia Lila Sorrentino**: Instantáneas: la lectura en los tiempos que corren | **Gustavo Bombini**: Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad | **Mariana Landau**: Los discursos sobre tecnologías y educación en la esfera pública | **Mónica Pini**: Políticas de alfabetización digital. Educación e inclusión | **Lia Calabre**: Planos de livro e leitura em tempos da cultura digital | **Ana Ligia Medeiros y Gilda Olinto**: O impacto da tecnologia de informação e comunicação nas bibliotecas públicas: envolvimento comunitário, criatividade e inovação | **Eduardo Pereyra**: Juventudes y TIC: Estados locales frente al abordaje de la promoción de la lectura | **Daniela Szpilbarg**: Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño.** **Karen Avenburg y Marina Matarrese:** Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | **Ivana Mihal:** Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | **Laura Ferreño y María Laura Giménez:** Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda | **Silvia Benza:** El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | **Natalia Aguerre:** Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | **Julietta Infantino:** Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | **Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cibeá:** Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | **Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova:** Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | **Laura Zambrini:** Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | **Bárbara Guershman:** Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias.** **Daniel Wolf:** Prólogo de la Universidad de Palermo | **Jorge Pokropek y Ana Cravino:** Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | **Leila Lemgruber Queiroz:** Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | **Maximiliano Zito:** La sustentabilidad de Internet de las Cosas | **Gabriela Nuri Barón:** La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | **Marina Andrea Baima:** El proceso de diseño desde la génesis de los materiales | **Marinella Ferrara and Valentina Rognoli:** Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | **Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo:** The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | **Linda Worbin:** Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | **Zurich Manuel Kretzer:** Educating smart materials | **Murat Bengisu:** Biomimetic materials and design | **Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia:** Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | **Giulia Gerosa and Laura Daglio:** Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | **Giovanni Maria Conti:** Material for knitwear: a new contemporary design scenario | **Giulio Ceppi:** Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino.** **María Verónica Barzola:** Prólogo de la Universidad de Palermo | **Rita Ribeiro:** Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL: **Jorge Gaitto** | **María Verónica Barzola** | **Celso Carnos Scaletsky, Chiara Del Gaudio, Filipe Campelo Xavier da Costa, Gerry Derksen, Guilherme Corrêa**

Meyer, Juan de la Rosa, Piotr Michura y Stan Ruecker | Anderson Antonio Horta. EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL: **María Ledesma | Silvia Sasaoka, Giselle Marques Leite, Mónica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli | Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin | Simone Abreu | Zulma Buendía De Viana | Elisangela Batista.** EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO: **María del Rosario Bernatene y Guillermo Juan Canale | Liliana Durán Bobadilla y Luis Daniel Mancipe Lopez | Ana Urroz-Osés | Camilo de Lehis Belchior.** FORMACIÓN PARA EL DISEÑO SOCIAL: **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro | Cristian Antoine, Santiago Aránguiz y Carolina Montt | Polyana Ferreira Lira da Cruz y Wellington Gomes de Medeiro | Carlos Henrique Xerfan do Amaral, André Ribeiro de Oliveira y Sandra Maria Nunes Vivone | Ana Beatriz Pereira de Andrade y Henrique Perazzi de Aquino.** (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 69, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo.** **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prólogo | **Rodolfo Battagliese:** Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | **Lizel Tornay:** Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellochio, 2009) | **Victoria Alvarez:** Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal:** La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Moira Cristiá:** Frente al autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985) | **Sonia Sasiain:** El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura | **Mónica Gruber:** Medios y poder: *1984.* (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 68, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño.** **Cecilia Mazzeo:** Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño | **Constanza Necuzzi:** Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad | **Inés Olmedo:** La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos | **Beatriz Galán:** Reconstruyendo el entramado de una sociedad creativa. Estrategias para la formación de diseñadores en contextos de complejidad | **Clara Ben Altabef:** Intenciones para una didáctica proyectual. Caso: asignatura Proyecto y Forma en la FAU-UNT | **Diego Giovanni Bermúdez Aguirre:** El estado de posibilidad de la Historia del Diseño | **María Ledesma:** Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario | **Ana Cravino:** Enseñar Diseño: La emergencia de la teoría | **Mabel Amanda López:** Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño | **Ana María Romano:** La construcción de la cosmovisión durante la enseñanza. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 67, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Componentes del diseño audiovisual experimental**. **Gonzalo Aranda Toro y Alejandra Niedermaier**: Prólogo | **Alejandra Niedermaier**: Introducción | **María José Alcalde**: Reflexión acerca del ejercicio audiovisual como medio de expresión del diseño gráfico experimental | **Eugenia Álvarez Saavedra**: El diseño en las representaciones audiovisuales de la etnia Mapuche | **Laura Bertolotto Navarrete y Katherine Hetz Rodríguez**: Reflexión respecto de la conexión entre la disciplina del diseño y la audiovisual, como factor estratégico de desarrollo | **José Luis Cancio**: *Cerebus*, un modelo de edición independiente | **Rosa Chalkho**: La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film | **Antonietta Clunes**: Experimentación con medios análogos y su aplicación como recurso audiovisual, reflejo de un contexto latinoamericano | **Daniela V. Di Bella**: Ex Obra, la rematerialización de la imagen en movimiento | **Pamela Petruska Gatica Ramírez**: Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción | **Ricardo Pérez Rivera**: Acerca del método de la observación y algunos alcances al estudio experimental para la construcción de imágenes | **Juan Manuel Pérez**: Sobre subjetividades en la educación visual contemporánea: algunos componentes | **Eduardo A. Russo**: Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios | **Gisela Massara, Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza**: Tendencias en el Cine Expandido Contemporáneo. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 66, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 5ª Edición. Ciclo 2014-2015]**. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 65, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los procesos emergentes en la enseñanza y la práctica del diseño**. **M. Veneziani**: Prólogo | **M. Veneziani**: Moda y comida: Una alianza que predice hechos económicos | **M. Buey Fernández**: Involúcrame y entenderé | **F. Bertuzzi y D. Escobar**: El espíritu emprendedor. Un acercamiento al diseño independiente de moda y las oportunidades de crecimiento comercial en el contexto actual argentino | **X. González Eliçabe**: Arte popular y diseño: los atributos de un nuevo lujo | **C. Eiriz**: Creación y operaciones de transformación. Aportes para una retórica del diseño | **P. M. Doria**: Desafío creativo cooperativo | **V. Fiorini**: Nuevos escenarios de las prácticas del diseño de indumentaria en Latinoamérica. Conceptos, metodologías e innovación productiva en el marco de la contemporaneidad | **R. Aras**: Los nuevos aprendizajes del sujeto digital | **L. Mastantuono**: Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable | **D. Di Bella**: El cuerpo como territorio | **V. Stefanini**: La mirada propia. El autorretrato en la fotografía contemporánea | **S. Faerm**: Introducción | **A. Fry, R. Alexander, and S. Ladhib**: Los emprendimientos en Diseño en la economía post-recesión: Parson's E Lab, la Incubadora de Negocios de Diseño | **S. Faerm**: Desarrollando un nuevo valor en diseño; del "qué" al "cómo" | **A. Kurennaya**: Moda como práctica, Moda como proceso: los principios del lenguaje como marco para entender el proceso de diseño | **L. Beltran-Rubio**: Colombia for Export: Johanna Ortiz, Pepa Pombo y la recreación de la identidad cultural para el mercado global de la moda | **A. Fry, G. Goretti, S. Ladhib, E. Cianfanelli, and C. Overby**:

“Artesanías de avanzada” integradas con el saber hacer; el papel del valor intangible y el rol central del artesano en el artesanato de alta gama del siglo 21 | **T. Werner and S. Faerm:** El uso de medios comerciales para involucrar e impactar de manera positiva en las comunidades. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 64, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 1ª Edición. Ciclo 2007-2015]. Investigaciones (abstracts) organizadas por campos temáticos:** a. Empresas y marcas | b. Medios y estrategias de comunicación | c. Nuevas tecnologías | d. Nuevos profesionales | e. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes | f. Pedagogía del diseño y las comunicaciones | g. Historia y tendencia. **Selección de Investigaciones (completas): Patricia Dosio:** Detección y abordaje de problemas o tendencias actuales en el arte y el diseño | **Débora Belmes:** Nuevas herramientas de la comunicación. Un estudio acerca del amor, la amistad, la educación y el trabajo en jóvenes universitarios | **Eleonora Vallaza:** El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década | **Andrés Olaizola:** Alfabetización académica en entornos digitales | **Marina Mendoza:** Hacia la construcción de una ciudadanía mediática. Reflexiones sobre la influencia de las políticas neoliberales en la configuración de la comunicación pública argentina | **Valeria Stefanini:** Los modos de representación del cuerpo en la fotografía de moda. Producciones fotográficas de la Revista Catalogue. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 63, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine documental. Fernando Mazás:** Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **Maria A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles. Laura Ruiz y Marcos Zangrandi:** Presentación. El lazo imagen/ escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/ escrituras. Diego Vigna:** Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos

entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades. María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo. Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Berardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda. P. Doria: Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos**

| D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño.** P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppò: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. García Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología.** Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incurvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen**. Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). Virtual Self, narcisismo y ausencia de sentido**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función**. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito**. Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasa-**

do - presente y futuro | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefani: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivias: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Ciel!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza** | **La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral**

| D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo**. Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE**. Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre el álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinero y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación**. Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico**. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas**. Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreeedores de Strindberg** | **Distribución cultural**. Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0**

| Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término “producto” en el ámbito cultural** | Tesis recomendada para su publicación: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina**. María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinarios del sistema de la moda**. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable**. Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría**

de la moda | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas**. Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’ ”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzerini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Elicabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholos y su mundo de polleras**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lissete Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías**. T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación**

desde el marketing, los negocios y la administración. S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte.** Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la**

ciencia, la tecnología y la innovación | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas**. Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica**. [Prólogo] | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación**. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Jurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas**. Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes**. Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación**. Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad.** Alberto Martín Isidoro: **Bizancio.** Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico.** Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico.** Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco.** Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial.** Gabriela Garófalo: **Siglo XIX.** Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas.** Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca.** Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter.** Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos.** Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications.** Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa.** Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas.** Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas.** Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros.** Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena.** Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos.** Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena.** Ma-

ría Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study.** María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia.** Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina. Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación.** Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo.** Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural.** Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros.** Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo.** Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global.** Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder.** Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital.** Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby.** Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica.** Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño**. Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje**. Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje**. Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje**. Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje**. Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje**. Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje**. Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe**. Manifiesto: **Red Argentina del Paisaje**. Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la playa”**. Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental**. Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes**. Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso**. Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos**. Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad**. Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales**. Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje**. Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José**. Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos**. Paola Lattuada: **Introducción**. Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa**. Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas**. Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público**. Lorenzo A. Blanco: **entrevista**. Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas**. Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones**. Diego Dillenberger: **Comunicación política**. Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario**. Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas**. Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación**. Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina**. Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE**. Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles**. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan**. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno**. Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo,

Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara**. Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Solo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas**. Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad**. Silvia Gago: **Los límites del arte**. María José Herrera: **Arte Precolombino Andino**. Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política**. Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado**. Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña**. Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia**. Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular**. Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas**. Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano**. Máximo Eseverri: **La batalla por la forma**. Belén Gache: **Literatura y máquinas**. Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas**. Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales**. Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados)**. Graciela Taquini: **Ver del video**. Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva**.

(2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediatizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma. Juan Reyes. Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

> Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

- > Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.
- > Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.** Silvia Bordoy. **Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

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



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT . Argentina . www.palermo.edu/dyc