

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Instituto de Arquitectura Diseño y Arte

Departamento de Diseño

Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño



“Diseño artesanal en el fomento de los oficios tradicionales en Michoacán: análisis de procesos de vinculación entre diseñadores y artesanos”

Tesis para obtener el grado de
Maestra en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño

Presenta

Mar Itzel Andrade Gaona

Becada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Dr. Efraín Rangel Guzmán

Director de tesis

Dra. Silvia Verónica Ariza Ampudia

Codirectora de tesis

Ciudad Juárez, Chihuahua, Junio de 2021

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Instituto de Arquitectura Diseño y Arte

Departamento de Diseño

Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño

En nuestro carácter de Director y Lectores, hacemos constar que la tesis *Diseño artesanal en el fomento de los oficios tradicionales en Michoacán: análisis de procesos de vinculación entre diseñadores y artesanos* presentada por Mar Itzel Andrade Gaona, cuenta con las características de aportación novedosa y solidez metodológica exigida por la normatividad universitaria.

Dr. Efraín Rangel Guzmán
Director de tesis

Dra. Silvia Verónica Ariza
Ampudia
Codirectora

Dra. Amalia Ramírez Garaizar
Lectora

Dr. Leonardo Andrés Moreno
Toledano
Lector

Mtra. Judith Angélica Campos
González
Lectora

Dr. Leonardo Andrés Moreno Toledano
Coordinador de la Maestría
Ciudad Juárez, Chihuahua, Junio 2021

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Efraín Rangel Guzmán, por el apoyo, la orientación, y la paciencia durante estos tres años de trabajo, por las recomendaciones y opiniones que nos llevaban a expandir lo posible a estudiar en el campo de la artesanía.

A la Dra. Verónica Ariza Ampudia, por la confianza y el apoyo depositado en este proyecto y en mi persona desde el primer día y en cada reunión. Esta tesis no sería lo que es sin sus aportaciones. Gracias por motivarme, por escucharme y por guiarme en el complejo campo del Diseño de forma clara y sensible. Gracias por creer.

A la Dra. Amalia Ramírez Garayzar, por seguir acompañándome en este proceso formativo, sus enseñanzas de la Licenciatura han forjado lo que hoy se ve en este documento, gracias por ser ejemplo de profesional comprometida, seria y respetuosa con el sector artesanal como campo de estudio.

A la Maestra Judith Campos González por el tiempo y las orientaciones anotadas en cada una de las lecturas hechas a este trabajo, sus contribuciones ayudaron a aterrizar ideas y nutrir los textos, gracias por obligarme a no dejar por obvio lo que sé, cuando es interesante para otros.

Al Dr. Leonardo Moreno Toledano, por sus observaciones y cuestionamientos que me invitaron a indagar en la flexibilidad del Diseño. Gracias por el apoyo y empatía durante este proceso.

A los artesanos; Amor Chávez, Elvia Silva y el colectivo “Nanaka Kuanarhi”, Itobal Gabriel Felipe, María Teresa Molina, Miguel Ángel Aguilar y a los diseñadores LDI. Cecilia Patricia Espinoza, Hugo M. Salas Frontana, M. Arq. Gabriel Grajales Tam, Francisco Chávez Onchi y Oscar Edgardo Guzmán Verduzco. Gracias por compartir sus experiencias colaborativas y mostrarme que entre artesanos y diseñadores la relación sobre todas las complicaciones actuales es la búsqueda de oportunidades, de justicia y de lucha por mantener una labor importante para la esencia humana, que mas allá de los intereses

particulares se puede conquistar un bien colectivo, hay mucho por hacer pero han dado el primer paso, hacer posible estas colaboraciones y compartir conocimientos.

A la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, y al programa de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y diseño, por abrirme sus puertas. A los docentes: Dra. Hortensia Mínguez, Mtra. Mónica Curiel, Dr. Carles Méndez, Dr. Rutilio García, Dr. Porfirio Maldonado, Dr. Jesús Flores, Dra. Leticia Castillo, Dra. Carmen Zetina, Dr. Salvador Valdovinos, Dra. Erika Rogel y a la Dra. Silvia Husted, gracias por su calidad humana y profesional, su creatividad y capacidad como docentes dejó una parte de ustedes en mí. Gracias por todos los conocimientos y reflexiones logradas a través de sus cátedras.

A mis compañeros de la MEPCAD Generación 2018-2020, a cada uno de los que conforman esta particular generación, gracias por su amistad y hermandad Ana Infante, Rene Sigala, Perla Bricel, Adrián Alvarado, Humberto Caldera y Zennia Ruiz por toda su comprensión y las atenciones que tuvieron desde el primer día hasta la fecha, su compañía me hizo sentir en casa y segura siempre. Gracias por mostrarme el Juárez que ustedes viven y que quieren cambiar con amor, admirada de cada una de las acciones que hacen a diario por lograrlo.

A Luis por la paciencia en esos momentos difíciles, por la compañía durante las desveladas, por escucharme al hablar de este proyecto, por la espera paciente durante estos dos años y por todo el apoyo y cariño que me das.

A Cecilia Espinoza por la amistad sincera y constructiva, gracias por creer en mí, a veces más de lo que yo creía, gracias por hacerme parte del trabajo con artesanos, por aterrizarme, por darme la oportunidad de hacer un cambio, por ayudarme a fijar ideales que buscan el bien colectivo, haz contribuido a formar este proyecto profesional y de vida. Gracias por ser y estar siempre.

Gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por los recursos otorgados para realizar este posgrado.

A quienes entusiastamente se sumaron a la construcción de este proyecto, compartiendo experiencias y pensares.

DEDICATORIA

A la memoria de mi padre Martin Andrade Rodríguez

A la vida y para orgullo de mi madre María Gaona Gama

A mis hermanos Tarsicio, Jesús, Martin, Victor y Tlahuizacalpantecuhtli, a mis hermanas Elena, Yetlanetzy y Dulce, a mis sobrinos y sobrinas, su cariño, apoyo incondicional y todos sus esfuerzos, son invaluable para mí y son la razón de que este trabajo se lograra.

A las artesanas y artesanos michoacanos, por dar sentido a la vida y a los sentimientos a través de su obras. Este trabajo intenta ser un medio de reconocimiento a su labor y una búsqueda de mejores relaciones.

Dedicatoria especial a quien encuentra sentido de existir, motivación, orgullo y entusiasmo en las artesanías, para las y los diseñadores y artesanos que quieren hacer y crear en comunidad.

*Ella está en el horizonte.
Yo me acerco dos pasos y ella se aleja dos pasos.
Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá.
Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré.
¿Para que sirve la utopía? Para eso sirve, para caminar.*

E. Galeano

DISEÑO ARTESANAL PARA EL FOMENTO DE LOS OFICIOS
TRADICIONALES EN MICHOACÁN: ANÁLISIS DE PROCESOS DE VINCULACIÓN
ENTRE PROFESIONALES DEL DISEÑO Y ARTESANOS

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	11
INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN.....	15
1. 1 Planteamiento del problema	15
1.1.1. Objetivo	25
1.1.2 Justificación	25
1.2 Marco Referencial	27
1.2.1 Antecedentes.....	27
1.2.2 Delimitación conceptual	31
1.2.3 Supuestos	34
Pregunta de investigación.....	35
1.3 Metodología.....	37
1.3.1 Enfoque de la investigación.....	39
1.3.2 Diseño de la metodología	39
1.3.3 Diseño de propuesta para instrumento de observación de procesos desarrollados por diseñadores y artesanos	40
1.3.4 Categorías de Análisis	42
CAPITULO II. ABORDAJE CONCEPTUAL.....	45
2.1 ARTESANÍA.....	46
2.2.1 Aproximación a la clasificación de las artesanías	49
2.1.2 Aporte de las Instituciones en la legitimación de las artesanías tradicionales	51
2.1.3 Proceso de producción artesanal.....	54
2.1.4 Definiciones para una categorización de la producción artesanal: acercamiento a los límites y flexibilidad del concepto.....	59
2.2 Principios y métodos en el diseño.....	72
2.2.1 Acercamiento al proceso del diseño: elementos centrales y sus características..	74
2.2.2 La interpretación del contexto y la práctica del diseño	78
2.2.3 Similitudes y diferencias de proceso de desarrollo de la artesanía tradicional y los proyectos de diseño.....	80
2.3 Tradición	83
2.3.1 Aproximación al ciclo de la tradición.....	84
2.3.2 El agente creativo en la tradición artesanal: control y adaptación de la tradición	87
2.3.3 Papel de la tradición en la comprensión del vínculo entre la artesanía y el diseño	89
2.4. VINCULACIÓN.....	90
2.4.2 La vinculación universidad - comunidades artesanas.....	91
2.4.3 Diseño artesanal.....	92

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE PROCESOS DE VINCULACIÓN ENTRE PROFESIONALES DEL DISEÑO Y ARTESANOS	99
3.1 Factores determinantes en el proceso de innovación y adaptación en los oficios tradicionales	100
3.2 Estudio de casos de vinculación en las comunidades de Cherán y Ocumicho Michoacán.	102
3.2.1 Cherán: Innovación en la actividad artesanal través de la lucha por el territorio.	103
3.2.2. Breve referente histórico	103
3.2.3 Descripción de la organización del grupo artesanal	104
3.2.4. Descripción general de los productos artesanales de la localidad	104
3.2.5. Descripción de la actividad artesanal	105
3.2.6. Esquema del proceso de producción artesanal/relación tiempo (Cherán).....	106
3.2.7. Antecedente de la vinculación con el diseño.....	107
3.3.1 Ocumicho comunidad de ruptura entre el barro y los hilos.....	108
3.3.2. Breve referente histórico	109
3.3.3 Descripción de la organización del sector artesanal.....	111
3.3.5. Esquema del proceso de producción artesanal relación tiempo (Ocumicho)...	113
3.3.6. Antecedentes de relación con el diseño	113
3.3.7. Síntesis del proceso de cambio en la producción artesanal de Ocumicho.....	114
3.4 RELACIONES Y PERSPECTIVAS DE ACCIÓN ENTRE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO: Desarrollo de las relaciones entre el diseño y la artesanía desde la perspectiva de la tradición, el desarrollo y la innovación.	116
3.4.1 Enfoque de preservación	117
3.4.2 Enfoque generador.....	118
3.4.3 Enfoque regulador	118
3.5 EXPERIENCIAS DE VINCULACIÓN ENTRE DISEÑADORES Y ARTESANOS.....	120
3.5.1 Estrategias de vinculación comunitaria de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán para la formación de Diseñadores Artesanales	120
3.5.2 Proceso de vinculación con comunidades de artesanos por diseñadores externos	121
CAPÍTULO IV. REFLEXIONES DE LAS EXPERIENCIAS DE VINCULACIÓN ENTRE DISEÑADORES Y ARTESANOS EN MICHOACÁN.....	125
4.1 Especificaciones de la aplicación	125
4.2 Taller de mueble tallado vinculación de la comunidad de Pichátaro con estudiantes de Diseño Artesanal de la Universidad Intercultural indígena de Michoacán	130
4.3 Taller familiar de lapidaria de la comunidad de Nahuatzen en vinculación con Diseñador Artesanal.....	135
4.3 Vinculación de Diseñador Artesanal con artesana de la técnica de deshilado de la comunidad de Nocutzepo, Michoacán.....	138
4.4 Colectivo artesanal de textil bordado “Nanaka kuanarhi” de la comunidad de Zipiajo, Michoacán con diseñadores expertos en el trabajo artesanal.....	141
4.6 Grupo de artesanos de Irancuátaro con Diseñador Industrial	145
CONCLUSIONES GENERALES	150

BIBLIOGRAFÍA	162
ANEXOS.....	167
Formatos del Instrumento para el registro de experiencias de vinculación entre diseñadores y artesanos.....	168

Índice de imágenes

IMAGEN 1: DISTRIBUCIÓN DE LAS ARTESANÍAS EN MÉXICO.....	16
IMAGEN 2: SÍNTESIS DEL INSTRUMENTO PARA EL REGISTRO DE EXPERIENCIAS DE VINCULACIÓN ENTRE DISEÑADORES Y ARTESANOS.....	41
IMAGEN 3: ARTESANA POR TRADICIÓN - INDÍGENA	61
IMAGEN 4: ARTESANO TRADICIONAL-URBANO/RURAL	62
IMAGEN 5: ARTESANO TRADICIONAL-URBANO/RURAL	63
IMAGEN 6: ARTESANO DE FORMACIÓN.....	64
IMAGEN 7: ARTESANO ARTISTA.....	65
IMAGEN 8: ARTESANA MÁS ARTISTA.....	66
IMAGEN 9: CRITERIOS DE EVALUACIÓN DE INNOVACIÓN ARTESANAL.....	69
IMAGEN 10: LOS ÁMBITOS DE LA CULTURA EN FUNCIÓN DEL CONTROL CULTURAL	88
IMAGEN 12: UBICACIÓN DE LAS COMUNIDADES DE ANÁLISIS	102
IMAGEN 13: MUESTRA DE ARTESANÍA DE CHERÁN. JUGUETE POPULAR	105
IMAGEN 14: MUESTRA DE RESULTADOS CHERÁN	108
IMAGEN 15: MUESTRA DE PRODUCTOS ARTESANALES DE LA LOCALIDAD DE OCUMICHO.....	112
IMAGEN 16: MUESTRA DE NUEVAS PRENDAS ARTESANALES DE OCUMICHO	112

Índice de figuras

FIGURA 1: DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	37
FIGURA 2: SEPARACIÓN DEL ARTE Y LA ARTESANÍA.....	48
FIGURA 3: CLASIFICACIÓN DE SISTEMAS DE PRODUCCIÓN	55
FIGURA 4: PROCESO DE PRODUCCIÓN GENERAL DE ARTESANÍA.	56
FIGURA 5: CLASIFICACIÓN DE LA ARTESANÍA	67
FIGURA 6: PROPUESTA DE LÍMITES CREATIVOS	72
FIGURA 7: ETAPAS ESENCIALES DEL PROCESO DE DISEÑO	76
FIGURA 8: INTERPRETACIÓN DEL ESQUEMA DEL PROCESO DEL DISEÑO.....	77
FIGURA 9: ESQUEMA DEL CICLO DE LA TRADICIÓN.....	86
FIGURA 10: INTERSECCIONES DEL PROCESO DE DESARROLLO DEL DISEÑO ARTESANAL.....	92
FIGURA 11: RELACIÓN DE LAS ACTITUDES FRENTE AL DISEÑO ARTESANAL CON BASE EN BONSIPE (2008).....	96
FIGURA 12: PROCESO DE PRODUCCIÓN DE JUGUETE POPULAR EN CHERÁN. ETAPAS/TIEMPO	106
FIGURA 13: PROCESO DE PRODUCCIÓN DE UN HUANEGO/RELACIÓN TIEMPO DE OCUMICHO.....	113
FIGURA 14: ELEMENTOS EN LA APROPIACIÓN DEL CAMBIO EN LA ARTESANÍA (OCUMICHO).....	115
FIGURA 15: RELACIONES ENTRE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA TRADICIÓN, EL DESARROLLO Y LA INNOVACIÓN	116
FIGURA 16: ESQUEMA DE LAS EXPERIENCIAS Y RESULTADOS GENERALES DE LA VINCULACIÓN COMUNITARIA	154
FIGURA 17: EL DIAGNÓSTICO COMO PROCESO DE DESARROLLO PARA EL DISEÑO Y EJECUCIÓN DE PROYECTOS ENTRE DISEÑADORES Y ARTESANOS.....	160

Índice de tablas

TABLA 1: CARACTERÍSTICAS DE LAS COMUNIDADES PARA ANÁLISIS DE VINCULACIÓN.....	42
TABLA 2: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE ARTESANÍA Y DISEÑO.....	82

PRESENTACIÓN

Hablar de diseño y artesanía invita a pensar en la vinculación entre teorías y prácticas, pero también en la relación entre los agentes involucrados en los procesos particulares para encontrar soluciones, es decir; pensar cómo el diseñador entiende el contexto del artesano y viceversa: cómo el artesano ha hecho práctica de lo que constituye el proceso del diseño; vinculación que además de generar objetos, promueve formas de convivencia humana, material y de saberes. Reflexionar en la importancia de la generación de relaciones para el intercambio entre dos campos creativos pero de perspectivas y objetivos aparentemente diferentes, requiere además de una comprensión conceptual, la necesidad de dejar entrar nuevas formas de crear entre el límite y la flexibilidad.

Para hablar de estos encuentros es indispensable una visión lo más clara posible de lo que es un proceso artesanal y las características para identificar los objetos que los diferencian entre la amplia gama de productos hechos a mano, es por ello que para este trabajo resulta de suma importancia hablar de las artesanías tradicionales como creaciones materiales. Creaciones logradas a partir del seguimiento de un proceso específico muchas veces de herencia familiar y estrechamente relacionado con los recursos inmediatos en la naturaleza que, además de formar parte importante de la cultura mexicana, son prácticas esenciales de las comunidades indígenas y/o mestizas que se encuentran a lo largo del país, pero que producen siguiendo técnicas rudimentarias para transformar materiales locales, que ligan al individuo con una identidad colectiva. De allí que la importancia de dicha práctica tenga razón de ser en la función/uso que juegan en la vida sociocultural de los creadores y también en la del resto de los integrantes de las comunidades, así como en el impacto en sus diversos contextos, sin dejar de lado la relevancia económica que a través de la comercialización tiene para los artesanos.

En esta investigación resultó también importante conocer cuál es la situación actual de la producción de artesanías y cómo los creadores interactúan con las nuevas tecnologías y profesiones, puesto que desde hace casi un década a la fecha ha destacado la generación de productos que se definen como objetos de diseño artesanal, por lo que es inevitable cuestionar las acciones que desde este término se hacen y sobre cómo ha encontrado lugar como una disciplina del diseño, al grado de que existan dentro de los programas de

formación de licenciados, materias o especialidades como parte de la oferta profesional en México y otros países de Latinoamérica.

Para poder profundizar en los procesos de vinculación entre el diseño y la artesanía o entre diseñadores y artesanos, es necesario tomar en consideración aspectos como: a) la comprensión del contexto del artesano para la formulación de acciones o productos, por ende, la importancia de su interpretación por parte del diseñador; b) una reflexión al pensamiento que desde las universidades en México se asume para la intervención de diseñadores en comunidades dedicadas a la producción artesanal desde una perspectiva ética; y c) las formas de vinculación o desarrollo de los procesos durante la búsqueda de soluciones o desarrollo de propuestas.

En el presente documento se exponen ideas y percepciones generadas durante casi cuatro años de vinculación con grupos de artesanos de diferentes comunidades de la etnia Purépecha en Michoacán; además se comparten interrogantes surgidas de la observación durante el proceso de vinculación en capacitaciones, de generación de propuestas, y en el diseño de proyectos; apreciaciones fundamentales para el diseño de la investigación que a continuación se presenta. Esta tesis es el resultado de dos años de formulación e investigación que tiene como intención conocer ¿Cuáles son las contribuciones recientes en la última década y dificultades que emergen en la vinculación entre diseñadores y artesanos en Michoacán y bajo qué criterios se evalúan los resultados? Esta interrogante se plantea en el primer capítulo ya que el objeto de investigación de este proyecto es el proceso de vinculación entre estos dos agentes.

El contenido de la tesis se conforma de cinco apartados con los que es posible conocer el proceso de desarrollo de la investigación desde su ideación como se expone en el primer capítulo. En este se plantean las percepciones principales que dieron origen a la formulación de la pregunta de investigación que centra su atención en años recientes. La vinculación de diseñadores con el campo artesanal ha sido tanta que ha logrado visibilizar las posibilidades creativas e innovadoras tanto como las carencias éticas y metodológicas de algunos profesionistas cuando buscan la materialización de sus ideas con artesanos o con técnicas artesanales. En este apartado se encuentra también la descripción de las herramientas utilizadas para ubicar los elementos centrales que conformarían la identidad de los objetos o procesos artesanales y que deberían ser tomados en cuenta al momento de

desarrollar propuestas, es decir enmarca la importancia del método etnográfico en la indagación de los procesos de trabajo ya que este otorgó indicios relevantes para el diseño del instrumento con el que se hace un registro de experiencias de vinculación entre diseñadores y artesanos que es una de las aportaciones de este trabajo.

El segundo capítulo aborda los conceptos que ayudan a comprender la complejidad de la dinámica de vinculación entre el diseño y la artesanía, estos incluyen: artesanía, diseño, tradición y vinculación. Y la importancia de profundizar en ellos es con la idea de ofrecer elementos para desentrañar aspectos fundamentales que suceden entre los diseñadores y artesanos, ya que desde las cualidades que comprende la tradición y la vinculación se ramifican las acciones que se pueden seguir entre estos dos agentes, dando lugar a los límites, la innovación, o las visiones produccionistas sobre el oficio artesanal y los objetos que de él emergen, esto puede verse en un esquema que se muestra en el capítulo tres. Los conceptos antes mencionados exponen los aspectos básicos que ayudan a comprenderlos, se presentan de forma descriptiva sus componentes y procesos, las generalidades de su método, así como la importancia que tienen en el ámbito social.

A lo largo de tercer capítulo se abordan los niveles de la investigación comenzando con la descripción de tres casos que contribuyeron con razonamientos en torno al rol de la vinculación en comunidades específicas de artesanos, el objetivo de presentar estos tres ejemplos es el de hacer saber cómo se fueron posicionando las premisas de la innovación, la tradición y el desarrollo, que explican la esencia de la práctica artesanal otorgando pistas para que las propuestas del diseñador o creativo pueden integrarse al proceso ya asumido por los artesanos y las comunidades. Esto se complementa con un esquema de las interrelaciones de la artesanía con el diseño, que es el segundo aporte que surge de esta investigación. Este apartado finaliza con la exposición de dos formas en que diferentes agentes se vinculan con comunidades artesanales, estamos hablando de diseñadores formados en contextos y con filosofías diferentes de lo que es el diseño y la vinculación comunitaria y sobre cómo difieren estas percepciones y metodologías.

En el cuarto capítulo se presentan los resultados obtenidos de la aplicación del instrumento para el registro de experiencias de vinculación entre diseñadores y artesanos, que se aplicó a cinco diseñadores de los dos contextos señalados en el párrafo anterior, es decir, diseñadores formados en un entorno ciudadano y los formados en las cercanías de las

comunidades de los artesanos, es importante señalar que esta comparativa no aspira a favorecer que un tipo de estudiante es mejor que el otro, o que su ejercicio como profesional es el adecuado, es un intento más bien de resaltar la importancia de la comprensión de la vida sociocultural de las comunidades y por ende de la identidad de los creadores. Esa comprensión puede permitir un intercambio de ideas, información y visiones para la generación de propuestas y la búsqueda de soluciones donde el beneficio sea justo. Por otro lado, lo que compete al objetivo del apartado es mostrar también las diferencias en el proceso de desarrollo de las vinculaciones con artesanos y las apreciaciones de estos sobre cómo desarrollaron las actividades y que tanto se han integrado al proceso de producción y comercialización de los nuevos productos.

Al tomar en cuenta los diferentes hechos y reflexiones obtenidas en el proceso de investigación, es posible aseverar que para una participación efectiva entre diseñadores y artesanos, es necesario asumir una ética profesional y actitud de apertura para poder conocer y entender al otro, ya que el miedo de aceptar lo diferente o nuevo, acompañado una forma de proponer más cercano a lo que han sido la imposición o el extrativismo que una respetuosa colaboración, ha descolocado la naturaleza del oficio artesanal, orillándola a poner en riesgo el sentido de pertenencia y aceptación del gremio. Esto contribuye al reforzamiento de una visión errónea sobre lo que significa el trabajo con artesanos y vulnera un poco más las opciones de resguardo de los saberes para beneficio de quienes se han encargado de su uso y transmisión, entre otras observaciones que comprende el apartado final.

A estas alturas resulta necesario recordar, que si bien este proyecto surge de reflexiones e inquietudes obtenidas en la vinculación como profesional con artesanos, son precisamente percepciones logradas desde un intento de hacer y ver las relaciones de forma diferente y que si no logra dar respuesta a todas las interrogantes planteadas, si invita, al menos a observar con detalle el contexto del artesano, no solo a los objetos, ya que es importante apostar por otros medios para obtener información de forma diferente donde más allá de producir se establezcan redes de colaboración.

INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN

A lo largo de este capítulo, será posible adentrarse al proceso de formulación de este proyecto, donde se destacan las principales problemáticas observadas desde diferentes puntos de vista; como miembro de un taller familiar de artesanía, como aprendiz de diseño artesanal y como profesional en vinculación con grupos de artesanos y artesanas michoacanas. Algunos de los aspectos principales de la investigación giran en torno a percepciones sobre cómo el acercamiento de diferentes profesionales a comunidades indígenas o mestizas es cada vez más recurrente y deja ver diferentes panoramas, como que algunos de esos proyectos de vinculación seguían filosofías de trabajo donde la atención se centraba en afianzar las relaciones productivas y humanas entre los participantes, o como apoyo para dar respuesta a necesidades que involucraban el uso de nuevas tecnologías para mejorar la producción, la calidad o la difusión. Por otro lado, también se evidenciaban relaciones donde los objetivos estaban centrados en el realce a la capacidad creativa de diseñadores o artistas donde más allá de contribuir, despojan al artesano de sus oportunidades creativas para convertirse en maquilador de las ideas de otros agentes externos que no precisamente fungían como intermediarios comerciales, al grado de llegar a perder los derechos que deberían ejercer como reproductores de una conocimiento tradicional.

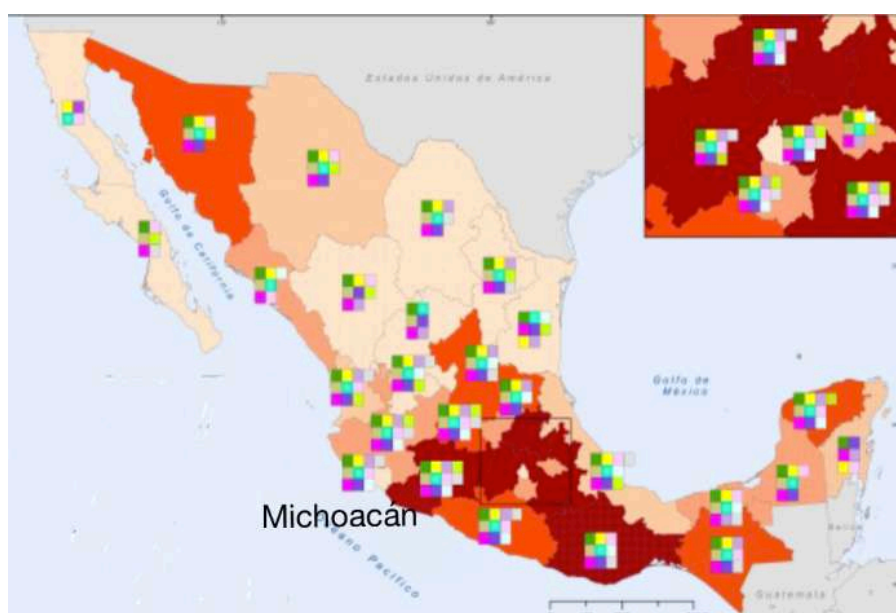
En este apartado, también será posible encontrar un bosquejo de las herramientas generadas por ser necesarias para lograr una comprensión del proceso de desarrollo del diseño por parte de diferentes profesionales, ya que esto se refleja en la forma y proyección de la vinculación, dicha herramienta otorgó una serie de elementos que contribuyeron al contenido de los apartados siguientes.

1. 1 Planteamiento del problema

México es uno de los países con mayor riqueza artesanal en Latinoamérica, la totalidad de sus estados y ciudades se dedican o tienen relación con la producción de artesanías, sin embargo, sobresalen por la diversidad de artesanías que producen (Figura 1) entidades tales como: Distrito Federal, Puebla, Morelos, Michoacán, Guanajuato y Jalisco. Existe además “una fuerte correlación con las entidades productoras y las de mayor proporción de población indígena hecho que no permite olvidar el carácter cultural involucrado en la

fabricación de artesanías” (Correa, O., Correa, G., Carmona, R. 2010, p. 2). La actividad artesanal representa una fuente de empleo considerable para una buena cantidad de población en el país, según la Encuesta Nacional de Consumo Cultural en México, (ENCCUM, 2012) llevada a cabo por Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) un total de 12’054,309 personas desde los doce años de edad se dedican a la producción de artesanías, lo que representa el 10.3% de la población total del país, en una proyección tomando como referencia los incrementales anuales por edad y género de CONAPO al año 2017 se estima un total de 12,896,833 artesanos.

Imagen 1:
Distribución de las artesanías en México



Fuente: Correa, O. (2010) Mapa de localidades de mayor producción de artesanías en México. Fuente: Observatorio Geográfico de Latinoamérica
<http://www.observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egall12/Geografiasocioeconomica/Geografiaturistica/10.pdf>

A su vez el 12% de la población durante el 2012 indica haber asistido al menos en una ocasión a cursos y talleres culturales, entre los cuales se contempla la producción artesanal y el diseño como una forma de consumo de la cultura.

Estos datos nos hacen cuestionarnos sobre las razones por las cuales un producto de la cultura proveniente de un sector tan vulnerable como las comunidades originarias en la actualidad es del interés de la población en general, es importante preguntarse también si esto estaría relacionado con las búsqueda de señalar un ideal de consumo de la cultura o si

quizá esta elección pueda estar ligada a la significación del objeto o a algún tipo de vínculo cultural por parte de los consumidores. Por lo anterior, hay que considerar que si bien la elección de un objeto está influenciada por el gusto personal, vale la pena cuestionarnos si este es establecido o insinuado a través de distintos medios y estrategias. Hay que resaltar que muchos de los objetos de consumo, entendidos como diseño artesanal no surgen de procesos amigables con la tradición productiva de los artesanos, como antes se mencionó esto nos conduce a reflexionar sobre las intenciones que existen entorno a conocimientos y productos de la cultura indígena.

Considerando que antes del siglo XX las estructuras organizativas del artesanado eran menos accesibles y pasivamente productivas, es importante indicar que muchas de las técnicas que figuran como medios productivos en las estadísticas nacionales se han mantenido hasta la fecha; fundamentalmente por el valor simbólico, funcional y el estético que expresan principalmente en y para las comunidades originarias del país, sin excluir la aceptación de otros sectores de la sociedad pero con valores e intereses distintos.

Los datos estadísticos que ya se expusieron, nos permiten conocer el interés de la población general y nos ayudan a visualizar que el aprendizaje técnico de la producción artesanal figura como uso recreativo. Esto además resulta relevante en todas las posibilidades analíticas mencionadas al principio, ya que en segunda instancia se tiene la intención de conocer las razones de la relación entre algunas disciplinas y el sector artesanal.

Michoacán es uno de los estados donde existe evidencia de estas vinculaciones, se ha observado como resultado de estas experiencias, por ejemplo, entre la relación de diseñadores industriales y artesanos: nuevos productos catalogados como Diseño Artesanal, o nuevos productos; 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. Cabe resaltar que muchas de las interacciones han sido propiciadas por instituciones para el desarrollo social, algunas otras académicas o por independientes.

Otra cosa que es importante señalar es que muchas de estas acciones, que si bien son ampliamente promovidas, no siempre son realizadas por verdaderos expertos en el tema, y su participación depende de la administración política en función, la que es

temporal provocando que las intervenciones sean aleatorias y repetitivas sin dar respuesta significativa a las problemáticas de los grupos.

El papel de las instituciones educativas tiene mucho que aportar al contexto artesanal en Michoacán, existen algunas escuelas de nivel superior que promueven la profesionalización de jóvenes para enfocar acciones que buscan el desarrollo cultural del Estado, pero en su mayoría con visiones empresariales o tecnológicas que desconocen la dinámica organizacional o funcional de los grupos de artesanos, además dejan entrever una falta de vocación y ética ante el uso de los objetos artesanales. Por otro lado, los intentos por lograr un aporte a la clasificación de las artesanías no ha logrado aclarar las lagunas entre las características de los objetos, ni ser difundidas adecuadamente por el valor que representan, favoreciendo además, una mala interpretación de lo que se considera objeto artesanal o su diferencia entre una manualidad o un híbrido, etc., dando como resultado la evidente falta de una definición que pueda delimitar algunas acciones operacionales del concepto en los distintos contextos del desarrollo artesanal.

En la actualidad es muy fácil encontrar ejemplos de interacciones entre diseñadores y artesanos, gracias al alcance de las redes sociales y de otros medios de difusión para atraer públicos que puedan fortalecer el mercado artesanal, estas prácticas han generado un incremento en el consumo de productos artesanales tradicionales y de diseño basado en la artesanía, pero no necesariamente han logrado establecer parámetros que distingan entre proyectos individuales de diseñadores o proyectos colectivos. Ya que estos, cuando son ejercidos de forma independiente muchas veces son difundidos de la misma forma, limitándose a circular de forma directa al público objetivo, restringiendo la apertura a otros, incluso a instancias oficiales que puedan incidir respecto a la forma en que se promueven las relaciones y los productos.

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. Por esta razón es necesario hacer una revisión detallada a las intervenciones de diseñadores con artesanos en Michoacán. Dicha revisión debería partir de la reflexión de los aportes del diseño al campo artesanal: en procesos creativos y de innovación, así como la transformación lograda sin trasgredir la identidad de los

creadores o de los productos, en el análisis de resultados para cuestionar alcances y percepciones sobre los productos de diseño artesanal, en la capacitación artesanal y en la búsqueda de soluciones a través del diseño.

Además, es común encontrar que existe una visión errónea de la interacción de estos profesionales con las organizaciones artesanales, ya sean diseñadores, emprendedores, gestores o artistas en donde ha sobresalido la apropiación de proyectos, de objetos y de conocimientos, que si bien no son registrados, si son ampliamente difundidos, generando así una visión distorsionada de los usuarios y que propician el plagio, pese a que existen reglamentaciones como las marcas colectivas.

Si bien algunos actos han sido públicamente criticados, no se ha logrado establecer acciones que dentro de lo legal protejan el patrimonio cultural inmaterial¹ de las comunidades, como el caso tan difundido de la marca francesa *Isabel Marant* y los trabajos textiles de la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca durante el 2015-2017 y recientemente esta misma con los gabanes purépechas,² en el mes octubre del 2020.

¿Inspiración o plagio? Mexicanos buscan reparación por blusa de diseñador francés

Una comunidad indígena está considerando emprender acciones legales contra Isabel Marant luego de que una blusa de su colección mostrara similitudes con su traje tradicional



▲ Las indígenas que fueron talladas por la máscara Susana Harp. A la izquierda, Arga, con las mujeres de Tlalviltápez. A la derecha, la blusa de la colección de Marant. Fotografía: Cortesía de Susana Harp



Fuente: The Guardian (17/junio/2015) y Fb. Museo Memoria y Tolerancia (28/octubre/2020). Rescatados el día 31 de mayo de 2021 de <https://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/jun/17/mexican-mixe-blouse-isabel-marant> y de <https://m.facebook.com/MuseoMemoriayTolerancia/photos/a.364341496945746/3509697795743418/?type=3&source=48>

¹ La UNESCO define el patrimonio cultural e inmaterial como “el conjunto de creaciones basadas en la tradición de una comunidad cultural expresada por un grupo”. Lengua, literatura, música y danza, juegos y deportes, tradiciones culinarias, los rituales y mitologías, conocimientos y usos relacionados con el universo, los conocimientos técnicos relacionados con la artesanía y los espacios culturales se encuentran entre las muchas formas de patrimonio inmaterial.

² El gabán es similar en función y confección a lo que comúnmente se conoce como sarape, es una prenda masculina que es parte de la indumentaria tradicional de Michoacán cuyo diseño iconográfico varía según la región que la utilice y/o elabore, es un tejido de lana con la técnica de producción en telar de pedal.

Como estos, existen otros casos que han alcanzado distintos niveles de difusión y pese a la denuncia social, encabezada por los mismo afectados en compañía de abogados, colectivos de artesanas y artesanos, gobiernos locales y federales, diseñadores, académicos y sociedad en general, las respuestas ante la crítica han denostado diferentes posturas, como las siguientes:

- Retirada del producto del mercado y oferta de compensación económica a la artesana afectada, además de disculpa pública por el caso de plagio de la empresa australiana de ropa Zimmermann. Como lo redacta la nota, *Marca australiana ofrece disculpa a artesanos oaxaqueños por plagio de bordados* escrita por Rodríguez, O. (04 de febrero de 2021) en página web del UNIVERSAL.



Fuente: MILENIO (04 de febrero de 2021). Recuperado el día 31 de mayo de 2021 de <https://www.milenio.com/estados/marca-australiana-ofrece-disculpa-artesanos-plagio-bordados>

- Excusa por el acto de demostrar “profundo respeto por las diversas técnicas y elementos tradicionales de la artesanía mexicana y ponerla al nivel de piezas de verdadera alta costura” donde el trabajo artesanal en su colección “es algo que salta a la vista y que en todo momento quise dejar latente como una muestra de amor por este país y por el trabajo tan increíble que he visto”. Como expone Wes Gordon director creativo de la firma Carolina

Herrera a través de un comunicado de prensa (El Universal, (13 de junio de 2019).

Es homenaje: así responde Carolina Herrera

La firma reconoció el maravilloso y diverso trabajo artesanal de México



Así responde la marca que está en boca de todos. Foto: EFE.

Fuente: EL UNIVERSAL (13 de junio de 2019) . Recuperado el día 31 de junio de 2021 de <https://www.eluniversal.com.mx/de-ultima/es-homenaje-asi-responde-carolina-herrera-las-acusaciones-de-plagio>

Todas estas manifestaciones han reforzado la desigualdad en el reconocimiento y valoración de la producción artesanal como objeto cultural y comercial, ya que al llegar a los puntos de venta estos se ofrecen hasta en el triple de precio común directamente de las artesanas, a demás de reflejar una falta de ética, como ha sido evidente en el actuar de algunos profesionistas o empresarios, destaca también la incapacidad de las leyes y de las autoridades para frenar acciones de este tipo. Como estos ejemplos existen muchos, más sin embargo, esta investigación no centra su atención en proponer opciones con cabida en algún tipo de norma legal o similar, pero si pretende evidenciar todas aquellas bondades e incluso afectaciones que se desarrollan a través de la vinculación entre instituciones o profesionales con artesanos en determinadas comunidades de Michoacán, para lograr una aproximación a lo que sucede en estas vinculaciones.

Cabe aquí preguntarnos cuáles son los parámetros legales que velan y resguardan el patrimonio cultural de nuestro país y no sólo el de carácter material, porque pese a que se habla del plagio de objetos en los casos menos honestos, la problemática radica en la

apropiación de elementos representativos para los individuos de determinado grupo, producciones que corresponden al patrimonio inmaterial. Que además de tener un valor significativo para los creadores, forman parte de una estética de los productos de consumo que contribuye al desarrollo social de las comunidades indígenas, una condición desigual que el sistema político actual ha mantenido en términos de oportunidades de educación, empleo, salud, entre otros. Es entonces una actividad que tiene oportunidad como recurso para el desarrollo comunitario, en sus diferentes aspectos, es desde este contexto que nos preguntamos cómo se puede lograr un impulso de la actividad artesanal sin poner en riesgo los significados culturales de los objetos.

Es importante aclarar que esta investigación es un ejercicio de reflexión de los procesos y resultados de interacción entre artesanos con empresas, instituciones o diseñadores y no pretende descalificar ningún caso utilizado como ejemplo o cada intento de desarrollo creativo de la actividad artesanal, en su lugar es una invitación a ver de forma profunda y objetiva lo que se realiza en nombre del desarrollo artesanal y lo que sucede en el proceso.

Un caso que vale la pena tomar como referencia es el de la creativa Adriana Muñoz, quien es dueña de una marca que difunde una propuesta de diseño de modas con aplicaciones artesanales, destaca la versatilidad de las técnicas textiles con calidad e innovación en una campaña de difusión muy atractiva. Puede resultar convincente si se ~~escucha~~ ~~escucha~~ su discurso de apoyo a las artesanas, pero si ponemos atención es evidente la atribución de mérito sobre una práctica con más de treinta años de trayectoria que ha reconstruido funciones y roles en la estructura familiar de las artesanas. Si consideramos el siguiente fragmento de su discurso, podemos tomar a consideración una forma de despojo, que si bien no es material o la descontextualización de los elementos estéticos, se trata de una relegación de las artesanas en su historia propia, como agentes creativos y como representantes de su cultura:

“El trabajo y la creatividad de... Adriana Muñoz hace que el estilo de la vida tradicional, sus costumbres y celebraciones de estas comunidades se fusionen para plasmar la verdadera identidad y apreciar el arte único en cada prenda que sale a promocionar las bondades de Michoacán” Adriana Muñoz. 2017

Es común que la mayoría del público al que tiene alcance este proyecto confíe en el

contenido del mensaje y por ello sean legitimados sus productos, desafortunadamente a costa del trabajo de las artesanas en este caso, pero la pregunta es quién se integra en la legitimación de estas acciones y productos, en primera instancia hay que aclarar que los creadores de ese contenido son los primeros en utilizar los medios de difusión más accesibles y cómodos, como el internet o los espacios públicos, sin embargo en muchos de los casos secunda la participación institucional quien en esta ocasión, podemos considerar como un legitimador aprobado por los creadores como por los consumidores, ya que al emitir una idea romantizada del trabajo entre diseñadores y artesanos se construye tal idea.

Ahora, cabría la posibilidad de preguntarse también cuál es el nivel de conocimiento que deben tener los consumidores respecto a las dinámicas de producción en la actividad artesanal, qué ejercicios son los más efectivos para dar esa información y a quién le corresponde ofrecer esa información. Aunque este proyecto no se centra en un estudio de marketing, consideramos importante utilizar este tipo de posicionamientos para justificar la urgente necesidad de reflexionar los límites de vinculación que deben existir entre los diseñadores y artesanos.

Hemos mencionado algunos aspectos de las relaciones entre el diseño y la artesanía, y es necesario resaltar que no podemos desprender la importancia de los objetos en los ámbitos social y cultural de los creadores, primero como portadores de una serie de conocimientos que se mantienen a través de los años, mediante la transmisión oral, la observación, la experimentación incluso el autodidactismo, donde quienes se dedican a tales prácticas responden a una retribución a la cultura comunitaria como parte de ella y a la creatividad personal, y segundo esta actividad productiva figura para la mayoría de las comunidades como una de las principales fuentes de generación de ingresos.

Nos encontramos entonces, que por un lado la importancia de la producción artesanal se refleja en la función de los objetos en el ámbito comunitario dentro de las prácticas tradicionales y por el otro, en su uso como alternativa para mejorar la calidad de vida de los creadores e impulsar el desarrollo local, es entonces en esta intersección donde interesa conocer lo que sucede cuando se proponen acciones para dar solución a las necesidades de una actividad con características culturales concretas que se integra al sistema comercial del país.

Tomando en cuenta las acciones ejercidas desde las instituciones que van desde el

registro como una forma de preservar, la difusión mediante exposiciones y venta en museos, centros u otros espacios, el fomento a través de la premiación, otorgamiento de apoyos y capacitación, o la protección desde la creación de leyes o políticas públicas enfocadas al fomento artesanal, entre otras acciones. Son medidas que evidencian que la artesanía no es un campo inactivo y que conforme cambia la sociedad, el campo también requiere de adecuaciones que no afecten su esencia que tanto significa para la historia local y para la del país.

Es en este sentido que la vinculación de la artesanía con el campo del diseño, como es el interés de este trabajo, resulta conflictiva cuando se sabe de ejemplos como el de Santa María Tlahuitoltepec, los “homenajes” a la cultura mexicana que han hecho diferentes revistas de diseño de modas o las comunidades que sirven de mano de obra a propuestas de diseñadores externos. Ya que si bien, es necesaria la relación con otras disciplinas que conocen las condiciones del mercado actual, resulta imperativo que el ambiente sociocultural de los creadores sea punto de partida para no influir en la naturaleza de los procesos. Sin olvidar también que la explotación de la industria sobre el medio ambiente y de las personas, representa graves daños a la calidad de vida de los seres humanos; este es otro valor de la forma de producción artesanal que no se ha abordado con la atención debida, considerando que la resistencia por parte de los artesanos al cambio de sus procesos, herramientas o maquinarias para optimizar y facilitar la producción, otorga este tipo de valor a la perspectiva moderna de producción.

Finalmente consideramos que el problema de la vinculación entre el campo del diseño y la artesanía reside en que es necesario un ejercicio de aproximación a la artesanía por parte de los diseñadores para poder interpretar lo más acertado posible las necesidades de los artesanos, donde debería ser indispensable el ejercicio de la profesión con un fundamento ético, donde exista el reconocimiento del trabajo de cada uno de los agentes. Aquí es necesario considerar que no existe una herramienta que permita conocer los límites de transformación cuando se hace una colaboración con el diseño. Por la razón descrita en el estudio se siguieron los siguientes objetivos.

1.1.1. Objetivo

Contribuir en la mejora de los procesos de vinculación entre artesanos y diseñadores a partir del estudio formal de los aspectos centrales de la tradición artesanal.

Objetivos específicos

- Analizar las interacciones conceptuales y prácticas que en la actualidad se generan en la vinculación entre el campo del diseño y la artesanía.
- Determinar aspectos que permitan conocer el proceso desarrollado en las vinculaciones entre diseñadores y artesanos.
- Diseñar una herramienta para el registro de las experiencias y evaluación de los resultado generados entre diseñadores y artesanos.

1.1.2 Justificación

La importancia de abordar las relaciones entre la disciplina del diseño y la actividad artesanal tradicional tiene lugar en los distintos casos y productos que en la actualidad han sido difundidos como propuestas de nuevo diseño, si bien estas acciones buscan la permanencia de la actividad artesanal, cabe señalar que resulta complicado reconocer los aportes reales al sector, la integración a los procesos y su circulación en el mercado.

Consideramos que muchos de los resultados obtenidos en esta relación difícilmente cumplen con los rasgos característicos y prácticos descritos tanto por las propias instituciones como por expertos en el campo. El continuo crecimiento de estos objetos va originando que las prácticas se posicionen al filo de otras definiciones como manualidades, híbridos o diseño sin identidad, en este sentido resultaría útil una investigación que contribuya a reflexionar la condición conceptual e ideal que existe desde las disciplinas del Arte y el Diseño respecto al contexto artesanal y sus aplicaciones para lograr el desarrollo de la actividad de una forma ética, concreta y coherente. Hay que considerar que tal análisis puede contribuir a definir un instrumento de evaluación de procesos y resultados basado en experiencias de colaboración entre profesionales del Diseño y Artesanos tradicionales de Michoacán.

El impacto se vería reflejado en la posibilidad de una ejecución efectiva de acciones en pro del desarrollo por ejemplo, en el campo productivo, el desarrollo técnico y la aplicación creativa, que contribuyan a la apropiación del grupo de artesanos respecto a las necesidades culturales y comerciales de su producción, así como encontrar las formas de gestionarlas en el mercado. Una razón que también resulta importante para el sector es la necesidad de integrar los productos surgidos de las propuestas hechas por las instituciones, como diseños artesanales, ya que se ha sabido que, aunque son resultados de los procesos de diagnóstico de las instituciones, no se ha logrado establecer una forma de integrarlos para su evaluación en concursos, para diseñar acciones de difusión o para la propia integración en el proceso productivo de los grupos de artesanos tradicionales.

1.2 Marco Referencial

1.2.1 Antecedentes

En México, donde el 21.5% de sus habitantes conforman la población indígena, y donde los niveles de marginación mas altos se centran en lo que comprende los estados con mayor índice de esta población, se ha declarado la necesidad de igualar en condición de oportunidades a las comunidades indígenas para alcanzar el desarrollo social, por ellos las acciones encaminadas se centran en la creación de diversos proyectos específicos bajo la tutela de distintos programas sociales que implementan medidas para dotar de herramientas y condiciones que logren el tan deseado crecimiento económico. En algunas de esas medidas es posible observar que se inculca la visión de incremento de la producción y la búsqueda de opciones comerciales como medidas para el desarrollo económico y la permanencia de los grupo artesanales.

Los países donde existen grupos indígenas que continúan elaborando productos de forma artesanal, ya sea para autoconsumo, venta interna o comercio externo son testigos de la existencia de cambios en los objetos creados por artesanos locales, algunos de estos surgen desde dentro del grupo, mientras que otros después de la vinculación con agentes externos como instituciones gubernamentales o educativas. De ello existen variados ejemplos desde hace más de dos décadas y en diversos países.

Para comenzar a adentrarse al trascender de la actividad artesanal en México, hay que retomar un aspecto fundamental de lo que hoy entendemos por artesanías, es decirlos, como objetos de respuesta; pues lo son ante las necesidades primarias de los seres humanos, dando lugar al inicio de su uso como objetos para desempeñar actividades cotidianas, que junto a las cualidades del ser humano, como ser pensante y evolutivo, cambiaron y se convirtieron en receptores de significados que han dado lugar a la satisfacción de otro tipo de necesidades, como la espiritual, de estatus o convivencia en las actividades sociales, es decir pasaron a dotarse de funciones diversas en la vida cultural y social de los pueblos indígenas, que después de los contactos durante la conquista española, en el caso de México, fueron cambiando y combinándose con nuevas técnicas y funciones antes no pensadas, esto contrajo por diversas razones sociales o por el choque cultural un

cambio en la percepción de su importancia, que le acompañó y desplazó a sus creadores por varias décadas del espacio geográfico y político, lo que describe Bonfil (1990) como una negación del indio, la exclusión de todo aquello que recordaba la existencia de un pasado indígena.

En este mismo texto Bonfil expone la reconsideración del valor de los rasgos indígenas a desde los primeros movimientos emancipadores del siglo XIX y posteriormente, en las primeras décadas del siglo XX. Asumiendo que estos eran necesarios para dotar de identidad al país, dicha iniciativa fue desempeñada por las instituciones existentes dando lugar a la creación de nuevos órganos para entender y revalorar los diferentes elementos de la cultura nacional, se sumó a esto la participación de diferentes artistas, antropólogos, sociólogos, entre otras profesiones, para dar lugar a una serie de actividades que contribuyeron a la generación de programas educativos y operacionales para recolocar las manifestaciones culturales de las comunidades antes relegadas. Con la reflexión anterior comenzamos a vislumbrar la postura epistémica con la que hoy se observa a las distintas expresiones de las comunidades indígenas de cualquier etnia, incluyendo las creativas como la artesanía.

Pero ¿qué sucede después de este proyecto que buscaba establecer las nociones de un México integrador consciente de sus orígenes y del valor de su patrimonio? Considerando las posibilidades de esta investigación es conveniente resaltar a uno de los momentos que nos incumben en sentido de las relaciones con una disciplina, que como recurso en otro momento reivindicativo dio lugar a una relación de conocimientos que contrajo la integración de oficios tradicionales con alternativas del diseño, donde dichos programas educativos tuvieron lugar en escuelas de oficios que a través del diseño dieron lugar a las técnicas y conocimientos de índole artesanal, como en los movimientos del Arts & Crafts, que dio lugar a las primeras escuelas de diseño en América Latina.

Uno de los primeros acercamientos, de los que se tiene noción, sobre de vinculación entre el diseño y la artesanía es resultado de un trabajo de Moreno (1990) que bajo una perspectiva analítica y con el apoyo de antropólogos e investigadores expertos al tema artesanal junto a diseñadores y artesanos efectuaron las primeras reuniones de discusión para definir las necesidades del sector artesanal, como secuencia a los cursos iniciados en 1948 por Daniel Rubín de la Borbolla donde “trabajaron para darle presencia a la

producción indígena artesanal, lo cual se expresa en las siguientes Resoluciones adoptadas en dicho cónclave” INI: OEA: CIDAP.(1993). Después de su muerte se conformó el Centro Rubín de la Borbolla, que se puede considerar como uno de los primeros centros que se dedicaba a proponer la interdisciplinariedad como medio estratégico del desarrollo para la permanencia de los oficios artesanales en México, a demás de dar lugar a la creación de políticas públicas ya que buscaba “la manera de acercarse al arte popular desde una perspectiva integral... fue en su momento innovadora y trascendió porque sirvió para proponer formas de generar políticas públicas, programas de apoyo, de documentación y fomento” (Rubín de la Borbolla, S. 2009).

Estos foros se realizaron en toda América Latina y contaban con la participación de expertos en el tema y el intercambio de experiencias de artesanos de diferentes países latinoamericanos, dando origen a la consolidación de otras organizaciones enfocadas al estudio y promoción de la actividad artesanal como la Asociación Mexicana de Arte y Cultura Popular A.C. (AMACUP), que era una institución encargada de ejecutar proyectos con comunidades artesanas en el país, atendiendo necesidades formativas en aspectos técnico y nuevas formas de organización para el trabajo.

Estas actividades también eran desarrolladas por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, fundado en 1974 por la Secretaria de Desarrollo Social, con la encomienda de promover y difundir la artesanía mexicana en todo el país, con el principal objetivo de lograr el incremento comercial de la producción artesanal a través de proyectos productivos. En la actualidad esté es el organismo central que atiende al sector, mediante la gestión de recursos, provenientes de Gobierno Federal otorgando capacitación y asistencia técnica, adquisición de materia prima, apoyos a la producción, prevención de salud, acopio de artesanías y gestión de premios y concursos artesanales entre otras, a través de las ocho vertientes que señala en sus reglas de operación.

En Michoacán, uno de los estados con mayor diversidad artesanal del país, (cómo se muestra en la imagen 1: Distribución de las artesanías en México, de Correa, O.) las comunidades de artesanos han sido atendidas por las instituciones antes mencionadas, por medio del Instituto del Artesano Michoacano³, que funge como reservorio de piezas

³ Hasta el 2016 conocido como la Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán, el IAM es un organizamos publico descentralizado que se rige por la Ley de Fomento y Desarrollo Artesanal del Estado de Michoacán.

artesanales de todo el estado, sirviendo también como gestor en eventos comerciales como ferias, tianguis y concursos. Además de la investigación que hasta principios del año 2000 generó documentos de estudio que abordaban la complejidad artesanal en Michoacán, otra de sus labores es promover la formulación de leyes que contribuyan al ejercicio de obligaciones y responsabilidades del gobierno estatal con el sector, como la ley de fomento y desarrollo artesanal, que han servido para el desarrollo de actividades de preservación y difusión de los conocimientos tradicionales locales.

En la actualidad algunas de las acciones ejercidas en términos de capacitación han estado en vinculación directa entre Institutos y Centros Educativos como Universidades públicas o privadas, un caso de interés es el generado con la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. En esta coordinación se realizó una serie de proyectos de capacitación de distintos tipos en búsqueda del beneficio de los artesanos Purépechas, donde resulta de interés el conocimiento de las estrategias y el enfoque desde una perspectiva de la Interculturalidad como forma de acción, perspectivas y formas de relación diferentes a las que otros grupos escolares desarrollan con las comunidades indígenas.

Por esta razón este proyecto pretende desde el campo del Diseño, investigar y comprender las relaciones generadas entre ambos campos, considerando que en la actualidad la comunicación entre dicha disciplina y el trabajo artesanal se ha vuelto más estrecha y ha aportado a los diseñadores, además de inspiración, una serie de condiciones como valor agregado y beneficios personales que tienen como pilar el uso indiscriminado de códigos significativos, de conocimientos tradicionales, procesos, funciones y técnicas locales. Todo lo anterior bajo el lema de la innovación en la artesanía, o la modernización de los objetos tradicionales, generando así de forma individual: prestigio o beneficio económico enmarcando con ello, el histórico rezago social que sufren las comunidades originarias, que en aspectos del campo creativo-cultural de los pueblos indígenas se traduce en el fomento de una economía desigual, transgresión de valores culturales y pérdida de la identidad.

Si se busca abordar el tema de los oficios tradicionales es importante considerar la profundidad del estudio más allá del campo descriptivo-funcional como generalmente se ha hecho. El tema de la producción artesanal ha sido investigado desde los ámbitos académico, económico, tecnológico, simbólico y comercial, entre otros. Si tomamos en cuenta que

actualmente la importancia de las prácticas tiene razón por todas aquellas necesidades que son capaces de cubrir, o por las oportunidades económicas que representa para las instituciones en una sociedad enfocada al desarrollo productivo como México, resulta oportuno generar reflexiones desde lo que hoy entendemos como desarrollo.

1.2.2 Delimitación conceptual

Para poder adentrarse al tema de la vinculación entre diseñadores y artesanos, es indispensable señalar a que nos referimos cuando hablamos de artesanía, de diseño, de tradición y de vinculación, conforme se desarrolla este documento es posible darse cuenta de que existe una articulación entre ellos, como podemos comprender las relaciones que les acercan o diferencian entre si, en especial hacia el campo artesanal.

De la artesanía interesan los trabajos que desarrollan el concepto desde sus componentes esenciales que contemplan aspectos categóricos, técnicos y significativos. Para comenzar retomamos la definición de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura que la define como productos hechos “...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” (UNESCO, 1997). Por su parte, el Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías (2021) definen a un artesano como “Persona cuyas habilidades naturales o dominio técnico de un oficio, con capacidades innatas o aprendidas, con conocimientos prácticos o teóricos, elabora bienes u objetos de artesanía, se entenderá que son las(los) artesanas(os) mexicanas(os).” (FONART, 2021, p.4)

Por su parte, Gaviria y Pérez (2012) señalan que “la artesanía se define como un sistema integral de trabajo productivo en un marco geográfico, cultural e histórico heredado de generación en generación y que se consolida en un oficio tradicional” (p.111). Así mismo Torre, F. indica que “la artesanía popular es la tradicional, vinculada con necesidades, festividades, gustos populares o rituales“ (Torre, 1994, citado en Rivera, Alberti, Vázquez y Mendoza, 2008, p. 112).

Estas definiciones nos indican que el objeto artesanal no se encuentra aislado de la vida sociocultural del individuo, ya sea el creador o usuario, ya que como objeto utilitario, decorativo, ritual o cualquier otro, genera lenguajes que informan sobre quien lo porta, ya

que son parte, como se menciona en el párrafo anterior, de eventos y momentos de trascendencia en la vida cotidiana. Tomando en cuenta las aseveraciones anteriores podemos destacar que el oficio artesanal, entonces, es un campo que se define por distintos elementos, que son el tipo de material, el tipo de técnica empleada para su procesamiento, las habilidades manuales del creador, las funciones socioculturales que juega para una colectividad, a su vez estrechamente ligada con la tradición indígena y mestiza con fuertes expresiones histórico-culturales.

Por otro lado respecto al diseño, Papanek (2014) expone que este es un ejercicio natural del ser humano, que desarrolla en diferentes momentos de su vida y que no se limita a la generación de objetos materiales, ya que puede reflejarse en cualquier ejercicio creativo, como escribir, educar, organizar un espacio entre otro esfuerzo que busque un orden significativo, “el diseño ha de ser significativo; y «significativo» reemplaza a expresiones semánticamente cargadas de ruido como «bello», «feo», «apagado», «mono», «asqueroso», «realista», «oscuro», «abstracto», y «bonito»” (p. 30).

En este mismo campo Juan Acha (2009) desarrolla aspectos distintivos entre el Diseño y la Artesanía, refiriendo que “el diseño constituye un fenómeno sociocultural contemporáneo, y éste, a su vez se halla íntimamente ligado a la sociedad de consumo y a la industria cultural” (p. 91). Quien además indica la importancia de concebir el significado del diseño como un ejercicio meramente proyectual, que “introduce recursos estéticos en los productos de la industria masiva” (p. 89) un generador de ideas que recurre a sistemas de pensamiento y relaciones con el entorno inmediato, donde se recurre a “informaciones ícono-verbales” y “elementos de entretenimiento”, sin embargo el fin no se limita a la producción como en la actualidad se considera, también refiere que “las actividades productivas de los diseño son meramente proyectivas y directorales y sus apariencias se presentan a los ojos de muchas personas” (p. 98).

Si partimos de la noción del diseño como ejercicio proyectual que involucra la ideación en la solución de problemas o necesidades, que refleja elementos estéticos, económicos y comunicativos, que insinúa una transformación de materiales, requiere para su materialización de una etapa productiva como lo refiere una de las características del concepto de artesanía. Por consecuencia, si consideramos la naturaleza de los conceptos anteriores, donde uno se refiere a la creación de objetos materiales para la solución de

necesidades, y que a su vez conforman parte de la identidad de los grupos e individuos, puede considerarse entonces que, dentro de sus características antes mencionadas resalta también la conservación del objeto, donde la forma de hacer, de verse y de usarse es específica, a diferencia de lo que como ejercicio creativo representa el diseño en la actualidad.

En estas dos áreas la percepción de la tradición en diferente forma se aprecia la relevancia. Y para comenzar a delimitar este concepto es necesario señalar que forma parte importante en la comprensión de los límites creativos entre diseño y artesanías, de allí que partimos de la idea que “la tradición, en general, busca perpetuar la vida” al ser “... respuesta del hombre al reto del tiempo. A primera vista, la tradición parece sólo preocupada por el pasado. Pero en realidad su profundo sentido es ser el puente hacia el futuro.” (Herrejón, 1994, p. 140). La tradición es entonces un elemento importante para el entendimiento de la cultura de una sociedad, que responde a diferentes niveles entre lo individual y lo colectivo que están sujetos por una relación social. Este autor describe la relación de cinco elementos de la tradición, que dan lugar al ciclo de la tradición, donde la correspondencia juega un papel importante en la transmisión y permanencia de la tradición.

Por su parte Erick Hobsbawm (1983) nos plantea un fenómeno distinto, al abordar la invención de la tradición con lo que “se busca inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (p.8), a su vez la define como “un proceso de formalización y virtualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque solo sea al imponer la repetición. (p.10). donde resulta de suma importancia la funcionalidad de dichas prácticas en la época o momento histórico, refiriendo que se trata también de una respuesta a las tradiciones que por un cambio rápido de la sociedad cuya transformación vuelve obsoleta ciertas prácticas.

Abordar estas dos percepciones de la tradición, en la que una se refiere a un ciclo de entrega-recepción donde van inmersos valores heredados, respecto a la otra forma en que dado la funcionalidad del momento histórico y las posibilidades de los individuos respecto a tradición se integran a un proceso de elección, invención e imposición de nuevos leguajes, la primera contribuye a conocer y a delimitar un marco donde la tradición, que contribuye a la definición de límites en la producción artesanal, es discutible y pone en relevancia la oportunidad de los cambios que a través del diseño se han integrado a la

tradición artesanal y el otro como una forma de encontrar posibilidades heredables y funcionales para la supervivencia en la modernidad.

Es entonces momento de esbozar un campo que contribuya a comprender las interacciones entre el diseño y la artesanía, nos referimos a la oportunidad que a través de la vinculación comunitaria sucede, en primera instancia la palabra vincular se define como: La acción de unir dos o más cosas de manera firme y duradera generando una especie de dependencia de una hacia la otra, en el sentido que la vinculación involucra una relación entre lo que se relaciona representa también la existencia de una comunicación.

La vinculación es entonces un ejercicio de unión que genera una relación entre las cosas o personas, es decir, que representa también un encuentro que puede incidir en la realidad del otro. A su vez encontramos que la vinculación comunitaria se define como “la correlación entre los diversos actores de la sociedad (academia, empresa y gobierno) para propiciar el desarrollo tecnológico, económico, productivo, científico y cultural que contribuyen al posicionamiento y fortalecimiento de las instituciones” (ANFEI, 2009, p. 2). Sin embargo, existen distintas formas de proceder y actuar en la vinculación con comunidad, esto en relación a la disciplina o área de donde parta, así como de las características de los involucrados. Aunque los procesos de vinculación en las universidades se refieren a las relaciones de la academia con la sociedad y el sector empleador, así como con la consiguiente transferencia de conocimientos, es importante mencionar la vinculación comunitaria entendida como “el proceso mediante el cual los universitarios ponen al servicio de la sociedad, especialmente de los sectores pobres y marginados, los conocimientos adquiridos en el salón de clases, para contribuir al mejoramiento de la calidad de vida” (Universidad Veracruzana, 2020) también propone una forma particular de construir relaciones entre profesionistas y no profesionistas. Aquí es importante señalar que estas interacciones se encuentran medidas por la ética, modelo y tipo de pedagogía que inculquen en los universitarios.

1.2.3 Supuestos

- ◆ Tomando en cuenta las evidencias que existen de sobre intervenciones entre diseñadores y artesanos, podemos anteponer que se maneja un discurso que distorsiona y minimiza la labor histórica, creativa y propositiva de los creadores, así

como los aportes que el ámbito comunitario puede otorgar a la formación de profesionales.

◆ Asumir prácticas basadas en la idea de modernización como herramienta de desarrollo de objetos y procesos de producción artesanal, más la falta de una visión integradora de conocimientos, reconocimiento de procesos y sujetos de creación tradicional por parte de los profesionistas del Diseño pone en riesgo la identidad de los productos artesanales.

◆ La falta de instrumentos apegados a los modos culturales y tradicionales que puedan evaluar los procesos y resultados que se han implementado en las capacitaciones en el sector artesanal, más la escasa participación de las instituciones en el seguimiento de dichas acciones, ha legitimado una serie de prácticas no favorables para el sector artesanal.

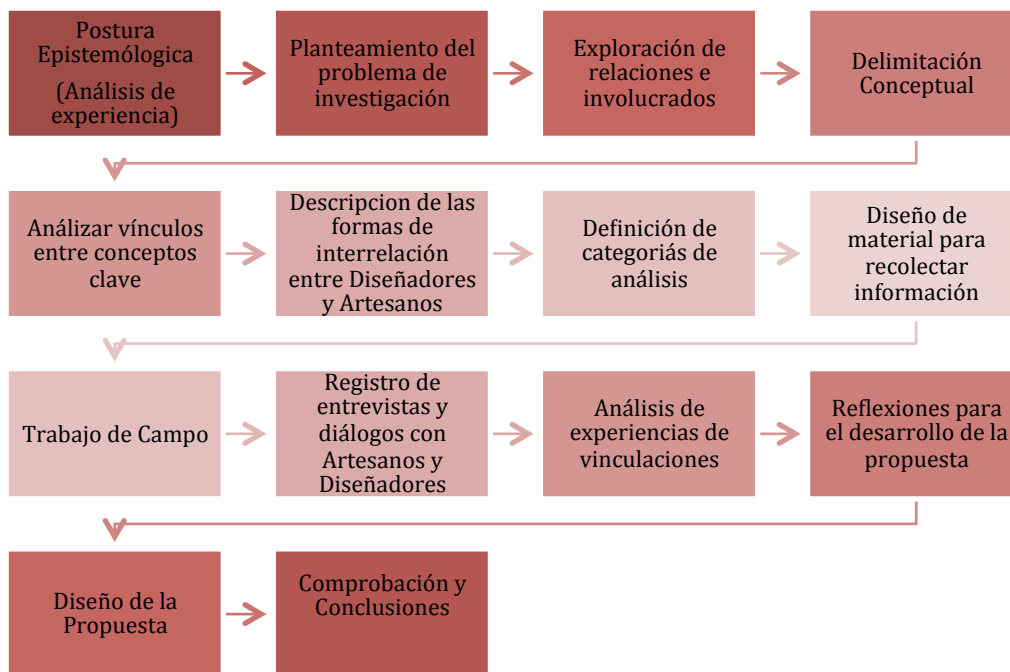
Pregunta de investigación

¿Cuáles son las contribuciones recientes en la última década y dificultades que emergen en la vinculación entre diseñadores y artesanos en Michoacán y bajo qué criterios se evalúan los resultados?

1.3 Metodología

La propuesta de investigación surge de una serie de situaciones experimentadas desde el 2013 cuando fue posible adentrarme en el sector artesanal a través de distintas actividades de sondeo. Este ejercicio contribuyó a definir una postura en el diseño de proyectos que pudieran generar impacto efectivo en los grupos. Durante este proceso también fue posible conocer las dinámicas de trabajo que ejercen las instituciones vinculadas con este sector.

Figura 1:
Desarrollo de la investigación



Fuente: Elaboración propia (2019)

En este esquema se refleja el crecimiento y maduración de la idea para establecer el proyecto de investigación, los diferentes aspectos comprenden tanto de la observación de la realidad, el posicionamiento como partícipe de esa realidad y el diseño formal desde la metodología de la investigación cualitativa para comprender la relación entre el diseño y la artesanía y con ello establecer categorías que conformen una propuesta de vinculación.

La consolidación del proyecto de investigación tiene lugar en dos niveles, el primero corresponde a una reflexión de la experiencia vivida, este momento es decisivo ya

que conforma todo lo que da razón al planteamiento del problema, a través del trabajo con diferentes comunidades, donde fue posible detectar los agentes clave a partir de una observación de las relaciones entre diferentes personajes, ya que unas resultaban más sólidas que otras, estas se encuentran inmersas en los distintos aspectos que involucra la producción artesanal, desde el proceso (redes con otros artesanos), la comercialización (vínculos para la gestión con instituciones o promotores), capacitación (con diseñadores u otros profesionales), todos esto se considera en el Capítulo II: Análisis de procesos de vinculación entre profesionales del diseño y artesanos, donde se expone el caso de la comunidad de Cherán y Ocumicho con la intención de evidenciar como se genera la vinculación como puede ejercer de forma diferente dependiendo del nivel de involucramiento tanto de los artesanos como de los agentes externos, ya sean funcionarios públicos o diseñadores.

El segundo aspecto, corresponde a la descripción de los casos de estudio, donde se abordan sus características particulares y la forma en que se vinculan con el sector artesanal, considerando el perfil profesional, sus antecedentes, estrategias y un esbozo de los resultados obtenidos en las vinculaciones. Este instrumento para el registro de experiencias de vinculación entre diseñadores y artesanos se aplicó a cinco diseñadores y a los respectivos artesanos involucrados en la vinculación.

Como ya se mencionó en otros apartados del documento, resulta importante explorar las experiencias de vinculación para conocer los aspectos que intervienen en determinadas acciones y poder contextualizar qué se promueve en la actualidad como diseño artesanal y bajo qué posturas teóricas y metodológicas se desarrollan. Debido a que se suele pensar que existe un desplazamiento de los saberes y prácticas tradicionales de los creadores para alcanzar los objetivos idóneos desde la perspectiva de las instituciones. Para ello resulta útil destacar los fundamentos de la investigación participativa para poder describir, analizar y priorizar las limitaciones, necesidades y problemas de los grupos en concreto, a través del dialogo entre los actores locales y los promotores externos como lo propone Cox (1996), se pretende un acercamiento partiendo de lo sencillo a lo complejo.

1.3.1 Enfoque de la investigación

Esta investigación es de corte cualitativo, y plantea la aproximación a un sujeto-objeto real, que está presente en el mundo y que puede ofrecernos información sobre sus propias experiencias, opiniones y valores, además la aplicación de una serie de técnicas o métodos para la recolección de información, como las entrevistas a profundidad, casos de estudio, observación y la etnografía. Esta última busca comprender el contexto cultural sin partir de presuposiciones o expectativas, que, en mi caso, por ser investigadora nativa pudieran generarse algunas de estas situaciones. Por ello se busca observar el objeto de estudio desde adentro y al también desde afuera, siempre problematizando y generando interrogantes para lograr respuestas y conclusiones objetivas.

Como actividad inicial se centró en la búsqueda y análisis de material bibliográfico para conformar el planteamiento teórico y referencial del tema de investigación, seguido del registro de casos de estudio a profundidad y visitas formales con la intención de conocer el contexto general de los lugares elegidos y ubicar a los informantes.

1.3.2 Diseño de la metodología

El eje de la investigación se dirige a la comprensión del contexto actual de la producción artesanal con la intención de conocer las fallas en la asimilación de una perspectiva de trabajo colectivo y multidisciplinario que pueda garantizar el desarrollo integral de profesionales en el diseño y artesanos. A su vez resulta importante en esta propuesta lograr una observación objetiva que genere una crítica que contribuya a categorizar y fomentar una relación armónica entre las posibilidades técnicas del diseño y la riqueza simbólica y social de la artesanía. La aplicación analítica se concentrará en casos específicos del trabajo entre diseñadores y artesanos.

Para este trabajo se consideró como sujetos de observación a diseñadores independientes que fueron vinculados por parte del Instituto del Artesano Michoacano, de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán y de la Universidad Autónoma de México, que se han involucrado con grupos dedicados a la producción de artesanía. La selección de casos de estudio tiene como base los núcleos de investigación enlistados en este apartado, considerando que están organizados con relación a antecedentes de

colaboración de ambas y se organiza en tres aspectos fundamentales:

- Conocer las características de los procesos de colaboración con artesanos
- Reflexión crítica de los resultados
- Análisis de la experiencia

La intención de la investigación en campo se centró en la obtención de datos para comprender los contextos en los que se han generado vinculaciones entre los artesanos con diversos agentes y la forma en que los objetos resultantes de estas han logrado o no insertarse a la dinámica productiva y cultural de la localidad. Tomando en cuenta lo anterior se decidió organizar el plan de trabajo en dos aspectos:

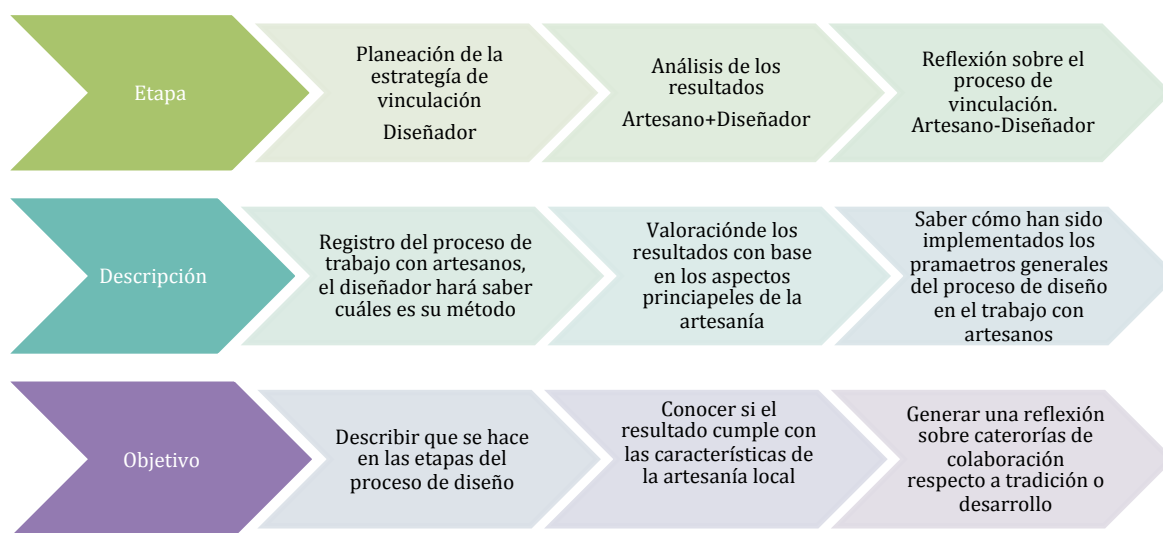
1. Acercamiento a los casos de estudio donde buscó recabar datos históricos que permitan realizar una comparativa y la reafirmación o definición de categorías de análisis vinculadas.
2. Investigación en dos Universidades que han desarrollado proyectos de vinculación con artesanos, esta se pretende desarrollar en dos momentos: una corresponde a la aplicación de entrevistas a coordinadores de proyectos de vinculación comunitaria; con la intención de conocer los programas y/o metodologías aplicadas; el segundo momento corresponde a un ejercicio de observación a un grupo de estudiantes en el proceso de actividades de vinculación; esto con la intención de apreciar la aplicación de las metodologías antes mencionadas así como la confirmación de categorías de análisis.

1.3.3 Diseño de propuesta para instrumento de observación de procesos desarrollados por diseñadores y artesanos

El instrumento para el registro de experiencias de vinculación entre diseñadores y artesanos que se presenta a continuación, busca conocer los fundamentos y estrategias que guían los procesos de vinculación de algunos profesionales del diseño con el sector artesanal, así como los impactos y aportaciones de las estrategias creativas y técnicas que utilizan ambos agentes. Se planteó como el inicio de un modelo para evaluar estrategias de vinculación entre el sector artesanal y profesionistas de diseño a través del análisis de los procesos de

trabajo, de la reflexión sobre de los resultados y de la recolección de información que pueda contribuir a comprender las relaciones entre la artesanía y el diseño. En la imagen 3 podemos encontrar las etapas de desarrollo del instrumento.

Imagen 2:
Síntesis del instrumento para el registro de experiencias de vinculación entre diseñadores y artesanos



Fuente: Autoría propia (2020)

Para recolectar información de las estrategias implementadas y los resultados obtenidos en las prácticas de vinculación con artesanos, se construyó una herramienta⁴ que permitió adentrarse en las experiencias de los involucrados. El propósito fue registrar las características que componen los procesos de trabajo, así como configurar una guía que pueda servir como esquema de observación de los objetos para corroborar la función y el cumplimiento de los requerimientos que en principio dan razón a la vinculación entre diseñadores y artesanos.

⁴ Los formatos correspondientes se pueden encontrar en el apartado de anexos al final de este documento.

Resultados esperados del instrumento:

- Diseño de una guía para evaluar estrategias de vinculación entre el sector artesanal y profesionistas de diseño.
- Análisis de los procesos de vinculación entre los diseñadores y artesanos.
- Análisis de los resultados desde el diseño y desde la artesanía
- Recolección de información que contribuya a comprender las relaciones entre la artesanía y el diseño.

1.3.4 Categorías de Análisis

Los casos de análisis tienen que ver con ejemplos de comunidades que se han involucrado en un proceso autónomo de cambio en el oficio artesanal y el segundo que corresponde a casos de vinculación directa entre Diseñadores: locales y ajenos a las comunidades, con artesanos tradiciones. Ambos grupos otorgan diferente información.

1.3.4.1 De las comunidades para el análisis de los procesos de vinculación

Tabla 1:
Características de las comunidades para análisis de vinculación

Comunidad	Antecedente	Aporte a la investigación	Planteamiento de análisis
Cherán	Proceso de preservación a través de la transmisión de conocimientos intergeneracional.	Delimitación de las técnicas de transmisión de conocimientos tradicionales e innovación a través del diseño.	Reactivación y continuidad de la actividad artesanal a través de la lucha por el territorio y la preservación de la cultura propia.
Ocumicho	Reforzamiento de la práctica artesanal a través del desarrollo de nuevas propuestas de diseño.	Análisis de las propuestas de innovación para el impulso de la actividad artesanal.	Apropiación de innovaciones en la artesanía a través de la comparativa de dos técnicas locales de

Fuente: Elaboración propia (2018).

1.3.4.2 De los casos de estudio de vinculación entre diseñadores y artesanos

Tomando en cuenta que el objetivo de este ejercicio es recolectar información de las estrategias implementadas y los resultados obtenidos en las prácticas de vinculación con

artesanos, con especial intención en el registro de las características que componen los procesos de trabajo. Se seleccionaron cinco diseñadores, tres de ellos cuentan con trayectoria en el trabajo con artesanos en comunidades indígenas y rurales en Michoacán; quienes además han trabajado como técnicos vinculados por instituciones estatales y federales como por ejemplo: Casa de las Artesanías, ahora Instituto del Artesano Michoacano, el Instituto de Capacitación para el Trabajo del Estado de Michoacán, por ejemplo y FONART, así mismo han participado en la formación de alumnos de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, de donde se deriva el segundo perfil para la aplicación del ejercicio, dos de ellos son egresados de la Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural con la terminal de Diseño Artesanal.

El requisito unificador entre estos dos perfiles de profesionistas es que dicho trabajo de vinculación del diseño haya sido con artesanos tradicionales, es decir que la transmisión del conocimiento o el aprendizaje haya sido adquirido por herencia familiar o legado cultural,⁵ esto con la intención de evitar caer en una confusión operacional.

La importancia de las actividades de investigación en campo está estrechamente relacionada con la posibilidad de comprobar los supuestos de esta tesis, a través de estos ejercicios se logró una observación objetiva que contribuye al fundamento de una relación armónica entre las posibilidades técnicas del diseño y la riqueza simbólica y social de la artesanía. Para ello se desempeñara un trabajo de sistematización del proceso de diseño de producto que nos otorgue las generalidades que desde la disciplina se contemplan para la fundamentación, creación, transformación y evaluación de objetos, tal instrumento tiene a intención de conocer las etapas desarrolladas en campo entre artesanos y diseñadores, un reflexión sobre un caso particular de vinculación y la conclusión de aspectos particulares que a través de la investigación sobre el proceso de diseño y la evaluación de los objetos artesanales se determinen.

Después de adentrarnos al desarrollo de las partes iniciales que conforman este proyecto de investigación, se considera útil enmarcar aspectos fundamentales que se

⁵Se asume que cada uno de los aspectos que definen al artesano es importante, sin embargo, consideramos este como condicionante en la elección de los casos ya que se tiene conocimiento de que el proceso de selección del FONART, en la aplicación de sus herramientas, contempla también a solicitantes de reciente formación o de trayectoria diversa y son beneficiados por el programa. El objetivo de este proyecto es el trabajo con los artesanos tradicionales ya que en casos como estos la técnica, la estética, el material y la organización para la producción, están mucho más arraigados y el encuentro durante la vinculación genera experiencias debatibles y enriquecedoras para los objetivos del instrumento.

exponen con mayor profundidad en los capítulos siguientes. En primer lugar, asumir que este proyecto es un intento de cohesionar experiencias en campo con las reflexiones generadas desde lo académico y que sobre todo tiene la intención de comprender cómo sucede lo que sucede en el diálogo entre dos agentes creativos que habitan, aprenden y crean de formas diferentes.

Así mismo las delimitaciones de los conceptos, han comenzado a vislumbrar una relación que contribuye a comprender los sucesos, donde la interrelación del diseño y la artesanía sugiere una conexión interactiva moldeada por las intenciones de los agentes, por ello la necesidades de determinar las características de cada concepto, ya que esta relación sucede entre las fronteras de lo que se asume como deber ser de cada uno de los conceptos.

CAPITULO II. ABORDAJE CONCEPTUAL

Para aproximarnos a la respuesta de ¿cuáles son las contribuciones de la vinculación del diseñador y el artesano? Resulta indispensable comprender en un principio los aspectos básicos de lo que se define como artesanía tanto en lo visual, como en lo material, simbólico y en su proceso de producción; sumando la caracterización del creador. De esta forma también es necesario conocer el proceso y los métodos comunes en el diseño, tomando en cuenta que existe una amplia variedad de procesos en la proyección y materialización de ideas, así mismo resaltar la oportunidad que representa la interpretación del contexto para la generación de propuestas por parte de diseñadores.

El tercer concepto que se desarrolla en este apartado es el de la tradición, una definición básica de los conceptos anteriores nos coloca en un punto intermedio entre a) la preservación de saberes con un valor histórico que ha permanecido a través del tiempo y gracias a la transmisión generacional y b) la oportunidad innovadora y transformadora para dar solución a necesidades y aprovechar oportunidades comerciales para mejorar las experiencias de los usuarios incluso ubicarlos en un estatus como consumidores de diseño, entonces resulta indispensable reconocer cuál es la naturaleza de la tradición y como se va integrando o desplazando en el consumo de objetos utilitarios, sin embargo el principal interés en el abordaje de este concepto es determinar las características que en el objeto y proceso artesanal se han mantenido, esto con la intención de conocer que conforma la identidad de la tradición artesanal.

Finalmente se aborda el concepto de vinculación comunitaria, de este se intenta un acercamiento desde como operan en relación de profesionales del diseño con artesanos, si bien en el apartado anterior indicamos que es el seguimiento de una serie de actividades que desempeñan alumnos bajo una perspectiva de colaboración con la comunidad, así como del intercambio de conocimientos, a partir de ahora se señalarán las formas de vinculación desde la perspectiva intercultural.

2.1 ARTESANÍA

La expresión creativa del ser humano tiene lugar en las desventajas que ha sido capaz de concebir en su relación con el medio ambiente, así como en la posibilidad de observar y entender cómo funciona el mundo que le rodea. Para dar respuesta a necesidades de protección el ser humano a creado construcciones para resguardarse de las tempestades de la naturaleza, utensilios aptos para la preparación de alimentos, ha dotado de valor objetos para establecer comunicación con otros integrantes del grupo, o agradecer a lo que él mismo no es capaz dar explicación o de entender y entre otras muchas necesidades, ha creado cosas con el fin de confrontar, de facilitar, de decorar o conectarse con su espiritualidad partiendo de lo inmediato, tanto de acontecimientos como de recursos materiales, como indica Bonfil:

Hay una actitud total del hombre ante la naturaleza, que es el punto de referencia común de sus conocimientos, sus habilidades, su trabajo, su forma específica de satisfacer la necesidad ineludible de obtener el sustento; pero que también está presente en la proyección de los sueños, en su capacidad de imaginar y no sólo observar la naturaleza (Bonfil, 1990, pp.55-56)

Varias de estas creaciones fueron consolidando una relación más estrecha con la vida cotidiana de los seres humanos ya que su cualidad funcional contribuyó a la conformación de la sociedad en sus distintos aspectos y la convivencia entre los individuos y el entorno. Además de construir lenguajes que son entendidos por un grupo concreto y que ayudan a definir límites culturales entre las distintas regiones, estamos hablando de los objetos que a partir de la colonización española en 1520 y que hasta mediados de los años 90's se denominaron bajo perspectivas occidentales como artes menores, arte popular o artesanía, tomando en cuenta que “la expresión estética de América Latina está en relación directa con los procesos histórico-políticos del continente” (Barreiro, 2010, p. 446).

Uno de los aspectos fundamentales que en la actualidad definen a la producción material y estética de los pueblos mexicanos como artesanía es el hecho de que se trata de un objeto que cubre necesidades utilitarias y rituales a través de procesos técnicos regidos a una estructura colectiva de producción y función, en comparación a la razón estética y de creación exclusiva como lo hace el arte occidental. Aunque no hay que desplazar los significados que representan los elementos plásticos de la artesanías para los integrantes de una sociedad, pues “es en lo artesanal donde se pueden dar los sentimientos de satisfacción

y realización; cosa que no sucede en las fábricas, donde el trabajador es tan solo un operario más en un mero proceso, que no ve el principio ni el fin —la esencia completa— del objeto”. (García, 2018, p. 15). Cabe señalar que las artesanías expresan un cumulo de elementos y composición estética lograda gracias al manejo de la técnica, de los materiales y de las reglas estilísticas locales.

Una de las definiciones para fines operacionales y que es validada por académicos desde hace mas de 40 años es la descrita por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (202) que define a la artesanía como:

Producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica y utilizando materia prima generalmente nativa. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite a la o el artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles valores simbólicos e ideológicos de la cultura local.

En la actualidad los productos artesanales representan para la mayoría de la población, generalmente de zonas rurales y urbanas, una razón suficiente de admiración de los saberes y prácticas que a través del tiempo y que aun frente a los efectos de la globalización se han mantenido como referentes de su identidad. Sin embargo, aunque la práctica, la integración de saberes en buena medida tradicionales, materiales y el manejo o no de utensilios para la elaboración de los objetos no se pone en tela de juicio, pero en el sentido conceptual si se generan diversas acepciones sobre lo que debe o no entenderse como artesanía.

De allí que el concepto o definiciones que se promueven desde la academia se vuelven escurridizos porque no llegan aplicar en todos los contextos particulares, y ello quizá obedezca a las particularidades culturales, históricas, geográficas o del medio ambiente. También suelen desarrollarse serios debates sobre el establecimiento de los campos y fronteras de lo que debe considerarse artesanía o arte.

Tomando en cuenta los párrafos anteriores que tratan en breve un antecedente sobre el proceso de definición de la producción estética mexicana, que se basa en diferentes aspectos que comprendían la función y uso por el cual eran elaborados, así como el proceso técnico y los materiales implementados, se han resaltando diferencias esenciales entre lo que en la cultura occidental era entendido como artesanía, resumiendo que estos objetos de

alto valor estético y técnico no alcanzaban los entendidos a los ojos de los colonizadores, pese que desde diferentes estudios antropológicos desarrollan un diálogo interesante entre el arte occidental y el arte primitivo.

Los aportes de Esther Pastory (2005) a través de su texto “Pensando con cosas hacia una nueva visión del Arte”, plantea que es necesario seguir una “teoría totalizadora del arte”, descubre que la clasificación de los objetos del exterior, del otro arte, del arte primitivo tenía como base la función, y los clasifica en objetos que representaban un valor monetario, los que causaban curiosidad y los prácticos que simbolizaban ídolos paganos incomprensibles para Europa.

Una de las formas en que se podría cambiar el pensamiento occidental era acercando al historiador a las prácticas y saberes de la producción de las otras culturas. La intención de la autora respecto a complejizar el concepto del arte es con el fin de demostrar que a través de ese panorama de conceptos se puede encontrar elementos que ayuden a generar intercepciones entre el arte a secas y el arte primitivo, para establecer así una comunicación entre el pasado histórico y el momento actual. En este sentido la investigación académica tiene una función importante para validar los objetos, para que estos puedan ser llamados de una u otra forma, al encontrar su importancia y sentido a través de su valor histórico y social.

Figura 2:
Separación del arte y la artesanía



Fuente: Garrido, M. (2019). La idea del artista/artesano y Morris, W. (2020) Arte y Artesanía. Elaboración propia (2021).

Tanto actividad resolutive o como habilidad creativa y estética, que ha evolucionado para integrarse en un nivel significativo de la vida personal y social de los individuos, la comprensión y valoración de la artesanía en México y Latinoamérica se ha visto estrechamente ligada a la concepción del arte en Occidente, donde a través del tiempo se han establecido clasificaciones argumentadas en la función decorativa de espacios religiosos o privados, así como de la complejidad técnica “sin embargo, es preciso recordar que estos hechos se desarrollaban dentro de un contexto que desconocía el valor artístico, cultural y social del artesano” (Garrido, 2019, p. 41), o de las artes menores como eran clasificadas. En la imagen 4 podemos ver una breve reseña de la percepción del arte y el momento donde se separa de la artesanía, hecho que tuvo inicio en la cercanía con la nueva España. Así como la reintegración en la vida política como ya lo mencionamos con Bonfil de Batalla, que junto con la participación de diferentes artistas mexicanos, insertaron en la plástica la presencia artesanal como un referente de la identidad mexicana, a su vez conformaron espacios de contemplación de las artesanías, “no obstante, no todas las cosas que hoy se consideran arte han sido así siempre y no todo lo que actualmente se consideran artesanías han sido vistas como “un arte menor” y “decorativo” (Freitag, 2014, p.132). Esta reflexión nos propone que la relación entre el arte y la artesanía aun es bastante estrecha y que en pleno siglo XXI existe límites borrosos si la pensamos desde lo filosófico, material técnico, etc.

Este breve antecedente ayuda comprender que la producción artesanal, si bien ya formaba parte de la vida sociocultural de los mexicanos, se ha visto sometida a través del tiempo y que se ha acompañado de un cambio en el pensamiento de los individuos. También ha retornado como referente de una forma de vida propia, entre el arte y la artesanía se comparten aspectos que desdibujan los límites como también existen otros que los alejan, sin embargo aunque el arte se visualiza como una actividad con autonomía, los artesanos y sus artesanías en la actualidad pueden transitar tanto en los espacios del arte, de la política, o de la educación, reconsiderando su presencia más allá de la vida colectiva.

2.2.1 Aproximación a la clasificación de las artesanías

Se asume que los límites de la producción artesanal se rigen significativamente por el *deber ser* del creador y una forma definida de cómo *hacer* los objetos, los valores inmersos en

cada una de estas formas son indispensables para el resguardo de elementos significativos de una identidad cultural, de la historia local y la convivencia del creador en el gremio.

Como en los apartados anteriores se esbozó, las artesanías están ligadas además a una serie de representaciones culturales de gran importancia para las sociedades, no exclusivamente de quienes las producen, su razón de ser y definición refleja códigos estéticos, es decir un conjunto de reglas para representar la naturaleza y la realidad de forma abstracta en símbolos y composiciones asumidas desde tiempos atrás por generaciones de artesanos. La creación de los objetos artesanales conforman diferentes sistemas de trabajo, estos pueden variar según la rama artesanal de la que se trate, así como la función que los objetos juegan en la vida social y cultural de los usuarios. Las artesanías pueden influir o establecer relaciones en la familia, en la sociedad, o con otros artesanos, donde los individuos conservan o reconfiguran las formas de convivencia y/o participación en su entorno sociocultural como:

a) ejecutante de la normativa para el uso de formas concretas de representación visual al manejar elementos estéticos específicos en la creación de artesanías, cumpliendo su participación en el nivel correspondiente en la producción o en la comercialización y la gestión, en calidad de poseedor y preservador de la tradición artesanal;

b) como agente legitimador de las transformaciones en las relaciones de género y edad, por ejemplo, que debido a la apertura y a las necesidades económicas actuales transgreden la restricción que por género eran estrictamente definidas entre hombres y mujeres, contribuyendo así a nuevas formas de convivencia en el seno familiar y entre artesanos y artesanas, en calidad de participe de transformaciones acordes a la tradición;

c) como participante activo en las diferentes actividades comunitarias, que involucran su apoyo económico y de representación, al producir recursos culturales que dotan de una identidad a toda la comunidad y que albergan además posibilidades económicamente explotables, en calidad de individuo social.

Consideramos que declarar tanto, características de los objetos y de los sujetos contribuye a expandir el campo de comprensión de la artesanía y que al centrarse en uno u otro genera diferentes clasificaciones, donde los objetos pueden ser descritos desde sus elementos materiales, técnicos, funciones, usos o significativos y a sus creadores como sujetos de rol entre lo individual y lo colectivo o entre lo tradicional y lo innovador, entre

otras conjugaciones. Sin embargo, en el descubrimiento de estas categorías, tipos o clasificaciones coinciden elementos que fundan los argumentos que legitiman y más que especificar crean nuevas interrogantes ligadas a los cambios sociales y culturales.

2.1.2 Aporte de las Instituciones en la legitimación de las artesanías tradicionales

Las artesanías en la actualidad son objetos que forman parte de la historia de vida de muchas personas, considerando que existe un entendimiento general y básico entre quienes deciden emplearlo en momentos determinados de su vida, su definición se dirige inmediatamente al campo de los objetos, específicamente los que corresponden al resultado del trabajo hecho a mano por un artesano⁶ que generalmente pertenece a alguna comunidad indígena. Aunque muchas veces se olvida su papel en la fundación de una identidad nacional, que al llegar a espacios institucionales se le atribuye un nuevo título que busca reflejar la calidad y el estatus que en la práctica no ha sido asumido por la sociedad mexicana en su totalidad:

El arte popular en México ha sido un término usado para nombrar a expresiones culturales producidas por un determinado segmento social. Es decir, desde la revolución mexicana de 1910, el arte popular era el tipo de arte producido por las etnias y que tenían una contundente presencia en la vida social. (Freitag, 2014, p.134)

En este estudio se considera necesario discutir los posicionamientos convencionales sobre el concepto, que, si bien parece que definen lo esencial, también suelen generar malas interpretaciones e infravaloración, pues el campo de la artesanía es muy complejo. En primer lugar, cuando se establece como solución a la necesidad demandada por el mercado actual se generaliza como objeto competitivo y se omiten sus particularidades y con ello el reconocimiento de los productores, segundo por que a través de las acciones institucionales se han refugiado otros productos como las manualidades que representan una “competencia

⁶ A partir de una encuesta hecha a 80 personas donde se les preguntaba si tenían una relación con las artesanías la totalidad afirmaba que algún momento de su vida han utilizado o utilizaban estos objetos, algunos en momentos donde querían emitir una imagen de “ser cultos” mientras que para otros evocaba también un vínculo afectivo con su historia personal ya que eran comunes en su etapa de infantes como es el caso de los juguetes tradicionales, loza o utensilios de cocina. A su vez decían reconocer como artesano a esa persona que a través de un trabajo manual elaboraba esos productos y que a su vez era perteneciente a algún pueblo indígena.

desleal al sector artesanal tradicional” (Turok 2013). Nos referimos a todos esos objetos que se respaldan en lo “manual” y aprovechan para insertarse en los espacios, de difusión, estudio y comercialización de la artesanía tradicional.

Este complejo campo comprende además de una apariencia de los objetos o el seguimiento de una forma concreta de hacer, todo un entramado de procesos productivos rigurosos y con sentido esencial en la vida cotidiana de los creadores. Desentrañar las relaciones simbólicas y estéticas que son aplicadas en estos objetos, nos permitirá concebir la práctica artesanal no sólo como productos resultantes de un proceso donde es evidente un manejo material y técnico de gran complejidad, como es posible ver en el trabajo de (Turok, 1998), para quien resulta indispensable saber, antes de intentar describir la artesanía, ¿qué es lo que hay detrás de ella? llámense técnicas, materiales, organización, mensajes, restricciones, incluso relaciones históricas de los grupos o vínculos directos con los fenómenos de la naturaleza.

Además, nos proporciona elementos suficientes para que quien se acerque al basto campo de la artesanía, desarrolle una visión crítica de lo que significa ser artesano en esta época y también en contextos específicos. Por lo que, es importante tomar en cuenta que la pieza artesanal es un objeto representativo de la identidad de los individuos que comprenden “la grandiosa capacidad de tomar la naturaleza interpretarla y abstraer de ella” (Turok, 1998, p. 55).

Cuando se menciona -el significado de ser artesano en contextos específicos-, nos referimos a que en muchas ocasiones la definición no aplica de forma generalizada, tanto desde la percepción de los creadores como de las instituciones externas, esto está relacionado con el nivel de apropiación de los mismos artífices sobre su oficio, hay quienes se consideran simples artesanos y quienes enaltecen la pertenencia al gremio, cabe señalar que en esta apreciación se involucran factores legitimadores que refuerzan la percepción del gremio por sobre otros creadores, de esta forma ser artesano no representa lo mismo para una instancia de desarrollo económico, una de educación en el sector privado o público insertas en contextos urbanos o rurales, ni lo es tampoco para una instancia cultural, de la misma forma la definición tanto conceptual como de las características de los productos es diferente entre países, tomando en cuenta la influencia de la historia en la conformación cultural de las sociedades.

El conocimiento generado por los académicos ha motivado la discusión respecto a como se ha entendido y atendido al sector artesanal por parte de las instancias correspondientes. Por ello en el Foro Nacional Artesanal que inició en el 2005 se presentó la Matriz de diferenciación entre Artesanía, Manualidad e Híbrido (Matriz DAM), herramienta de evaluación utilizada por las instituciones oficiales, generada en el Fondo Nacional para el Fomento Artesanal (FONART) (Espinoza 2009). Dicha herramienta surge como necesidad ante la creciente problemática operativa de los programas de subsidio al sector artesanal, ya que existía una confusión entre los objetos entendidos como artesanía tradicional y las manualidades, donde por falta de definiciones concretas no se establecían las diferencias que se centran en la utilidad y la función de los objetos. Se exponían en los mismos espacios artesanías tradicionales y manualidades porque tenían la particularidad que ambos habían sido elaborados por procesos manuales, y se concluyó que este aspecto, que por mucho tiempo era esencial en la descripción de las artesanías, resultaba contraproducente e insuficiente para cobijar la dimensión de los procesos y los objetos de artesanía tradicional.

La Matriz DAM contribuye a dar respuesta a la necesidad de diferenciar la producción a mano cuyos productores aspiran a ser beneficiarios de los programas y subsidios federales, en ella se categorizan las ramas de la artesanía tradicional y las ramas de la manualidad, que consisten en:

descripción de los procesos técnicos, sociales y culturales... que en su conjunto incorporan siete variables: materias primas y materiales en el proceso de producción, formas de organización para la producción, división de trabajo, transmisión de conocimiento, identidad del grupo productor, diseño del producto y finalmente, destino del producto. (Turok, en Martínez y Espinoza, 2009, p. 11).

La evaluación de los objetos se logra a través de diagramas de flujo organizados en las 7 categorías mencionadas en la cita retomada de Turok, se colocan en el eje “y” (columna), y en cada una de las características se pusieron cuatro variables excluyentes en el eje “x” (fila horizontal), cada uno con un valor numérico, y dos columnas finales, una para el registro de las respuestas y otra con valores fijos. Los valores numéricos son sometidos a un cálculo, para determinar el puntaje que determinará si el producto en evaluación corresponde a; a)

Manualidad de 100 a 200 puntos, b) Híbrido de 221 a 279 y c) Artesanía de 280 a 420 (Espinoza y Martínez, 2009, p.12).

Se trata del único instrumento vigente que contribuye a reconocer, proteger, promover y difundir la artesanía tradicional, así como de orientar la toma de decisiones para el desarrollo del sector. Resulta necesario tomar en cuenta las características que define la autora para dar lugar a cada tipo de producción manual.

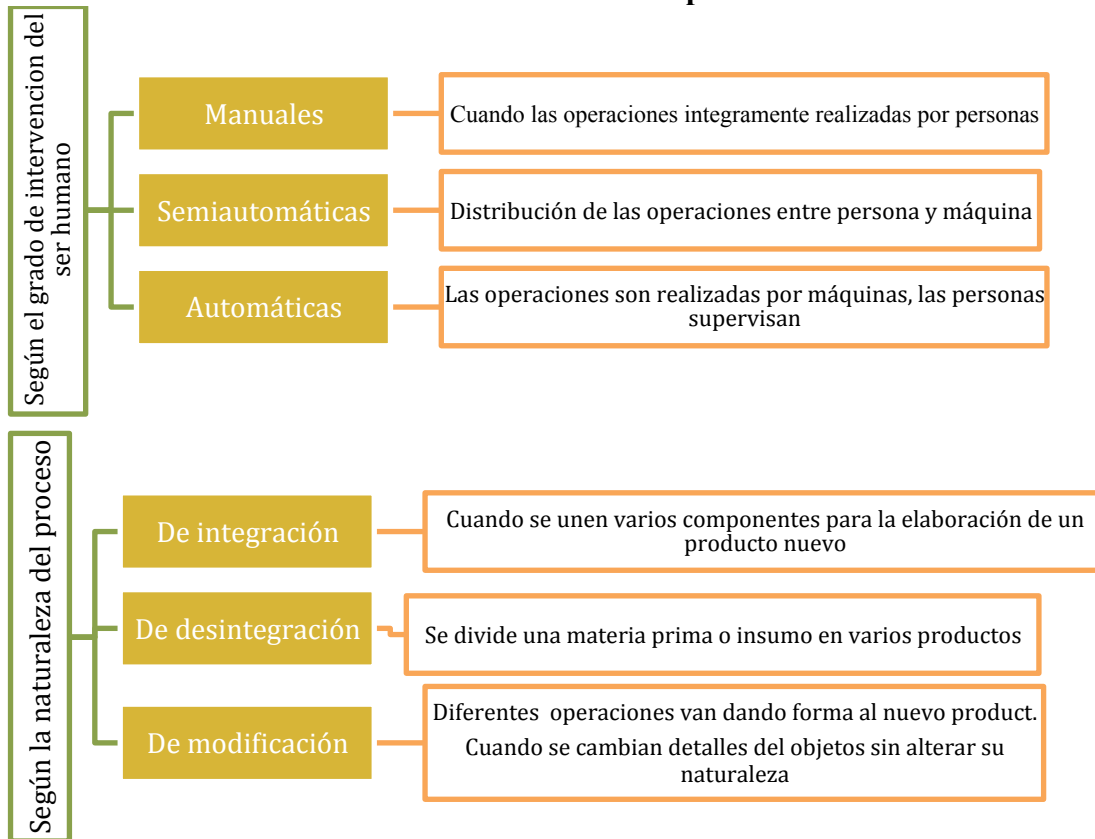
2.1.3 Proceso de producción artesanal

Con base en lo que se ha descrito hasta ahora, respecto a la producción artesanal podemos decir que la esencia de esta tiene lugar en el nivel de involucramiento de lo manual en el proceso de producción, desde la recolección hasta los medios utilizados para su comercialización o promoción. Para Bustos (2009) "Un sistema de producción es un método, un procedimiento que desarrolla una organización para transformar recursos en bienes y servicios. (p. 38), donde el nivel de involucramiento de la fuerza humana es parte de la identidad del proceso, sin embargo, la tradición artesanal ha evolucionado para optimizar los tiempos productivos, prevenir riesgos a la salud, alcanzar estándares estéticos y/o de calidad.

A la par de las menciones anteriores o por los diversos cambios que a través del contacto con nuevas tecnologías o con otras sociedades, se han modificado elementos de las técnicas artesanales y su forma de hacer, con referencia en la clasificación de la figura 3 con la que Bustos, C. 2009 explica el tipo de sistema de la producción artesanal, se puede hablar de que la artesanía responde a un nivel de producción manual ya que todo el proceso es realizado por el artesano con el uso de maquinaria de energía eléctrica, gas o en ocasiones generada por el mismo cuerpo, como los tornos y telares de pedal.

Aunque también existen técnicas que deslindan una parte mínima a máquinas como laminadoras en el caso de el trabajo con cobre o cortadoras como usan algunos artesanos que hacen joyería con madera de granadillo, insinuando que el proceso de producción también puede ser semiautomática, sin embargo, los ejemplos son pocos. como ya se expuso con los parámetros de evaluación de la matriz DAM, estos tipos si son considerados como parte de la producción artesanal.

Figura 3:
Clasificación de sistemas de producción



Fuente: Elaboración propia con base en la clasificación de Tawfik y Chauvel, 1992 en Bustos, C. 2009, p. 38)

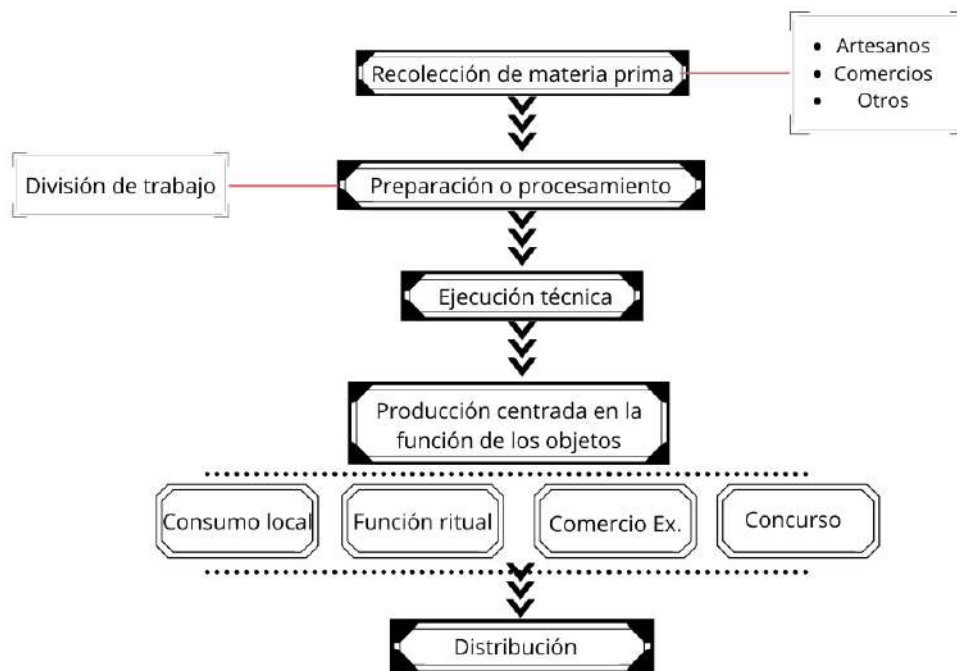
Sin embargo, dado la diversidad técnica, estos tipos pueden variar entre la naturaleza del proceso y las coloca entre el tipo de producción de integración y desintegración, principalmente, donde la organización juega un papel importante, ya que como se abordara más adelante en el proceso de producción la forma en que se organiza el taller influye en la administración del material, la posibilidad de cambios, la división de trabajo por habilidad o especialidad. Sin embargo la flexibilidad de muchas de las técnicas favorece la modificación para adaptarse a las exigencias de los cliente.

Es oportuno señalar que estos tipos de producción están íntimamente ligados con elementos contextuales que favorecen la forma de hacer y utilizar los recursos materiales, ó estéticos, donde se relacionan las características expresivas de la cultura y del creador, al pertenecer o no a una comunidad indígena capaz de reflejarse a través de los objetos, así como de los que integran recursos técnicos, materiales y estéticos de diferentes contextos,

sociales.

Es momento entonces de comenzar a desarrollar los componentes del proceso artesanal. La extensa variedad artesanal esta organizada por ramas y sub-ramas, las primeras corresponden al tipo de materia prima para su elaboración y el resultado de su procesamiento, mientras que las segundas se componen de las variantes técnicas, sin embargo, es posible hacer una sistematización del proceso de elaboración general, con base en los siguientes aspectos 1) recolección de la materia prima, 2) preparación de la materia prima y 3) ejecución de la técnica, las que se pueden esquematizar en la figura 4 de la siguiente forma:

Figura 4:
Proceso de producción general de artesanía.



Fuente: Elaboración propia (2020)

- **Recolección de la materia prima**

Asumimos la materia prima como los insumos naturales o creados por otros artesanos, comprende la recolección directa por el artesano en el su lugar de nacimiento o a la compra con quien los recolecta, se debe tomar en cuenta que existe una red de abastecimiento de

materia prima entre artesanos, por ejemplo talladores de madera que se sujetan a su proceso de producción pero reservan un tipo de producto, como las bateas de madera para que los artesanos que trabajan. Por ejemplo, la técnica de laca perfilada las adquieran para poder aplicar su técnica, así como los artesanos que además de crear sus piezas también preparan materia prima para que otros que no manejan esta etapa de manipulación de la materia puedan generar sus productos.

De la misma forma consideramos del mismo valor la adquisición de la materia prima en comercios formales, como los dedicados a la venta de hilos de algodón, de pinturas industriales, incluso los pigmentos naturales, por otro lado también existen proveedores o recolectores locales que se dedican a abastecer a los artesanos con barro, madera, caña, etc. según sea caso. Consideramos importante reconocer estas formas distintas de adquirir la materia prima.

- **Preparación o procesamiento de la materia prima**

Se considera esta como la segunda etapa del proceso de producción de artesanía, este momento involucra los conocimientos prácticos para la preparación de los insumos, como secado de la madera, teñido de fibras o hilo, hidratar el barro, etc. Resulta necesario indicar que estas actividades pueden estar reservadas para un artesano específico, que es quien conoce mejor el tiempo y la condición que requiere la materia, muchas veces es el artesano con mayor tiempo en el oficio.

Sin embargo, esta etapa puede ser realizada o no por el mismo artesano encargado de resto del proceso, ya que, como se mencionó en el párrafo anterior, esta actividad requiere de una serie de conocimientos que no siempre son conocidos por todos los artesanos, esto involucra una división de trabajo basada en la habilidad o conocimiento.

- **Ejecución de la técnica**

En esta etapa se invierten todos los conocimientos y habilidades correspondientes a la producción, el seguimiento está dividido en diferentes etapas dependiendo del tipo de subrama de la que se trate, algunas representan procesos más complejos y de mayor tiempo que otros. Al igual que en la etapa anterior en esta se pueden involucrar los integrantes en determinados momentos, por ejemplo en la elaboración de cierto tipo de piezas, o para momentos específicos del proceso como el decorado, tejido de puntas de un reboso, o aplicación de acabados.

Un aspecto que resulta necesario resaltar, es que todo proceso técnico se ve regido por la función que cubrirá el objeto, en este sentido detectamos cuatro: uno relacionado con las actividades cotidianas o festivas en el espacio comunitario; el segundo como objeto comercial a nivel local, otro para comercio externo y el tercero cuando se pretende su registro a un concurso. En cada una de estas intenciones se requiere una inversión de trabajo, técnica o simbolismo diferente, enfatizamos entonces que la producción se centra en la función que el producto va a cumplir.

- *Función ritual*: objetos que tienen un papel en las actividades festivas comunitarias o de razón personal, donde la artesanía debe expresar características definidas que son reconocidas por los participantes y demás habitantes.
- *Consumo local*: estos pueden ser muy similares al tipo de artesanías para consumo externo, ya que su creación se origina en las necesidades principales de vestimenta, preparación de alimentos u otras actividades. Sin embargo, comprenden una serie de características que cubren las necesidades relacionadas a la forma de vida en comunidades, por ejemplo, el tipo de cucharas de madera con medidas o formas aptas en la gastronomía local, o lo suficientemente útil para el tipo de uso que se da en las comunidades indígenas cercanas.
- *Comercio externo*: estos objetos corresponden a una producción general que se ha ido imponiendo conforme a la experiencia comercial y ha determinado las artesanías más vendidas. En los productos centrados en el comercio externo varios de sus elementos se ven modificados o desplazados ya que pueden estar restringidos a momentos especiales como en el caso de los que comprende la artesanía tradicional o por no resultar atractivos a la percepción del comprador ya sea en el aspecto estético o en el funcional, tomando en cuenta que después de ser adquirido por este, su uso puede ser otro alejándolo de la razón de ser por el que el artesano lo hizo.

- *Concurso*: la producción de objetos para concursos refleja la aplicación dedicada a la técnica, involucra el material de mejor calidad, una preparación de mayor dedicación, sin dejar de lado la atención a la estética y al seguimiento de las reglas estilísticas y técnicas tradicionales. Sin embargo, la propuesta se orienta según el tipo de concurso, considerando los tradicionales, de nuevos diseños o de nuevos artesanos, la constante en todos es la demostración del manejo magistral de la técnica.

- **Distribución**

Esta etapa del proceso, se centra en la comercialización de los productos, que dependiendo la función pensada en su producción, se incluye en diferentes formas y espacios de comercio como la venta directa o a intermediarios, en mercados locales, en tianguis o en las instituciones donde se realizaron los concursos.

2.1.4 Definiciones para una categorización de la producción artesanal: acercamiento a los límites y flexibilidad del concepto

Tomando en cuenta que el campo de la artesanía pertenece a un contexto cambiante, multifacético, simbólico, creativo y evolutivo, da lugar a la posibilidad de pensar nuevas formas de catalogar los objetos, tomando en cuenta los diferentes elementos que antes parecían condicionantes, como: la complejidad productiva de la actividad artesanal y de sus interrelaciones con lo histórico, social, simbólico, político, incluso natural y tecnológico, que más adelante nos ayudarán a comprender la propuesta de categorización en este campo. Por otro lado, desde un enfoque dirigido a la crítica se toman en cuenta las aportaciones de Victoria Novelo (1976) quien desmenuza el proceso artesanal para destacar su valor político y económico que lo ha mantenido hasta la actualidad, justamente describiéndolo como producto de una actividad económica común en los pueblos. Esta idea nos ayuda a vislumbrar que dichos objetos no sólo han sobrevivido por sus cualidades estéticas y simbólicas, sino por la dinámica social que se desarrolla a través de esta y que resulta imperante el estudio de la realidad de los creadores para poder comprender la complejidad de la actividad.

Es necesario resaltar que la visión de las dos autoras que hasta el momento hemos referido tiene puntos de discrepancia, por un lado Novelo, estudia los procesos y los vínculos de la producción con el comercio en el mercado mexicano, estableciendo que las organizaciones internas de los grupos en algún momento de su desarrollo se verán condicionadas por las estructuras comerciales del capitalismo, a pesar que los objetos tienen función dentro de y para la comunidad que los elabora, también se expande a espacios globalizados. Se considera que estas autoras logran estudiar un mismo objeto y sus dinámicas en dos dimensiones, dado que el estudio de Turok (1988) es más bien una iniciación a la dinámica a nivel comunitario de cómo se ha comenzado a ver y a entender a los objetos artesanales.

Marta Turok en *Análisis social de los artesanos y artesanas en Latinoamérica* (2013) nos plantea aspectos renovados sobre la concepción de la artesanía en la actualidad, y destaca que es necesario resaltar que, lo que en pleno siglo XX entendemos como artesanía es el resultado de un proceso de mestizaje cultural y que ante el rápido desarrollo tecnológico ha hecho emerger nuevos aspectos que redefinen a los creadores y a los objetos, entre estas propuestas nos entramos categorías como las siguientes:

- **Artesanos por tradición:** quien produce a través del uso de materias primas que otorga el entorno, técnicas y formas heredadas de generación en generación. Pueden estar inmersos en los siguientes contextos:

Indígenas: su producción artesanal ha surgido de manera milenaria en respuesta a la satisfacción de necesidades básicas ligadas a la cultura material de los pueblos, donde los objetos elaborados tienen sentido en el desarrollo de actividades cotidianas, o rituales específicas.

Imagen 3:
Artesana por tradición - indígena



Fuente: Ascencio (2015). Alfarera Juana Alonso Hernández y las ollas de Cocucho, Michoacán.

Estos artesanos representan características que definen a las comunidades indígenas, enmarcados por su historia, lengua, vestimenta, usos y costumbres, y en la capacidad de transformar la naturaleza para que esta adquiera significado, lo que se logra “sólo a través de la cultura y esta varía en el transcurso de la historia” (Batalla, 1989, p. 74), muchos de los oficios hasta ahora presentes en la vida de las comunidades indígenas, tiene lugar en los tiempos precolombinos, como la alfarería con barro local, utilizando hornos de leña o la quema a cielo abierto.

Urbanos/Rurales: los objetos que elaboran este tipo de se artesanos, es resultado de la introducción de nuevos oficios, materiales, técnicas y herramientas por españoles, portugueses, holandeses, franceses e ingleses tanto en el ámbito rural como el urbano.

Imagen 4:
Artesano tradicional-urbano/rural



Fuente: Estrada (2015). Artesano Manuel Valencia y máscara de danzante de la comunidad de Sevina, Michoacán.

En estos procesos de mestizaje donde se posicionan artesanos originarios de otros lugares y transmiten sus conocimientos, también tenemos aquel grupo de artesanos que no tienen netamente origen indígena en la “sangre”, pero que:

“se define por pertenecer a una colectividad organizada (un grupo, una sociedad, un pueblo) que posee una herencia cultural propia que ha sido forjada y transformada históricamente, por generaciones sucesivas; en relación a esa cultura propia se sabe y se siente maya, purépecha, Seri o huasteco. (Bonfil, 1990, p. 48).

Ya que gracias al contacto con estos artesanos han aprendido a dominar las técnicas y el manejo de materiales locales, recibiendo aceptación e integración por parte del gremio. Por una parte, podemos encontrar a artesanos que han perfeccionado su técnica con la integración de materiales que mejoran la calidad, la función o el proceso de producción, un ejemplo de ello es la aplicación de esmaltes para crear un efecto cristalino en piezas hechas de barro con una técnica local antes de la época colonial.

Imagen 5:
Artesano tradicional-urbano/rural



Fuente: González (1998) Pedro Ruiz Martínez. Alfarería a dos técnicas de Capula, Michoacán.

La autora describe a este tipo de artesanos como aquel grupo que se inserta en determinado espacio y continúa con su producción, sin embargo, estos conocimientos son adquiridos también por los habitantes del lugar, ya que asentaron “desde talleres familiares hasta obrajes y manufacturas artesanales junto con los gremios -de origen español-“ (Turok, 2013, p.24), esta inserción da lugar al aprendizaje de una nueva técnica que será transmitida a las nuevas generaciones, pero cuyo origen no es indígena, o mexicano, por ello es común que las características de la material prima sea de origen industrial o semi-industrializado, pero logra cohesionar aspectos estéticos, y técnicos propios de la cultura. Por ejemplo el vidrio soplado, el telar de pedal colonial, o la laca perfilada en lamina de oro, entre otros que ya forman parte de la tradición artesanal mexicana.

- **Artesanos de formación:** son resultado de las escuelas de oficio, aprendieron técnicas formales de las artes plásticas y también el aprendizaje de algún oficio en el transcurso de siglo XIX.

La profesionalización de estos artesanos en complemento con el control de las dinámicas culturales locales y su tradición creativa, les ha permitido sobre salir en el grupo,

distinguiéndose por la calidad estética y técnica de sus obras. A su vez algunos, de ellos son actores clave en la actualización técnica con otros grupos de artesanos tradicionales, esto con la intención de mejorar la calidad en acabados o el manejo de nuevos procedimientos, esto para igualar las habilidades y que a su vez respeten los límites de la técnica tradicional en cada una de las comunidades con las que se vinculan. Cuando ejerce de ese modo se le ha referido también como técnico artesanal.

Imagen 6:
Artesano de formación



Fuente: Autoría propia y por Bitácora (2017) Mario Vázquez(+) Artesano de juguete popular y capacitador, Morelia, Michoacán.

- **Artesanos artistas:** enfocados en obras mas personales usando técnicas y expresiones vigentes en estados Unidos, Europa y Japón.

La actividad artesanal es un ejercicio que se encuentra delimitado por aspectos culturales regionales que caracterizan a la comunidad donde se crea del resto de comunidades, ya sean originarias o no. Dichos elementos tienen sentido tanto para los creadores como para los usuarios inmediatos, ya que son parte de códigos que cómo Bonfil menciona; permiten a los integrantes de la comunidad comunicarse entre si y coinciden con los saberes y nociones locales, por lo que es necesario que sean transmitidos de una generación a otra. En

este sentido las técnicas artesanales tradicionales deben respetar características concretas, ya sea en los materiales, formas, funciones, decorado, herramientas, etc. esto no sólo garantiza la comunicación entre quienes usan o conocen el significado si no entre el nivel de pertenencia de los artesanos al grupo, de tejedoras, alfareros, mascareros, muebleros y así según el tipo de oficio, ya que la aceptación del creador al gremio esta estrechamente ligado al uso de los elementos que la colectividad a mantenido a través de la historia.

Aunque existen libertades creativas que permiten diferenciar a los autores, estas piezas están regidas por elementos esenciales que pueden ser el color, las formas, el material o incluso la función. Sin embargo, existen otros ejemplos de artesanos que salen de esos establecidos para expresar ideas propias o gustos particulares, haciéndose notar en el interior y el exterior de la comunidad.

Imagen 7:
Artesano artista



Fuente: Silva (2016). Alfarería de alta temperatura del taller Cueraváperi, familia Morales, Tzintzuntzan, Michoacán.

Estos artesanos exploran las posibilidades plásticas de su oficio desarrollando un estilo que los identifica del resto del grupo, aunque en algunos casos resultan excluidos de la colectividad local, por haber salido del uso de los elementos tradicionales locales, ya que “cada pueblo establece los límites y las normas: hay formas de ingresar, de ser aceptado; hay también maneras de perder la pertenencia” (Bonfil, 1990, p. 48) y salir de las reglas

estéticas por ejemplo, pueden representar una razón suficiente para dejar ser tomado en cuenta por el resto del grupo.

Por otro lado, cuando el producto expresa una serie de características técnicas, estéticas y de calidad dentro de los rangos de la maestría técnica las instituciones se encargan de integrarlos a diferentes actividades de promoción como ejemplos de una originalidad creativa de la artesanía, otorgándoles el título de Maestros artesanos, y a sus obras muchas veces, como arte popular⁷.

En otros casos existen ejercicios de colaboración entre artistas y artesanos donde muchas veces se logra un diálogo que permite el desarrollo de ideas de forma unilateral, mientras que en otros, los artesanos son quienes materializan las ideas de los artistas.

Imagen 8:
Artesana más artista



Fuente: Autoría propia 2019. Artesana de la comunidad de Puácuaro, Michoacán, tejedora de chuspata junto a obra en colaboración con artista michoacana para la Bienal Arte/Sano÷Artistas 6.0.

Finalmente, se establece una idea y perspectiva del estudio, asumiendo el concepto de artesanía como el resultado de una actividad creativa que engloba una serie de

⁷ Algunas de características de este tipo de producciones las podemos ver en la figura 5 que se encuentra más adelante o en el trabajo de Sánchez, E. (2003)

condiciones, simbólicas, técnicas y materiales asimiladas por un grupo organizado, que se identifica con los objetos y basa su organización en valores culturales locales. Labor que tiene sentido en función del uso del objeto requerido por otros individuos para el desarrollo de su vida cotidiana, que logra identificar e identificarse con un origen cultural y natural determinado.

Cada uno de los tipos de artesanos, crean en relación a su contexto o relación con el entorno, dotando de identidad particular al producto, que en manos de quien conoce los elementos puede dirigir al objeto a una región geográfica y hasta temporal determina, ya que la artesanía “se distingue por su antigüedad, técnica y valores artísticos, los cuales inspiran perennemente su productividad de generación en generación” (Rubín, D. (1974) p. 16), favoreciendo su referencia. Algunas de las características de las artesanías resultado de estos creadores se pueden clasificar en seis:

Figura 5:
Clasificación de la artesanía



Fuente: Autoría propia con base en clasificación de Bustos, C. (2009) y Sánchez, E (2003) .

Ahora que tenemos bastante información sobre los elementos que caracterizan a las artesanías, el proceso, y a sus creadores, podemos comenzar a referir algunos aspectos

importantes que delimitan la identidad de la artesanía, asumiendo de la misma forma los seis tipos que se describen en la figura 5, y que se reafirma que al reflejar los cambios sociales y culturales de los entornos donde se crea, estas clasificaciones pueden cambiar. Consideramos que la mejor forma de conocer estos límites es a través de los ejemplos que surgen como respuesta a convocatorias de concurso o como resultados de proyectos de diseño. Algunos ejemplos de resultados se desarrollaron más adelante, por lo que comenzaremos a esbozar con apoyo de la convocatoria de las Bases del concurso: VIII Premio Nacional de Diseño de la Artesanía Peruana: Innovación en la artesanía. Cuyo objetivo es:

Fomentar la innovación y la creatividad en la cadena de valor de la artesanía peruana, con el fin de lograr mayor competitividad del sector artesanal y el reconocimiento de su aporte a la diversidad de nuestra identidad cultural, al desarrollo sostenible y al desarrollo de la oferta turística nacional. (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo & Dirección General de Artesanías. 2020, p. 1)

Plantea una motivación a los artesanos para reconocer la diversidad a través de la creatividad donde algunos de los aspectos de evaluación contemplan la innovación de las propuestas, el uso y mejoras de procedimientos, herramientas, equipos e insumos para la producción de artesanía. Que las mejoras sean visibles en la productividad y/o en la calidad del producto. “Asimismo pretende identificar la aplicación de avances e innovaciones tecnológicas en la producción artesanal, así como promover la investigación y la innovación en el desarrollo de productos artesanales” (p. 3)

Imagen 9:

Criterios de evaluación de innovación artesanal

N°	CRITERIOS	DESCRIPCIÓN	PESO	PUNTAJE MÁXIMO
1	Diseño, concepto y coherencia	La propuesta se diferencia de otros productos en el mercado, su concepto es claro, novedoso y expresa coherencia con la propuesta estética.	3	12
2	Identidad cultural	La propuesta transmite valores de identidad, tradición, creencias, u otros de la cultura a la cual busca asociarse.	1	4
3	Función	La propuesta logra atender de manera muy novedosa a funciones requeridas por el mercado identificado.	2	8
4	Mercado	La propuesta atiende una oportunidad de mercado e identifica un nicho potencial para su comercialización.	2	8
N°	CRITERIOS	DESCRIPCIÓN	PESO	PUNTAJE MÁXIMO
5	Sostenibilidad	La propuesta considera prácticas que promuevan del desarrollo sostenible (social, económico y medio ambiental).	1	4
6	Replicabilidad	La propuesta tiene opciones para desarrollarse comercialmente a mayor escala	1	4

Fuente: Bases del concurso: VIII Premio Nacional de Diseño de la Artesanía Peruana: Innovación en la artesanía (2020).

Estos criterios de evaluación nos permiten sistematizar nociones de lo que debe comprender un objeto artesanal/diseño de concurso, en principio, la innovación debe ser cualidad notoria, tomando en cuenta que este termino se refiere a la creación de algo nuevo o diferente a lo habitual, que puede tener lugar a través de la transformación o cambio, al tener como referencia de partida al objeto artesanal, los cambios o innovaciones tienen como recurso de incidencia los elementos flexibles de cada artesanía siempre y cuando el diseñador y/o artesano en su proceso creativo resguarde lo que denominaremos en este trabajo como “esencia” o “límites creativos”, estos están relacionados tanto con la tradición como con la identidad de los objetos artesanales. Abrimos paréntesis para acotar el concepto de identidad.

Con base en el trabajo de Ramírez, A. (2014) de quien consideramos la síntesis de lo que significa y como se expresa la identidad en las comunidades indígenas, en su caso particular –como a través de la indumentaria se refuerza y expresa la identidad local mediante el uso, producción y significación del rebozo en la vida cotidiana de las mujeres purépechas de Michoacán-. Destaca tres aspectos principales, en los que se indica que:

1. la identidad étnica tiene sentido sólo porque implica una relación de tensión con otras identidades de la misma categoría (etnia) o de otras (de clase, de género, de nación). 2. la identidad se refiere básicamente a un conjunto de *narrativas* en las que el individuo expresa un argumento “situacional” cambiante y modelo de acuerdo con el otro. 3. La expresión de la identidad recurre a múltiples símbolos que se asumen como esenciales y exclusivos de un grupo dado; estos símbolos se conforman de elementos variados y variables pero *en la base* de todos ellos está la tradición (real o inventada). (Ramírez, 2014, p. 35).

A consideración de lo anterior, se asume como esencia de los objetos artesanales los aspectos que están relacionados con: materias primas, elementos iconográficos y técnicas. El primero, al significar un referente geográfico, sostenible y principio del proceso manual de producción; el segundo entendiéndolo como el conjunto de elementos gráficos que pueden narrar o comunicar alguna idea o información útil, representan un valor impórtate como parte de la estética y para el sistema de significación, utilizándola como recurso la representación grafica de los objetos, para Boas (78-79) puede entenderse uno o dos puntos de vista:

puede considerarse esencial que aparezcan todos los rasgos característicos, o bien puede dibujarse el objeto como se representa en un momento dado. En el primer caso nuestra atención se dirige primeramente hacia aquellos rasgos permanentes más notables por los cuales reconocemos el objeto. Mientras que otros que no son característicos, o que por lo menos lo son en menor grado, se consideran menos importantes. El segundo caso, lo único en que estamos interesados es en la imagen visual que percibimos en un momento dado y cuyos rasgos salientes atraen nuestra atención. (Boas, 1947, p 78-79).

El tercer aspecto de la esencia de la artesanía tiene que ver con la implementación técnica dentro el proceso de producción, donde el aprendizaje se logra a través de la transmisión de conocimientos entre generaciones con relación familiar, como aprendices en talleres o desde alguna de las formas que se mencionaron en la categorización de los artesanos a partir de la pagina 57. Estos elementos forman parte del reconocimiento del objeto y su

contexto y son informantes de su naturaleza de creación como un objeto hecho a mano, en su mayoría “la fascinación del objeto artesanal le viene de que pasó por la mano de alguien cuyo trabajo esta todavía inscrito en el...puesto que el momento de la creación es irreversible” (Baudrillard, 1970, p. 87) todos estos elementos contribuyen a demás a legitimar su autenticidad y haciendo único al objeto artesanal.

Resulta importante plantear la relevancia de la referencia de un origen geográfico temporal como marca en el objeto ya que esto da lugar a definir aspectos inamovibles, sin embargo, estos elementos no tienen el mismo valor para todas las artesanías, y pueden variar.

Teniendo hasta este punto una mayor claridad respecto a estos elementos específicos, y en consideración con los principios de una base de evaluación de la innovación en la artesanía consideramos que los elementos a considerar en esta relación comprende la unión de recursos, tanto materiales, técnicos, gráficos, y de organización que dan sentido de identidad al objeto artesanal, como se muestra en la figura 6 de propuesta de límites creativos para involucrar el diseño y la artesanía.

Figura 6:
Propuesta de límites creativos



Fuente: Elaboración propia (2021)

2.2 Principios y métodos en el diseño

Otro concepto necesario en esta investigación es el que aborda la práctica del Diseño, considerándola como el resultado de convergencias ideológicas, económicas, materiales y científicas bajo diferentes perspectivas del pensamiento filosófico, por ejemplo la del pragmatismo, dado que lo consideramos desde su aplicación práctica en soluciones de la vida cotidiana, que deriva en la generación de tecnologías, metodologías y objetos que revolucionan e innovan nuestra vida cotidiana.

Una de las propuestas de las que partimos es la que desarrolla Papanek, V. (2014) quien aporta una serie de opiniones reflexivas sobre el diseño en toda su extensión aplicable, incluso en su relación con la artesanía y el arte, definiéndolo como una actividad continua del ser humano a la que recurre en todos los momentos creativos, comunicativos y comprensivos de la realidad a lo largo de su vida para configurar sentidos de valor. “Diseño es el esfuerzo consciente para establecer un orden significativo” (Papanek, 1977, p. 28)

haciendo especial énfasis en la necesidad del diseño para la sociedad, la responsabilidad de los diseñadores y de forma crítica expone la necesidad de generar cambios metodológicos para mejorar el ambiente en sociedad. Es decir resalta la crítica a la ética como diseñador.

A lo largo de la investigación esta idea tiene un peso importante, sobre todo para comprender las afectaciones que ha tenido el espacio y la artesanía, al vincularse con la disciplina del diseño, considerando que es común la integración de elementos artesanales como anclaje a objetos de diseño, algunos lo describen como una estrategia ante las necesidades comerciales de los artesanos, sin embargo, existen ejemplos muy claros donde el valor agrado se obtiene gracias al uso de la técnica artesanal, tomando en cuenta las afectaciones que el proceso de desarrollo de los productos genera en diferentes ámbitos como el económico o el ambiental.

Derivado de lo anterior, es posible destacar otras cualidades de los objetos artesanales en relación a la práctica del diseño, como opción para contrarrestar al impacto ambiental, en comparación a lo que algunos productos de origen industrial suelen generar. Por ejemplo, si partimos de las cualidades del Ecodiseño que visualizan el factor medio ambiente en cada etapa del proceso de diseño de productos y el cambio de mentalidad que puede producir en los consumidores, las grandes industrias y los pequeños o medianos productores para contrarrestar con esto el impacto directo al medio ambiente y mejorar la calidad de vida para cada uno de nosotros y futuras generaciones, el Ecodiseño:

implica la necesidad de balancear los requerimientos ecológicos con los económicos, al mismo tiempo que se lleva a cabo el desarrollo del producto. El Ecodiseño considera los aspectos ambientales en todos los niveles del proceso de producción, empeñándose en obtener productos que ocasionen el menor impacto posible en el ecosistema a lo largo de todo su ciclo de vida. En último término, el Ecodiseño conduce hacia una producción sostenible y un consumo más racional de recursos. (Riba y Feoli, 1999, p. 9)

Encontramos entonces que debido a las características y el momento histórico en el que se consolidan los procesos artesanales, la creación y el ciclo de vida de estos no representa afectaciones graves a la naturaleza, pese algunos casos donde la extracción de la materia prima requiere de procesos de extracción de minerales, utilización de considerables cantidades de agua o recursos maderables o afectaciones a fauna local, pero en general

siempre busca disminuir el impacto negativo en el medio ambiente, esta idea se desarrollara más a profundidad en el apartado siguiente.

Así mismo Juez (2002) define la relación del diseño con la vida cultural del hombre, donde el objetivo del diseñador debe hacer que su trabajo tenga la aceptación por parte de los usuarios, generar “objetos en los que la colectividad reconoce sus hábitos y capacidades; aquellos con los que identifica sus creencias, y práctica una manera peculiar de uso”. (Juez, 2002, p.14) Ver al diseño como elemento unificador entre los usuarios y una sociedad otorga un nivel a la importancia de esta disciplina, sin olvidar que el éxito de estos objetos ligado a la capacidad de integrarse a la vida del usuario no sólo de forma funcional sino como significante, al dotar al usuario nuevas formas de relacionarse con el mundo real, incluyendo la vida cultural (sentido tradicional) y la vida en transformación donde surgen nuevas necesidades. Los aportes de este autor pueden contribuir a ampliar la visión de los objetos de diseño artesanal en la vida diaria del ser humano actual.

De la misma forma resulta importante los aportes de Acha, J. (2009) porque permite comprender la división entre artesanías, artes y diseños ya que clasifica las características que construyen cada uno de los conceptos de forma muy concreta en aspectos que comprenden desde lo productivo, el producto, el productor, la distribución y el consumo. En este momento resulta necesario abordar los aspectos centrales del proceso de diseño y de las características del diseñador.

2.2.1 Acercamiento al proceso del diseño: elementos centrales y sus características

El acto de diseñar implica una serie de fases que van desde la identificación de una necesidad u oportunidad de intervención hasta la solución misma. Dos componentes intervienen en la metodología del diseño: lo ideológico-conceptual y lo estratégico-operacional (Simón, 2009). El primero se refiere al por qué y para qué del proyecto y a la estructura del conocimiento teórico que rige el proceso; el segundo a los modelos de procedimiento y las acciones prácticas que requiere (Simón, 2009, pp. 103-104). El componente ideológico-conceptual implica la comprensión del mundo real, busca “el conocimiento objetivo de las metas a alcanzar antes de plantear los pasos para desarrollar la solución” (Simón, 2009, p. 103), es decir, es la que guía las acciones esenciales del acto de

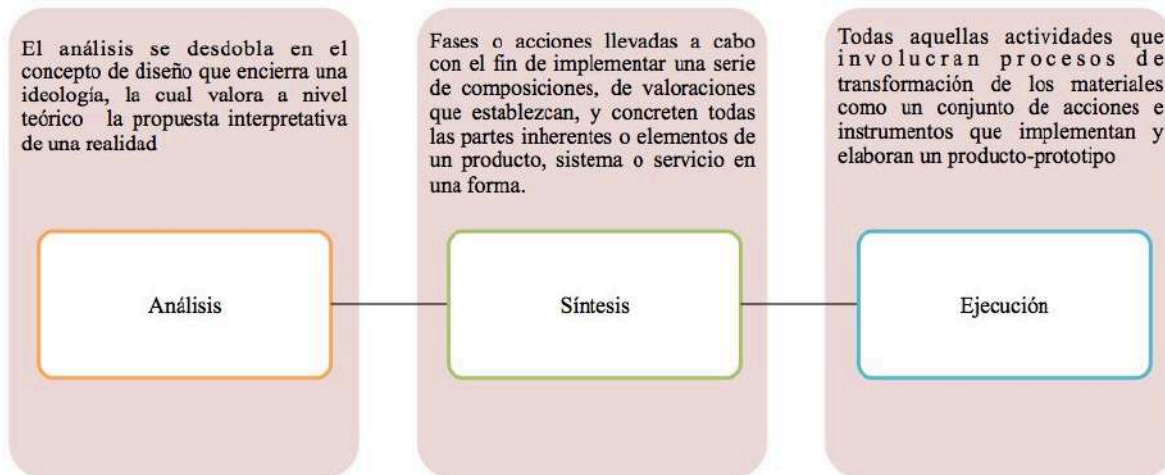
diseñar, estos principios conforman un “sistema predictivo de la realidad [que permite] la comprensión del mundo físico” (p. 103).

El componente estratégico-operacional se refiere a “la serie de modelos del procedimiento que regulan la aplicación de técnicas orientadas a acciones prácticas” (p. 104), para alcanzar la meta determinada en el componente anterior. Se trata de acciones y procedimientos que previamente fueron ordenadas por los principios de entendimiento de la realidad; se considera un conjunto de datos obtenidos de diversas fuentes para la toma de decisiones. Es fundamental entender que es necesario que estos dos componentes estén interrelacionados para poder plantear un diseño coherente con la porción de realidad que se busca intervenir.

El proceso de diseño pretende la transformación de lo abstracto a lo concreto y existe una diversidad de modelos con los cuales cubrir las intenciones planteadas, pero es posible concretarlos en tres etapas esenciales: 1) análisis, 2) síntesis y 3) ejecución, Sol (2009, pp. 107-109)

La etapa de análisis corresponde al componente ideológico-conceptual; de cierta forma también la de síntesis pues esta fase “posee un carácter propositivo en tanto es una hipótesis proyectual, proyecto de respuesta” en el momento donde se reducen las posibilidades, se sugiere una alternativa y se proyecta una solución (Simón, 2009, p. 108). En el mismo sentido la síntesis podría corresponder a la parte táctica del componente estratégico-operacional, pues este componente como vimos, no se refiere a una serie de operaciones vacías, o del uso de la técnica sin razón, sino a la concreción de la estrategia, a la materialización de la solución que atiende la problemática estudiada. La tercera etapa, la ejecución, corresponde plenamente con el componente estratégico-operacional. Las que se entenderán de la siguiente forma:

Figura 7:
Etapas esenciales del proceso de diseño



Fuente: Esquema realizado con base en las fases rescatadas de diferentes modelos de proceso de diseño por Simón Sol (2009, pp. 107-109). Autoría propia.

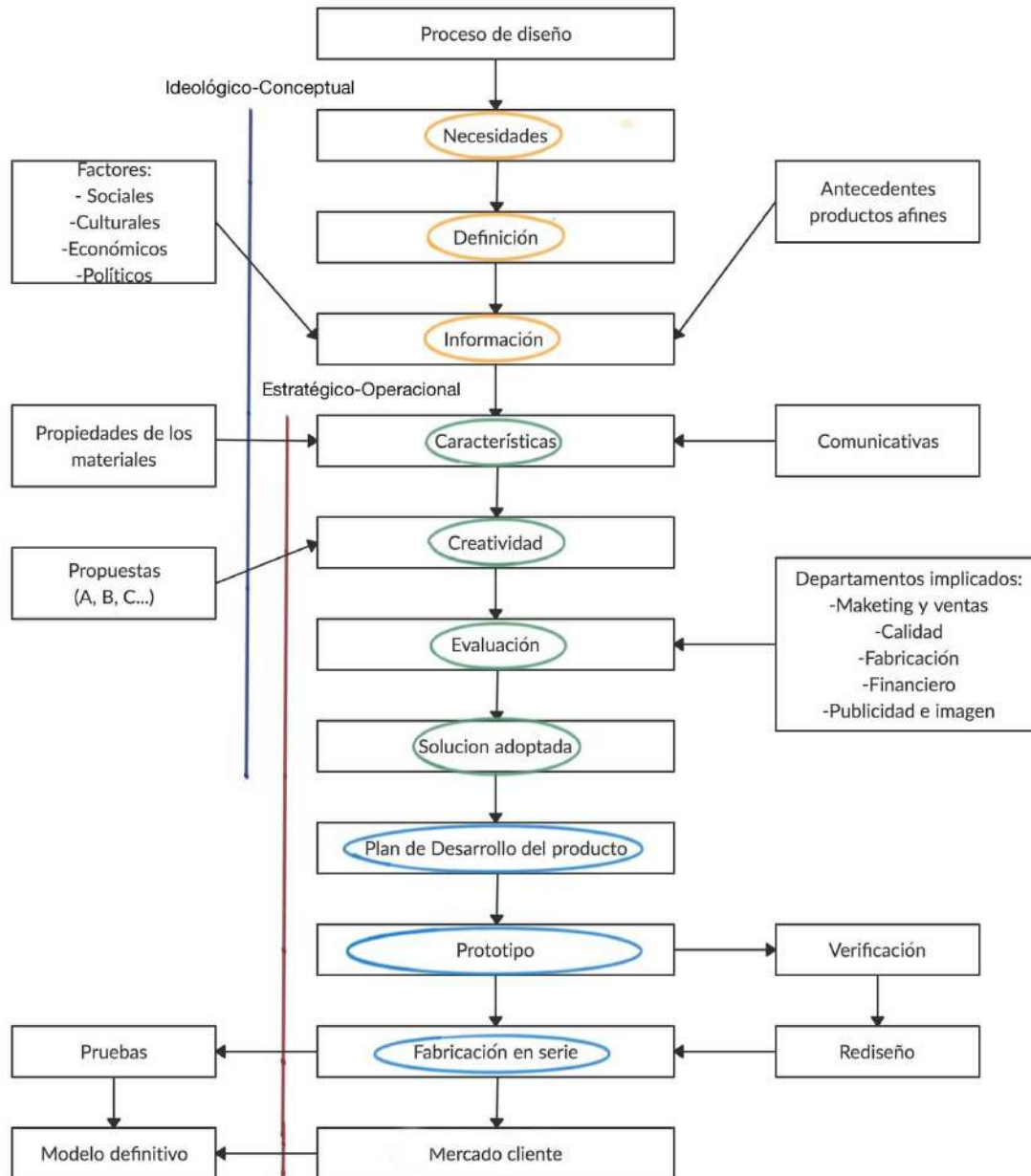
Es común que, entre estas etapas existan intersecciones de otros ejercicios, algunos para contribuir en el desarrollo de las ideas, la definición de la estrategia o para la comprobación de los resultados, esto puede variar según el diseñador o el área de la que se trate. Podemos encontrar procesos que se conforman en una estructura, lineal, iterativa o de otro tipo, como lo podemos observar en el proceso que plantean Sanz y Lafargue (2002, p. 26). En él se indican los componentes a los que se refiere Simón Sol (2009) y las etapas básicas del proceso de diseño identificadas por el mismo autor.

El desarrollo de este esquema es secuencial, considerando que parte de una observación de la realidad donde se detectan necesidades y la elección de una de ellas motiva el inicio de una búsqueda de información que ayude a delimitar la idea de proyecto, la obtención de información permite no solo conocer lo existente, a demás contribuye otorgando elementos que pueden ser incluidos en la estética y en los materiales.

El ejercicio siguiente se centra en la liberación creativa del diseñador, recurriendo a los diferentes métodos para generar ideas que den respuesta la necesidad. La evaluación de los requerimientos que involucraría una u otra propuesta ayuda a determinar el proyecto a desarrollar, este momento reflexivo es de vital importancia tomando en cuenta que es una forma de visualizar la viabilidad de la propuesta. La objetividad obtenida permite la generación de un plan de desarrollo para la elaboración de un prototipo que exprese las características de la propuesta, después de someterse a una etapa de verificación y hacer la

ajustes necesarios es momento de fabricarlo, haciendo las vinculaciones con las áreas necesarias para hacerlo llegar al mercado objetivo.

Figura 8:
Interpretación del esquema del proceso de diseño



Fuente: el esquema de diseño con base en el proceso del diseño por Sanz y Lafarge (2002, p. 26) donde se indican en color los componentes y etapas del proceso de diseño de Simón Sol (2009). Autoría propia.

Cabe señalar que en las etapas finales se presta atención a la verificación y a los resultados en pruebas con usuarios quienes otorgan información sobre la experiencia, la que puede emitir resultados positivos o negativos que hagan retornar al diseñador a alguna etapa para considerar sus datos y hacer mejoras para poder generar el producto definitivo y adecuado para dar solución a la situación.

Tomar como referencia el proceso de Sanz y Lafarge ayuda a delimitar entre la diversidad de formas de desarrollar proyectos de diseño, por ello resulta necesario la integración a este de los momentos que se describen con Simón Sol, ya que se ajusta a los tres componentes esenciales del proceso. Este material contribuye, además a la evaluación de los procesos que son desarrollados por los diseñadores cuando trabajan con artesanos, es entonces este el modelo que contribuye a la construcción del instrumento de aproximación a las estrategias y experiencias en la vinculación.

2.2.2 La interpretación del contexto y la práctica del diseño

Retomando las ideas iniciales en este tema, donde de manera general los autores abordan al diseño como capacidad creativa que es una actividad inherente al ser humano, esta práctica tiene sentido a través del desarrollo del pensamiento y la evolución biológica presente en los procesos de adaptación de la especie humana a su contexto a través del tiempo. Dicha adaptación configura una serie de cambios físicos ligados a la confrontación de los primeros pobladores con el medio ambiente, obligándolos a determinar acciones concretas para la supervivencia, tales acciones están vinculadas a la comprensión del entorno natural y de las consecuencias que este provoca, dando lugar al principio de un pensamiento complejo.

La capacidad de observación, réplica y experimentación de los primeros seres humanos refleja la importancia de la comprensión de los fenómenos y la interpretación de la complejidad del campo al que pertenece un problema. Tomando en cuenta las experiencias de la especie humana, resulta útil hacer evidente la importancia de la comprensión del contexto para obtener la información necesaria para lograr la interpretación de un problema que permita determinar acciones para satisfacer necesidades concretas.

De igual manera, a lo largo de la historia en el desarrollo de productos ha sido fundamental el descubrimiento y la manipulación de diferentes recursos de origen natural, así la forma de producir cosas ha evolucionado también, conforme se han encontrado nuevos materiales y se han empleado sus propiedades en el campo productivo, como materia prima para objetos o como fuente de energía. La dependencia a ciertos materiales está ligada a la importancia de la función y uso de determinados objetos en la vida cotidiana, cultural y económica de los individuos, algunos de estos han sufrido mínimas transformaciones, dado que cubren necesidades básicas de forma efectiva.

Es por ello que una de las habilidades que debe tener el diseñador es la capacidad de explicar de forma clara el porqué de las decisiones tomadas en su propuesta, es decir generar una argumentación de sus ideas con base en el objetivo de su proyecto, esto sin caer en convencionalismos que puedan desacreditar el trabajo invertido por el y por los demás involucrados, y para ello se requiere de un ejercicio consciente con la realidad y su capacidad innovadora, para que la justificación de sus elecciones supere razones como el gusto personal o seguir modas ajenas al contexto de su propuesta, ya que “para transformar primero hay que conocer y luego teorizar” (Acha, 1979, pp. 83).

La cercanía que el diseñador logre con la naturaleza del hecho o contexto particular del que nace su propuesta de diseño, es la que permitirá generar un entendimiento y luego su evolución a una forma concreta que encuentre lugar en teorías y así ser validada para explicar la realidad que da razón a su trabajo, sin embargo, para obtener una aproximación a dicho ambiente se requiere de la aplicación de una serie de actividades de forma constante, delimitada y clara que pueda facilitar información, experiencias y generar relaciones con los sujetos o procesos involucrados.

En un proceso de diseño en el sector artesanal, el diseñador como practicante de un conocimiento basado en la evolución del pensamiento y de las habilidades prácticas, tiene que jugar el papel de interprete de las relaciones que se establecen en el campo de producción artesanal, con “campo” nos referimos al conjunto de relaciones entorno a una actividad determinada durante el proceso de producción, esta teoría de la sociología se puede conocer a detalle en “*campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*” (Bourdieu, 2002) y plantea que ningún tipo de producción es un campo aislado, en ella se entrelazan diferentes “campos de poder” que establecen una relación, donde uno o varios de

ellos sobresalen por “dominación” a los otros, este ejercicio de lucha se legitima a través de los intereses de los creadores y los consumidores, así como del aporte que este campo otorgue para el desarrollo de la producción, ya que existen también intereses concretos, en este caso particular, la producción artesanal también entrelaza una red que involucra diferentes campos, como el de la política, la salud, la educación, la tecnología, la comunicación, el espacio, el mercado, el consumidor, entre otros.

Esa trama que puede ir creciendo conforme conocemos el contexto a profundidad, cuando uno de los campos “adquiere autonomía y se eleva simultáneamente el *status* social de los productores ... los intelectuales tienden progresivamente a entrar en el juego” (Bourdieu, 2002, pp. 107), por otro lado, el campo puede presentar un defecto “cuando ya no se puede comprender una obra” (p. 123). Si bien, el diseñador posiblemente no tiene el tiempo ni los recursos metodológicos necesarios para adentrarse al contexto a profundidad, si resulta indispensable que se tenga la noción respecto a que la producción artesanal esta estrechamente relacionada con otras áreas, y que en ellas existe una interacción que puede ser usada para comprender mejor el contexto y argumentar con ella de una manera mucha mas factible la toma de decisiones en el proyecto.

Finalmente las esferas que conforman el campo de producción artesanal y la legitimación que a través de los intereses alcanza alguno de ellos, es decir, “todo aquello que está vinculado con la existencia misma del campo” (p. 121), conforman el entorno simbólico de la producción, dando lugar al *habitus* como el espacio construido de la interacción del individuo, la cultura y las instituciones, este conjunto puede cambiar conforme se reafirmen o evolucionen las interacciones entre las esferas, la comprensión de este sistema “genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin” (p. 125), es decir la posibilidad que a través de una observación más allá de lo convencional en la producción artesanal, le otorga al agente colaborador, es la posibilidad de entender el contexto, *habitus* del gremio artesanal lo que permite establecer las estrategias idóneas para el desarrollo del campo artesanal, en cualquiera de sus esferas.

2.2.3 Similitudes y diferencias de proceso de desarrollo de la artesanía tradicional y los proyectos de diseño

Retomando el apartado que da inicio a este capítulo, lo que actualmente se define como artesanías tradicionales expresan una serie de representaciones culturales de gran importancia para las sociedades, su razón de ser y definirse refleja códigos estéticos, es decir un conjunto de reglas para representar la naturaleza y la realidad de forma abstracta en símbolos y composiciones asumidas desde tiempos atrás por generaciones de artesanos. La creación de los objetos artesanales conforma diferentes sistemas de trabajo, estos pueden variar según la rama artesanal de la que se trate así como la función que los objetos juegan en la vida social y cultural de los usuarios, estas pueden influir o establecer relaciones en la familia, en la sociedad, o con otros artesanos, donde los individuos conservan o reconfiguran las formas de convivencia y/o participación en su entorno sociocultural como: a) ejecutante de la normativa para el uso de formas concretas de representación visual al manejar elementos estéticos concretos en la creación de artesanías, cumpliendo su participación en el nivel correspondiente en la producción o en la comercialización y la gestión; b) como agente legitimador de las transformaciones en las relaciones de género y edad que debido a la apertura y a las necesidades económicas actuales transgreden la restricción que por género eran estrictamente definidas entre hombres y mujeres, contribuyendo así a nuevas formas de convivencia en el seno familiar y entre artesanos y artesanas y; c) como participante activo en las diferentes actividades comunitarias, que involucran su apoyo económico y de representación, al producir recursos culturales que dotan de una identidad a toda la comunidad y que albergan además posibilidades económicamente explotables.

Lo anterior corresponde a aspectos que han sido ubicados cuando se realiza un ejercicio de observación descentralizada por parte de un representante institucional del entorno de la producción artesanal, que si bien existen especificación estrictas de lo que debe cumplir un artesano para ser parte del grupo y ser receptor de los beneficios implícitos, tanto por el gremio como por las instituciones, y de las reglas de producción en los diferentes aspectos, materiales, técnicos o estéticos, entre otros, también es posible el reconocimiento de aspectos que se reconfiguran a través del enfrentamiento con las condiciones, tecnológicas, comunicativa y comerciales del mundo actual. Una de esas transformaciones tiene que ver con el diálogo que ha generado la artesanía con el diseño en términos de creación, reinención y sobre todo de producción.

Reconsiderando los aspectos centrales en el proceso de diseño como en el de la artesanías, podemos comenzar a esbozar los momentos de coincidencia, no podemos dejar de lado que estas similitudes y diferencias están moderadas por la naturaleza de cada uno, donde una recurre a una cualidad liberadora para la creación y la otra a una creación regida por parámetros culturales. Con esto podemos enlistar las siguiente acotaciones:

Tabla 2:
Similitudes y diferencias entre artesanía y diseño

	Artesanía	Diseño
Similitudes	Agente creativo	Agente creativo
	Utilizan información del entorno para encontrar soluciones prácticas	Utilizan información del entorno para encontrar soluciones prácticas
	Cualidad expresiva y comunicativa	Cualidad expresiva y comunicativa
	Productos comerciales	Productos comerciales
	División del trabajo en el proceso de producción	División de trabajo en proceso de producción
	Puede recurrir a la división de trabajo por especialidad	Puede recurrir a la división de trabajo por especialidad
Diferencias	Proceso manual	Proceso industrializado
	Solución de problemas a necesidades inmediatas	Solución a necesidades de distintos niveles
	Uso de materias primas específicas, naturales y endémicas	Uso de materiales de origen industrial principalmente
	Intención productiva para baja cantidad	Intención productiva en masa
	Produce: bajo una tradición técnica de saber colectivo y generacional, con ligeros cambios	Proyecta: desde un ejercicio creativo libre muchas veces influenciado por el contexto actual que vive el diseñador.
	Conocimiento heredado	Aprendizaje formal
	Proceso técnico lineal, donde los objetivos de uso y función ya están establecidos	Proceso de prueba y verificación, ya que propone nuevas experiencias e incluso a veces nuevas funciones o usos.
	Mantiene una expresión estética tradicional	Las posibilidades estéticas dependen de cada proyecto

Fuente: Con base en la descripción de características del diseño y la artesanía, elaboración propia, 2021.

Con referencia en la tabla 9 podemos darnos cuenta de que en aspectos básicos entre la artesanía y el diseño existen más diferencias que similitudes, regidas tanto por el proceso como por la intención de los objetos que de ellos emergen. Con esto nos atrevemos a proponer que la intersección entre estas dos áreas tiene que ver más desde el diseño como

un continuidad en su proceso y para la artesanía como oportunidad creativa. Esta relación la desarrollaremos más adelante.

2.3 Tradición

Desde una percepción inicial y general la tradición es cualquier contenido, cosa o práctica que haya sido entregada de una generación a otra, como forma de comunicación de información o de enseñanza por referir una utilidad al entorno de quien se espera la reciba. Hay que considerar que lo que entendemos como tradición aglutina diferentes aspectos, que representan a su vez parte sustancial de la identidad del individuo y el grupo, por tal se refiere a parte de la historia y las construcciones que explican y permiten la convivencia entre individuos.

Sin embargo, existe una tensión entre la idea de que la tradición debe mantenerse como se ha heredado de la generación anterior, como forma de mantener vivo el pasado y se espera que dichas transmisiones sean útiles y le permitan al individuo desenvolverse en la cotidianidad de su tiempo, dejando de lado que el ser humano no es un ser estático y dichos cambios tienen razón por diferentes sucesos, como el desarrollo tecnológico, el cambio climático, la percepción educativa, la economía, la política, incluso fuerzas de opresión hacia las comunidades, no solo las indígenas. Sin embargo es el entorno donde este concepto tiene sentido para muchos, y debido a estos sucesos los entornos y funciones de la tradición cambian.

En su estudio Rangel y Marín (2014) plantean el proceso de “relocalización”, este involucra una reconsideración de los elementos asumidos como parte de la tradición para los diferentes grupos étnicos, proceso que se involucra directamente con hechos que a través de la historia han orillado a los grupos a moverse a lo largo de país, trasladando e incorporando anteriores y nuevas prácticas sociales y culturales, resumidas como medios para mantenerse en comunidad y dar continuidad a sus formas de expresar y generar lazos con el entorno. “En este caso el *locus* no es un lugar geográficamente hablando, sino que el cuerpo se convierte en el *locus* donde viajan saberes, tradiciones, amor al terruño, prácticas culturales, recuerdos, etc.” (Rangel y Marín, 2014, p. 174). El *locus* rebasa lo geográfico para contenerse en lo intangible y estrechamente ligado a la esencia del ser humano, la memoria como contenedor de referentes, como mencionan los autores “la memoria de

quienes fueron sus padres, su lugar de origen y los caminos recorridos que nos remiten a una identidad” (p. 173).

Aseveran también los autores antes mencionados la necesidad de reconsiderar los entendidos como características culturales de los grupos indígenas, siendo que, lo que se entiende y prevé desde lo institucional es insuficiente para las comunidades al ser entes en movimiento y transformación, y que cada uno de esos elementos ya sean, la lengua, la vestimenta, las fiestas y rituales que forman parte de la identidad indígena desde una perspectiva ajena limita la verdadera forma de vivir, explicar y significar lo cotidiano, sobre todo, la forma en que se utilizan estos elementos donde la privación de su uso y adaptación también son formas auténticas de vivir la tradición, referida exclusivamente a determinados espacios y momentos.

La tradición es, entonces, ese contenido heredado que se refleja de diferentes formas, entre ellas las técnicas y funciones de los objetos, por ejemplo, la transmisión en la forma de hacer y de la función de las artesanías, donde se involucran otras tradiciones. También este término significa un referente importante ligado a las características de la producción y del creador, como se describió en el apartado anterior de las categorías del artesano. A su vez, es una construcción continua que enfrenta las nuevas formas de vida de los individuos en la actualidad, base fundamental que da lugar a nuevos significados que permiten renovar y mantener la cultura de cada grupo.

A lo largo de los siguientes apartados se abordará con mayor profundidad el concepto de tradición, principalmente en el abordaje del ciclo de transmisión y en su sentido adaptable que ante los cambios sociales de los individuos necesita para continuar vigente.

2.3.1 Aproximación al ciclo de la tradición

La actividad artesanal aglomera diferentes aspectos que van desde lo material a lo intangible como actividad generadora de relaciones entre los creadores y con el resto de los individuos inmediatos o ajenos a su comunidad, todas estas relaciones se encuentran regidas por la vida cotidiana; por valores y reglas que se han mantenido a través del tiempo. La permanencia de una tradición tiene lugar en la validez o importancia que esta representa para los individuos, es decir, el principio de la cultura es no ser estática, al ser un ejercicio

del ser humano en sociedad un ente que ha evolucionado a través del tiempo, sus constructos cambian a la par de la transformación de su pensamiento y actuar, resignificando parte de su realidad, sin embargo, existen también aspectos que se mantienen intactos o de cambios menores y son estos los que dan lugar a la identidad, son propios, los que la unidad social considerada ha recibido como patrimonio cultural heredado de generaciones anteriores y los que produce, reproduce, mantiene o trasmite, según la naturaleza del elemento cultural considerado.

Herrejón (1994) plantea un “ciclo de la tradición” que es exclusivamente cumplido por el hombre social, que en la cima de su trayecto es un ejercicio individual que permite la apertura al otro como clave del proceso de preservación. La tradición está estrechamente ligada al tiempo generando una relación recíproca donde este es marcado por la tradición; y para lograr la permanencia, la tradición requiere de su movimiento a través del tiempo. En este sentido la tradición se “somete al desarrollo como un proceso de cambio necesario para sobrevivir y reproducirse sin perder su identidad fundamental” (Herrejón, 1994, p. 137).

En el ciclo de la tradición además de los componentes mencionados y los momentos de trascendencia, se involucran también otros elementos que representan el filtro de esos “algo” a heredar, la tradición al ser una sucesión en el tiempo, se vincula directamente a un espacio de cambio y transformación que acompaña y define al ser humano, principalmente en el plano de las necesidades y utilidad de las prácticas culturales. Por otro lado “las acciones de entrega, se pueden cortar...en un momento dado de la historia” (Herrejón, 1994, p. 139). Aunque existe la oportunidad de rehacerse a través de la existencia del texto escrito fijado, por ejemplo en la obra plástica, incluimos la colectividad, la oralidad, la gráfica, la memoria como mencionaban Guzmán y Marín (2014).

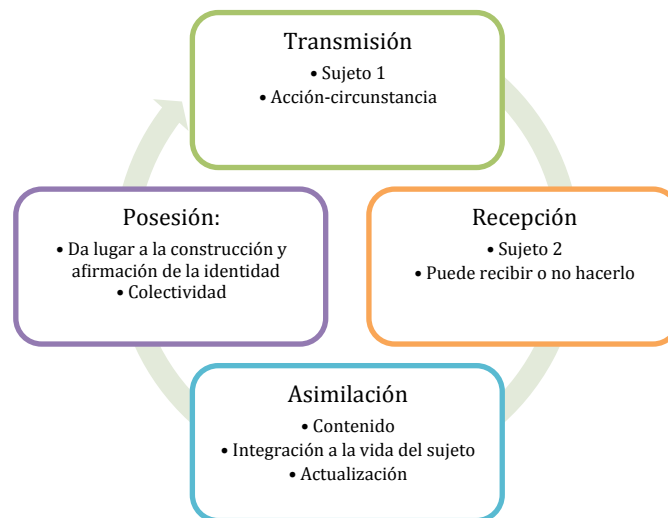
La interacción de los componentes del ciclo de la tradición, se ilustra en la figura 9 en el esquema del ciclo de la tradición. Este ciclo involucra la participación en primer nivel del sujeto individual o receptor y la del emisor, cuyo momento trascendental para la recepción/posesión se tensa por la posibilidades de ser o no recibido eso que se transmite, a esto se le puede atribuir varias razones donde las principales remiten al nivel de reflejo que el “algo” representa para el receptor, y esta aceptación tiene que ver con un sentido de identidad, por la capacidad de representar referentes que dirigen a la discriminación por ejemplo, siendo esta una de las razones por las cuales muchos agentes receptores deciden

no utilizar elementos de la tradición en un intento de negar y evitar ser discriminador por otros, poniendo en riesgo de ruptura como se mencionó antes.

Por otro lado, la posibilidad funcional de las practicas heredadas en las condiciones actuales, donde el “algo” en cuestión refleja una falta de adaptabilidad como se abordará más adelante, esto representa un riesgo más grande que dirige a la interrupción de ese “algo heredado” resumiendo que la tradición: “tiene que cambiar si quiere sobrevivir” (Batalla, 1994, p. 144). Consideramos entonces que, en este primer nivel del ciclo, pese a que exista la apertura del individuo en aceptar un oficio, la lengua, vestimenta, principio o valor, la capacidad práctica este en determinado tiempo y espacio modera el nivel de asimilación.

En la continuidad del ciclo al ejercer la recepción, como indica el esquema 9 el contenido se asimila y es integrado a la vida del sujeto, provocando una actualización de la tradición, para dar lugar luego a la posesión que está más estrechamente vinculada a ejercer el sentido de identidad a través de la tradición aceptada, promoviendo las relaciones con el otro que se identifica con los mismo aspectos, pues, aunque “la tradición se realiza en los individuos... no es un fenómeno individual” (p. 141).

Figura 9:
Esquema del ciclo de la tradición



Fuente: Propuesta de esquema del proceso y elementos de la tradición con base en Herrejón (1994).
Elaboración propia.

Cabe resaltar que existe una relación cercana con el concepto de *costumbre* y es muy común confundirlos, en este sentido se define la costumbre como el “modo de hacer o

actuar que se repite” (Herrejón, 1994, p. 145), pero que no llega a representar valor para el individuo o grupo. Entenderemos entonces este concepto como esos elementos de la vida de los seres humanos que siguen un proceso de apropiación y uso dado su valor funcional, significativo y flexibilidad al cambio a través de diversas condiciones y temporalidades, estos elementos además construyen parte de la identidad de los individuos y grupos.

De esta aproximación nos interesa resaltar dos aspectos que permiten la apertura de lo que en principio ha regido estrictamente la forma de ser y hacer cultura, nos referimos a la adaptabilidad de la tradición para que esta sea continua en el tiempo y el segundo como un ejercicio electivo de los agentes, como una práctica consciente de control de su cultura. Estos aspectos se desarrollarán a continuación.

2.3.2 El agente creativo en la tradición artesanal: control y adaptación de la tradición

Con base en los párrafos anteriores la tradición, conjuga diferentes aspectos que dan origen a la referencia de la cultura y la identidad, así como a la forma en que el otro, ajeno a la comunidad y los especialistas de la cultura definen que son los grupos indígenas. Sin embargo, esos elementos que se asumen como parte de la identidad étnica, se han logrado desde perspectivas superficiales de lo que representa ser Purépecha, Cora, Náhuatl, Mexicano, etc. llevando a reducir a los individuos pertenecientes al grupo a expresar, usar, hablar, danzar y ritualizar su vida para el entendimiento del otro, donde la reproducción de ideales o imágenes romantizadas de la indigeneidad legitiman al grupo.

Estos elementos de la cultura deben cumplir con ciertas funciones para poder realizar acciones sociales que promueven la vida cotidiana y que las diferentes acciones tengan sentido y valor para quienes las viven día a día, la exclusividad de su operación queda entonces a en control de estos individuos culturales, en este sentido es el sujeto que vive y usa la cultura quien decide el valor de cada elemento y lo que, para ser parte de la vida social necesita, lo que Bonfil (1991) define como control cultural al ser “el sistema según se ejerce la capacidad de decisión sobre los elementos culturales”(p. 171). Intuimos que esta elección puede estar ligada también a la función y cualidades expresivas, estéticas, prácticas de las manifestaciones.

En su estudio Bonfil (1991) refiere que los individuos de una cultura toman decisiones sobre esta misma, sin embargo existen dos tipos de información cultural en juego, la que es de origen propio y la de origen ajeno, estas pueden reforzarse o integrarse conforme a un ejercicio de decisión, donde puede elegirse de forma propia, cuando los integrantes de esa cultura lo dicen así, o de forma ajena, cuando un externo hace la proposición o imposición de un cambio, estas decisiones dan como resultado cuatro tipos de cultura, que son los siguientes:

- **Cultura autónoma** cuando los elementos culturales son de origen local y las decisiones son promovidas por ellos mismos, es decir, que son decisiones propias. “En este ámbito, la unidad social (el grupo) toma las decisiones sobre elementos culturales que son propios porque los produce o porque los conserva como patrimonio preexistente”. (p. 173).
- **Cultura impuesta** en la que los elementos culturales son de origen ajeno y por lo tanto las decisiones son ajenas, también.
- **Cultura apropiada** cuando los elementos de la cultura son ajenos y las decisiones tomadas en torno son propias. Es el momento en que “el grupo adquiere capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias” (p. 175).
- **Cultura enajenada** cuando los elementos culturales son propios y las decisiones ajenas, aquí existe una influencia donde se “ha perdido la capacidad de decidir” (p. 175)

Imagen 10:

Los ámbitos de la cultura en función del control cultural

Elementos culturales	Decisiones	
	Propias	Ajenas
Propias	Cultura autónoma	Cultura enajenada
Ajenos	Cultura apropiada	Cultura impuesta

Fuente: La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. Estudios sobre las culturas contemporáneas, vol. IV (12); 165-204.

Es importante considerar el papel individuo en la articulación de la cultura y en el cambio o transformación de esta, sin dejar de lado que su experiencia como parte de una sociedad y las aspiraciones a ser parte algo más, muchas veces algo ajeno o construir una modernidad interfieren en las decisiones o la apertura de agente externos para llegar a esos cambios. En este caso es él quien decide cómo y qué integrar a su núcleo cultural. Muchas estas elecciones contribuyen a reafirmar la identidad y reforzar las tradiciones más importantes, empero las que se proyectan a los ambientes ajenos o donde las decisiones son impuestas pueden probar la ruptura que antes se había mencionado poniendo en riesgo el entramado cultural.

No podemos dejar de lado que estas decisiones influyen también en la reconfiguración de las tradiciones o invenciones como describe Hobsbawm (1983). Donde si bien la influencia puede ser ajena a la decisión, al surgir desde lo propio resignifica las prácticas y da lugar a nuevas oportunidades de continuidad. Finalmente hay que considerar que la tradición juega un papel ambivalente donde la tradición es rectora y oportunidad de cambio cuando se tiene bien definido el núcleo de cualquier práctica o cultura.

2.3.3 Papel de la tradición en la comprensión del vínculo entre la artesanía y el diseño

A estas alturas resulta oportuno reflexionar algunos aspectos relevantes que emergen en el ciclo de la tradición ya se ha abordado de la tradición que involucra una serie de momentos en la vida de los individuos y comunidades que otorgan significados a lo que comprende lo heredado y asumido como parte de su cotidianidad y que la reproducción de estos significados contribuye y/o reafirma la identidad y pertenencia al grupo. Es en resumen, un ejercicio electivo del individuo o grupo que, en razón de la función o utilidad de cierta práctica, tiene sentido en la respuesta a las necesidades que requieren para continuar viviendo en colectividad, ya que “los elementos culturales son todos los componentes de una cultura que resulta necesario poner en juego para realizar todas y cada una de las acciones sociales; mantener la vida cotidiana, satisfacer necesidades, definir y solventar problemas, formular y tratar de cumplir aspiraciones” (Bonfil, G. 1991, p. 171).

Cabe señalar que estas decisiones se ligan a un reconocimiento de la esencia de la práctica, en nuestro caso, la esencia de cada uno de los tipos de artesanías, que ya se habían mencionado, estos pueden estar reflejados en la materia prima, la representación iconográfica, el tipo de proceso y el tipo de técnica empleada. De esta forma, para este caso de estudio el papel de la tradición es rector donde las decisiones de cambio parten de lo que representa la identidad del objeto.

2.4. VINCULACIÓN

Considerando la necesidad de un término que pueda explicar o abordar la relación entre el diseño y la artesanía, la vinculación otorga las características suficientes para este trabajo, ya que remite a un hecho simple de unión, en el cual se eligen dos elementos, o más para un acercamiento planeado con un método que logre la unión de sus componentes de forma armónica. Existen diferentes términos que puedan dar sentido al interés de comprender lo que sucede entre la artesanía y el diseño, por ejemplo, la intervención. Para Ryan (2013) el término de intervención es el apropiado para hacer referencia a una operación desde lo institucional, y lo describe como una medida premeditada que busca objetivos específicos, entre los que se encuentran los siguientes:

- Rescate
- Rediseño
- Nuevos productos
- Mejoramiento de técnicas y materias primas
- Problemas en el proceso de producción (p. 13-14).

Estos motivos de la intervención tienen lugar al hacerse un diagnóstico con el cual se detectan necesidades y oportunidades de acción. A través de su trabajo, Ryan resalta la oportunidad innovadora que ofrece el diseño a través de sus métodos, donde se involucra un profesional para el desarrollo de ideas centradas en los aspectos arriba enlistados. Su aporte resulta útil para quienes pretenden el desarrollo de proyectos o productos específicamente, es decir donde el producto es lo importante, donde al parecer éste configura todas las respuestas a los problemas del sector.

Por otro lado, la aplicación de una filosofía del diseño como menciona Papanek (1977) antepone que hay que tener cuidado con el “deseo de novedad”, ya que “ muchas

versiones diferentes de la novedad comienzan a crear diferentes camarillas esotéricas de consumidores y el diseñador y sus bienes se alejan más y más de la sociedad y del complejo funcional” (p. 56). Sumado a ello una reflexión ética y moral donde impere del diseñador:

“su buen juicio social y moral que tiene que entrar en juego mucho antes de que empiece a diseñar, porque tiene que juzgar, apriorísticamente... si los productos que se le pide que diseñe o rediseñe merecen su atención o no. En otras palabras, si su diseño estará a favor o en contra del bien social” (Papanek, 1977, p. 58)

Es por ello que el término vinculación acomoda a la propuesta de esta tesis, ya que trata de abordar la relación entre diseñadores y artesanos como una práctica donde la importancia está precisamente en lo que la experiencia otorga a cada uno, donde el resultado de esa unión pueda reforzar, conformar y establecer vínculo entre los conocimientos específicos y oportunidad resolutive, y ser recurso de elección para integrarse a sus procesos productivos, estéticos o técnicos.

2.4.2 La vinculación universidad - comunidades artesanas

La perspectiva profesional de las universidades en México apunta al desarrollo de habilidades y capacidades con las que los jóvenes puedan enfrentar e insertarse al mundo laboral, bajo los principios de las diferentes carreras. La capacitación de estos estudiantes se centra en enfoques diversos, con los cuales estudian y actúan como profesionales, existe una relación entre el tipo de institución con el tipo de involucramiento en lo social, estos derivados de los modelos de aprendizaje específicos según el entendimiento del comportamiento humano.

Dentro de la formación universitaria es importante la relación directa y real con diferentes campos sociales, esto se hace a través del servicio social, las prácticas profesionales o como actividades extracurriculares, donde el estudiante por ejemplo ofrece su servicio como profesional para apoyar a un sector vulnerable, a manera de contribución social. Desde la perspectiva y alcance de la vinculación comunitaria, se considera la necesidad de establecer mecanismos de colaboración para contribuir en “dos áreas generales: primero, la formación de profesionistas y la investigación aplicada; y segundo, las asesorías y el apoyo técnico” (Gould, 1975, p. 51, citado por Navarro-Martínez, 2017, p. 89). En este mismo trabajo se indica que en México la vinculación entre Instituciones de

Educación Superior comenzó a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, para “diversificar las fuentes de financiamiento para la formación de recursos humanos, la investigación científica y tecnológica y el desarrollo de la infraestructura institucional” (Casas y Luna, 1995, citado en Navarro-Martínez, 2017, p. 90).

En este panorama también “sobresalen experiencias de universidades que han procurado una vinculación orientada hacia la población indígena y campesina, con la finalidad de generar procesos que coadyuven a la sensibilización sobre la realidad en el medio rural y, en algunos casos, a su posible transformación” (Ávila et al. 2016, citado en Navarro- Martínez, 2017, p. 90). Esto ha generado una apertura del campo de acción, donde los estudiantes puedan generar “proyectos de vida colaborativos”. Finalmente, la autora asevera que la vinculación comunitaria “debe construirse a partir de posicionamientos reflexivos y críticos en estrecha relación dialógica con las familias, las comunidades, las organizaciones sociales y los actores locales para influir en la consolidación de procesos de largo alcance” (p. 91).

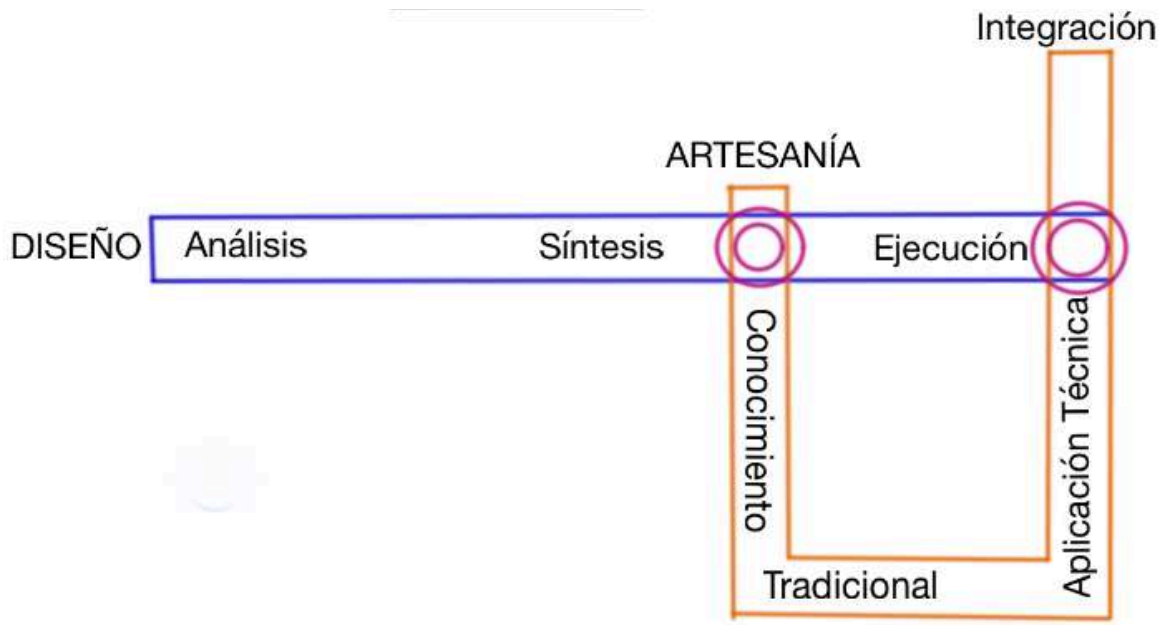
La vinculación del diseñador con la comunidad entonces es la oportunidad de explorar el conocimiento local para poder llegar a un reconocimiento de los factores que como disciplina pueden ser utilizados para la generación de soluciones y alcanzar el mejoramiento de tejido social, en este caso la vinculación de la profesión del diseño tiene la oportunidad de acercarse a la realidad de las sociedades marginadas para reivindicar algunas perspectivas produccionistas que no han favorecido a la sociedad, por generar productos vanos o superficiales como los describe Papanek, y para lograr una reflexión respecto al trabajo hecho hasta el momento.

2.4.3 Diseño artesanal

La última categoría por analizar corresponde al campo del objeto resultado de la interacción ideal, metodológica o creativa entre alguno de los componentes del proceso artesanal y la innovación, entendida como Diseño Artesanal, en este caso queremos referirnos a un tema que involucra la intervención directa sobre procesos o productos, basándose en un análisis crítico sobre un contexto, técnica u objeto determinados donde interviene en su caso herramientas de alguna disciplina.

El tema del diseño artesanal contempla diferentes opiniones e ideas variadas influenciadas por el área desde la cual se piense, por ello la importancia de diferenciar los tópicos de la relación entre estas dos, como son el diseño de productos artesanales, artesanía diseñada o diseño artesanal, entre otros, representa problemas semánticos que salen a flote desde posturas específicas y para cada una de ellas el valor del proceso artesanal es distinto, la explicación de la razón de ser cualquiera de las relaciones con el diseño, desde su aporte al proceso, a la innovación, a lo ético o en el método de desarrollo. Entonces “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” (Bernal, 2008, p. 104). Donde en alguna puede tener mayor valor el proceso del diseño, las relaciones que giran en torno a cada una, o las funciones socio culturales que representan.

Figura 10
Intersecciones en el proceso de Diseño artesanal



Fuente: con base en los niveles principales del proceso de diseño de Simón (2002, p. 107.107) y síntesis de las características del proceso artesanal, elaboración propia.

Con lo anterior no hay que olvidar que el diseño es un ejercicio de proyección que requiere de diferentes herramientas para idear soluciones, en este sentido la etapa de producción requiere de otro tipo de conocimiento o área en que si se emplee el desarrollo de productos, cualidad que se encuentra en el proceso artesanal, el diseño artesanal puede entonces recurrir, a una intersección con el proceso de la artesanía donde el ejercicio de proyección puede tener como base el conocimiento tradicional generando aquí una intersección para fundamentar la propuesta o la acción del diseño artesanal, como se muestra en la figura 10.

Existe otra intersección que tiene que ver directamente con el momento de la ejecución de la idea, donde la aplicación técnica da lugar a la materialización de la propuesta, cuando se trata de la ideación de un producto. Ahora, lo que antecede al punto de intersección entre la síntesis y a ejecución, desde el proceso del diseño, tiene igual importancia como el resto de los elementos del proceso artesanal. Al ser niveles analíticos donde se conforman figuras ideológicas y teóricas que sustentan la acción, la síntesis conforma la organización de la estructura a desarrollar tomando en cuenta que estos dos pueden formularse en un espacio individual o colectivo, como una noción epistémica de acción, su unión con la artesanía tiene lugar cuando la estructuración de la propuesta puede dar respuesta a las necesidades de la artesanía, donde es importante la consideración del conocimiento tradición, al tener sentido para en los principios de la actividad artesanal tradicional, que se reflejan en el seguimiento de la aplicación técnica.

Esta a su vez da lugar a la segunda intersección cuando de forma bilateral avanzan los procesos en consideración de los fundamentos teóricos y metodológicos de diseño y los fundamentos tradicionales de la técnica artesana, el plan y los requerimientos para el desarrollo de la propuesta, conformando así un campo creativo y de convivencia que da lugar a la relación humana y al intercambio de conocimientos.

El fin del proceso de producción artesanal es la integración del objeto a los fines sociales o culturales particulares que motivan la razón de hacer o a los económicos como es también uno de sus destinos.

Cabe señalar que este significa apenas un acercamiento a la comprensión del diseño artesanal, y que no se asume que estas son las únicas interacciones entre artesanía y diseño,

en el proceso de diseño artesanal. Partiendo del fundamento proyectual del diseño, se considera que estas acciones no se limitan a la generación de productos que inciden directamente en la artesanía, ya que hacer diseño artesanal también abre la posibilidad de crear nuevas formas de presentar el objeto, de establecer relaciones y tomar de las experiencias elementos de apoyo para futuros proyectos.

Para Bonsiepe (2008) existen diferentes enfoques sobre el Diseño artesanal, los que clasifica en actitudes el tipo: conservacionista, esteticista, productivista, esencialista, paternalista y de estímulo que conciben y manejan las acciones de desarrollo de la artesanía según sus fines, como referencia en la actualidad para algunos es imperante la conservación de las tradiciones, para otros es suficiente el estatus creativo y artístico de los artesanos, en otras perspectivas la demanda, las cadenas de suministro y las tendencias de los mercados representan importancia mayor, por otra parte se busca la viabilidad del sector para el empleo y generación de recursos ligado y moderado por el respaldo institucional.

Por otro lado, podemos considerar las aportaciones de Espada (2010) para quien desde una perspectiva de vinculación académica entre profesionistas y el contexto cultura local el diseño artesanal es “la simbiosis perfecta entre el objeto de diseño artesanal y el producto hecho a mano”(p. 61) lo describe como un “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”(p. 62) lo que reafirma la importancia metodológica y analítica del entorno.

Figura 11:

Relación de las actitudes frente al diseño artesanal con base en Bonsiepe (2008)



Fuente: con base en Bonsiepe (2008), con relación a la tradición, el desarrollo y el diseño. Elaboración propia

Referir que existen diferentes actitudes con las que se observa el diseño artesanal coincide con los conceptos que en la actualidad resultan motores para la participación institucional, en este sentido ubicamos en la relación entre ellos las actitudes que Bonsiepe enlista. La figura 11 pretende ser un primer esbozo de la relación entre el diseño y la artesanía. En este podemos ver que en la relación de la tradición y el diseño se ponen en juego la consideración e importancia de la artesanía como referente original, también hay cabida de la actitud conservacionista al pretender mediar o evitar las influencias del diseño en la artesanía.

Las actitudes que corresponderían a la relación entre la tradición y el desarrollo tienen que ver con la protección, esteticismo y el paternalismo tomando en cuenta que en este campo se generan acciones que pretenden una mejora al sector. Finalmente, en la relación del desarrollo con el diseño podemos ubicar la actitud productivista y la del estímulo a la innovación donde en el primero se utiliza al artesano como mano de obra y en el segundo se aspira a orientarlo a la autonomía y que tenga una participación activa.

En este capítulo fue posible adentrarse a los conceptos que ayudan a entender la relación entre artesanía y diseño, en la figura 11 se resume la propuesta de categorizar las visiones que existen respecto al diseño artesanal que resulta, no más que una vertiente para detectar idear y desarrollar en consideración de los principios del diseño y la artesanía unas soluciones a las necesidades de la sociedad con respecto al consumo de productos de diseño con identidad y utilidad. De cada uno de los conceptos fue posible sacar a flote los aspectos que sirven para este proyecto.

Al exponer que las relaciones entre el diseño y la artesanía involucran la vinculación directa de los estudiantes al contexto del artesano para que el primero se empape del proceso, de la dinámica, de la manipulación de materiales, de la técnica etc., ha generado una visión equívoca que aún persiste, confundiendo que los programas educativos para formar diseñadores artesanales, tienen como objetivo formar a los jóvenes como artesanos y no agentes creativos, con capacidad de análisis síntesis y ejecución, donde “el conocimiento le permite al diseñador artesanal incursionar en procesos para la innovación y el mejoramiento de producto y desarrollo de nuevas técnicas” (Guzmán, 2010, p. 72).

Es entonces el campo del diseño y la artesanía un espacio donde la tradición y la innovación son elementos esenciales conciliados a través de un proceso de acercamiento, que emplee una serie de herramientas que permitan el conocimiento de la vida comunitaria. Consideramos que quien está interesado en acercarse a dicho conocimiento debe cumplir con una visión clara, ética y de apertura para poder generar relaciones equitativas, estos son aspectos fundamentales que resume la interacción de los conceptos mencionados, aunado a la capacidad de integrar conocimientos locales a lo individual. Finalmente, esta postura no pretende desplazar la capacidad creativa que los diseñadores como parte de la naturaleza de su profesión cumplen, más invita a conformar visiones sensibles y humanas respecto a la importancia cultural, social, histórica y política, etc., que significa la producción artesanal.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE PROCESOS DE VINCULACIÓN ENTRE PROFESIONALES DEL DISEÑO Y ARTESANOS

Cuando se habla del desarrollo artesanal la visión de las necesidades por parte de algunos agentes institucionales difiere sobre las problemáticas que los artesanos experimentan en realidad, ya que la interpretación de la vida productiva de los artesanos no se reflejaba en las propuestas de acción a cabalidad. Además de que se ha promovido una visión sobrevalorada de ciertos objetos que se ofrecen como resultados colaborativos, esto más allá de ayudar a comprender los procesos ha puesto en riesgo la identidad artesanal y evidencia las carencias legales para el resguardo del patrimonio inmaterial de los diferentes grupos de artesanos.

A lo largo de este apartado se expondrá una serie de experiencias obtenidas en vinculación con diferentes comunidades dedicadas a la actividad artesanal, esta síntesis comprende los aspectos generales de contextualización de tres comunidades, donde el ejercicio de vinculación comunitaria se desarrolló de diferente manera, en consecuencia de la forma de organización interna y de las necesidades, intereses y posibilidades particulares de cada grupo, de los cuales podemos adelantar que el nivel de apropiación del oficio artesanal, la intención de integrarse y ser reconocidos como parte del sector, así como la intención de establecer un proyecto artesanal en la búsqueda de una estrategia de desarrollo económico nos ofrecen perspectivas diferentes de la forma de ejercer profesional y éticamente desde el diseño.

Estos relatos forman parte de un primer nivel de involucramiento en el tema de la relación entre diseñadores y artesanos, otorgó elementos fundamentales para la construcción de esta investigación. Le secunda el seguimiento de las ideas y preguntas de investigación a través del diseño y resultados obtenidos en la aplicación del instrumento de observación de procesos desarrollados por diseñadores y artesanos.

3.1 Factores determinantes en el proceso de innovación y adaptación en los oficios tradicionales

Los antecedentes de vinculaciones entre diseñadores y artesanos se remiten a una diversidad de intenciones y procesos, todas con resultados diferentes, donde la forma de gestión y de aceptación también ha variado, ya que como se planteó en el desarrollo del campo de producción desde la propuesta de Bourdieu, la actividad artesanal como ninguna otra producción es un ente aislado del resto de la realidad, en el caso de los entornos donde se hace artesanía conviven diferentes aspectos de la vida social. Por esta razón se eligieron dos casos que ayudan a ejemplificar esa variedad de formas y resultados en una vinculación, sin embargo, cualquier otro ejemplo contribuye con elementos diversos que ampliarían el análisis.

Resulta necesario para comenzar a abordar el tema hacernos la pregunta, sobre lo que se ha desarrollado como capacitación en el sector artesanal. Bueno el término de capacitación se ha entendido como una serie de acciones diseñadas para la solución de alguna necesidad del o los artesanos, estas pueden ser de diferente índole y se desarrolla como un proceso formativo en diferentes aspectos como es: el manejo técnico, el mejoramiento de alguna función o apariencia del producto, asesorías para la comercialización o en el uso de materiales o nuevas herramientas, siendo estas las más comunes. Y las instancias con mayor presencia en la capacitación al sector artesanal en el caso de Michoacán ha sido el IAM, ICATMI y FONART⁸.

Para cualquiera de estas acciones es de suma importancia una inmersión del capacitador en el contexto del artesano, aunque este ya cuente con un proyecto diseñado con todos sus requerimientos, y planeaciones, nunca está de más ver con los ojos propios como suceden las cosas y que recursos tenemos al alcance para dar solución a problemas en el transcurso de la capacitación.

El primer caso, plantea un proceso de auto gestión motivado por las condiciones políticas en conflicto en la comunidad indígena de Cherán, Michoacán. Donde se refleja una participación activa de los artesanos en el pronunciamiento de sus necesidades de: 1)

⁸ Si se desea saber sobre los tipos de capacitación, se recomienda revisar las reglas de operación de FONART, y del Instituto de Capacitación para el Trabajo en Michoacán (ICATMI).

retomar técnicas y saberes artesanales, y 2) de gestionar acciones para la innovación de sus productos. En este caso el factor político resulta de vital importancia para comprender un proceso de reactivación y continuidad de la actividad artesanal ya que se liga al movimiento por la recuperación de los bosques, los integrantes de los distintos gremios estructuran sistemas organizados para representar y gestionar ante las autoridades las necesidades primordiales en las diferentes actividades locales como la artesanía, en el sentido material y significativo de los recursos maderables para los habitantes en general, pero con una intención especial para los artesanos, ya que se comienza a reconocer el hecho de la importancia de la materia prima al impacto ambiental, así como para un bien económico. Conforme se desarrolla es posible identificar el rol del diseñador.

El segundo caso corresponde a la comunidad de Ocumicho, donde es posible concebir un proceso de revitalización de la tradición a través de la producción de figuras alusivas a la cotidianidad donde es de suma importancia la flexibilidad del barro para expresar y registrar la cultura local y la percepción del exterior. Con este caso se pretende indagar en la historia del oficio de moldear escenas de la vida cotidiana y sociales para poder conocer los aspectos, razones o condiciones que permitieron la apropiación de una propuesta artesanal, la función de estos datos tiene valor en el momento de reflexionar las características que debe comprender una propuesta nueva a una comunidad con un arraigo tradicional como esta.

3.2 Estudio de casos de vinculación en las comunidades de Cherán y Ocumicho Michoacán.

Retomando la riqueza artesanal que caracteriza a Michoacán como se había referido al inicio de este documento, la mayoría de las comunidades realizan alguna actividad artesanal, algunas con mayor presencia en los espacios comerciales y culturales que otras, al igual que varía el valor que representa como parte de su identidad local, algunas son reconocidas por su trabajo mientras que otras están en su descubrimiento. Podemos hacernos una idea de la ubicación de las dos comunidades elegidas en el mapa siguiente, como referente tomamos la comunidad de Pátzcuaro, ubicada en la riberia del lago de Janitzio.

A lo largo de esta exposición será de importancia abordar siete aspectos: 1. Breve referente histórico; 2. Descripción de la organización del grupo artesanal; 3. Descripción de la actividad artesanal; 4. Descripción del proceso de producción artesanal; 5. Muestra de productos artesanales de la localidad; 6. Antecedentes de relación con el diseño; y 7 resultados obtenidos.

Imagen 11:

Ubicación de las comunidades de análisis



Fuente: Google y diseño propio. Mapa de Michoacán donde se localizan las comunidades de Cherán, Ocumicho y San. Juan Nuevo con referencia a Pátzcuaro.

3.2.1 Cherán: Innovación en la actividad artesanal través de la lucha por el territorio.

El Municipio de Cherán es uno de los 113 municipios en que se encuentra dividido el estado mexicano de Michoacán de Ocampo, es considerado uno de los principales municipios habitados por comunidades purépechas y es cabecera municipal. Desde el 2011 la comunidad ha gestado un proyecto de vida comunal autónoma para restablecer usos y costumbres y tener mayor control y cuidado de su seguridad y patrimonio natural.

3.2.2. Breve referente histórico

En 2011 un grupo de alrededor de 10 mujeres del municipio purépecha, detuvieron a una de las centenas de camionetas que diariamente transportaban madera robada desde los bosques de la comunidad, iniciando así una resistencia que tenía como eje central la defensa de los bosques y el derecho a vivir de acuerdo a los usos y costumbres de la comunidad⁹. Esto impulsó a la gente a levantarse en armas contra el gobierno municipal, llevando a cabo una rebelión contra el alcalde, el cual fue destituido y salió huyendo, a raíz de eso Cherán se reorganizó como un lugar autónomo, regido por una democracia directa, un consejo de 12 líderes Purépechas que desconoce al gobierno federal y desde 2011 la comunidad se gobierna así misma. Vutura, M. (2012) resume la experiencia del movimiento de Cherán en tres puntos:

Uno, su capacidad organizativa para hacer frente y defenderse ante la embestida del crimen organizado, que por sí solo, sin exagerar, es único en el país. Dos, su capacidad de recurrir al derecho como estrategia política y jurídica para hacer respetar su derecho a elegir a sus autoridades por usos y costumbres, el cual es reconocido en el derecho internacional, lo que sienta un precedente legal para otras comunidades en el país. Tres, su capacidad de estructurar una forma de gobierno comunal que cuenta con el reconocimiento legal y con legitimidad, que cimienta las bases para el buen inicio del gobierno comunal; un reto será mantener esta representatividad. (p. 170)

A la fecha se ha celebrado el décimo aniversario de establecerse como comunidad libre de partidos políticos con autogobierno y ha contagiado a otras comunidades cercanas y en todo el Estado de Michoacán, comunidades que han sufrido la falta de entendimiento respecto los principios y valores locales por parte de los gobiernos estatales y federales. Resulta

⁹ Información obtenida por entrevista con artesanos de la comunidad de Cherán en el 2017.

importante abordar este hecho como parte de la contextualización de nuestro caso de estudio ya que esto influyó directamente en una puesta de interés sobre las practicas locales con la intención de que estas cobren la fuerza necesaria para integrarse a su modelo de vida propio, como ha sido el caso de la actividad artesanal.

Consideramos que la información presentada hasta el momento resulta suficiente para desarrollar los siguientes apartados respecto al desarrollo de la producción artesanal con una visión de resguardo y búsqueda de oportunidades creativas para impulsar su oficio y aprovechar los recursos maderables ahora ya propios en su totalidad. Será a través de los siguientes párrafos que podremos ir adentrándonos a las experiencias de vinculación.

3.2.3 Descripción de la organización del grupo artesanal

En la comunidad de Cherán Michoacán los artesanos de cada ramo se organizan dependiendo la técnica en la que se especializan, entre ellas encontramos, el textil bordado y deshilado, joyería, y juguetería. El sector artesanal tiene un representante quien se encarga de estar en comunicación con las instituciones de apoyo y es a través de él que reciben información de eventos y realizan las gestiones necesarias para participar, informar y generar actividades afines a la comercialización y difusión.

La artesanía en Cherán, además de ser parte de la actividad económica configura el sentido de identidad y contribuye al tejido social de la comunidad ya que se trata de una comunidad que se gobierna por usos y costumbres y su cultura es la base para el desarrollo de los habitantes.

3.2.4. Descripción general de los productos artesanales de la localidad

Como se había mencionado anteriormente, la comunidad se dedica a la elaboración de distintas artesanías, sin embargo, la vinculación se llevó a cabo con el grupo de artesanos dedicados a la elaboración de juguete tradicional o juguete popular, así como objetos de madera. De los que destacan la fabricación de trompos, baleros, yo-yos, pirinolas, carritos, entre otros, implementando la técnica de torneados y anilinas para integrar color.

Imagen 12:
Muestra de artesanía de Cherán. Juguete popular



Fuente: Archivo personal. Carrito de marquetería y juguetes tradicionales

3.2.5. Descripción de la actividad artesanal

El primer paso para la elaboración de artesanías, como puede ser la elaboración de un trompo o balero, que son los productos de mayor impacto comercial, comienza con la selección de la materia prima en este caso madera de Tepamu o Madroño. Anteriormente este material se podía extraer dentro de la misma comunidad pero debido a la tala inmoderada que sufrió el bosque de la comunidad y aunado la nuevas políticas internas, ya no se permite cortar, por lo que ahora se consigue a través de un proveedor proveniente de la comunidad de Tanaco, Michoacán, ubicada a unos 10 km de Cherán.

El tornero o artesano calcula el tamaño deseado de la pieza y ubica el trozo en el torno, utiliza distintos fierros (gubias) cada una sirve para realizar cortes distintos. Es través de su cuerpo que modera la presión con la que corta para lograr esculpir de un modo equilibrado la pieza, se quita el exceso de asperezas iniciando con una lija del 50 hasta llegar al 100, posteriormente con un trapo se aplica la primera capa de pintura junto con un sellador, la segunda capa es con petróleo y por último se aplica una capa de barniz, este proceso se realiza dos veces para que la pieza quede con suficiente brillo. En la actualidad ya se añade una variedad amplia de colores con anilinas y pintura vinílica para que las piezas sean más atractivas al consumidor, el tamaño varía entre los 6 cm de alto la pieza chica, de 11 cm, pieza mediana de 14 cm la pieza grande y extra grande hasta 20 cm entre los baleros y trompos hay una medida estándar que es de 8 cm.

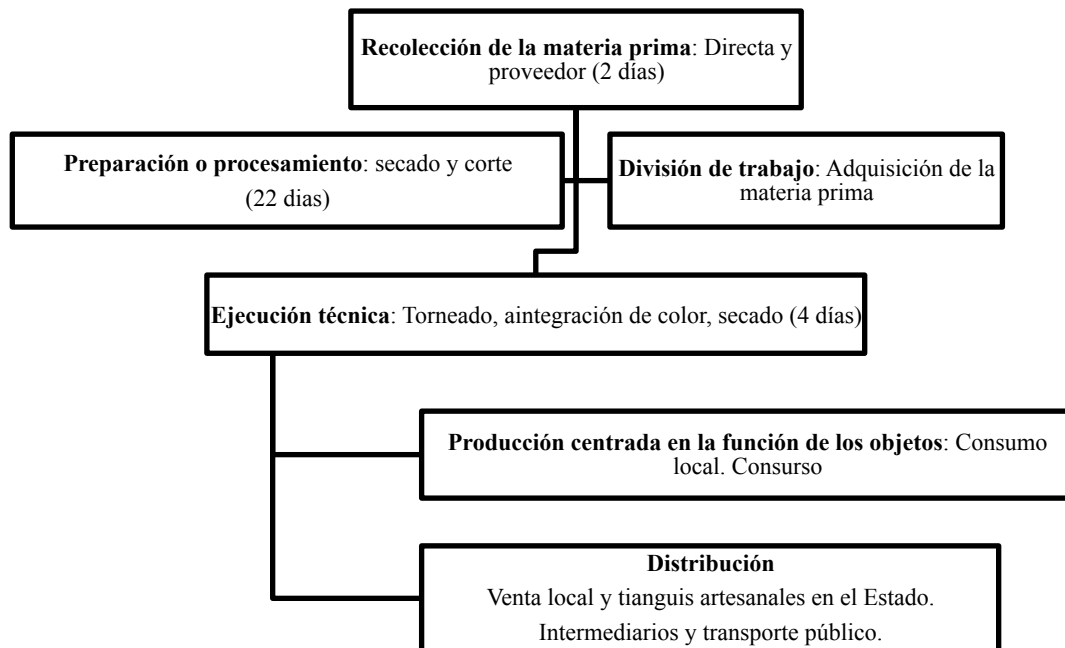
En la actualidad el producto se vende en el mercado debido a que las opciones en el exterior han disminuido notablemente, por lo que el tiempo de mayor venta es el mes de diciembre.

3.2.6. Esquema del proceso de producción artesanal/relación tiempo (Cherán)

El proceso de producción es del tipo manual, dirigido totalmente por el artesano en su mayoría, pero con uso de un torno para madera en la etapa de ejecución técnica para llevar a cabo el moldeado de las formas y aplicación de color. A través de la figura 9 podemos conocer las etapas del proceso en relación tiempo que requiere una pieza desde la recolección o adquisición de la materia prima que involucra un tiempo aproximado de 24 días para su terminado total.

Figura 12:

Proceso de producción de juguete popular en Cherán. Etapas/tiempo



Fuente: elaboración propia; con base en el esquema de la figura 4. Proceso de producción general de la artesanía. (Andrade-G. 2020)

3.2.7. Antecedente de la vinculación con el diseño

La comunidad de Cherán ha recibido capacitaciones para el desarrollo de nuevos productos, donde se han vinculado diseñadores industriales externos y estudiantes de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Proyectos que han motivado el desarrollo de diferentes destrezas para la organización, la calidad y el diseño de nuevos productos. Como parte de uno de los equipos involucrados en capacitación, podemos compartir la forma en que se desarrolló uno de los proyectos de capacitación.

A través de la investigación de las experiencias se pudo conocer las formas particulares de trabajo, ya que es posible ver que desde el aspecto didáctico utilizado en el desarrollo de las capacitaciones existen diferencias significativas a su vez en el desarrollo del sondeo para definir las acciones a emprender, esto da lugar al paso inicial de acercamiento a través de la elaboración de un diagnóstico.

Como parte del proceso de diseño la primera etapa de acercamiento para obtención de información para la ideación se realizó un documento que comprende un perfil de las habilidades y especialidades de los artesanos que conforman el grupo y listado de intereses, como posibles líneas de acción. De lo anterior surgen las propuestas de innovación con base en las técnicas locales para la elaboración de juguete popular y con las posibilidades de herramientas y técnicas.

Los antecedentes de capacitación desde el diseño consistieron en el desarrollo de nuevos productos para diversificar la oferta de productos y llegar a nuevos nichos de mercado, centrado en mobiliario infantil y juegos.

3.2.8. Resultados obtenidos

El desarrollo de esta vinculación nos deja como resultado de reflexión que es necesario un acercamiento al contexto local, no de forma superficial como se ha realizado sólo en lo geográfico, puesto que indagar, y comprender sobre la dinámica local puede otorgar recursos técnicos, estéticos o materiales que contribuyan a la solución de problemas, además de que dicha dinámica influye en la forma de desarrollo de las actividades, y puede ser elemento rector de las nuevas ideas y productos.

La generación de las nuevas propuestas entonces estuvo ligada a una convivencia entre los principios de la innovación con tintes de preservación, a partir de lo ya existente,

se pretendía encontrar argumentos creativos para hacer un buen uso de sus recursos naturales de forma autosustentable, en el caso de esta comunidad, también como una forma de reafirmar la identidad, su territorio y potenciar los recursos de la naturaleza y creativos propios.

Imagen 13:

Muestra de resultados Cherán



Fuente: Archivo personal. Juguetero y mueble infantil de estudio. Colaboración entre artesano y diseñador: Guillermo Charicata, Zeferino Hernández / Mar Itzel Andrade (Cherán. 2015).

3.3.1 Ocumicho comunidad de ruptura entre el barro y los hilos

La localidad de Ocumicho está situada en el Municipio de Charapan (en el Estado de Michoacán de Ocampo). Su población es de 3,438 habitantes, en su mayoría hablantes del idioma Purépecha, tiene una amplia gama de actividades artesanales o como las nombra Garrido (2015) “las otras artes de Ocumicho” (p. 13-40), entre las que describe, la talla de madera, la cerería, la curtiduría, figuras de molde y el bordado. La mayoría de ellos vigentes a la fecha, sin embargo, dado la peculiaridad de su estética el oficio de elaborar figuras de barro es el que funge como referente de la localidad. Al respecto Garrido expone las diferentes historias de la creación de los característicos diablos de Ocumicho. Donde salta a la vista la importancia de un personaje fascinante y atípico en una comunidad indígena, quien a través de sus habilidades creativas genera un cambio innovador, jamás antes pensado, que finaliza en la integración a la identidad local.

Considerar este tipo de hechos de cambio en la comunidad que no se limita a una actividad artesanal, nos provoca nuevamente la reflexión sobre la importancia de las

fuerzas de tensión entre los diferentes aspectos de la cultura y su incidencia, en este caso la apropiación de elementos estéticos que reinventaron la tradición local. (p. 55-60). A continuación, esbozaremos los aspectos que dan lugar a una ruptura entre lo tradicional y asimilación de nuevos elementos.

3.3.2. Breve referente histórico

La comunidad está compuesta por 4 barrios que según la tradición oral, se fundó en el lugar donde crecía un árbol denominado *condemba*, donde se construyó la iglesia y a su alrededor los cuatro barrios. La palabra *ocumicho* es de origen purépecha pero su significado no es muy claro. Para algunos significa “lugar de curtidores”, debido a que hasta 1910, era la actividad preponderante de este pequeño pueblo, actividad que ya no se ejerce en la actualidad, y que fuera suplida por la cerámica hacia 1920, practicada, sobre todo por las mujeres de la comunidad. En cambio, en la Colonia se decía que el nombre significaba “tierra de muchas tuzas”. Menciona Gouy-Gilbert (1984) que:

el trabajo de la cerámica en Ocumicho empezó después de los disturbios revolucionarios, ya que los campesinos arruinados por la guerra, no podían seguir con su actividad anterior: la zapatería... en un principio. La mayor parte de los primeros moldes representaba alcancías zoomórficas y pájaros-silbatos. Pero poco a poco los artesanos confeccionaron sus propios moldes dejándose influenciar por la “tradicción”, y así se diversificaron las formas (p. 94).

Aparece entonces Marcelino Vicente, un agente creativo, aparentemente por naturaleza, quien desde los diferentes relatos locales que recolecta Garrido, era hábil para aprender todo lo que veía, manejando diferentes oficios, como la confección de indumentaria local, la danza, el bordado y el barro del que crea la figura del diablo que alcanza demanda comercial, aunque Marcelino había aprendido el oficio del barro, que en principio era único de la mujeres, esta creación particular genera una tensión entre lo colectivo y lo individual, que con su muerte “permitió una reapropiación colectiva de esta individualidad artística que abría en un verdadero mercado” (Gouy-Gilbert, 1984, p. 101). Cabe entonces pensar en cuales fueron los elementos que dieron lugar a la apropiación de una nueva tradición artesanal/estética, considerando que dentro de lo descrito como invención de la tradición “implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o

normas de comportamiento por medio de su repetición” (Hobsbawm, 1983, p. 8), para esta implicación de valores el papel de Marcelino representa la ruptura de lo común que ante la falta de adaptabilidad como elemento de identidad artesanal y comercial, podría representar hasta ese momento la alfarería local. Aunado el impulso de las instituciones como fuerzas externas de presión que motivaron la aceptación al colocarlo en un mercado externo, prometedor. Por otro lado, la oralidad que existe alrededor de la vida de este personaje que forma ahora parte de los mitos-historias de la localidad, también se integra como un principio de valor a la nueva tradición, en este sentido, un cuestionamiento importante que surge es si podría esta cualidad exótica, en la vida comunitaria, ser razón para su apropiación.

Esta inmersión resulta un tema bastante interesante, sin embargo, hemos obtenido lo suficiente para reflexionar respecto a estos procesos de ruptura donde se insertan nuevas propuestas y apropiaciones de la innovación que como lo vimos en este resumen logran formar parte de una tradición artesanal reconocida, donde la posibilidad comercial es parte de la razón de continuidad, la posibilidad representativa original frente a las otras comunidades también figura como razón, la posibilidad de integrarse a los procesos de producción local desde lo material, técnico y la replica estética. Sin de dejar de lado que cuando el cambio parte de una gente externo este permita el libre actual de los artesanos, es decir reflejar su sistema de significados y estilo.

Cabe mencionar que este proceso de ruptura no es el único caso que alberga la comunidad de Ocumicho, ya que se ha manifestado la necesidad y acción de cambio en otros grupos de artesanos, como es el caso del oficio del textil bordado con el que elaboran prendas de vestir propias de la indumentaria local. Desde un principio se asume que la indumentaria es un referente de suma importancia para los sistemas significativos, de estatus y geográfico de todas las comunidades.

Sin embargo, investigadores especializados en el trabajo textil en Michoacán, indagan en estos cambios, por ejemplo las integrantes del Seminario de textiles mexicanos,¹⁰ quienes a partir de observación directa, como usuarias e investigadoras cercanas a las comunidades de tradición textil han planteado que existe un cambio que está

¹⁰ Notas de la segunda reunión del seminario de Textiles mexicanos con el tema “Indumentaria, estética y representación en el Purécherio”. Celebrado el 17 de diciembre de 2019 en Morelia Michoacán.

ligado a la llegada de nuevos materiales, la influencia de los medios de comunicación y los gustos particulares de las mujeres, lo que ha dado lugar una transformación bastante interesante también, esta se esbozará más adelante.

3.3.3 Descripción de la organización del sector artesanal

En la comunidad la actividad artesanal es mayormente realizada por las mujeres quienes desempeñan la labor del bordado en textil y la alfarería, aunque en la última década del siglo XX los hombres se integran en algunas etapas de producción como la recolección de barro y leña. Otras actividades de producción artesanal se incluye la cera escamada y la talla de madera.

En el caso del bordado existe menor presencia ante las instituciones estatales de distintos tipos si comparamos con los grupos de artesanas alfareras, sin embargo, es una actividad que se ha realizado desde hace mucho tiempo ya que se elaboran las prendas que forman parte de la indumentaria tradicional de las mujeres de Ocumicho, siendo ellas las principales consumidoras. Cabe destacar que estas no figuraban como un grupo formalmente reconocido hasta 2015 cuando un grupo de artesanas a través del Instituto del Artesano Michoacano solicita un proyecto para el desarrollo de esta actividad, derivado de dicha solicitud se genera el primer concurso de bordados donde participan las artesanas del textil, la organización que representa aproximadamente a 18 artesanas.

La presencia de la actividad alfarera tiene mayor reconocimiento, incluso es un referente a nivel estado, puesto que las figuras que de este trabajo resultan han tenido impacto en el público tanto nacional como extranjero, trascendiendo al ámbito académico dado el particular proceso y vida sociocultural que representan los objetos, así como la diversidad plástica que expresan las escenas de estas artesanías.

3.3.4 Descripción general de los productos artesanales de la localidad

Como se indicó al inicio de este caso de análisis Ocumicho alberga diferentes actividades artesanales, entre ellas el bordado en punto de cruz y puntada de aguja maravilla con la que elaboran huanengos y delantales ambos, parte importante de la indumentaria de las mujeres purépechas, cada región varía en iconografía, color, material y confección y con ello podemos saber a qué región o comunidad pertenece la portadora.

La elaboración de las prendas está a sujeta a solicitud de la usuaria, pues el mercado de estos es principalmente local. Estas prendas responden a solicitudes y gustos especiales, donde se refleja una noción estética, que algunas expertas en el tema refieren como moda Purépecha, donde se juega con la integración de nuevos materiales y técnicas, como hilos mercerizados, brillosos, de colores vivos y de diferentes texturas, además de combinar técnicas de tejido con gancho para crear piezas de diseños modernos, muy distinto a las tradicionales.

Imagen 14:

Muestra de productos artesanales de la localidad de Ocumicho



Fuente: Archivo personal: Diablos y figuras de molde y textil bordado en punto de cruz y delantal con aguja maravilla.

Imagen 15:

Muestra de nuevas prendas artesanales de Ocumicho



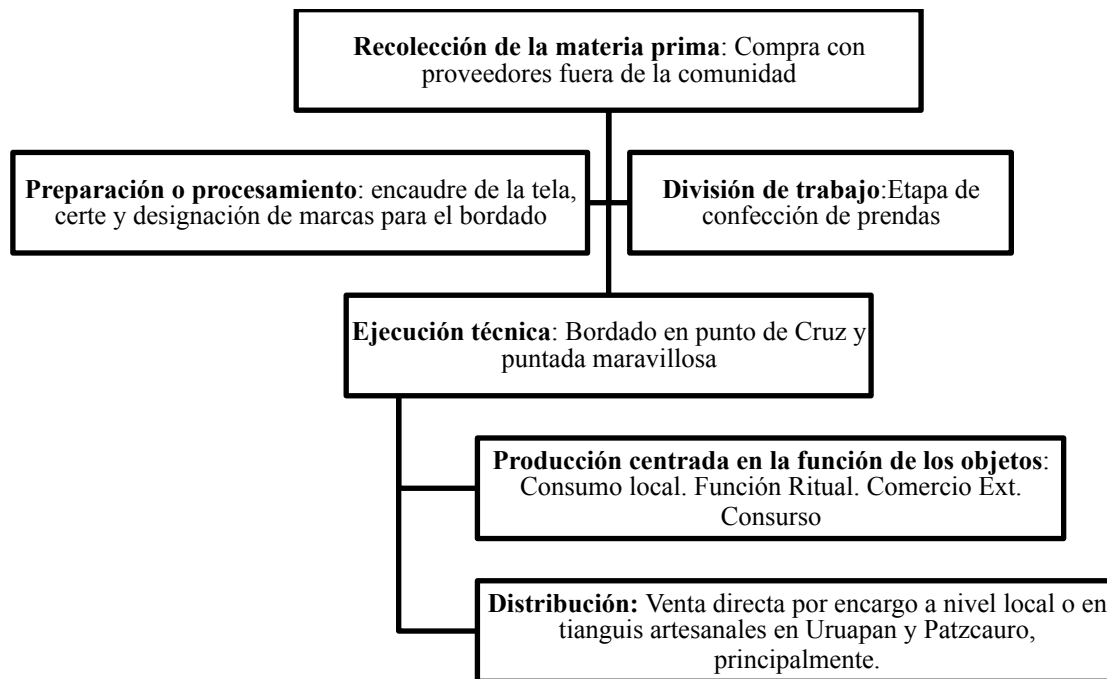
Fuente: Fb Noemí García Cacho: Blusa bordada con tirantes en gancho(solo para fines ilustrativos). Playera con aplicaciones de bordado en punto de cruz. Archivo personal.

3.3.5. Esquema del proceso de producción artesanal relación tiempo (Ocumicho)

El tipo de producción de las prendas de vestir que elabora este grupo de artesanas es totalmente manual, ya que la operación de todas las herramientas utiliza como energía para su funcionamiento la fuerza de las artesanas, la única maquinaria utilizada se integra en la etapa de armado, es un máquina de cocer casera.

Figura 13:

Proceso de producción de un huanego/relación tiempo de Ocumicho.



Fuente: elaboración propia; con base en el esquema de la figura 4. Proceso de producción general de la artesanía. (Andrade-G. 2020)

3.3.6. Antecedentes de relación con el diseño

Considerando que este grupo no ha recibido la misma atención que los alfareros los antecedentes de relación o vinculación con diseñadores no existe, sin embargo, si es posible detectar la presencia innovadora o creativa que caracteriza a estos agentes. Se sabe que sin el ejercicio innovador a sido propuesto por otras mujeres de la localidad, como algunos de los elementos del proceso de diseño, a través de la inspiración atraída por la información a la que tienen acceso, por gustos o necesidades con base en la experiencia como usuarias han hecho peticiones o han desarrollado nociones propias para transformar las prendas,

estas han tenido mayor aceptación por mujeres jóvenes o que viven en la periferia. Nuevamente se reconoce la iniciativa creativa desde el interior de la comunidad, justificado en sus necesidades de expresar y vestir elementos del agrado personal.

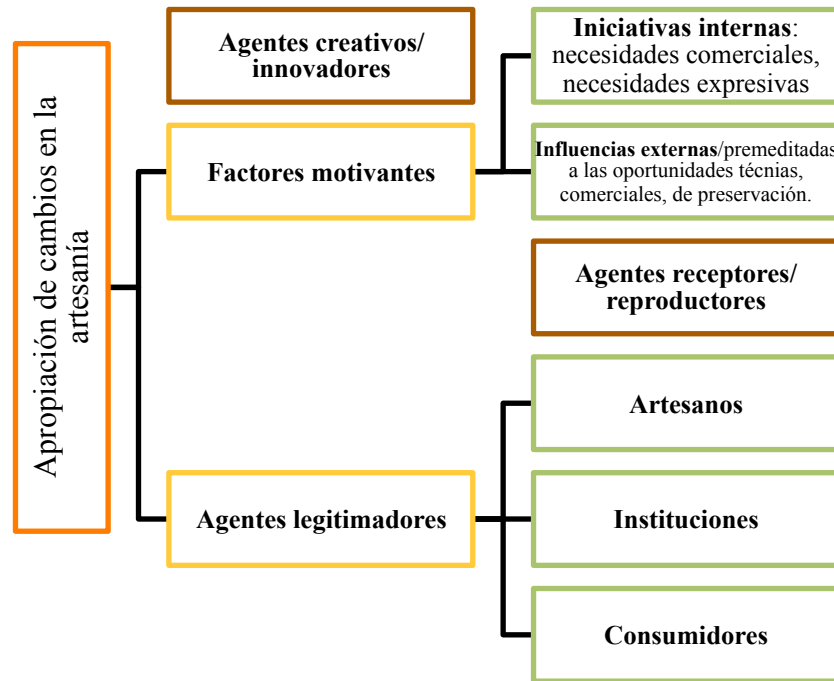
3.3.7. Síntesis del proceso de cambio en la producción artesanal de Ocumicho

Al tener acceso a la comunidad como parte de un grupo de capacitación y seguido de la oportunidad de conocer los intereses de trabajo de las artesanas, donde fue posible conocer que esta actividad no recibe la misma atención por parte de las instituciones para su difusión, motivación y comercialización como el caso de las artesanas alfareras.

A través del esquema No. 11 podemos abordar desde este caso de análisis el proceso de apropiación de los cambios en la artesanía, donde se puede considerar que se involucran diferentes agentes y factores de naturaleza interna y externa. En primer lugar, encontramos una relación entre agentes creativos/innovadores: quienes inciden en el cambio y los agentes receptores/reproductores: quienes validan y dan continuidad de los cambios. En el primero ejercen a través de factores motivantes que comprenden desde las necesidades expresivas o necesidades comerciales, solo las segundas se pueden ligar con las influencias externas. Y con respecto al segundo tipo de motivación tendrá que ser una propuesta que comprenda un análisis de las posibilidades económicas y que pueda integrarse al proceso de producción, o en determinado caso la necesidad detectada de acciones de preservación o oportunidades en el manejo técnico.

Figura 14:

Elementos en la apropiación del cambio en la artesanía (Ocumicho)



Fuente: Elaboración propia, diseño elaborado con base en el análisis del caso de cambio de Ocumicho.

En este no son consideradas acordes las propuestas que justifiquen su motivación en percepciones personales no meditadas de un análisis que comprenda un acercamiento y entendimiento del contexto local y de la producción artesanal. Se considera que estos corresponden a otro tipo de ejercicios.

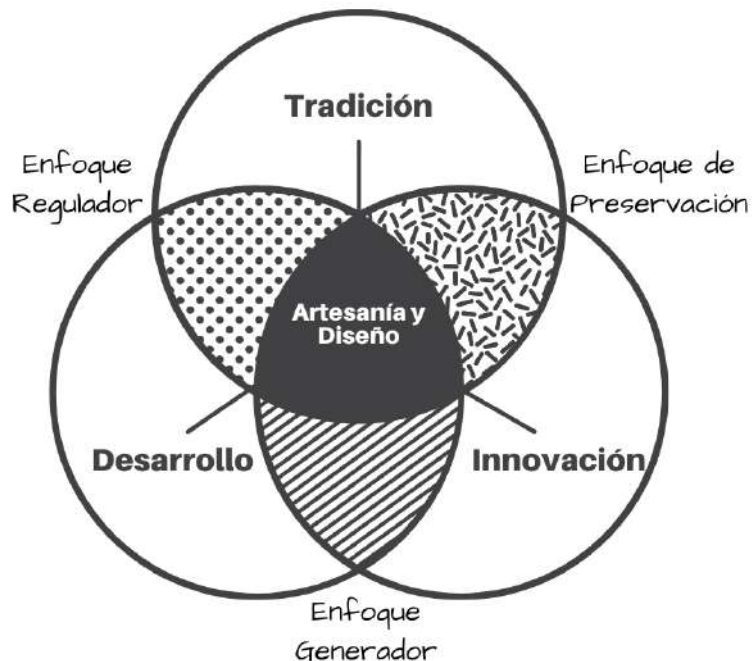
En el extremo inferior del esquema encontramos los agentes legitimadores, encabezados por agentes receptores/reproductores; el papel de estos es la validación, apropiación de los cambios, en el sentido adquisitivo y de respaldo como objeto artesanal que pueda percibirse en proyectos comerciales o de fomento artesanal. En este se involucran los artesanos al apropiarse del cambio y al integrarlo a su proceso, instituciones. También al respaldar la artesanía con cambio o innovación e integrarlas a las acciones de promoción y continuidad para detonar sus posibilidades económicas o como artesanías de concurso. Por ello la importancia de que las propuestas de cambio o innovación surjan en consideración de las características de la artesanía, que corresponde a las mencionadas en apartados anteriores.

Finalmente, el papel de los consumidores como parte de los agentes legitimadores lo asumimos como el fin buscado para legitimar la eficiencia y adaptabilidad a la modernidad, como menciona Hobsbawm y Herrejón.

3.4 RELACIONES Y PERSPECTIVAS DE ACCIÓN ENTRE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO: Desarrollo de las relaciones entre el diseño y la artesanía desde la perspectiva de la tradición, el desarrollo y la innovación.

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.

Figura 15:
Relaciones entre la artesanía y el diseño desde la perspectiva de la tradición, el desarrollo y la innovación



Fuente: Elaboración propia.

El sentido de interrelación desde la *tradición*¹¹ tiene como interés la búsqueda de la preservación de las técnicas y los objetos, principalmente con el objetivo de lograr a través del tiempo la revalorización de 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 sentido de acción desde el *desarrollo* es una estrategia que para Stiglitz, consiste “en 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” (2002, párr. 313). El *desarrollo* comprende la intención de alcances productivos, la búsqueda de la activación comercial y la masificación considerando que esto incide directamente en el campo técnico del cómo se aplican técnicas de mejora y producción

El tercer aspecto comprende la *innovación*¹², en el más amplio sentido de la palabra, 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 perspectivas alternativas, en este sentido el campo que lo vincula a la artesanía es el creativo, el cómo se generan nuevas ideas.

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, podemos 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 serie de características según sea el caso.

3.4.1 Enfoque de preservación

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

¹¹ La aplicación 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, etc. por los integrantes de un grupo (Herrejón, 1994).

¹² Para Duque, C. (2005) la innovación en la artesanías es una forma de transformar la identidad a través de formas distintas de manejar el material, la técnica o la función para tener alcance comercial, “dar actualidad al producto con los mismos diseños y colores”. Para Montaña, J. (2010) es una forma de que rompe con conceptos tradicionales y se atreve a proponer ideas nuevas, pero la innovación tiene que ser permanente y sistemática” (p. 29).

de estrategias que resaltan la función representativa de los objetos. Esta forma de relación ha dado como resultado proyectos de registro de la actividad artesanal, la creación de espacios para la motivación y sensibilización, propuestas de nuevos productos que se centran en mantener la técnica, el material y la iconográfica, pero dan como resultado nuevas funciones o usos, es común ver intentos de esto en el diseño de nuevas prendas de vestir, accesorios, mobiliario y objetos decorativos.

En este tipo de enfoque requiere de una apropiación por parte del grupo de artesanos, donde estos, ejercen una elección de elementos culturales ajenos que se integran a sus procesos, en este caso la propuesta puede ser realizada por un agente externo como es el diseñador o pueden hacerlo por ellos mismos. Las elecciones se ven influenciadas por la capacidad de reconocer potencialidades que puedan favorecer sus procesos internos y continuar con su tradición.

3.4.2 Enfoque generador

En el diseño artesanal¹³ 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.

Con base en los ejemplos de diferentes proyectos de diseño artesanal, es posible detectar una visión impositiva por parte de un agente externo, pudiendo ser este, el diseñador, donde la capacidad propositiva orilla a los artesanos a reducir su papel creativo a maquilladores de las ideas ajenas, es entonces una exclusión en la toma de decisiones de la que genera a través de sus técnicas, se liga directamente a la posibilidad que crear productos fuera de contexto.

3.4.3 Enfoque regulador

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

¹³ La definición del Diseño Artesanal, o Artesanía Diseñada y Diseño de Artesanías, como también es nombrada, resulta imprecisa considerando que su aplicación se a centrado en la práctica como estrategia para la solución de problemáticas del campo artesanal en proporción a su desarrollo semántico. Desde las diversas aplicaciones corresponde al campo del objeto resultado de la interacción ideal, metodológica o creativa entre alguno de los elementos de campo artesanal y la innovación, entendida como Diseño Artesanal, en este caso queremos referirnos a un tema que involucra la intervención directa sobre procesos o productos, basándose en un análisis crítico sobre un contexto, técnica u objeto determinados. Dicha intervención considera en su caso el requerimiento de alguna disciplina.

estímulo y 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.

Las acciones realizadas desde este tipo de enfoque, denotan una posibilidad de acción ambivalente, ya que si no se involucran los extremos tradición desarrollo, cabe la posibilidad de que las acciones ejercidas entorpezcan el desarrollo autónomo de los grupos, donde pueden quedar relegados por dar mayor atención a los valores de la tradición que a sus necesidades y posibilidades de crecimiento, así como de las medidas de regulación para tener control total de su producción material y procesos internos.

Tomando en cuenta la importancia de una participación unilateral entre el diseño y la artesanía, es importante considerar que cada uno de estos enfoques. Es resultado de las diferentes experiencias conocidas, de las cuales existen muchas cosas rescatables que han fundado relaciones permanentes entre artesanos y diseñadores que han logrado una apropiación de los cambios en los procesos, sin embargo, el éxito o los fracasos están ligados precisamente con el nivel de control de la toma de decisiones del artesano respecto a que hacer o no como propuesta de innovación, desarrollo o de preservación. En estos procesos resulta necesario promover y alcanzar la cultura autónoma ya que en esta “la unidad social (el grupo) toma las decisiones sobre elementos culturales que son propios porque los produce o porque los conserva como patrimonio preexistente” (Bonfil, 1991, p. 174).

3.5 EXPERIENCIAS DE VINCULACIÓN ENTRE DISEÑADORES Y ARTESANOS

3.5.1 Estrategias de vinculación comunitaria de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán¹⁴ para la formación de Diseñadores Artesanales

Este tipo de instituciones de educación superior surge como un proyecto de retribución histórica, social y de desarrollo para las comunidades indígenas del país, y aspira a la descolonización del sistema universitario (Mateos y Dietz, 2016), dan cobertura educativa en zonas donde existe esta población y atienden desafíos importantes:

Desde sus inicios, las universidades interculturales enfrentan el reto de tener que rediseñar programas académicos completamente nuevos y que estén adaptados al entorno local tanto en términos lingüísticos y culturales como en relación con la situación económica y de empleabilidad regional. (Dietz, 2014, p. 323)

En la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán fundada en 2006, se oferta la Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural y una de sus áreas terminales es Diseño Artesanal. Este programa busca proveer de “herramientas técnicas y teórico metodológicas para que, desde su posicionamiento como gestores, investigadores o creadores, transformen las relaciones que históricamente se han dado entre la producción estética y cultural de los pueblos originarios” (UIIM, 2019, Objetivo APC). Se aspira a que los egresados sean capaces de articular los saberes de los pueblos originarios con estudios del campo del arte, el diseño y el patrimonio cultural, esto genera procesos de análisis de la realidad para:

Aprovechar las diferencias, en un proceso de complementación de los conocimientos construidos y compartidos con otros sujetos y otras dimensiones de desarrollo (comunidad, región, entidad, nación, mundo). Así, la diferencia debe concebirse como una cualidad que implica comprensión y respeto recíproco entre distintas culturas; supone una relación de intercambio de conocimientos y valores entre las diversas culturas en condiciones de igualdad que aporte al desarrollo del conocimiento, la filosofía y la cosmovisión del mundo, y a las relaciones que en éste se establecen entre diferentes actores en circunstancias distintas. (Casillas y Santini, 2006, p. 36).

¹⁴ Estas universidades siguen un modelo pedagógico vinculatorio ofertando carreras como Desarrollo comunitario, Lengua y comunicación, Gestión comunitaria/municipal, Turismo alternativo/cultural, Arte y Patrimonio Cultural, entre otras en relación a las condiciones culturales de la región donde se inserte.

Tanto los creadores originales de los productos artesanales, propietarios de los conocimientos de las diferentes comunidades, como quienes son preparados con conocimientos y estrategias específicos sobre contextos o saberes particulares en el marco de una educación formal, tienen sus propias perspectivas sobre la creación de productos artesanales, pero es precisamente el ejercicio de vinculación equitativa, respetuosa y basada en la realidad, lo que ayudará a generar espacios para compartir sapiencias y tener éxito en la construcción de nuevas propuestas. En este sentido nos preguntamos cómo se pueden identificar las características de una vinculación para entenderla y si es posible mejorarla.

En esta formación la vinculación comunitaria es un elemento fundamental como diseñador artesanal para “encontrar el fin común a través del mejoramiento de los objetos” (Grajales, 2020). Desde una perspectiva del diseño como generador de soluciones, a los alumnos se les forma con visión social, incidiendo en la importancia de la interpretación de la cultura y la relación entre sujetos-sujetos y sujetos objeto. El Ms. Arq. Gabriel Grajales Tam coordinador de la carrera nos compartió parte de su proceso en la formación de los diseñadores artesanos en caso de materias como, ergonomía, Biónica y estructuras y Taller de mejoramiento del producto artesanal, donde primero se tratan los principios teóricos en el aula, tratando métodos, experiencias y ejemplos, para que los alumnos elijan un grupo de artesanos o artesano, muchas veces son ellos mismos, pues varios de ellos se dedican o tiene familiares artesanos, y con esta elección comienzan a vincular los conceptos y métodos para la generación de propuesta bajo los lineamientos propuestos por el docente.

Lo que sigue corresponde a una serie de acciones de gestión de la colaboración, lo que al lograrse podrán presentar, ajustar, rediseñar y ejecutar su proyecto con el artesano. Los resultados de estas colaboraciones son diversas y algunas de ellas se han integrado al proceso de producción y mercado común del artesano.

3.5.2 Proceso de vinculación con comunidades de artesanos por diseñadores externos

México cuenta con una considerable cantidad de escuelas que ofertan las carreras de diseño, en sus diferentes vertientes, entre la oferta profesional se encuentra, diseño, gráfico, de modas, textil, industrial, diseño de interiores, multimedia, de comunicación gráfica, de medio, y de otras para especializar al estudiante. La mayoría de estas ofertas se pueden

encontrar en universidades tanto públicas y privadas en las principales ciudades a lo largo del país.

Estas conforman un referente histórico por la calidad de sus programas y la oportunidad laboral de sus estudiantes, así como por la perspectiva de acción que han seguido para integrar sus conocimientos a la sociedad y su desarrollo personal. Ya que muchos de sus egresados han optado por aplicar sus conocimientos y habilidades con el sector artesanal, construyendo empresas artesanales, por ejemplo, que dicen promover la venta de las artesanías a través de medios digitales, catálogos, y recursos gráficos para llegar a un público consumidor específico y masivo.

Resulta útil considerar que tales decisiones surgen por decisión propia, ya sea por pertenecer a alguna comunidad que tenga presente la actividad artesanal, o por el simple hecho que motiva la curiosidad por explotar las oportunidades comerciales, con un público que consume el concreto y producto artesanal nacional.

Mientras, también existen visiones de relación entre estudiantes universitarios con grupos artesanos, el caso de mayor relevancia a la fecha es el Programa de Multidisciplinario de Diseño y Artesanía (ProMyDA). De la Universidad Autónoma Metropolitana, donde se creó con base en la experiencia y la pedagogía un programa de servicio social que vincula a estudiantes de diferentes áreas para cubrir su servicio social a través del trabajo comunitario. En este programa pretende provocar un proceso reflexivo por parte del estudiante, como agente de acción.

Este proyecto nació en 1995 por el maestro Fernando Shultz Morales, y tiene como intención “efectuar un vínculo entre el estudiantes y situaciones reales” (Martínez, 2018, p. 31). Este reclutamiento involucra una serie de actividades de sensibilización previa para poder desvolver en la comunidad, no olvidemos que estos estudiantes son originarios de la metrópoli mexicana, un entorno abismalmente diferente al de las comunidades indígenas donde habitan los artesanos por ello:

ProMyDA tiene una metodología que no se enfoca en la producción de objetos, sino en el conocimiento desarrollado por más de 500 años en torno a la artesanía; de esta manera, rompe con el esquema vertical en donde el artesano elabora lo que un agente externo le pide. (Martínez, p. 31)

El proceso del programa se conforma de seis fases que se resumen en las siguientes desde el trabajo de Martínez (2018). En 0. Información: contacto con las comunidades para tomar registro de las problemáticas y generar un programa de acción específico, 1. Convocatoria: lanzamiento de la convocatoria para seleccionar a los estudiantes, 2. Formación: seminarios para preparar al estudiante en el trabajo de campo con artesanos, 3. Instrumentación y trabajos de campo: los grupos conformados se van a vivir con los artesanos, 4. Realización preparación de informes: desarrollo de las actividades y proyectos de solución de problemas específicos, se conforman grupos multidisciplinarios, 5. Promoción y distribución: venta de productos resultados, intercambio de recibimiento, 6. Fase de presentación de resultados: socialización de experiencias y presentación del proyecto desarrollado.

Los diseñadores de contextos ajenos a las comunidades de los artesanos, enfrentan el proceso de vinculación comunitaria de diferente forma, donde emergen problemas en el entendimiento de la cultura local, muchos de ellos experimentan choques culturales fuertes, ya que la forma de vida en las comunidades rurales es muy distinta a la vida citadina, para algunos se convierte en la mala experiencia lo que influye directamente en la aplicación de sus habilidades y conocimientos dejando también expectativas pendientes con los artesanos. Sin embargo, hay que considerar también esos casos donde la relación con el grupo, la familia y la comunidad es favorable, conformando así relaciones amistosas que han tenido continuidad laboral, productiva, o técnica.

Sin embargo, también existe una diferencia de cómo operan los diseñadores de instituciones educativas convencionales, donde no existe el ProMyDA que se vinculan de forma diferente sin una perspectiva colaborativa, ni social, ni de igualdad, y son estos tipos de vinculaciones las que fomentan prácticas desleales con el sector.

El contenido de este capítulo planteó una serie de experiencias que ayudan a visualizar la complejidad del proceso de vinculación de diseñadores con artesanos, mostrándonos que existen una serie de tensiones entre lo que sucede en el entorno sociocultural de los artesanos, es decir que entre la creación artesanal y la vida del artesano. Existe una relación estrecha y esta relación no solo sirve como medio de inspiración,

también como llamado de resguardo que refuerza sentidos de pertenencia colectivos, como fue posible ver en el caso de la comunidad de Cherán.

Por otro lado, estas tensiones suceden de forma interna en el grupo, sin la consideración de lo que sucede en el espacio tradicional, por ejemplo el caso de la comunidad de Ocumicho, retomamos el papel del artesano como agente creativo, motivador de cambios, quien al pensar de la tradición específica, estas necesidades sobre todo expresivas, más que transgresoras se convierten en rupturas entre lo tradicional y lo actual, con razón en las posibilidades plásticas de cada artesano. Porque hay que mencionar que existen artesanos innovadores en todas las comunidades, unos entre los grupos organizados, privando sus destrezas para continuar siendo parte del grupo, mientras otros son moderadamente expresivos que contagian discretamente los cambios en la estética de las artesanías, por ejemplo; estas reflexiones se reflejan en el esquema de los elementos en la apropiación del cambio en la artesanía. Lo que reafirma la importancia de la aceptación y practicidad de la propuesta para que esta sea parte de la tradición artesanal.

Recordamos, también los aspectos que se describen de las relaciones entre el diseño y la artesanía, los que nos ayudan a comprender lo que sucede en esta relación como: la perspectiva bajo el cual se acciona la relación entre el diseño y la artesanía, la formación de los diseñadores, el grado de apropiación y sentido de pertenencia con la práctica artesanal por parte de los artesanos y artesanas, así como la influencia de factores internos y externos para el cambio de los objetos o procesos artesanales, se convierten en posturas éticas de acción, donde es de suma importancia que exista una noción previa de la forma de vida y organización de las comunidades artesanas, esta sensibilización otorga recursos prácticos y de relación humana útiles para el desarrollo efectivo de los proyectos. En el apartado siguiente podremos reafirmar y destacar otros aspectos, ya que se presentan ejemplos de vinculación de estos dos tipos de profesionales.

CAPÍTULO IV. REFLEXIONES DE LAS EXPERIENCIAS DE VINCULACIÓN ENTRE DISEÑADORES Y ARTESANOS EN MICHOACÁN

La aplicación del instrumento para el registro de experiencias de vinculación entre diseñadores y artesanos permitió recolectar información de las estrategias implementadas y los resultados obtenidos en las prácticas de vinculación con artesanos, con especial atención en el registro de las características que componen los procesos de trabajo. El análisis se realizó a través de apreciaciones de cada caso, emitidas por los participantes, la información obtenida se sometió a un proceso de síntesis para generar los esquemas correspondientes a cada caso.

A lo largo de la presentación de los casos, se puede apreciar las diferencias del proceso ejecutado por cada diseñador, donde su aporte reflexivo es un aporte de gran valor, para esta investigación, pues en el proceso de la plática, tanto el diseñador como el artesano compartían percepciones que no tuvieron lugar de anunciarse duran la vinculación, coincidiendo en ideas o descubriendo debilidades que pueden tener solución en futuras colaboraciones.

4.1 Especificaciones de la aplicación

Se seleccionaron cinco diseñadores, tres de ellos cuentan con trayectoria en el trabajo con artesanos en comunidades indígenas y rurales en Michoacán; quienes además han trabajado como técnicos vinculados por instituciones estatales y federales como la Casa de las Artesanías, (ahora Instituto del Artesano Michoacano), el Instituto de Capacitación para el Trabajo del Estado de Michoacán y FONART; así mismo han participado en la formación de alumnos de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, de donde se deriva el segundo perfil para la aplicación del ejercicio, dos de ellos son egresados de la Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural con la terminal de Diseño Artesanal.

El requisito unificador entre estos dos perfiles de profesionistas es que dicho trabajo de vinculación del diseño haya sido con artesanos tradicionales, es decir que este sea un

oficio, que como marca la Matriz DAM¹⁵ en uno de sus parámetros de evaluación, la transmisión del conocimiento o el aprendizaje haya sido adquirido por herencia familiar o legado cultural,¹⁶ esto con la intención de evitar caer en la confusión operacional que antes se había evidenciado en el Foro Nacional Artesanal.

El primer paso consistió en determinar la lista de posibles candidatos, se tomó la decisión de hacer el primer contacto con los diseñadores ya que de iniciar con los artesanos existe la posibilidad de complicar la ubicación de los diseñadores, puesto que muchos de ellos no pertenecen a la zona, en cambio determinar una lista basada en los diseñadores que permanecen activos en Michoacán nos ayudó a asegurar el contacto y que los casos estén cercanos entre sí, facilitando el contacto con el artesano. Esta decisión no afecta la aplicación del instrumento ya que están definidas las etapas con base en el objetivo comparativo y reflexivo de la experiencia. Sin embargo, puede existir una diferencia en la interpretación de las características de los diseñadores si el proyecto es elegido por el artesano, esto podría otorgar información interesante para la evaluación de las experiencias.

Posteriormente se hizo contacto vía telefónica o por internet, después de hacer una descripción de la actividad y sus requisitos, ellos elegían al artesano con quien se haría el diálogo. El desarrollo del primer apartado que corresponde a un acercamiento al diseño de la estrategia de vinculación, se realizó solo con el diseñador, esto con la intención de conocer su experiencia, la mayoría de ellos hacían saber que no habían tenido oportunidad de pensar profundamente en dicho proceso como profesionales o de generar un esquema que evidenciara incluso la forma en que integran su pensamiento personal al contexto de colaboración. En esta etapa se hizo un registro de los datos generales del producto resultado de la colaboración, donde se integran fotografías y detalles, así como datos del nombre del grupo o del artesano involucrado y las técnicas implementadas en el producto, comprende también datos importantes del diseñador y artesano como su trayectoria, nombre, lugar de formación y proyectos de colaboración, entre otros.

¹⁵ Las características pueden ser consultados en el Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad (Espinoza y Martínez, 2009, p.14)

¹⁶ Se asume que cada uno de los parámetros que contempla la Matriz DAM es importante, sin embargo, consideramos este como condicionante en la elección de los casos ya que se tiene conocimiento de que el proceso de selección del FONART, en la aplicación de sus herramientas, contempla también a solicitantes de reciente formación o de trayectoria diversa y son beneficiados por el programa. El objetivo de este proyecto es el trabajo con los artesanos tradicionales ya que en casos como estos la técnica, la estética, el material y la organización para la producción, están mucho más arraigados y el encuentro durante la vinculación genera experiencias debatibles y enriquecedoras para los objetivos del instrumento.

El resultado de esta etapa nos permitió generar un esquema gráfico del proceso de cada uno de los diseñadores, donde fue posible comprobar que, cada diseñador toma en consideración los aspectos de relevancia que cree convenientes, incluso pueden tener diferentes puntos de partida donde algunos invierten mayor atención a la comprensión del contexto y orientan las posibilidades de generar redes de colaboración en la comunidad, así como encontrar la respuesta a los problemas creativos o de desarrollo dentro de la experiencia misma de los participantes y del entorno natural y cultural inmediato, por otro lado, hay quienes se rigen por las indicaciones de las instituciones que los vinculan, enfocándose a aplicar las herramientas propias de su profesión para satisfacer los objetivos descritos de la colaboración.

Lo que respecta a la segunda etapa en la aplicación del instrumento; esta se desarrolló a manera de encuentro centrado en el diálogo entre el diseñador y el artesano, donde el tema de conversación era la experiencia vivida para lograr el objeto que había sido elegido, la elección del proyecto tiene como base el rasgo del grupo o del artesano que se describió en párrafos anteriores, aunque también influyó el vínculo que por la experiencia en el desarrollo del proyecto se generó entre el diseñador y el artesano. En la primera etapa, las características del formato que guió la conversación contempló un apartado para integrar nombre, edad y trayectoria del artesano, por lo que resulto necesario registrar estos datos porque es una forma de reconocer su trabajo en el desarrollo de ese proyecto, y su relevancia como creador individual en su ámbito, así mismo, se hizo una breve descripción de la artesanía que a su consideración fuera la más común en su rama.

Los datos tomados en términos del objeto como los materiales, técnica de elaboración y función contribuyen a generar una ficha técnica básica que es necesaria para poder cumplir esta etapa que contempla la comparación entre la artesanía tradicional y la que es resultado de la colaboración. Lo anterior tuvo lugar, gracias a la respuesta a interrogantes de carácter afectivo, representativo, características del proceso de elaboración, en los materiales, en la organización o tiempos e iconografía. Finalmente se cierra con una evaluación respecto a la función que cubre el nuevo objeto o el objeto resultado de la vinculación, y la exposición de las mejoras que el artesano haría al una vez expuesto para su venta, en esta parte del instrumento también se hacen preguntas sobre la factibilidad de

la producción desde las posibilidades del taller, el uso de materiales o maquinaria alterna, el valor representativo, el cumplimiento de las funciones o la durabilidad.

El ejercicio de comparación entre una artesanía tradicional y el resultado de la vinculación, otorga datos importantes sobre cómo el diseñador hizo su acercamiento al campo de la producción artesanal en aspectos esenciales como: la técnica y la estética de los objetos, así como conocer si se consideró su importancia, lo que resulta básico para que dicho proyecto se integre al proceso de producción al que tienen acceso los artesanos. No hay que olvidar que la aproximación al contexto para obtener información que nutra la propuesta es fundamental en el proceso de desarrollo que el diseñador conoce, esto es posible revisar en el acercamiento a los momentos del proceso del diseño antes mencionados y presentados en la Figura 7.

El análisis de los resultados se centró en la descripción del desarrollo de la estrategia, así como en la etapa de comercialización de los objetos resultantes, esto nos permitió verificar el seguimiento del proceso antes descrito por el diseñador, donde muchas de las estrategias planteadas para la resolución de los problemas o la toma de decisiones quedaron limitadas al conocimiento de la disciplina o a la resolución por habilidades propias del diseñador o del artesano, omitiendo la práctica orientadora a la solución como lo plantearon algunos de los entrevistados al principio, es decir se pudo saber que aunque existía una descripción del proceso y una estrategia para la solución de problemas como el consenso, la experimentación o la aplicación de actividades para motivar la creatividad, los informantes comentaban que hubo ocasiones en que no se lograba llegar a la solución de la propuesta y en este caso se tomaban decisiones con base en las posibilidades de herramientas, material y técnicas a favor, y uno u otro las seguía.

Lo anterior representa una oportunidad formadora, donde uno conoce cómo el otro genera ideas y soluciones desde su profesión, teniendo un acercamiento a herramientas que pueden ser empleadas en un futuro, demostrando que aunque se tenga un proceso de desarrollo definido en el transcurso de la vinculación pueden existir cambios u omisiones para optimizar el tiempo o potencializar las habilidades de los artesanos o el diseñador. Tales saltos no perjudican la estrategia, ya que logra reconocer o formalizar prácticas que, sobre todo en el caso de los artesanos, muchas veces no se les otorga la importancia debida

como algunos ejercicios de inspiración, de meditación o de búsqueda de información, que son propias del proceso creativo.

Finalmente, el apartado tres que corresponde a la reflexión sobre el proceso de vinculación, se destinó a contrastar, si entre el apartado uno con el diseñador, donde se presenta el proceso seguido para el desarrollo de la colaboración y el apartado dos, sobre el análisis de los resultados a través de la descripción del proceso, se habían desarrollado los momentos especificados en el planteamiento del instrumento. En otras palabras, los aspectos del proceso del diseño con apoyo en los modelos descritos por Simón (2009) y Sanz y Lafarge (2002), por ello las preguntas se centraron en saber si había un fin común en la colaboración, si por lo expresado era posible saber si existía un planteamiento concreto de desarrollo, si se evidenciaba una comunicación con el artesano sobre el plan de trabajo y registrar si se observaba que el proceso demostraba los momentos y los componentes del diseño en general. En esta etapa también se integra una reflexión más precisa sobre cómo resolvieron los problemas en el desarrollo de los productos, así como el origen de estos.

El aspecto más relevante de información que otorgó este trabajo es la comprobación de que, aunque la práctica de vinculación entre el diseño y la artesanía tiene una definición en proceso de discusión, logra una adaptación a los momentos del proceso del diseño, que incluso pueden llegar a reforzar la organización del grupo y del proceso de producción, a otorgar herramientas favorables para la preservación o la comercialización, aunque por otro lado, el papel en el reconocimiento de los objetos por parte de las instituciones, sigue generando polémica.

Cuando un objeto que es resultado de un proceso estructurado para cubrir un objetivo concreto, es decir de un proyecto de vinculación basado en un análisis de las problemáticas; que es validado por el proceso de selección del grupo de artesanos con los parámetros antes mencionados (es decir que el creador cumple con los requisitos estipulados por la estancia), no logra obtener el registro (por ejemplo a un concurso de artesanías, que es otra vertiente de apoyo que oferta el FONART)¹⁷ por salir de la tradición. Es aquí donde tiene lugar la discusión sobre cómo y cuáles son los límites que deben ser visualizados y entendidos por quienes se involucran en la colaboración con artesanos,

¹⁷ Las vertientes de apoyo que oferta FONART se pueden consultar en su página oficial y en las reglas de operación de acceso público en internet.

resaltando además la importancia de una ética, donde se crea en un compromiso con el saber y la forma de hacer de las artesanías.

Finalmente, también nos cuestionamos si el entendimiento de la realidad y las necesidades de la producción artesanal realmente tienen cabida en la vinculación con el diseño y si es así, resulta de suma importancia reflexionar en los recursos estratégicos y de síntesis de información que se utilizan para definir la colaboración, en este caso la generación de diagnósticos como la herramienta de aproximación al contexto para la definición de acciones.

4.2 Taller de mueble tallado vinculación de la comunidad de Pichátaro con estudiantes de Diseño Artesanal de la Universidad Intercultural indígena de Michoacán

Antecedentes

Este taller se dedica a la elaboración de mobiliario mayormente dirigido a uso doméstico, se conforma de una cadena de producción dividida en manejo técnico de carpintería, tallado y acabados, desde hace aproximadamente 5 años ha generado una relación de vinculación con estudiantes de la UIIM quienes desarrollan propuestas con la intención de comprender los requerimientos necesarios para trabajar en conjunto con artesanos. Los estudiantes se vinculan a la mitad de su formación universitaria, a partir de tercer semestre, la vinculación tiene la intención de inducir al estudiante al trabajo en campo y servir como actividad de reforzamiento para la comprensión de conceptos diversos como comunicación del diseño, ergonomía, estructura, función, innovación, y el desarrollo de conceptos de diseño en una práctica colaborativa.

Artesano: Itobal Gabriel Felipe

Diseñador: Ms. Arq. Gabriel Grajales Tam

Contexto de la vinculación

Se han generado diferentes productos que se centran en el diseño de sistemas para el desarrollo de medios que solucionen necesidades funcionales y de uso, estos han generado ventas y la integración de conocimientos especializados como la ergonomía y la

antropometría para el re-diseño de las propuestas locales, que poco a poco ganan presencia. La dirección del ejercicio está a cargo del docente, quien ya ha realizado una aproximación a la comunidad y a determinado los procedimientos para la vinculación de los estudiantes. Si bien existe una propuesta de ideas es el artesano el que se encarga de decidir con cual propuesta colaborar.

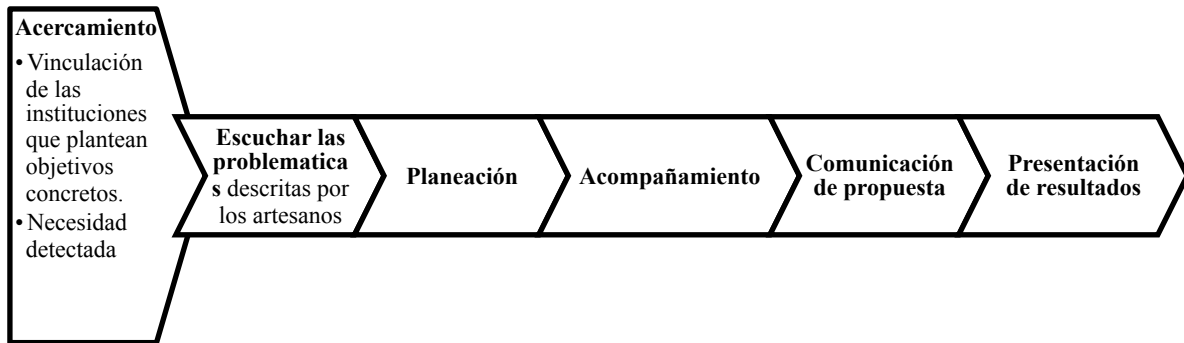
Beneficios obtenidos

Uno de los beneficios que el grupo ha obtenido a lo largo de esta vinculación tiene que ver con la adquisición de nociones básicas para la aplicación de principios de ergonomía y antropometría que se van afinando conforme se desarrollan las propuestas, así mismo la generación de redes con los estudiantes quienes después recurren al trabajo de este taller para realizar proyectos personales. La estructura del grupo y la forma de vinculación entre diferentes agentes en el proceso de producción, que corresponde a una perspectiva del trabajo artesanal como práctica comunal, que configura un tipo de relación entre el gremio, esto dota de una particularidad innovadora que hace diferenciar al grupo del resto de la comunidad de artesanos. También existen intentos del artesano en integrar las nuevas ideas al mercado propio pero desde las instituciones no existe una apertura total, por no reflejar las características que generan una referencia directa al tipo de artesanía de local.

En este caso particular, el artesano compartió su experiencia cuando quiso inscribir su pieza al concurso estatal de Noche de Muertos en la comunidad de Pátzcuaro, a donde tuvo acceso por salir del común. Esto nos invita a reflexionar que cuando un objeto que es resultado de un proceso estructurado para cubrir un objetivo concreto, es decir de un proyecto de vinculación basado en un análisis de las problemáticas; que es validado en un proceso de selección del grupo de artesanos con los parámetros antes mencionados (es decir que el creador cumpla con los requisitos estipulados por la estancia que aplica la Matriz Dam), no logra obtener el registro (por ejemplo a un concurso de artesanías, que es otra vertiente de apoyo que oferta el FONART) por salir de la tradición, es aquí donde tiene lugar la discusión sobre cómo y cuáles son los límites que deben ser visualizados y entendidos por quienes se involucran en la colaboración con artesanos, resaltando además la importancia de una ética, donde se crea en un compromiso con el saber y la forma de

hacer de las artesanías, sin olvidar la importancia de que los funcionarios de las instituciones sean capaces de observar los objetos.

Desarrollo del proceso de vinculación



Propuestas basadas en un conocimiento del contexto comercial, conformado por etapas. Primero se procede a realizar una de investigación hecha por la institución o por el docente en este caso, la resolución se dirige a la satisfacción de necesidades de administración de espacio por lo que se hace un estudio sobre el estilo de vida del usuario y se resume la práctica en la generación de sistemas que otorguen nuevas funciones u optimización del uso de los productos artesanales en la vivienda actual, que tiene características distintas a la que se hace una década, por ejemplo, donde el espacio es más reducido. La segunda etapa corresponde a la formación en el aula donde se facilitan los conocimientos de ergonomía y antropometría a los alumnos, así como el problema resolver, a su tiempo se comienza la recolección de información de la técnica a través de la vinculación comunitaria donde el alumno recoge los primeros datos sobre el proceso productivo y organización del taller.

La tercera etapa corresponde a una serie de actividades de diseño donde se involucran pruebas y otra serie de visitas al taller para afinar la idea, es aquí donde se inserta el proceso de diseño del estudiante, posteriormente comienza uno nuevo donde el fin es la producción, aquí es necesario el trabajo del artesano quien se desempeña bajo las indicaciones del boceto, aunque también se hacen ajustes que durante la etapa de vinculación no fueron asumidas por el estudiante o el docente. Finalmente, la evaluación se

logra a través de la exposición donde el resultado es presentado, justificado y evaluado por el posible usuario.

La forma en que él se ha vinculado con el campo artesanal es a través de la solicitud de los grupos a las instituciones en este caso educativas. La Universidad Metropolitana es una de las primeras instancias que se vincula por ejemplo a través del servicio social, las relaciones con los grupos artesanales tiene como intención la generación de nuevos mercados y poder vender más con su técnica tradicional, en la universidad se forma para dar acompañamiento a través de la colaboración, en un principio se llamaba instructor porque se daba un curso de diseño para generar nuevos productos, este era un proceso más académico que surge de la necesidad del artesano y a partir de esto se generan ideas, ahora quien crea las herramientas es el diseñador.

En este caso se sigue un esquema de acompañamiento en un proceso de evolución, los proyectos que se realizan parten de la investigación del docente, se ha optado por el mueble multifuncional al observar que la vivienda es de espacio reducido, el cliente que se estudia es de contexto urbano y ciudadano como Guadalajara o del estado de México. El estudio se centra en conocer su habitación y la forma que lo vive, saber que está sucediendo con los muebles artesanales y los industriales y ¿por qué se opta por uno u otros? Después de este análisis que hace el director de arte¹⁸ se generan las ideas.

La posibilidad de generar relaciones con gente creativa, de abrir mercados, de dar seguimiento a las ideas, en esta relación se pueden intercambiar habilidades y conocimientos, muchas veces tanto los diseñadores como los artesanos tienen las mismas intenciones de hacer algún proyecto, pero cada uno desde su contexto tiene carencia de conocimientos, esta unión equilibra las desventajas y desarrolla proyectos sobresalientes.

En el caso del sector del mueble es necesario adecuarse a las necesidades, estudiar el espacio, las dimensiones, las necesidades de antropometría, ergonomía, y el proceso de desarrollo de diseño, es importante que el estudiante aprenda a detectar necesidades, y genere ideas.

¹⁸ Rol que juega el docente, considerando que su papel es el de dirigir la intencionalidad del proceso de vinculación y las propuestas antes de ser presentadas con el artesano.

Resultado de la vinculación

Producto de Vinculación



Producto Local



Reflexiones de la vinculación

En este caso hay un seguimiento con un artesano concreto, lo que se busca es que el estudiante tenga donde hacer su práctica y comience a vislumbrar la complejidad y las habilidades básicas necesarias en campo, aunque existen varias vinculaciones solo algunos ejercicios han tenido éxito ya que no es posible visualizar que el producto forme ya parte de la producción constante, pero sí de su catálogo de productos, es difícil que los artesanos acepten estas relaciones, porque consideran que existe la posibilidad de pérdida o robo de conocimientos ancestrales esto en parte porque el artesano no conoce cuál es el papel de él diseñador o la relación con el campo artesanal. Se genera una desconfianza donde el de fuera se lleva el conocimiento y lo replica para su beneficio, por ello es importante presentarse a sí mismo y explicar el objetivo.

Es importante reconocer que se está generando una relación entre dos creativos, que tienen manejo de conocimientos distintos, es necesario que exista una apertura de ambos lados para avanzar, crear relaciones creativas donde se deben reconocer las habilidades y conocimientos propios de cada uno, crear un contexto de compartir conocimiento, donde el artesano es quien aporta más sobre su oficio, la correcta aplicación de este en el proceso de diseño así como la selección de lo que representa la técnica.

En esta relación es posible destacar que los beneficios tienen que ver con el acercamiento de conocimientos útiles para la mejora de los productos locales, en este caso el hecho de que el artesano aspire a aplicar de forma concreta aspectos de ergonomía y

antropometría, además de permitir la selección de elementos de identidad y sintetizar las características representativas de los objetos.

4.3 Taller familiar de lapidaria de la comunidad de Nahuatzen en vinculación con Diseñador Artesanal

Antecedentes

Este taller se conforma por tres generaciones de artesanos pertenecientes a la misma familia quienes se dedican a la elaboración de molcajetes y metates con piedra volcánica, además de su desempeño como restauradores de escultura en cantera y piedra de iglesias coloniales de la zona. La tradición artesanal y la formación profesional en el diseño y arquitectura de uno de los integrantes permitió una reflexión crítica sobre el riesgo de pérdida de este oficio, quién a partir de sus habilidades gestoras, planificó y dirigió un proyecto para el registro, preservación e impulso de la técnica de tallado en piedra, no solo para el taller propio también para otras comunidades dedicadas a la misma labor. El resultado originó una serie de productos que reflejan una explotación técnica de saberes y del material que conjunta además un acervo del proceso y el reforzamiento de redes con otras técnicas tradicionales como el tallado de maderas preciosas y el tejido de fibras vegetales.

Artesano: Amor Chávez Vaillareal

Diseñador: Francisco Chávez Onchi

Contexto de la vinculación

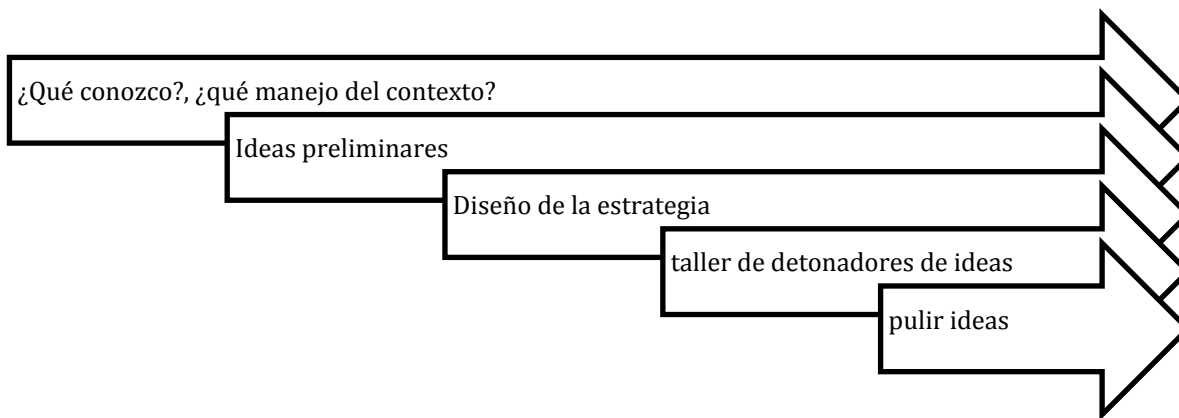
Se implementa un plan de trabajo conformado por etapas de investigación y registro del proceso de producción y manejo de la técnica para la elaboración de molcajetes y metates. A través de una etapa de capacitación donde se convocó a cursos para la transmisión de saberes del oficio artesanal para los habitantes de la localidad, y la segunda etapa corresponde a un proceso de trabajo interno donde se aplican diferentes ejercicios creativos para el desarrollo de innovaciones en los productos tradicionales, donde se desarrollan nuevas habilidades de la técnica de escultura y representación, a acompañado a este se implementan actividades de difusión como el uso de redes sociales, exposiciones en

museos y espacios públicos, conferencias y participación en concursos estatales de artesanía.

Beneficios

Considerando el nivel de desuso de conocimiento y práctica del oficio en la comunidad, el principal beneficio se da cuando se logra registrar el proceso de técnica y productos por parte de los mismos artesanos a acompañado del inicio de la formación de nuevos aprendices locales. Respecto al beneficio directo sobre la producción se logra con la innovación alcanzada a través de los cursos de diseño donde se refuerzan habilidades, se exploran materiales y dotan de valor estético agregado a las nuevas propuestas, cuya función era meramente funcional.

Desarrollo del proceso de vinculación



Tomando en cuenta que es especialista en el tema de lapidaria, se saltan algunos pasos del proceso que tiene que ver con la experimentación de los materiales o los objetos ya que conocen a totalidad el proceso, aunque si se recurre a un diagnóstico de la condición para planear un programa de trabajo, este toma en cuenta los tiempos óptimos de trabajo, para poder agendar las actividades en tiempos apropiados. Los métodos surgen a través de la exploración de nuevos materiales, lo que ha generado una red local de proveedores que son artesanos que manejan materiales y técnicas distintas.

Se ejecuta un proceso de análisis de los elementos estéticos que pueden ser utilizados como elementos decorativos, el ejercicio se enfoca en detonar ideas a través del trabajo con líneas básicas o formas que surgen en el bocetaje y se van afinando según la calidad de la forma. Depende también de la intención de cada artesano sobre algún elemento en particular, ya que el objetivo es meramente exploratorio no existen límites en la elección de la forma, sin embargo, los que son utilizados al final si cumplen con el rango de ser elementos referentes a la cultura o entorno natural de la región.

Se tiene la intención de beneficiar al grupo directamente pero esencialmente el de contribuir a la preservación de los conocimientos de la técnica tradicional. La ventaja mencionada tanto por el diseñador – artesano como Ventaja es obtener experiencia, además de lo económico, porque permite continuar una relación con los artesanos y distintas comunidades, pero respetando la identidad de cada comunidad en su estilo estético.

Resultado de la vinculación

Producto de Vinculación



Producto Local



Reflexiones de la vinculación

Así se pueden considerar que este es un caso bastante interesante dado las particularidades del agente involucrado, quien no solo tiene la formación profesión del diseño, es también

parte del grupo por ende experimenta la realidad y la problemática del oficio además de ser gestor, nos otorga la necesidad de reflexionar en los roles que juegan los agentes tanto ajenos como los locales, quienes en determinados casos son artesanos que desde el interior expanden los límites creativos (que si bien son preservados por los artesanos la comunidad tiene un papel importante en su definición), o son profesionistas que emergen del seno de una familia artesana y optan por la educación formal para posteriormente volver y aplicar en el oficio tradicional, surge entonces el perfil de Diseñador-Artesano.

Es importante señalar que, aunque este Diseñador-Artesano colaboró con dos comunidades dedicadas a la producción de molcajetes y metates se prevé que los artesanos sean quienes establecen los límites creativos, en algunos casos entre uno y otro grupo de artesanos. Desde la experiencia particular resalta la importancia proponer una ética profesional donde se respeten las relaciones, la organización y la identidad de cada grupo, no influir desde perspectivas propias o intereses particulares.

4.3 Vinculación de Diseñador Artesanal con artesana de la técnica de deshilado de la comunidad de Nocutzepo, Michoacán.

Antecedentes

Este caso la vinculación se da con dos diseñadores de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán con hija y madre quienes retoman¹⁹ la práctica artesanal del deshilado usado para elaborar prendas de vestir tradicionales, el proceso de desarrollo de propuesta de nuevos productos queda a cargo de los diseñadores artesanales y el papel de la artesana y su hija Diseñador-Artesana se centra en la corrección de detalles y la producción. Ya que a su vez desarrollan rápidamente habilidades de confección para ser ellas quienes elaboran la prenda en su totalidad.

Artesana: María Teresa Molina Santiago

Diseñador: Oscar Edgardo Guzmán Verduzco

¹⁹ La relación se da como respuesta a un ejercicio de aula para poner en práctica los conocimientos adquiridos durante la formación universitaria, en esta actividad participó el estudiante Oscar Edgardo y Mónica Molina quien es hija de artesana y con quien se creó el vínculo para las nuevas propuestas.

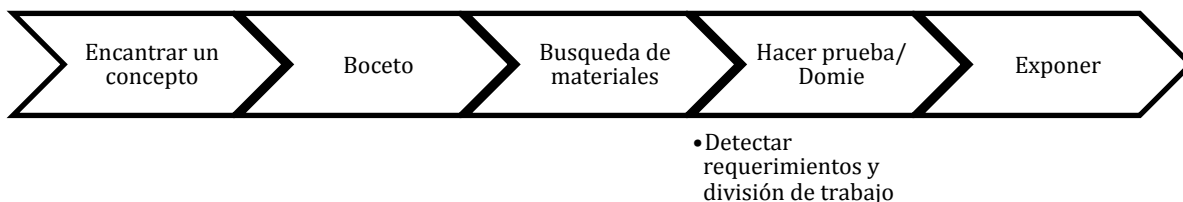
Contexto de la vinculación

Se genera a partir de la creación de una propuesta que vincule el diseño de modas con algún oficio artesanal, esto como parte de una clase de taller de mejoramiento del producto artesanal, donde se ponen en práctica de conocimientos formales de la disciplina del diseño de modas y el manejo de la técnica artesanal de deshilado, dando como resultado un manejo de los elementos repetitivos tanto estéticos como materiales para renovar las prendas que elaboran tradicionalmente.

Beneficios

Recaen en la formación técnica como en la económica, para ambas partes ya que se genera un intercambio conocimientos, por una parte. Los diseñadores aprenden la técnica del deshilado lo que facilita la generación de nuevos productos de una forma más rápida y eficiente, y por su parte la artesana obtiene las consideraciones técnicas necesarias para poder ofertar prendas personalizadas a sus clientes comunes, además de ampliar su oferta de productos.

Desarrollo de la vinculación



El proceso es directo y personal ya que vincula en tanto a la diseñadora-artesana y directamente a su familia. Comienza con la etapa de desarrollo de ideas básica en el proceso de diseño, cuando está a cubierto los requerimientos el boceto es presentado ala artesana quien finalmente modifica algo que a consideración lo puede hacer ver o funcionar mejor. Se establece una relación constante para revisión de avances y posteriormente la evaluación se logra a través de una pasarela donde los diseñadores pueden recibir recomendaciones o comenzar la etapa de difusión ya que es ahí donde se hacen peticiones de producción por parte de los asistentes y clientes en potencia. Así mismo son expuestos

en redes sociales y en la tienda de los diseñadores donde reciben a los clientes y toman medidas para personalizar las prendas.

Resultado de la vinculación



Producto de Vinculación



Producto Local

Reflexiones de la vinculación

Este proceso se compone de dos etapas de diseño, la primera desde el aula donde se rige el desarrollo por una serie de requerimientos indicados por el docente y las habilidades del alumno y el segundo, el desarrollado por la artesana.

La continuidad de la producción tiene que ver con la aceptación de la artesana, en este sentido el estancamiento de las propuestas gracias al acercamiento de nuevas propuestas, en la adquisición de nuevas habilidades y conocimientos técnicos para ajustar los productos a nuevos clientes, si no se cuenta con estos conocimientos el producto no podrá lograr un desarrollo.

4.4 Colectivo artesanal de textil bordado “Nanaka kuanarhi” de la comunidad de Zipiajo, Michoacán con diseñadores expertos en el trabajo artesanal.

Antecedentes

Esta comunidad es reconocida por su trabajo artesanal de alfarería y textil bordado aunque la primera tiene mayor vida histórica el trabajo textil ha tenido un proceso de asimilación acertado ya que su base son los valores comunitarios de organización, función y transmisión de conocimientos tradicionales de generación en generación. Ambos grupos se coordinan por una representante quien es responsable de la gestión de ventas, vinculación y organización del grupo en el exterior y con diversas instituciones, la figura de esta representante nos permite reflexionar en la importancia de la voz de los artesanos ante el desarrollo de las actividades de fomento desde las instituciones, así mismo reafirma la importancia que tiene el trabajo en colectivo para la preservación de los oficios en su forma original como en sus posibilidades de transformarse, ya que todas las propuestas generadas se han integrado a los procesos de creación porque se ajustan a la naturaleza misma del grupo en su totalidad.

Artesana: Silvia Bartolo Silva “Nanaka Kuanarhi” colectivo

Diseñador: Hugo Mauricio Salas Frontana

Contexto de la vinculación

El grupo de Elvia²⁰ es un ejemplo de trabajo artesanal en total sentido de la colectividad, desde el punto de vista del diseño a partir de una visión integradora. Este grupo tiene una considerable historia de vinculación iniciada por representantes institucionales quienes propusieron proyectos para el mejoramiento de los acabados en alfarería, conforme fueron cimentándose las relaciones entre representantes de ambos sectores, se solicita un proyecto para capacitar a las artesanas en la confección de camisa para dama y caballero acompañada a esta formación se establecen los rasgos distintivos del oficio que tienen que

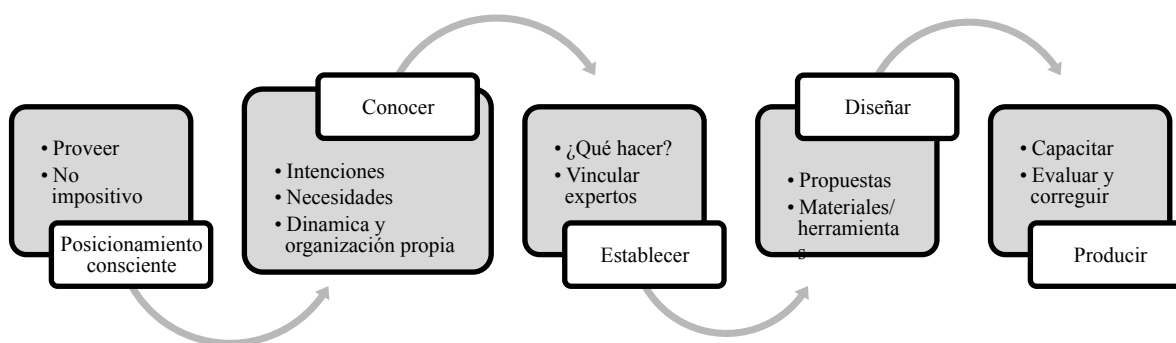
²⁰ Es artesana alfarera y representante de los artesanos de la comunidad de Zipiajo, Michoacán que se dedican al textil bordado y a la alfarería, es muestra de la calidad y cualidades que debe tener un representante, sus compañeras la describen capaz de ser empática con las necesidades del grupo, demostrar compromiso y ser gestora con las instituciones necesarias para cubrir los intereses y necesidades en el desarrollo de la actividad artesanal, teniendo la firme idea del respeto a la tradición en los procesos de producción.

ver con el diseño de la prenda, la manga del huanengo estilo Zipiajo y la composición de color que también es muy característico. Se puede decir que el seguimiento ha sido preciso porque donde el grupo ha sido fiel a la forma organizativa y de respeto del trabajo de cada uno de los integrantes, también han permitido la participación de estudiantes de diferentes universidades para generar e impulsar propuestas que contribuyan al desarrollo artesanal con la dirección de diseñares con amplia trayectoria en el trabajo con artesanos no centralizado.

Beneficios

Además del beneficio en el posicionamiento de productos con impacto comercial, el apoyo técnico básico para la optimización de tiempos en la producción de prendas de vestir así como la capacitación en calidad y presentación, los informantes mencionan como uno de los beneficios que en estas vinculaciones no pueden ser omitidos corresponde al desarrollo de las actividades de forma que se fortalecen el trabajo colaborativo entre las integrantes, donde se explotan las habilidades creativas individuales pero alcanzando un desarrollo grupal, donde sobresale un trato igualitario entre los diseñadores y las artesanas. Y donde prevalece el intercambio de conocimientos y de convivencia amigable.

Desarrollo de vinculación



Para comenzar el diseñador debe asumir totalmente que las artesanas saben mejor que nadie lo que hacen y que lo hacen mejor que cualquier aprendiz formado en alguna escuela, que

este conocimiento está estrechamente ligado a que conocen perfectamente la función que debe cubrir. Principio básico de la perspectiva de trabajo en comunidad descrita en entrevista con Salas (octubre de 2019)

El acercamiento se hizo a modo de servicio social de estudiantes de diseño, llegan con una perspectiva de reconocimientos de saberes y una intención de colaboración. Esta vinculación tuvo dos frentes primero la vinculación con los diseñadores (sensibilización de los estudiantes para que colaboraran, a través del Programa Multidisciplinario de Diseño y Artesanía de UAM-A) y el diseño como herramienta de resolución de problemas técnicos y generación de productos nuevos.

El grupo obtuvo capacitación de organización y la institución respeto su forma propia, esto es algo indispensable, desde el diseño solo se puede proveer de técnicas y herramientas para mejorar productos, ampliar el mercado encontrando nuevos usos. Por ello es indispensable que el diseñador no interfiera en cuestiones internas que corresponde estrictamente a la organización de los artesanos. Es así como los capacitadores consultan y proponen un plan en relación a los intereses de las artesanas. Al final propuesta fue bien recibida por las integrantes en la primeras capacitaciones al grado de definir un tipo de huanengo propio, ya que habían aprendido a hacer el de otra comunidad, pero también se pudo conocer que necesitaban mejorar sus combinaciones y experimentaron la confección, después pidieron apoyo de capacitación para armado de prenda para hombre, seguido de una etapa para optimizar el uso de la materia prima que aterrizó en el diseño de bolsos sencillos, porta celulares y aretes que reutilizaban los pedazos sobrantes.

Los ejercicios realizados por los diseñadores contribuyeron, sin la necesidad de tratar el tema de la organización de forma directa, en la proposición de ideas que el grupo acuñó para configurar un orden en la organización de trabajo por familia. Cada artesana tiene una figura asignada lo que organiza la competitividad en el grupo, algunas son más sencillas otras más difíciles pero cada una resuelve como generar el producto.

El diseño también se refleja en la mejora de productos, determinan una necesidad y solicitan apoyo para atenderla a través del diseño y la capacitación desarrollando y aprendiendo técnicas pero sin dejar su papel como bordadoras, amplían la visión del producto que van a bordar no dando importancia mayor a la confección, en este caso se desarrolló una estrategia de difusión de los productos a manera de catálogo lo que facilita la

producción por pedido especializado, ya que los clientes pueden ver con detalle todos los diseños y así elegir el que más les guste contactarse con la artesana y elegir tamaño y colores, esto además de proveer de una administración de tiempo y materia prima genera un registro que preserva la diversidad iconográfica de la localidad.

Resultado de la vinculación



Recurso de Vinculación



Recurso Local

Reflexiones de la vinculación

Este caso nos permitió abordar un aspecto de gran importancia en el trabajo con artesanos, nos referimos a la necesidad de generar estrategias que se centren en mantener los límites propios de los grupos, es un reto para el diseñador el entendimiento de las necesidades de los artesanos. Resulta esto indispensable no sólo para garantizar el éxito comercial, ya que el no determinar acciones conscientes provoca un rompimiento con el estilo local, por lo que nos confirma la importancia del trabajo de vinculación entre diseñadores con grupos o la totalidad representativa de la comunidad artesana, ya que centralizar el desarrollo de nuevos productos, aunque sean acertados generan una marginación con respecto a la producción tradicional generalizada. Es necesario concebir que existe un estilo local que debe ser respetado, pero a su vez los procesos artesanales contemplan también aspectos flexibles.

Estos aspectos flexibles varían según el material y después según la técnica especializada, como se mencionó anteriormente los productos artesanales se encuentran categorizados por ramas y sub-ramas, donde la primera refiere a la materia prima con la que se hace el producto y el segundo en relación a las técnicas empleadas para la producción, por ejemplo: uno de los aspectos inflexibles será la materia prima principal, pero para encontrar estas flexibilidades se requiere de una lectura de los componentes del objeto, material, técnica, color, iconografía, función o uso. Y cuál de estos resulta de mayor relevancia o importancia para el grupo

4.6 Grupo de artesanos de Irancuátaro con Diseñador Industrial

Antecedente

Irancuátaro es una comunidad perteneciente al municipio de Panindícuaro, Michoacán, que cuenta con alrededor de 300 habitantes, la actividad artesanal que los caracteriza es la elaboración de canastos de carrizo, ya que es un material que predomina en toda la comunidad. Responden a un sistema de control de los recursos naturales con los que trabajan, configurando un estructura de distribución del terreno y del cuidados de la planta para resguardar su crecimiento.

Los objetos elaborados son utilizados para la pisca de fresa y zarzamora que es muy común en la zona de Zacapu y Panindícuaro, derivando en una diversidad de tamaños y formas según sea el tipo de función, así mismo predomina la producción de canastas para pan y chiquigüites.

La experiencia de vinculación entre el grupo de artesanos y diseñadores ha generado una serie de productos que han logrado insertarse en tiendas de distintos municipios, expandiéndose a la producción de muebles, pantallas de luminarias y mejoramiento de acabados integrando telas artesanales para optimizar la función y presentación de sus diseños.

Artesano: Miguel Ángel Aguilar Saldaña

Diseñadora: LDI. Cecilia Patricia Espinoza González

Contexto de la vinculación

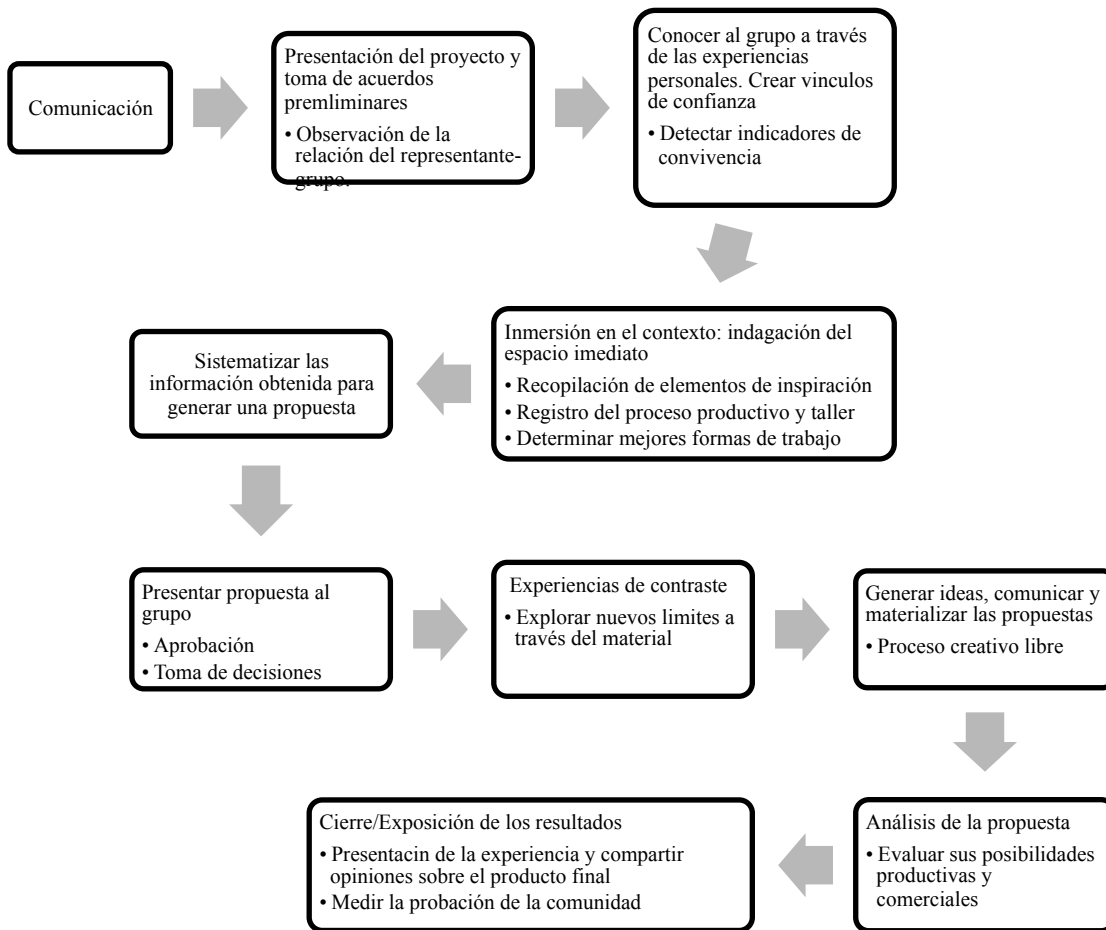
La experiencia de vinculación que ha tenido esta comunidad se ha centrado en el desarrollo de nuevos productos, mejoramiento de la calidad y capacitación para la comercialización, así como la exploración de técnicas tintóreas alternativas con madera de granadillo.

Considerando la organización de grupo y la respuesta a las convocatorias de capacitación permite que los conocimientos y habilidades sean adquiridas por todos los participantes, a excepción de las habilidades particulares de algunos artesanos, que a través de la vinculación han podido generar nuevos productos, como el caso de la joyería.

Beneficios

Algunos de los beneficios tangibles son la ampliación de la oferta de productos, el asesoramiento técnico básico para el manejo de nuevos materiales y herramientas como la máquina de coser y la manta artesanal, el asesoramiento sobre aspectos comerciales y de legislación artesanal, logrando establecer un vínculo de comunicación y seguimiento con las instituciones pertinentes y con vendedores.

Desarrollo del proceso de vinculación



Parte en respuesta a la solicitud de la Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán quien hace la propuesta de generar nuevos productos para lograr una mejora ante problemas de comercialización. Pese a la presentación de la propuesta de capacitación la diseñadora en función genera una dinámica de reflexión del plan para que se ajuste a intenciones prioritarias del grupo y se optimicen los tiempos y recursos.

Una estrategia fundamental en el desarrollo de este proceso es el uso de actividades denominadas “detonadores de creatividad” que son ejercicios que invitan al artesano a explorar nuevos espacios, muy diferentes a su cotidianidad incluso a la técnica y materiales, provocando la complejidad donde ha sido necesario que el artesano recurra a apropiarse de sus propias habilidades de pensamiento –acción, podría resumirse como resolución a través de la complejidad.

Estos detonadores comprenden el uso de la plástica y la resolución de problemas, la inspiración en la naturaleza incluso actividades de comunicación y juegos de convivencias

para reforzar las relaciones en el grupo. La intención es generar redes de oportunidades para la solución de problemas de diseño.

Otro aspecto que resulta importante es este caso es la posibilidad de establecer relaciones con otros especialistas, cuando es necesario y el servicio que se preste en la misma comunidad se recurre al asesoramiento de técnicos especializados para lograr los objetivos. A su vez es de suma relevancia la práctica final donde se busca la comunicación de ideas, aportes y reflexión sobre los resultados y para que estos logren insertarse a oferta comercial, proceso productivo y a la propia aceptación colectiva que es un elemento esencial para la permanencia de las artesanías tradicionales.

Resultado de la vinculación



Productos tradicionales



Resultado de la vinculación

Reflexiones de la vinculación

Cabe señalar que el proceso de esta diseñadora no se limita a las propuestas de las instituciones ya que resulta indispensable el consenso y la atención a las necesidades

emitidas por los artesanos, donde un elemento importante para la vinculación es lograr una buena relación con el grupo.

En esta estrategia resalta también la integración y uso del proceso creativo personal para la solución de problemas de diseño, con el que se invita a los artesanos a reconocer el propio proceso creativo, donde es posible recurrir a cualquier elemento que genere inspiración esto sin imponer ideas ni manipular los intereses de los creadores, de esta forma se describen 4 formas de desarrollo de productos:

1. **Propuesta directa del diseñador:** Cuando el diseñador hace un diagnóstico donde detecta posibilidades creativas y determina el producto, forma y materiales bajo su criterio.
2. **Orientación de propuesta a través de ejercicios intencionados:** En este el diseñador encausa las habilidades del artesano para que este descubra una solución a su problemática dando como resultado un acercamiento y entendimiento del problema y la generación de una solución desde capacidades propias del artesano.
3. **Propuesta directa del artesano motivada por detonadores:** En este proceso la intención es que el detonador de creatividad arroje ideas que serán desarrolladas por el artesano en su totalidad, el papel del diseñador se limita a proponer una exploración no convencional.
4. **Dupla entre artesano y diseñador:** En este proceso es indispensable el reconocimiento e intercambio de saberes y habilidades propias, donde la determinación del producto, el proceso de desarrollo la división de tareas, es elegida entre los dos sin invadir, ni condicionar al otro.

CONCLUSIONES GENERALES

Con la intención de reflexionar los distintos posicionamientos y hallazgos que se develaron a lo largo de esta investigación y con la necesidad de puntualizar los más significativos, encontramos la necesidad de destacar el primero de estos, que tiene que ver con una visión de lo que es la actividad artesanal y de cuál es su importancia en la actualidad. Si bien ya fue posible abordar parte de su historia como objeto de vida del ser humano, que ha tenido evolución tanto física, técnica, y representativa y que estos cambios están ligados a las necesidades de las sociedades, relacionados con sus funciones como elemento estético, funcional y comercial en comparación a otros, cabe resaltar que en el momento en que este pudo ligarse con una idea de identidad del otro, ajeno a las nociones coloniales, pasó a ser objeto de desprecio, hasta que se reconoció la necesidad de la sociedad por tener un referente propio.

Esta reaparición significó más que el “nacimiento” de un objeto de orgullo nacional, para quienes lo resguardaron en su cotidianidad, ya que dio lugar a la oportunidad de restablecer su propia visibilidad en una nueva sociedad. Las distintas apreciaciones por artistas, antropólogos y por autoridades políticas, traslado a las artesanías a diferentes entornos, se crearon y difundieron discursos que explican a la sociedad en general y a sus propios creadores lo que significa la artesanía y la importancia de que exista en la vida social, sin embargo esto significó una reducción de otros referentes que las definen más allá de un objeto funcional.

La artesanía como otros objetos artísticos alberga y provoca una serie de lenguajes que incitan a dialogar al espectador-consumidor, artesano con un nivel emocional e histórico del que muchas veces no somos conscientes de su existencia. Al igual que en el arte los medios externos que permiten su apreciación están en vigencia constante, para quienes saben y viven una relación social y cultural con el entorno donde habitan, los sonidos, olores, texturas, evocan a un vínculo intergeneracional, humano o con la memoria de la que no somos conscientes la mayor parte del tiempo, nos referimos a la cualidad perceptiva del objeto en cuestión donde la experiencia con él no se limita a lo que nuestros ojos, tacto u oído pueden comunicarnos, ya que la artesanía, al igual evoca a la memoria elementos que le dotan de otros valores, particulares por la remisión a algo personal. En este sentido es importante reconocer a la artesanía más allá de un objeto material,

comercial, de valor cultural y social. Si no como un recurso para reconfigurar la forma en que nos comportamos como consumidores, cómo realizamos procesos de producción, con todo lo que involucra en su relación con el uso de recursos naturales y técnicos de bajo impacto, ya que la sociedad en esa búsqueda de retorno al origen, ha encontrado soluciones a conflictos actuales en la producción artesanal.

Por otro lado la diversidad de pensamientos y formas de ver el mundo actual, con base en las desigualdades sociales ha generado una distorsión respecto a la forma en que se ven y se utilizan estos objetos, evidenciando un problema epistémico sobre cómo se entiende la dinámica y realidad artesanal, estas nociones han dado lugar a un manejo de los objetos descontextualizado y descontextualizante, promoviendo malas prácticas, donde el derecho a la cultura arranca del espacio cotidiano; aquí tiene sentido el objeto que fue elegido para trasladar y sentir en un entorno ajeno el orgullo y la identidad mexicana.

Esto nos propone, además, la existencia de prácticas extrativistas, es decir “la apropiación sin consentimiento libre, previo e informado y en donde no son respetados como los creadores” (Vásquez & Cojtí, 2020). Sucede tanto con la lengua, un danza, como con la artesanía, existen ejemplo claros de eso:

Este nuevo producto se muestra como una creación propia o reinventada por parte del apropiador(a). El beneficio de reconocimiento social o beneficio económico queda con los que apropiaron la cultura tangible o intangible, mientras que la comunidad que la ha creado y protegido por cientos de años sigue sufriendo un racismo sistemático por mantenerla. (Vásquez y Cojtí, 2020, recuperado de Cultural Survival)

En la actualidad y gracias a todos los medios de comunicación existentes, es inevitable la posibilidad de contacto entre sociedades, o profesiones, sin embargo, sí es posible evitar que las relaciones, inspiraciones o “colaboraciones” se conviertan en casos de apropiación y sean más relaciones recíprocas. Esto aplica también para propuestas desde la comprensión de algunos profesionistas, entre ellos diseñadores, que en un intento de elevar el estatus de un creador o un objeto supone que estos circulen en espacios de distintas categorías llámese museos, galerías, pasarelas o espacios restringidos a públicos específicos. Esto reduce a la idea de que el valor de las cosas o personas está ligado a la posibilidad de acceso de los espectadores, transgrediendo sus capacidades de expresar otros discursos, eliminando el lazo que tienen con otros aspectos de la cultura local o regional,

poniendo en riesgo total al objeto o la pertenencia del creador, considerando que la artesanía difícilmente puede existir sin la vigencia de esos lazos con otros elementos de la cultura.

Sobre los aportes que esta tesis hace para la participación de diseñadores con artesanos, hay que tomar en cuenta que entre el diseño y la artesanía, la relación se vuelve estrecha al vincular el concepto de tradición, sin embargo desde la vinculación como accionar en y para lo comunitario, el proceso artesanal se puede estudiar en sus diferentes componentes como: objeto resultado de un proceso específico, como objeto expresivo de una cultura, como objeto creador de reglas entre quienes las producen, o como parte de un sistema social con fuertes lazos históricos colectivos y personales distinto para cada artesano, lo que hace emerger la creatividad del diseñador al convertirse en un compilador extenso de materia con el que puede poner en práctica su creatividad.

Por su lado el diseño otorga la adaptabilidad de su proceso, pues al ser un ejercicio de ideación y planeación, permite la integración de diferentes elementos que encajan perfectamente con sus momentos de análisis, síntesis y ejecución. Se encontró también que pese a todas esas bondades que como disciplina libre comprende, los diseñadores artesanales se han limitado a la creación de productos y reducen las oportunidades aún más al centrarse a técnicas textiles, joyería o mobiliario, sin olvidar los productos descontextualizados, y esos otros que son resultado de un proceso, que refleja un nivel reflexivo y coherente, pero que desafortunadamente las instituciones no comprenden.

La tradición se convierte, entonces, en un elemento ambivalente, adaptable y restringido, a su vez, que ayuda a establecer límites donde las cosas son y se hacen a través del tiempo de una forma específica que en razón de las decisiones de las personas se pueden ir reservando los aspectos fundamentales, como si la historia de miles de años del ser humano, para mantener lo esencial, se pueda simplificar a elementos esenciales, pero que dotan de fuerza suficiente a los grupos para representar y ser ubicados en toda su extensión, y convertirse en un fundamento del cambio que otorga la oportunidad de crear prácticas que con el paso del tiempo se integran con naturalidad a las nuevas formas de vida.

La vinculación comunitaria es entonces, la herramienta metodológica apta para lograr la cohesión de los tres campos, con ella la experiencia y desarrollo de las

interacciones se convierte en un ejercicio constructivo, donde caben los mundos y visiones de cada uno de los involucrados, pues tiene como base la aplicación e intercambio de conocimientos para la solución de problemas.

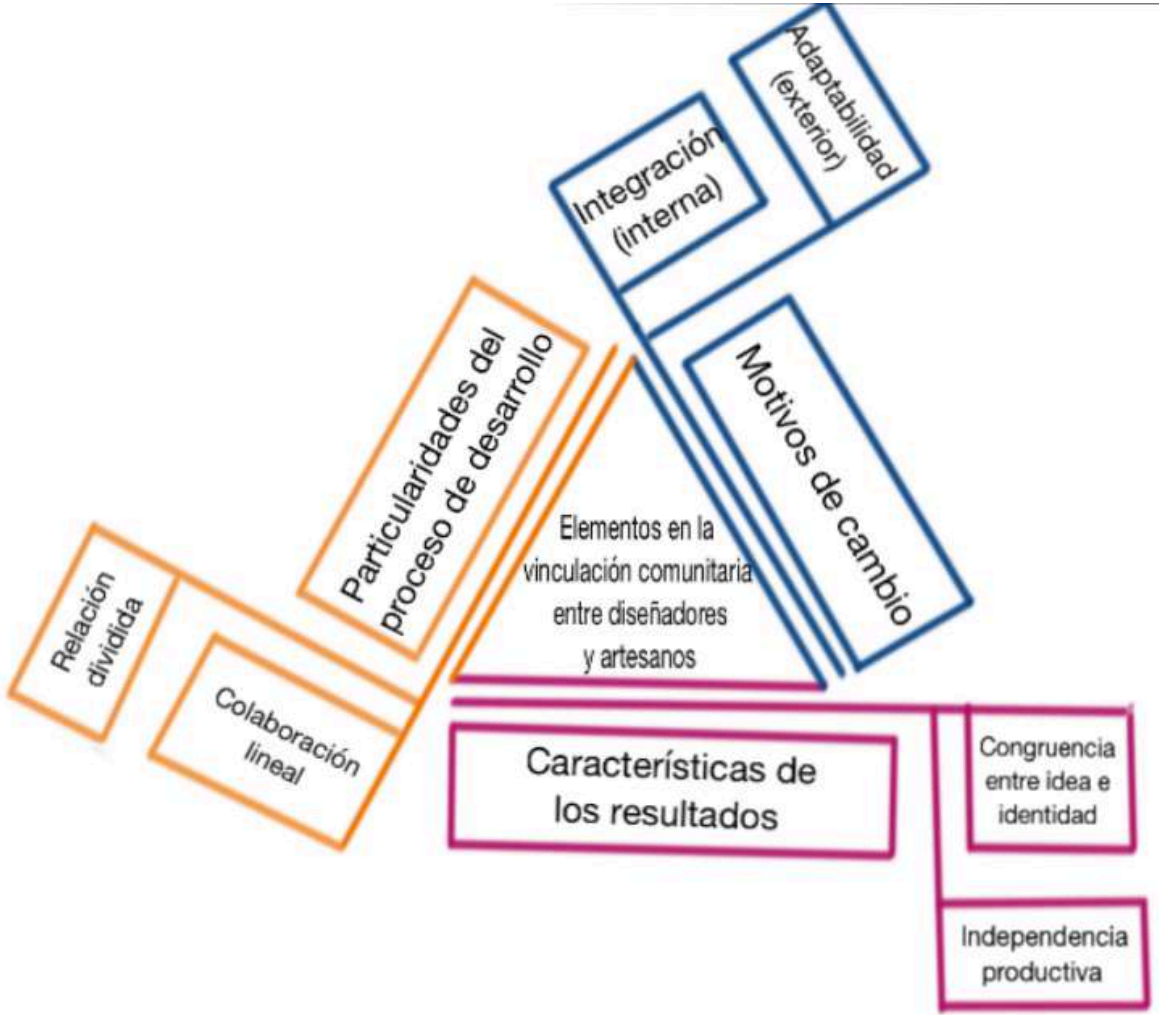
Por otro lado, para la determinación de los aspectos que permitan conocer el proceso desarrollado en las vinculaciones entre diseñadores y artesanos, se comprobó que el diseño y aplicación del instrumento para el registro de experiencias de vinculación entre diseñadores y artesanos es un buen inicio para comprender las relaciones y sus posibilidades. Durante su proceso de aplicación con cada uno de los diseñadores y artesanos, fue posible desentrañar las experiencias, ya que pedía que ambos pensarán de forma estructurada su proceso, ejercicio que alguno de ellos confesó hacer por inercia y que nunca se había puesto a pensar. Los elementos que componen dicha herramienta comprenden la sistematización del proceso del diseño y las características de la evaluación de la artesanía tradicional, donde cobran sentido los siguientes aspectos:

- La importancia de saber el sustento de realidad en las propuestas de los diseñadores, donde la información otorgada asume que, sí dedican una etapa de su proceso para conocer el espacio, el proceso, las características de los objetos y muy especialmente a los artesanos, el diseñador tendrá a su disposición información y el inicio de una relación que podrá utilizar en su estrategia de colaboración o desarrollo de propuesta.
- Conocer la experiencia durante el desarrollo de la capacitación: el desarrollo de los proyectos, arrojó diferentes experiencias relacionadas con la comunicación, donde se requería de estrategias alternas para dar a entender nociones concretas, ante ello siempre existió el cambio con base en el conocimiento tanto del diseñador como del artesano, se evidencia también que estos momentos resultaban muy estresantes ya que la falta de entendimiento de la idea rebasaba el lenguaje o recursos gráficos para su explicación, esto tenía que ver con el concepto de la propuesta, es decir, que el artesano, no comprendía la función de un objeto con tales características o la relevancia de su elaboración.

Para responder a qué sucede de forma específica en las comunidades estudiadas se describirán las consideraciones generadas desde el estudio de los casos y conforme a los

cuales detectamos elementos esenciales en la producción artesanal, como lo refleja la figura 16. Respecto a los resultados obtenidos en la aplicación del instrumento, es posible decir que la mayoría de los procesos son lineales, los resultados no comprenden la evaluación, ni se genera un plan de seguimiento como ya lo había evidenciado este proyecto en su planteamiento inicial; lo que sucede después de cumplir el proceso de desarrollo es continuar uno nuevo o atender otro aspecto de interés para el grupo.

Figura 16:
Esquema de las experiencias y resultados generales de la vinculación comunitaria



Fuente: Elaboración propia (2021).

En la vinculación comunitaria entre diseñadores y artesanos, los elementos principales son tres las que tienen que ver con las particularidades del proceso de desarrollo

(en amarillo), los que tienen que ver con los motivos de cambio (en azul) y las que tienen que ver con las características de los resultados (en magenta). En la mayoría de los casos existen dos procesos de desarrollo uno que es hecho en la intimidad del espacio del diseñador, que corresponde a la planeación o el inicio de la propuesta, muchas veces se basa en el análisis de datos o las necesidades enunciadas en otros es parte del proceso creativo personal del diseñador para después presentar su idea y que esta sea o hecha por el artesano o ajustada para su eficiente ejecución. Estas corresponden a las particularidades en la relación para la producción entre el artesano y el diseñador, consideramos la validez de la colaboración lineal, donde si bien no hacen lo mismo, se desarrolla en un espacio compartido, donde existe la posibilidad del diálogo para la solución de problemas no esperados, ésta además es una oportunidad de compartir parte del proceso creativo.

La segunda particularidad corresponde una forma de trabajo separada o dividida, también cabe resaltar que en ocasiones este trabajo segmentado genera pérdidas de materia prima por la falta de consideración del proceso que maneja el artesano en comparación de lo que conoce el diseñador.

Respecto a las características de los resultados, es probable que estos expresen un cambio respecto a la función del para qué fueron hechos los objetos en un principio, en comparación al uso que a través de la reconfiguración en muchos casos lograda por el rediseño sobre todo cuando se centra el trabajo en los elementos estéticos, color, forma, tamaño o iconografía. Por ejemplo, en el taller de lapidarios, ya que un objeto que nace para cubrir funciones domésticas de molienda como es el molcajete se destacan cualidades estéticas que hace que además de cubrir su función trascienda al campo de la contemplación como elemento decorativo a su vez. Es importante que exista una coherencia entre la idea nueva y la identidad de la artesanía, que corresponde a los elementos; materia prima, iconografía y técnica. Así como que una propuesta pueda integrarse al proceso productivo local, es decir que continúe con el nivel de independencia productiva.

Terminada la investigación, también es posible comenzar a deducir que en la vinculación existe un filtro de los elementos que configuran la identidad de las artesanías, en algún momento se mencionó que existen elementos que representan el estilo que diferencia al grupo y en algunos casos resalta el valor representativo de toda la localidad, en

este caso es posible ir determinando que muchas veces esos elementos de identidad de los objetos tradicionales pueden variar en la técnica, los materiales, la estética, el acabado o la forma, entre otros, y esto varía en cada proceso, aquí queda pendiente el hecho de comenzar a sistematizar tales condiciones para fundamentar las consideraciones respecto al resguardo de la identidad.

Los motivos de cambios pueden ser de dos naturalezas, la primera como lo ejemplifica el caso de Ocumicho, donde la existencia de un personaje particular, artesano o externo hacen una propuesta que coincide con la estética, proceso y función tradicional del objeto, propuesta que se hace indispensablemente desde el interior.

El segundo motivo de cambio corresponde a una integración propuesta de fuerza externa, que es el caso común en el que el diseñador va a comunidad, en el mejor de los casos comparte las particularidades de la propuesta, aunque puede restringirse a dar indicaciones precisas, esto implica que el artesano teja una parte, moldee algún tipo de figura o forma o que borde cierta cantidad de franjas de tela, etc. Sin entender o saber los por menores de lo que será de su trabajo.

Finalmente lo que corresponde al acercamiento con la experiencia generada en estas vinculaciones, se puede destacar que la mayoría de ellas son aceptadas por la intención de conectar con conocimientos que no se tienen, dada la restricción en el proceso de transmisión de los saberes. Es decir se centran en el respeto y seguimiento de una forma de hacer las cosas, aunado a que la mayoría de los artesanos tradicionales no cuentan con otro tipo de formación que pueda contribuir a generar un desarrollo deseado, por ello, la posibilidad de acercar determinadas habilidades y conocimientos en este caso, a través del diseñador resulta bien recibida.

Otro aspecto interesante que se concluye en esta investigación es la importancia de generar vinculaciones con grupos amplios en lugar de centralizar las propuestas a un taller o un artesano, esto sobre todo por el hecho de que la artesanía es asumida como un acto colectivo, si bien sabemos que las obras por mayor o menor ejecución técnica o estética pueden llegar a trascender su nivel valorativo y de contemplación, la mayoría de los artífices consideran que los objetos no se limitan a lo material si no a lo intangible que son los saberes compartidos en determinados momentos y formas en el núcleo familiar o a través de relaciones sociales internas.

Podemos asumir entonces que muchos de los resultados de las vinculaciones no logran el alcance comercial o de integración deseado ya que el valor de la colectividad juega un papel importante tanto para los artesanos como para los consumidores que a través de su relación con este tipo de productos ha configurado particularidades respecto a cómo deben ser, usarse y apreciar las artesanías, esto más allá de su posibilidad de convertirse en guías de acción, interviene en la continuidad de la producción de los resultados, sumado a ello que desde la recepción institucional no existen parámetros para entender los cambios y propuestas de nuevo diseño.

A continuación, se muestran algunas consideraciones para cualquier proceso de intervención en relación con artesanos:

Primero es indispensable la adopción de una actitud ética y honesta, lo cual tiene tres propósitos:

- 1) Reconocer el bagaje cultural y el conocimiento que los artesanos portan.
- 2) Reconocer que el artesano tiene propósitos, ideas y capacidades no manifiestas y sobre las cuales es necesario mantener apertura y confianza.
- 3) Evitar a toda costa el extrativismo donde el diseñador o agente externo se centre en ir a comunidad por objetos para apropiarse del trabajo, de la oportunidad comercial o de la innovación para beneficio personal o para emitir un mensaje erróneo del trabajo artesanal

Comprender y aplicar esto marcará la relación entre el artesano y quien pretenda trabajar con él y, por lo tanto, el alcance y profundidad de la colaboración.

En segundo lugar, es fundamental elaborar un diagnóstico acertado de la situación en la que se encuentra el artesano, tanto en lo individual como colectivamente y donde el diseñador pueda explorar y explotar sus habilidades creativas. Es decir que consideramos la relación del diseñador con un campo como el de la artesanía una oportunidad formativa que puede dar lugar a expandir su proceso particular para la formulación de ideas.

En tercer término, es necesario saber escuchar e interpretar las necesidades del artesano o los artesanos. Esto último es básico para lograr una intervención exitosa, tanto a nivel profesional como en beneficio del artesano. Equivocarse en esta parte puede descomponer desde el inicio y con consecuencias a largo plazo, la apertura del artesano para aceptar una colaboración externa.

Logrado lo anterior es posible contar con la participación abierta y comprometida de los artesanos, siempre y cuando el diseñador acepte asumirse como un apoyo y colaborador y evite imponer sus ideas sin debatir y convencer al artesano.

Mientras se establecen estos nexos entre artesanos y especialistas, es necesario conocer a fondo el proceso de producción, la técnica tradicional que lo distingue, las características de los materiales y entender la actitud del artesano ante su proceso y sobre el objeto que elabora. Una actitud honesta de cada uno de los involucrados consiste en estudiar la técnica y la tecnología del proceso, pues debe hacer aportaciones viables y son precisamente el proceso y las materias primas las condicionantes principales para mejorar resultados o lograr transformaciones con el resultado final. Existe durante el proceso de intervención la necesidad de confrontar a los artesanos con la realidad de los mercados a los que atenderán con sus productos, eso permitirá que comprenda cómo sus productos pueden contribuir a resolver las necesidades de sus compradores.

La ética y la honestidad profesional son importantes al momento de decidir una solución, no siempre consiste en modificar notablemente el proceso o el producto o su decorado, a veces sólo es necesario hacer modificaciones elementales o complementarias como embalaje, registro de procesos, actividades de reforzamiento de habilidades, diseño espacios de trabajo, entre otros que desde las posibilidades del diseño se pueden lograr.

Sobre las estrategias implementadas en la vinculación entre diseñadores y artesanos es fundamental anotar que la visión intercultural comprende una forma de ver el mundo desde lo local, donde la vida comunitaria es un campo rico de conocimientos, a través de este modelo se pretende que los estudiantes puedan establecer diálogos para posicionar sus conocimientos como fuente para su desarrollo propio a favor del desarrollo local.

Una noción de este tipo resulta útil al ver las diferencias que se esbozaron en las experiencias registradas en el instrumento, las apreciaciones a favor de la formación intercultural que a lo largo del documento se resaltan, no pretenden negar las capacidades de los diseñadores externos, pues la evidencia de resultados habla por ellos y sus capacidades y nos muestra que la innovación tiene un lugar en las posibilidades de las artesanías, donde los resultados son acertados y se integran sin problema a la vida social y cultural como cualquier otro proceso.

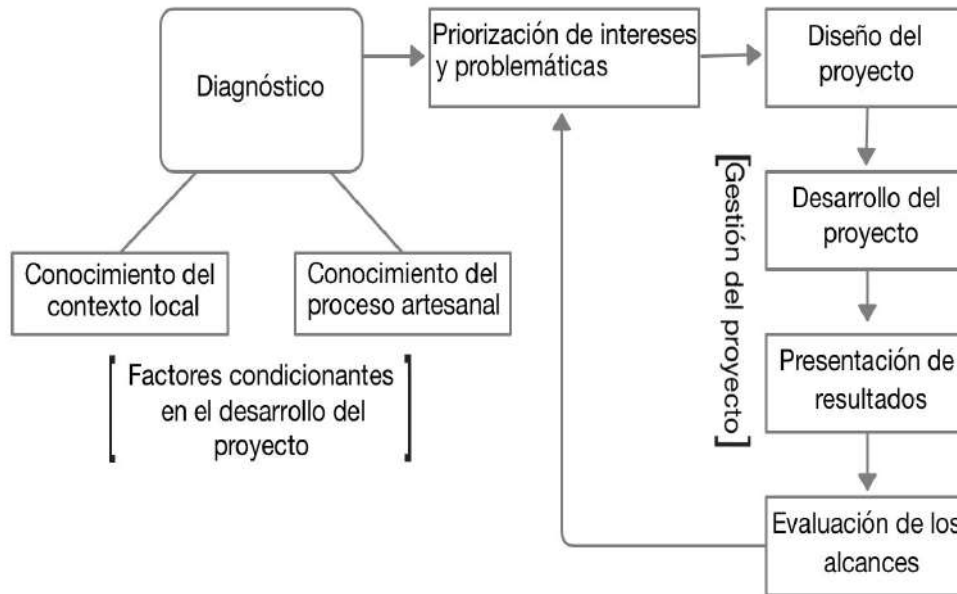
Más allá de enlistar las diferencias, aciertos y desaciertos, de cada uno, consideramos necesario destacar la importancia de que desde las instituciones educativas se forme una visión sensible, abierta a las realidades y diferencias de la vida en las comunidades indígenas. Que en las visiones particulares de cada una de las profesiones, no solo del diseño, se construyan bases éticas respecto al manejo del patrimonio cultural.

Cabe señalar que, aunque la formación intercultural de un estudiante facilita muchas cosas, sobre todo los problemas en la asimilación de la vida comunitaria, los elementos de la cultura, etc., esas capacidades no proveerán las respuestas a las necesidades de los artesanos, si no se es capaz de integrar otros medios y tecnologías con el saber local incluso una visión más amplia de lo que sucede en la sociedad moderna.

Tomando en cuenta los aspectos antes mencionados, consideramos que el ejercicio del diagnóstico es una herramienta útil de partida y seguimiento de un proceso de vinculación, como lo dibuja la figura 17, este comprende el acercamiento al contexto local y al conocimiento del proceso artesanal. En el primero se deben registrar aspectos básicos para conocer la comunidad, con el apoyo del método etnográfico. Del segundo se debe obtener la información básica del proceso de producción con cada uno de los elementos que compone el proceso y su relación tiempo, esto conforma los factores condicionantes en el desarrollo del proyecto, ayudando a diseñar o rediseñar las propuestas.

Figura 17:

El diagnóstico como proceso de desarrollo para el diseño y ejecución de proyectos entre diseñadores y artesanos



Fuente: Elaboración propia (2020)

El paso siguiente es la priorización de intereses y problemáticas, estas, detectadas previamente en el diagnóstico, con ellas se tendrá vertientes probables de acción, al elegir se podrá dar lugar al diseño del proyecto, con la definición de requerimientos y cronogramas, con esto se da lugar a la gestión del proyecto, que comprende el desarrollo, la presentación de resultados y evaluación, en estas dos etapas de involucran diferentes agentes, entre ellos, diseñador, artesanos, consumidores, intermediarios y otros creativos.

Tomando en cuenta la sistematización de las necesidades se puede retornar a la priorización de intereses y problemáticas, con lo que puede diseñar un proyecto acorde a las posibilidades planteadas al inicio, esto garantiza un seguimiento de los resultados anteriores. Además es una opción de seguimiento que puede ser utilizada tanto por diseñadores externos, como los diseñadores de las comunidades formados fuera de su comunidad y que han regresado a sus pueblos, tanto por los diseñadores artesanales con perfil intercultural.

Toda investigación permite hacer proyecciones y visualizar una continuidad. El abordaje de este proyecto representó un reto en gran escala, sobre todo el ejercicio de desprender las experiencias de trabajo con diseñadores que se han desempeñado como capacitadores en algunas comunidades artesanas, a las que tuve acceso y de los ejemplos que abundan en internet. Sin embargo, el acercamiento a la disciplina del diseño contribuyó a repensar lo que este ha brindado a la humanidad, cabe resaltar la posibilidad de reafirmar las apreciaciones respecto a la ética, o la ausencia de esta con la que trabajan algunos profesionistas, siendo que existen autores que así lo perciben también.

A lo largo del documento fue posible darse cuenta de un énfasis en las experiencias de vinculación, si tomamos en cuenta que estas se refieren a las percepciones del desempeño de cada uno de los agentes involucrados, llámese artesano y diseñador, el interés radica en que la vinculación entre ambos además de generar, producir y dar soluciones, debe ser la conformación de lazos de relación entre creativos, donde la posibilidad de retorno o búsqueda del uno y el otro genere mejores relaciones colaborativas, donde exista un devenir de conocimientos, intercambio de visiones con fuertes bases correspondientes a cada cual y donde los aportes de cada uno reciban el merecido reconocimiento, vemos entonces en los alcances del diseño consiente a la cultura una generación de diseñadores con la posibilidad de contrarrestar las prácticas negativas que en nombre de la innovación y la inspiración se han hecho.

La riqueza que otorgó el proceso de investigación, entrevistas, observación y reflexiones que apenas se esboza queda pendiente, pues también se necesita un aparato teórico suficiente para comprender a cabalidad la relación que en la actualidad se está gestando en estos dos agentes. Considero que cada uno de los apartados merecen ser desarrollados con mayor profundidad y que los atrevimientos planteados a través de figuras que intentan sistematizar las ideas y realidades requieren ser nutridas para abarcar mayor objetividad para explicar los procesos, las relaciones y las interacciones. Es entonces este documento un proyecto abierto a todo aquel interesado en adentrarse a la vinculación entre el diseño y la artesanía y la comprensión de los objetos.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (2009) *Introducción a la Teoría de los Diseños*. México: Trillas
- (1979). *Arte y Sociedad: Latinoamérica el sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (1970). *El sistema de los objetos* (1.^a ed.). Siglo XXI.
- Bernal, J. A. M. (2008, marzo). Artesanía diseñada o diseño artesanal. *Actas de Diseño*, 2(4).
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/actas_de_diseno/detalle_articulo.php?id_libro=12&id_articulo=5558
- Boas, F. (1947). *El arte primitivo* (1.^a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Bonfil, G. (1991). La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. IV(12); 165-204.
- (1990). *México profundo: una civilización negada*. México: Grijalbo
- Bonsiepe, G. y Fernández, S. (Coord.) (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Blücher, Sao Paulo, Brasil.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Bustos, C. (2009, enero). La producción artesanal. *Visión General*, 1.
<https://www.redalyc.org/pdf/4655/465545880009.pdf>
- Caillas, M. y Santini, L. (2006). *Universidad intercultural. Modelo educativo*. México: Secretaria de Educación, Pública y Coordinación General de Educación Intercultural y Bilingüe.
- Correa, O., Correa, G., & Carmona, R. (2010). Los tipos de espacios de la economía artesanal-turística en México. *Observatorio Geográfico de América Latina*.
<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/resultadosbusqueda.php>
- Cox, A. (1996) *EL SABER LOCAL: METODOLOGÍAS Y TÉCNICAS PARTICIPATIVAS*. Bolivia: NOGUB-COSUDE/CAF
- Dietz, G. (2011). "La educación superior intercultural ante la diversidad cultural en México", en: Silvie Didou Aupetit y Eduardo Remedi Allione (coords.). *Educación superior de carácter étnico en México: pendientes para la reflexión*, pp. 187-222, Ciudad de México: Senado de la República/Cinvestav.

- (2014). Universidades Interculturales en México. *Revista de Investigación Educativa*, (19), 319-326.
- 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 (Coord.). *Diseño Artesanía e identidad: Experiencias académicas locales de Diseño Artesanal en Colombia y el Salvador* (pp. 49-65). Popayán, Colombia: Axis Mundi
- Espinoza, A., Martínez, M. (2009). *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad*. México: FONART
- Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México. (2014) *Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México 2012 : marco conceptual / Instituto Nacional de Estadística y Geografía*. México : INEGI.
- Fernández de Calderón, A., Sarmiento, A. y Fuentes de Álvarez, V. (1988). GRANDES MAESTROS DEL ARTE POPULAR. México: Fomento Cultural Banamex, A.C.
- Fernández, S. (2008). Historia del Diseño en América Latina y el caribe, Brasil: Blücher.
- Feoli, M. y Riba, G. (1999). Manual para la implementación de Ecodiseño en Centro América. Recuperado de http://www.cegesti.org/manuales/download_manual_ecodiseno/manual_ecodiseno.pdf
- FONART. (2020). Reglas de Operación de Programas del Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías (FONART), para el ejercicio fiscal 2020. DOF – Diario Oficial de la Federación. Recuperado 15 de mayo de 2021. De: https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5583414&fecha=03/01/2020
- Freitag, V. (2014). Entre arte y artesanía. *El Artista*, 11. <https://www.redalyc.org/pdf/874/87432695007.pdf>
- Garrido, M. (2019) *La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño*. Cuadernos del Centro de Estudios en diseño y comunicación: ensayos, (90); pp. 35-47

- Garrido, E., (2015). *“Donde el diablo mete la cola”*. *Estética indígena en un pueblo purépecha (México)*. (Tesis de Doctorado, Universidad Complutense De Madrid) Facultad De Geografía E Historia Departamento de Historia de América II (Antropología de América).
- Gaviria L. y Pérez, C. (2012) *Artesanía y diseño: diálogos y prácticas pedagógicas Crafts and desing: dialogues and teaching practices*. Arquetipo. 3. Pp. 109-120.
- Gouy-Gilbert, C.1984 El nacimiento de un arte tradicional. *Relaciones* 23. Colegio de Michoacán.
- Guzmán, A.: García, F. (Comp). (2010). *Diseño, Artesanía e Identidad: Experiencias académicas locales de Diseño Artesanal en Colombia y El Salvador*. Popayán: Axis Mundi.
- Hernández, D. (2013) Por un desarrollo artesanal integral. En Sales, F. (Coord.). *Las artesanías en México. Situación actual y retos* (pp. 19-31). Mexico:CEPSOP
- Herrejón, C. (1994). *Tradición: “Esbozo de algunos conceptos”*. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*. 59.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. O. (2002). La invención de la tradición. Critica.
- INI: OEA: CIPAD. (1993) Centro de Documentación e Información “Daniel Rubín de la Borbolla” Memoria del XII Curso de Diseño Artesanal “Daniel Rubín de la Borbolla”. México, D.F.
- Juez, M. (2002). *Contribuciones a una antropología del diseño*. Gedisa.
- Martínez, A. (coordinación). (2015). *Tesoros Vivos de Michoacán*. Morelia, Mich.: CONACULTA
- Martínez, K. (2018, septiembre). *La artesanía y la práctica de profesionistas del diseño*. Universidad Autónoma Metropolitana: Xochimilco. https://issuu.com/karla_martinez_barrientos/docs/la_artesania_y_la_practica_del_prof
- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo & Dirección General de Artesanías. (2020). *BASES DEL CONCURSO VIII PREMIO NACIONAL DE DISEÑO DE LA ARTESANÍA PERUANA: INNOVACIÓN EN LA ARTESANÍA*. <http://artesaniatextil.com/wp-content/uploads/2017/10/BASES-INNOVACION-EN-LA-ARTESAN%C3%8DA.pdf>. <http://artesaniatextil.com/wp-content/uploads/2017/10/BASES-INNOVACION-EN-LA-ARTESAN%C3%8DA.pdf>
- Moreno, J. (1990). Coordinador, *Artisanos y Diseñadores: Memorias de la Reunión Técnica Iberoamericana sobre Diseño y Artesanía*. México: CIDAP.
- Morris, W. (2021). *Arte y artesanía*. Cuadernos de Langre, S.L.

- Muñoz, A. (2017). Adriana Muñoz prenda única, arte único. En *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/adrianamunozmorelia/videos/1590015984641234/>
- Navarro-Martínez, S. I. (2017, 9 mayo). Perspectivas y alcances de la vinculación comunitaria. El caso de la Universidad Intercultural de Chiapas, Unidad Oxchuc. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XVI(1). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272018000100088
- Novelo, V. (1976). Artesanías y Capitalismo en México. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Papanek, V. (1977). Diseñar para el mundo real: Ecología humana y cambio social. Barcelona: Pol-len.
- Pasztory, Esther. (2005). Thinking with things. Toward a new vision of art. Texas. University of Texas Press.
- Ramírez, A. (2014). *Tejiendo la identidad: El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán* (1.ª ed.). CONACULTA.
- Rangel, E., & Marin, J. (2014). Desplazamientos territoriales y nuevos asentamientos tepehuanes. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 35(137). <http://www.revistarelaciones.com/index.php/relaciones/article/view/152>
- Ryan, M. (2013). Manual de diseño artesanal. México: FONART.
- Rivera, M., Alberti, P., & Vázquez, V. (2008, enero). La artesanía como producción cultural susceptible de ser atractivo turístico en Santa Catarina del Monte, Texcoco. *CONVERGENCIA: Revista de Ciencias Sociales*, 46. <http://www.scielo.org.mx/pdf/conver/v15n46/v15n46a10.pdf>
- Rubín de la Borbolla, D. (1974). Arte popular mexicano. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rubín de la Borbolla, S. (2009). Rescate y conservación del patrimonio artesanal: El legado de Daniel Rubín de la Borbolla. *Cultura y Desarrollo*, 6. http://www.lacult.unesco.org/publicaciones/showitem.php?id=79&lg=1&paginasweb=37#anclafototeca&id_1_ajax=79&id_2_ajax=95&tablename=publicaciones_grafo&
- Sánchez, E. (2003). Arte indígena contemporáneo. ¿Arte popular? *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. extraordinario, pp. 69-84.
- Sanz, F y Lafargue, J, (2002). Diseño Industrial. Desarrollo de producto. Thompson. Madrid.

- Simón, G. (2009). La trama del diseño. Designio. México
- Simposio UNESCO/CCI. (1997, 6 octubre). *La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera. UNESCO.*
<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/#topPage>
- Stiglitz, J. (2002). El malestar de la globalización. Madrid: Taurus
- Turok, M. (1988). Cómo acercase a la artesanía. México, D.F.: Plaza y Valdés
- (2013). Análisis Social de los artesanos y artesanos en Latinoamérica. *Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP(7)*, 22-29.
- Facultad Filosofía & Letras – Universidad de Cadiz, & García, P. (2018). Lo artístico como recurso atópico William Morris en la Historia (TFG). Universidad de Cadiz.
<https://rodin.uca.es/xmlui/handle/10498/21351>
- UIIM, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán (2009). Arte y Patrimonio Cultural APC, Objetivo. Recuperado de https://uiim.edu.mx/Arte_y_Patrimonio_Cultural
- Universidad Veracruzana (2020) *Vinculación Comunitaria-Coordincación Regional de Vinculación.* Universidad Veracruzana.
<https://www.uv.mx/veracruz/vinculacion/vinculacion-social/>
- Vásquez, S., & Cojtí, A. (2020, 7 diciembre). *Apropiación cultural, otra forma de extractivismo en las comunidades Indígenas.* Cultural Survival.
<https://www.culturalsurvival.org/news/apropiacion-cultural-otra-forma-de-extractivismo-en-las-comunidades-indigenas>
- Ventura, M. (2012, diciembre). Proceso de autonomía en Cherán. Mover el derecho. *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad, XIX(55)*. <http://www.scielo.org.mx./sciELO.php>

ANEXOS