

RÁQUIRA  
DE LA ARTESANÍA DISEÑADA AL DISEÑO ARTESANADO

LAURA DANIELA ARIAS RAMÍREZ

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
PROGRAMA DE DISEÑO INDUSTRIAL  
BOGOTÁ  
2018

**RÁQUIRA  
DE LA ARTESANÍA DISEÑADA AL DISEÑO ARTESANADO**

**LAURA DANIELA ARIAS RAMÍREZ**

**Trabajo de grado para optar al título de Diseñadora Industrial**

**Asesores  
C.S. M.C Adriana María Botero Vélez  
D.I. M.A. Cristiam Camilo Sabogal Salazar  
D.I. José Fernando Varón Quintero**

**UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
PROGRAMA DE DISEÑO INDUSTRIAL  
BOGOTÁ  
2018**

**RÁQUIRA  
DE LA ARTESANÍA DISEÑADA AL DISEÑO ARTESANADO**

**LAURA DANIELA ARIAS RAMÍREZ**

---

**C.S. M.C Adriana María Botero Vélez  
Asesora**

---

**D.I. M.A. Cristiam Camilo Sabogal Salazar  
Asesor**

---

**D.I. José Fernando Varón Quintero  
Asesor**

**Noviembre 23 de 2018**

# RÁQUIRA

---

*De la artesanía diseñada  
al diseño artesonado*



## RESUMEN

El presente proyecto busca analizar las dinámicas entre el diseño industrial y la artesanía al interior de la comunidad alfarera de Ráquira, Colombia. A partir de las tensiones que se generan entre el diseño y la artesanía, se hace imperante comprender la pertinencia de las intervenciones del diseño desde las lógicas capitalistas que hacen que la artesanía sea percibida como un renglón más para el desarrollo económico al interior de los países “subdesarrollados”, donde se deja a un lado su carácter identitario dentro de los pueblos y su acción creadora, para convertirse en una mercancía con un conjunto de símbolos propios de las comunidades, manipulados por “las necesidades del mercado”. A partir de la problematización se busca reconsiderar y repensar las prácticas del diseño en los procesos globalizantes y su rol como facilitador para el ingreso de las comunidades artesanales campesinas, afro e indígenas a partir de la resignificación de los artefactos y la reconfiguración de su cultura para poder sobrevivir a los cambios impuestos por el modelo globalizante. Por eso, la investigación propone el diseño artesanal como una alternativa decolonial, en donde prevalecen esas otras sabidurías y conocimientos para reconstruir las maneras de hacer diseño y de ser diseñadoras(es) desde unas epistemologías más artesanales fuera de las lógicas de universalización.

**Palabras clave:** Intervenciones de diseño, Ráquira, artesanía, diseño industrial, artesanía diseñada, diseño artesanal.

## CONTENIDO

1. Introducción y planteamiento del problema .....	10
2. Objetivos .....	13
2.1 General .....	13
2.2 Específicos .....	13
3. Marco teórico .....	14
3.1 Delimitación del concepto diseño .....	14
3.2 Artesanía como práctica cultural .....	15
3.2.1 Artesanía Indígena .....	17
3.2.2 Artesanía popular .....	17
3.2.3 Artesanía contemporánea o neo-artesanía .....	18
3.3 Desarrollo intervencionista .....	19
3.4 Intervenciones de diseño .....	22
3.4.1 Caso de estudio: El símbolo nacional en manos de las diseñadoras. (Caso sombrero vueltiao) .....	25
3.4.2 Caso de estudio: Europa reinterpretando la cultura colombiana. (Caso Marni) .....	29
3.5 Artesanía como mercancía. La artesanía en la globalización .....	31
3.5.1 Caso de estudio: La mercantilización de las artesanías. (Caso Expoartesanías) .....	34
3.6 Artesanía como técnica. La importancia de lo hecho a mano en un mundo globalizado .....	41
3.6.1 Caso de estudio: artesanos a domicilio. (Caso Diseño Colombia) .....	44
4. Contexto .....	46
4.1 Colombia .....	46
4.2 Sector artesanal colombiano .....	46
4.3 Boyacá .....	48

4.4	Ráquira .....	48
4.5	Artesanas y artesanos .....	50
4.6	Oficio. Tradición alfarera.....	50
4.7	Materia prima .....	52
4.8	Técnicas .....	52
4.8.1	Moldeado .....	52
4.8.2	Placa o lámina.....	52
4.8.3	Modelado .....	52
4.8.3.1	Moldeado a mano .....	52
4.8.3.2	Rollo.....	53
4.8.3.3	Cona.....	53
4.8.3.4	Pellizco.....	53
4.8.3.5	Oficio de grano .....	53
4.8.4	Torneado .....	53
4.8.4.1	Torno de levante .....	53
4.8.4.2	Torno de tarraja .....	53
4.8.5	Decoración y acabados .....	54
4.8.6	Quema de las piezas .....	55
4.8.6.1	Horno de leña .....	55
4.8.6.2	Horno eléctrico .....	55
4.8.7	Comercialización y distribución .....	56
4.9	Caso de estudio: Implementación del esmaltado en la tradición alfarera de Ráquira. (Caso Ráquira).....	56
5.	Metodología .....	60
6.	Resultados .....	62
6.1	Caso Sombrero vultiao .....	62
6.2	Caso Marni .....	63
6.3	Caso Expoartesánías .....	64
6.4	Caso Diseño Colombia .....	65
6.5	Caso Ráquira.....	66
7.	Discusión.....	67
7.1	De la tradición a la transmisión.....	68
7.2	Diseño artesano y aportes al diseño industrial .....	71

8. Referencias bibliográficas .....	75
-------------------------------------	----

## INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El diseño como disciplina es fruto de las lógicas modernas, está orientado hacia el desarrollo e implementación de tecnologías, aplicación de factores de innovación y producción industrial. La artesanía, por su parte, tiene un desarrollo dentro de las comunidades y como constructora de identidades no necesita una innovación permanente. Desde esta perspectiva las dinámicas del diseño parecen ser opuestas a las de la artesanía (Barrera & Quiñones, 2006).

Alrededor de los diálogos que se forman entre la artesanía y el diseño, se generan tensiones y discusiones acerca de la pertinencia del diseño adentro de las prácticas artesanales. La “aplicación de diseño” a las artesanías ayuda al desarrollo económico del sector artesanal. El diseño mejora la calidad de las piezas y a su vez las hace competitivas en los mercados internacionales, mejorando así la calidad de vida de los y las artesanas, dándoles un lugar en el mundo moderno.

Por otro lado, el uso de técnicas y procesos propios de la artesanía en el diseño, le dan un toque diferenciador al producto, generando un tipo de producción artesanal-industrial, en el que lo hecho a mano y el uso de materias primas naturales generan un valor agregado que atiende a las necesidades del mercado.

Como prácticas, ambas parecen estar sujetas al modelo globalizante capitalista, en que el progreso económico no es solo el fin sino el medio para lograr la modernización de un país “subdesarrollado” como Colombia, territorio con un gran bagaje artesanal ancestral.

Para algunos diseñadores(as), las intervenciones del diseño son el único medio para evitar la inminente desaparición de la artesanía por la fuerza de la producción en serie del capitalismo, aportándole factores tecnológicos que ayudan a la evolución de la artesanía y su inserción en los mercados globalizados. Para otros(as), cuando la artesanía comienza a ser vista como mercancía o como una mera técnica, se pierden aspectos de tradición al interior de las comunidades afectando su identidad y sus modos de ser, obligando a los campesinos(as) e indígenas artesanos(as) a pertenecer al mundo accidental, adoptando y creando nuevas tradiciones.

Para situar la problemática, se realizaron entrevistas a artesanos y artesanas del altiplano cundiboyacense, en el pueblo de Ráquira. A partir de sus relatos, se propone encarnar cada uno de los aciertos y desaciertos entre la

artesanía y diseño, sus palabras representan ese saber otro y las voces, que en el mundo moderno nadie quiere escuchar.

Mediante esta investigación, busco problematizar el rol del diseño y su capacidad para transformar sociedades y moldear conductas. Desde una mirada decolonial y en conjunto con los artesanos(as), se analiza el discurso hegemónico que ha sido adaptado por los y las diseñadoras e incluso por los mismos artesanos(as). Desde la misma perspectiva propongo repensar el diseño de una manera artesanal, afuera del modelo impuesto y asumido, que nos permita como diseñadoras(es) y artesanas(os) ser, crear, pensar, saber y vivir de diferentes maneras, para poder entender otras realidades y otros saberes que ayuden a construir nuevas maneras de hacer diseño.

Para llegar a esto, primero hay que replantearnos el ser diseñadoras(es) o artesanas(os), partiendo de que todos y todas tenemos la capacidad de diseñar. Además, si consideramos que la artesanía es diseño en su estado más puro (Barrera & Quiñones, 2006), podremos prescindir de las barreras que hay entre artesanas y diseñadoras y diseño y artesanía.

Desde aquí se comienza a construir un nuevo diseño, “la artesanía del diseño”. La realización de una artesanía no solo es una cuestión de técnica y uso de los materiales, una artesanía no es un objeto, atañe procesos de pensamiento, muestra una dimensión territorial identitaria que permite realizar entramados sociales y además de eso cultiva identidades y tradiciones, son manifestaciones de pensamiento que se materializan a partir de la lectura de los mundos.

Si vemos y pensamos el diseño como una artesanía, como diseñadoras podremos dejar de pensar que el diseño se limita a la fabricación de objetos y servicios, teniendo prácticas más conscientes y contextualizadas, construyendo sociedades y modos de hacer disidentes a los establecidos que nos permitan la construcción de nuevos territorios y conocimientos propios.

A partir de estas reflexiones nacen varias interrogantes: ¿Cómo influye el colonialismo en las prácticas tradicionales del diseño?, ¿cómo se reconfigura la tradición en manos de los diseñadores y del mercado?, ¿cuál es el rol del artesano(a) en un mundo globalizado?, ¿cómo se percibe la artesanía en un mundo homogeneizado?, ¿acaso desde el diseño vemos la artesanía como una simple técnica?, ¿cuáles han sido las transformaciones sociales, económicas y culturales en las comunidades artesanales a causa de las intervenciones de diseño?, ¿cuáles son los impactos negativos y positivos ocasionados por las intervenciones de diseño?, ¿la vinculación de la artesanía y diseño nos permite ver la compleja

relación de desigualdad entre la experiencia (saberes otros) y el conocimiento experto?, ¿puede haber un punto medio entre lo tradicional y lo moderno?

Estos interrogantes orientan y posibilitan la presente investigación y la nutren teóricamente, construyéndose una apuesta ética, crítica y política que subyace al ejercicio de investigar desde los lugares particulares del diseño social, ya que a partir de las experiencias narradas por los y las artesanas se intentará dar respuesta a los mismos.

Con todo, las preguntas de investigación que competen a la disciplina son: ¿Cómo los discursos hegemónicos del diseño afectan la construcción de la tradición en la artesanía? ¿Cómo la adaptación un nuevo discurso decolonial aporta a la construcción de conocimientos desde el diseño?

## OBJETIVOS

### 2.1 Objetivo general

Identificar cómo la intervención del diseño en la artesanía la afecta en tanto práctica cultural.

### 2.2 Objetivos específicos

1. Reconocer en las prácticas de diseño, aquellos discursos hegemónicos que afectan el desarrollo propio de las comunidades artesanales en Colombia.
2. Discutir las posturas de las y los diseñadores frente a las prácticas del diseño al interactuar de las comunidades artesanales.
3. Entender el rol de la artesanía en un mundo globalizado.
4. Identificar en los relatos de los y las artesanas los discursos disidentes que permitan la construcción de diseños otros.
5. Aportar bases para la construcción del concepto “diseño artesano”, a partir del análisis de las conclusiones desde las posturas decoloniales.

## MARCO TEÓRICO

### 3.1 Delimitación del concepto diseño

Actualmente es difícil, dada la diversidad del diseño, poder clasificarlo y delimitar su accionar. El diseño se sustenta en otras disciplinas para poder emerger, creando conexiones rápidas entre la teoría y la práctica, pero muchas veces esta teoría no se ve reflejada en los modos de hacer y pensar el diseño.

Para Correa *“el diseño en sí mismo atañe una intervención en lo social, configura su producción en tanto práctica cultural al interior de un contexto sociocultural que incorpora cambios. En este mismo proceso de transformación es que interviene el diseño configurando modos de hacer y de ver”* (Correa, 2010). A partir de esto, se hace preciso cuestionarnos acerca de las prácticas del diseño y sus modos de intervención en las sociedades, además de entender la importancia de la disciplina a la hora de modificar las conductas de ciertas comunidades.

Correa (2010) también menciona, cómo el diseño produce una serie de *“bienes materiales o simbólicos que van a ser integrados a la cotidianidad, para generar un mayor desarrollo de la vida misma, generando innovación, mejor calidad de los productos, mayor integración científica y tecnológica en la creación y fabricación de los mismos”*. Al estar vinculado con prácticas que, en su mayoría, solo obedecen a las dinámicas del mercado, el diseño comienza a tener una valorización dentro de la producción de bienes materiales, es decir, un valor agregado en los objetos, que, a su vez, transforman los estilos de vida y las maneras de consumir. Este valor agregado, significa que las piezas con altos valores de diseño y calidad, empiezan a parecer como algo que solo algunos pueden conseguir y puede llegar a ser visto como un diferenciador de clases sociales.

Artesanías de Colombia (1998), define el diseño como un *“factor estratégico de desarrollo tecnológico que se encarga de la conformación y configuración de los productos para satisfacer las exigencias del mercado”*. Esta definición muestra como para la entidad, el diseño funciona solo si es para el beneficio del mercado y a partir de esto se reconfigura su función, el mercado es el que determina que se vende, que se hace y como se hace.

Cuando se piensa el diseño desde las necesidades del mercado, todo su accionar se ve en función del crecimiento económico a partir de la implementación de innovación y nuevas tecnologías, esto hace que el diseño este viciado por las

lógicas de la reproducción de objetos materiales que terminan solucionando las problemáticas que el mismo mercado creó.

Así el diseño comienza a olvidar su lado social, se olvida de su impacto en la sociedad y su capacidad de transformar los estilos de vida, el diseño ahora impone estilos de vida. En las prácticas se hace evidente la falta de contexto, los y las diseñadoras dejar de lado los trabajos colaborativos con las comunidades y la importancia de tener en cuenta las necesidades verdaderas de los territorios, la gente y sus hábitos. Aquí el diseño se olvida de las comunidades y también de los diseñadores(as), ambas entidades están al servicio de lo que el mercado quiere, unos diseñan y otros manufacturan.

### 3.2 Artesanía como práctica cultural

La artesanía como práctica cultural, se propone como un patrimonio material e inmaterial de un territorio, que produce valores culturales al interior de los pueblos artesanales y mantienen una tradición, son expresiones que permiten la construcción de identidad cimentada de generación en generación.

*“La fuerza interior que posee la artesanía como diversidad es enorme y, en tanto surge de realidades diferentes, debe ser vista como una pluralidad; por esta razón, es un grave error considerar la artesanía en singular, solamente como expresión patrimonial de los pueblos ancestrales o como una artesanía de un diseñador destinada a los mercados contemporáneos”*(Neira, 2015).

La artesanía posee una carga cultural propia del lugar de origen, refleja tradiciones milenarias en el uso de sus técnicas, el uso de sus materiales y los modos de hacer irradian las maneras en que las comunidades materializan sus mitos y creencias. Son piezas únicas que reflejan la vasta imaginación de nuestros pueblos, que narran sus historias.

Muchas veces se piensa la artesanía como una forma contraria a la producción industrial<sup>1</sup>, ya que los modos de hacer artesanal se encuentran relacionados con lo hecho a mano, concebir los objetos a través de herramientas propias, sin recurrir a grandes maquinarias.

---

<sup>1</sup> La producción industrial parte de la transformación de materias primas en productos elaborados de manera masiva y en serie.

Pero la artesanía posee elementos diferenciadores de cualquier producto hecho a mano —ya que se podrían contemplar las manualidades y en general todas las artes manuales como una artesanía—. Las manualidades en su gran mayoría, a diferencia de las artesanías son ejecutadas con materiales propios de la industria y son realizadas para ocupar el tiempo libre de las personas, además se inspiran en temas ajenos a la cultura propia de una región como la navidad o Halloween.

La persona que realiza la artesanía debe conocer todo el proceso de creación, producción y comercialización, desde la extracción de la materia prima hasta la distribución del producto, cosa que se diferencia de la división y especialización en el trabajo industrial, donde la persona se vuelve especialista en solo una parte de la producción del objeto, haciendo que se ignore un gran porcentaje de la producción total de dicha pieza.

Para que algo se piense como artesanía debe ser aprendido de generación en generación, donde los saberes permanecen intactos a través del tiempo. Además, la fabricación de las piezas es desarrollada en su mayor parte en talleres que terminan siendo las mismas viviendas de sus autores(as), allí se encuentran las herramientas que también son fabricadas por ellos mismos.

La artesanía es definida por la UNESCO en el Simposio internacional “La artesanía y el Mercado Internacional: Comercio y Codificación Aduanera” (UNESCO, La Artesanía y el mercado internacional : comercio y codificación aduanera, 1997) como:

*“los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.”*

Aunque la definición del concepto sigue siendo difícil de delimitar, existen tres tipos de clasificación para la artesanía postulados en decreto 258 del 02 de febrero de 1987, que serán ejemplificados según la producción artesanal de Ráquira

### 3.2.1 Artesanía indígena

Artefactos con fines utilitarios, estéticos y ritualísticos, propios de una comunidad, en donde se materializan los saberes y creencias.

Ráquira tiene una tradición indígena alfarera muisca, dicha comunidad fabricaba objetos con fines utilitarios, para la conservación de los alimentos, y con fines ritualísticos, para realizar ofrendas a sus dioses, sus objetos más representativos son los chorotes y las múcuras.



### 3.2.2 Artesanía popular

Artefactos realizados por un pueblo, que a través de tecnologías tradicionales y materias primas locales exponen la destreza de ciertas técnicas transferidas de generación en generación, esta artesanía es propia de comunidades mestizas, campesinas y afro, cuyas tradiciones se han visto influenciadas por la colonización y tiene fuertes atributos europeos.



En la época de la colonia, en Ráquira, se implementaron nuevas técnicas, como el esmaltado, usos, como tazas de té y azucareras y materiales, como el caolín y la porcelana, que generaron una hibridación y transformación del oficio local.

### 3.2.3 Artesanía contemporánea o neo-artesanía

Artefactos realizados por individuos, en donde se ve reflejado el uso de nuevas tecnologías, factores de innovación, uso de principios estéticos en tendencias globales y uso y apropiación de técnicas, colores, formas y usos precolombinos transformados para los nuevos mercados, son objetos que provienen de diferentes contextos socio-económicos. Se caracteriza por realizar una transición hacia la tecnología moderna, la cual propende por la aplicación de principios estéticos de tendencia universal y académicos; destaca la creatividad individual expresada por la calidad y originalidad del estilo.



La inserción del diseño en la alfarería produce piezas que no necesariamente son hechas por artesanos(as), obedecen más a las tendencias mundiales que a la tradición de Ráquira.

La neoartesanía, no puede ser considerada una artesanía en tanto no sea fabricada por las manos de artesanas y artesanos de tradición, aquí los que fabrican las piezas son diseñadoras(es) o artistas que adaptan las tradiciones a las tendencias. El papel del artesano como creador desaparece y se vuelve mano de obra calificada.<sup>2</sup>

La artesanía puede ser definida por las instituciones que trabajan por el sector artesanal, pero creo, no se puede limitar a una descripción meramente técnica y de proceso, la artesanía tiene un carácter poético, que solo es entendida por las mismas manos de los y las artesanas, que ven en la artesanía una forma de vida.

Para Luisa Gualan, indígena saragura, *“Cada pieza tiene un significado especial [...] está vigente, todavía estamos a tiempo de que podamos compartir, estamos abiertos para poder ser parte de este gran trabajo, también hay... a veces falsas interpretaciones después de la colonización, en varias comunidades hay*

---

<sup>2</sup> En los siguientes capítulos se explicará a fondo la artesanía como mercancía y el rol del artesano.

*diferentes comportamientos, diferentes formas de manifestación que también confunden nuestra acción”*

Doña Carmen y su esposo, no son artesanos de tradición, afirman que aprendieron el oficio en la universidad de la vida, se dedican a fabricar chorotes y vasijas con la técnica más antigua de Ráquira, el rolo, técnica que ya casi ningún artesano(a) usa, aún así, siguen trabajando las mismas piezas porque para ellos la artesanía y el barro no se limita a movimientos mecánicos, cada momento está cargado emociones y mucho corazón, las piezas son la manera de comunicarse con los demás.

Durante la realización del proyecto he considerado que la elaboración de las artesanías representa una manifestación colectiva del pensamiento, la cual genera identidad y arraigo cultural por parte de las comunidades campesinas artesanales e indígenas artesanales, para ellos cada pieza representa una expresión y representación de lo que los rodea y es una extensión de sus ideologías y reflexiones sobre la vida y muchas veces de la naturaleza. Además, la práctica del oficio enriquece sus conocimientos, los motiva cada día y porque no, los empodera.

### 3.3 Desarrollo intervencionista

¿Cómo logramos entender las dinámicas entre la artesanía y los mercados globales, o entre la tradición y lo moderno?

Arturo Escobar define el desarrollo como un régimen de separación que significó y justificó la intervención del primer mundo en los países del tercer mundo: América Latina, África y Asia, rescatándolos y modernizándolos, a través del crecimiento económico (Escobar, 2005).

Este proceso de modernización y rescate, significo más bien, la imposición de métodos eurocéntricos sobre los latinos. Algunos de los conocimientos ancestrales de nuestras comunidades fueron eliminados y el resto transformados, ya que los que existían no encajaban y eran considerados atrasados para las lógicas del progreso económico.

En Colombia, desde la llegada de los españoles se ha vivido una constante imposición de modos de hacer, bajo el discurso del desarrollo.

Para 1961, los Cuerpos de paz llegaron a Colombia con el objetivo de: *“promover la paz y la amistad mundial”* en donde hombres y mujeres de Estados Unidos asistían a países en vía de desarrollo. En el libro Conspirando con los

artesanos, Barrera & Quiñones, hacen referencia a la presencia de esta organización en el sector artesanal y citan a Cecilia Holguín, quien afirma que: (Barrera & Quiñones, 2006)

*“iniciaron en el país una gran promoción artesanal enfocada en la exportación de los productos. Esta ligereza es explicable porque no existía una conciencia responsable para advertir que estaba en juego la cultura de un pueblo [...] posiblemente su influencia no llegó hasta los sectores donde hubiera podido detenerse la vandálica destrucción como acaeció en algunos de nuestros centros artesanales”*

Para esta época eran casi 600 voluntarios<sup>3</sup> en el territorio colombiano, que encaminaban proyectos para el desarrollo en el área rural, especialmente. Para los cuerpos de paz el desarrollo del país se encontraba en la manufactura, en donde la artesanía tenía un papel protagónico, siempre y cuando lograra “modernizarse y convertirse en industria”. Fue así como en conjunto con el Ministerio del Desarrollo Económico<sup>4</sup>, le propusieron a la entidad Artesanías de Colombia<sup>5</sup> formar un proyecto que impulsara el sector manufacturero que genera mayor oferta de empleo a través del fomento de la comercialización de las artesanías colombianas tanto a nivel nacional como internacional, especialmente en Estados Unidos.

*“La creencia de que “el rezago del pasado” impedía el progreso económico, desembocó en querer modernizar éste sector, volverlo productivo y mejorar sus condiciones de desarrollo. De ahí, que, durante la elaboración de la política desarrollista de Artesanías de Colombia en 1970, se incentivara la inversión en las actividades de las comunidades artesanales, bajo la creencia de que esto generaría fuentes de empleo a un bajo costo”*(Miranda, 2006).

---

<sup>3</sup> Colombia fue el segundo país con más voluntarios después de la India.

<sup>4</sup> El Ministerio de Desarrollo Económico se fusionó en el 2002 con el Ministerio de Comercio exterior, hoy es llamado Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, está encargado de apoyar la actividad empresarial, productora de bienes, servicios y tecnología, así como la gestión turística de las diferentes regiones. El comercio, la industria y el turismo han sido declarados ejes fundamentales en el desarrollo económico colombiano. Entre sus diferentes funciones también están las de formular, adoptar, dirigir y coordinar las políticas generales en materia de desarrollo económico y social del país.

<sup>5</sup> Artesanías de Colombia es una empresa de economía mixta, vinculada al Ministerio de Comercio Industria y Turismo que contribuye al progreso del sector artesanal mediante el mejoramiento tecnológico, la investigación, el desarrollo de productos y la capacitación del recurso humano, impulsando así, la comercialización de artesanías colombianas (Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, 2013).

Estas prácticas dominantes de pensamiento obligaron a muchas comunidades a creerse la idea del “progreso”, viéndose obligadas a dejar atrás costumbres y tradiciones porque no encajaban en el modelo actual, respondiendo a las exigencias de los nuevos mercados capitalistas. En Colombia, estas intervenciones significaron la apropiación —consentida o no— de nuevas culturas, como lo menciona Bonfil Batalla, la cultura está compuesta por expresiones autónomas, apropiadas, impuestas y enajenadas (Jurado, 2015).

- Cultura autónoma: La sociedad decide sobre sus elementos culturales, el uso de estos y su reproducción.
- Cultura apropiada: Los elementos culturales son ajenos, pero la comunidad toma la decisión de su uso.
- Cultura impuesta: Aquí la comunidad no tiene elementos culturales propios, ni tienen la posibilidad de elegir sobre estos elementos.
- Cultura enajenada: Los elementos culturales son propios, pero otra comunidad decide sobre ellos.

Estos cuatro casos que propone Bonfil Batalla, generan campos de poder, y dinámicas de dominación, en donde:

*“El grupo dominante construye un discurso ideológico de afirmación de superioridad, en una posición en la que es necesario salvar a los dominados de su situación inferior. Entonces es preciso modernizarlos o redimirlos hacia el camino cierto y único, y por ello el grupo dominado requiere cambiar sus visiones religiosas, tecnológicas, educativas o de eficiencia. Al considerarse que las relaciones sociales no son estáticas, la dinámica de control cultural se expresa en resistencias, imposiciones y apropiaciones”*(Jurado, 2015)

A partir de lo que afirma Jurado, se puede conocer más a fondo el discurso hegemónico de la entidad Artesanías de Colombia en el territorio colombiano, entidad que ha impulsado el “desarrollo del sector artesanal” durante casi 62 años. Cecilia Duque en su texto para la revista Artesanías de América (Duque, 2015) afirma que:

*“Si la innovación es el camino, vamos a focalizarnos en la innovación y pensamos en algo que suena terrible: no nos va a importar el artesano en este momento, solo van a importar los productos que hace el artesano [...] nos propusimos a promocionar los productos que hacían originalmente los*

*artesanos y cinco productos más, es decir, a cada artesano se le apoyó a través de diseñadores en el desarrollo de cinco nuevos productos”*

Josefina, artesana de Ráquira afirma *que “nos enseñaron en Artesanías de Colombia con unos engobes, sí, muy bonito, muy bonito. Pero claro como dice el dicho, todo se acostumbra uno que le den [...] Pues ellos traían los engobes y hacíamos unas decoraciones con unos verdes, unos azules, un amarillo, un rojo [...] Él diseñador Diego Ibáñez, de todas formas, venía y a uno le decía que hiciéramos tal cosa, pues uno obedece a las cosas, en el torno, ya venía él y ya cuando el día que estaba el engobe, en frío, entonces él ya venía y lo enseñaba a decorar”*

En Ráquira Artesanías de Colombia, junto con los diseñadores implantaron nuevas maneras de trabajar la alfarería, lo cual ayudo a mejorar el nivel de las y los artesanos raquireños, pero esto significo que los mismos artesanos adaptaran el discurso, eliminando cualquier posibilidad de resistencia ante en cambio.

De este modo, es que el discurso del diseño cobra importancia para el desarrollo del sector y para las entidades interesadas en el progreso del país. A partir de la implementación de tecnologías e innovación, entra como una estrategia para lograr el desarrollo y modernización del artesanado colombiano. Con el objetivo de promover una nueva imagen de las artesanías, más frescas y modernas, el diseño, se centra completamente en el objeto dejando de lado las comunidades inventoras.

A modo de conclusión se hace importante preguntarse ¿qué clase de desarrollo estamos buscando o logrando? y ¿qué estamos perdiendo como colombianos al adaptar las tradiciones de la globalización?

### 3.4 Intervenciones de diseño

Los debates en torno a la incursión del diseño en la artesanía o de la artesanía en el diseño han sido muchos. La artesanía se vuelve llamativa para los diseñadores y diseñadoras no solo por su carácter de inspiración, sino también porque se ha convertido en un gran campo de acción laboral. Como lo menciona el diseñador Juan Carlos Ortiz, en su artículo Artesanía + diseño, ¿la artesanía necesita del diseño? (Ortiz, 2013):

*“El interés de algunos especialistas en diseño por la artesanía ha derivado en “colaboraciones” para crear nuevos productos. Dicha colaboración sin embargo parece ser una relación laboral disfrazada de colaboración. Esto lo digo porque en muchas colaboraciones sólo se presenta su resultado: un producto, el cual es generalmente definido por el diseñador/a y el rol del artesano/a es manufacturarlo”.*

Muchos afirman que son más las pérdidas a nivel de tradición, técnicas, identidad y saberes a causa del diseño con sus intervenciones superficiales, poniendo en tela de juicio las prácticas de éste cuando se diseña con comunidades.

El diseñador Juan Manuel España (España) considera que las intervenciones deben dejar de prostituir el objeto en manos de diseñadores autocráticos que creen saber que necesita la comunidad pasando por encima de los saberes de los y las artesanas, haciendo que el diseño solo se limite a la simple generación de productos con características artesanales, *“los dibujos originales que representan sus caminos, sus clanes, sus muertos, la vulva de la vaca, los intestinos del burro, el hígado de la tortuga, serán reemplazados por cuadritos, rayitas, bolitas, adornitos brillantes y, por supuesto, llevarán estampada la firma del autor”*(Molano, 2009).

Los y las diseñadoras han encontrado una fuente de inspiración en los objetos artesanales, pero con dificultad han llegado a comprender todas las dimensiones que hay detrás de ellas. Usando sus técnicas, herramientas, formas, usos y materiales ha logrado instrumentalizar el sentido de lo “hecho a mano”, donde el factor artesanía se vuelve un diferenciador de estatus.

Otros en cambio aseveran que el diseño es un factor fundamental para la evolución de la artesanía y su integración a los mercados globalizados, como lo plantea André Ricard en su artículo “Artesanía y diseño”, afirmando que: *“la artesanía no puede limitarse a la reproducción de utensilios y enseres del pasado. Existe un mercado marginal de productos artesanales que precisa ser atendido por el diseño”*(Ricard, s.f.).

Esta declaración es acogida por diversas diseñadoras(es) que piensan la artesanía al igual que Ricard, como un modelo atrasado y marginado por los procesos de producción en serie propios del capitalismo. Igualmente consideran el diseño como el único medio para rescatar los productos artesanales a partir de la modificación formal y/o funcional de los artefactos, además de otros aspectos que, según ellos, hacen que la artesanía vuelva a ser valorada y no desaparezca generando resistencias a la homogeneización.

Aquí se plantea el diseño como un elemento diferenciador en la artesanía y la artesanía como un valor agregado en el diseño. A partir de la aplicación de

factores de innovación, ejecución de distintos materiales, uso de tendencias mundiales e implementación de nuevas tecnologías para aumentar la producción, el diseño en la artesanía consigue la adaptación, transformación y resignificación de los objetos y valores de uso y signo de las artesanías, bajo el mensaje del rescate y el fortalecimiento del sector artesanal.

En Colombia la artesanía es intervenida desde los siguientes parámetros:

El diseño se usa para:

- Aprovechamiento y optimización de los insumos
- Adecuación tecnológica
- Racionalización de la producción
- Estética de uso y de imagen
- En los sistemas de distribución de empaques, embalaje y condiciones de transporte

El diseño es necesario en la artesanía porque:

- Facilita la comercialización de los productos
- Adapta la producción artesanal a las necesidades del mercado
- Introduce y adapta tecnologías
- Incrementa la productividad y la competitividad

Una vez más, se hace visible la función y aplicación del diseño en pro del mejoramiento de los objetos, a partir de tecnologías que incrementan la competitividad y la productividad, se adapta la producción artesanal a las necesidades del mercado.

Ricard propone que: *“la colaboración entre artesanía y diseño sería pues, un modo de relacionar el «saber hacer» con el «saber qué hacer»”* (Ricard, s.f.), revelando así, la subordinación de las y los artesanos en manos de los diseñadores(as), donde los artesanos pasan a ser mano de obra, ya que son los que poseen los conocimientos de los materiales y las técnicas que la industria desconoce y los diseñadores poseen un “conocimiento experto”, disponiendo y aplicando a su gusto los saberes artesanales.

Irene Maldini plantea que estas colaboraciones que expone Ricard, no deben ser leídas como resistencias sino más bien como la respuesta a la fuerza de la globalización en las dinámicas artesanales:

*“Los proyectos de «rescate de identidad» o «revalorización de la artesanía» a través de la colaboración artesano-diseñador son un claro ejemplo de cómo el diseño asiste a los procesos de globalización, actuando*

*como un sistema de diferencias comunes que regula las características locales que trascienden en el contexto global". (Maldini)*

A raíz de esto, se generan despojos simbólicos, pérdida o transformación de tradiciones y por ende la pérdida de la identidad, ya que las comunidades se ven obligadas a dejar atrás ciertos rasgos en su quehacer como artífices para poder subsistir en estos nuevos modos de vida impuestos por la globalización. El papel del diseño aquí, parece ser la reinterpretación de lo local en lo global.

### **3.4.1 Caso de estudio: El símbolo nacional en manos de las diseñadoras. (Caso sombrero veltiao)**

El sombrero veltiao nos sirve para dar cuenta de cómo el discurso del diseño en la globalización cobra vida, siendo el caso de estudio con menor información concebida, me propongo a demostrar que la relación entre el diseño y la artesanía tiene historia y muchas aristas que necesitan ser revisadas. Es necesario que el diseño logre concebir las intervenciones como un acto político y se aleje de su relación meramente objetual con la artesanía. El diseño, como lo propone Juan Manuel España, debe comprometerse en modos más profundos e ir más allá del objeto.

Los Zenú son un grupo indígena perteneciente a la familia Caribe. Hoy en día habitan los departamentos de Sucre, Córdoba y Bolívar. Esta comunidad llevó a cabo la construcción de un sistema hidráulico que controlaba las inundaciones, y ayudaba a la agricultura del pueblo, este sistema consistía en una compleja red de canales, cada uno de ellos con diferentes funciones. Además de esto los Zenú, también fueron reconocidos por su trabajo en orfebrería, alfarería y tejeduría de fibras naturales. Desgraciadamente con la llegada de la colonia, los Zenú fueron esclavizados en manos de los españoles y sus saberes se extinguieron con ellos.

Actualmente, la única actividad que persiste es la tejeduría, técnica asociada a la fabricación del sombrero veltiao, que desde 2004 fue declarado Símbolo cultural de la nación colombiana.

El sombrero veltiao es fabricado a partir de la caña flecha.

A nivel formal se compone de cuatro partes: el botón, la plantilla, la encopadura y el ribete. *"El primero está situado en el centro de la plantilla y es el*



*eje a partir del cual se empiezan a tejer las vueltas del sombrero. En la encopadura, se encuentran unos dibujos llamados pintas que originalmente correspondían a elementos de la naturaleza y la vida cotidiana de los indígenas. En tiempos precolombinos estos dibujos tenían funciones heráldicas y de identificación entre familias. El ribete es una trenza elemental de color negro*

*con la que se remata el borde del vuelto. Finalmente, existen diferentes calidades de sombreros, que se clasifican según el número de fibras empleadas para el trenzado: 15 (quinceano), 19, 21, 23, 27, 31. A mayor cantidad, más fino y por ende de mayor precio” (Miranda, 2006).*

El sombrero vuelto, no es oriundo de Colombia propiamente, es la combinación de uso europeo con las técnicas de tejeduría locales. Durante la colonia los indígenas apropiaron los modos de vestir de los españoles y los adecuaron a sus necesidades, así que el sombrero vuelto puede ser considerado como una artesanía popular por su origen mestizo.

Gloria Miranda, historiadora, afirma que *“el vuelto como tradición inventada, fue provisto de nuevos elementos para cumplir con un propósito igualmente contemporáneo y socialmente construido: el nacionalismo [...] sin perder su papel como símbolo de la región Zenú y costeña, la función primordial del sombrero en la actualidad es servir como un indicador social que enuncia lo nacional y lo colombiano”*. (Miranda, 2006).

A partir de esto se concluye que el sombrero pierde su carácter identitario al interior de la comunidad Zenú, se vuelve una mercancía, cuando sus diseños geométricos ya no representan el orden familiar al interior del pueblo. Hoy en día, ni siquiera los artesanos conocen los significados y aunque persisten las tramas y dibujos como característica principal del sombrero, sus funciones totémicas desaparecieron, ellos afirman que hoy en día se dedican a la reproducción de las figuras, pues son las que más les gustan a los clientes.

Cuando una comunidad ve un ingreso económico en una artesanía, es muy fácil que de manera “autónoma”, decida transformar la tradición al pro de la subsistencia, es así como se permite que una pieza tenga un proceso de recontextualización, en donde se le asignan nuevos significados, que casi nunca se

asemejar a los originales. Hoy en día el sombrero vultiao se relaciona más con la costa que con los Zenú.

Como en el caso del rediseño que realizó la diseñadora de modas Olga Piedrahita, que buscaba enaltecer la cultura colombiana a nivel internacional —no la cultura Zenú, ni mucho menos a los artesanos—, causando un impacto muy fuerte, al lograr llevar un artefacto rural, como lo es una artesanía, a pasarelas tan importantes como los son Colombia Moda y Bogotá fashion week. Además de eso logro la participación la pasarela de la moda en Milán.



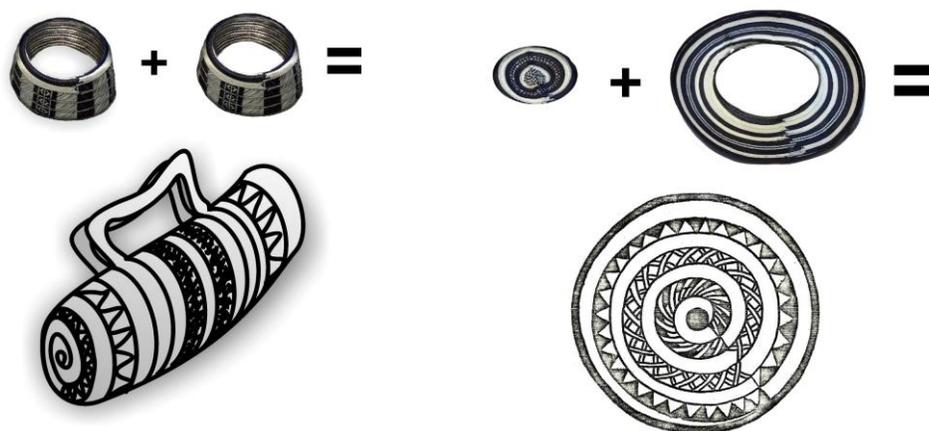
A simple vista parece un gran trabajo colaborativo entre los artesanos y la diseñadora, pero durante la recolección de la información relacionada con las intervenciones de diseño en el caso del sombrero vultiao, se encontró que solo en el caso Artesanías de Colombia se menciona a la comunidad Zenú. Los otros informes y artículos solo lo mencionan como un “artículo cargado de identidad colombiana”, “la artesanía colombiana por excelencia” o en su defecto, solo se menciona a la diseñadora que intervino la pieza.

La artesanía —aunque reconocida internacionalmente—, pierde todo su carácter simbólico al resignificarse en otros contextos, en este caso, aunque se mantiene el material, el uso y la técnica, se vuelve una pieza de status.

En otro caso, a partir de la técnica del tejido del sombrero, se propone llegar a la diversificación de productos desde el diseño, demostrando como el diseño llega, bajo el discurso del rescate de las tradiciones perdidas, con la ayuda de factores de innovación que le ayudan a mejorar las ventas y así la calidad de vida de los artesanos.

Primero se realiza una explosión del artefacto y a partir de la descomposición del objeto se genera la diversificación en su uso.





Salta a la vista la falta de interés por parte de los diseñadores y de las identidades —que dicen proteger las tradiciones—, por querer conocer más de la cultura Zenú, o siquiera entender la importancia de mantener, por lo menos, algunos aspectos de la tradición. ¡Sin duda alguna es una falta de respeto para las comunidades que duran días realizando un sombrero vultiao, considerar que estas piezas pueden llegar a representar lo que el vultiao significa y ni hablar del valor agregado que supuestamente le proporciona el diseño!

Si bien este ejemplo es la exageración del fenómeno, pasa en repetidas ocasiones con diversas comunidades a nivel mundial y sobre todo en países latinoamericanos, los cuales poseen tanta diversidad, que parece que es natural burlarse de sus creaciones, parece que es natural volver a el artesano mano de obra calificada y no darle derechos de autor por su creatividad.



### 3.4.2 Caso de estudio: Europa reinterpretando la cultura colombiana (Caso Marni)

*“Así ha sido la relación de Colombia con Marni, la marca de moda italiana que ha llevado el trabajo de nuestros artesanos a la semana de Milán y ha creado sus últimas colecciones inspiradas en la belleza del país y el encanto de su cultura”*

Marca Colombia (julio, 2016)

*“Marni reinterpreta la artesanía colombiana. A ritmo de cumbia la casa de moda italiana Marni presentó en la pasada edición de la semana del diseño de Milán, la instalación Ballhaus. Un espacio que invitó a descubrir la colorida artesanía colombiana desde un punto de vista europeo”*

Axxis (2016)

*“Marni, la vereda. El Marni Vereda es un lugar en que los colores, los sabores y el folclore actúan como telón de fondo de la nueva colección de muebles y accesorios de la marca que se enriquece este año con nuevas artesanías y materiales”*

Marni (abril, 2018)

*“La casa de diseño italiana presenta nuevas piezas de gran significado cultural para la comunidad colombiana de una forma diferente”*

Luster (abril, 2018)

Otro caso en donde el diseño brilla por su ausencia—revisando el caso desde el diseño social— es la casa italiana de diseño Marni y sus múltiples intervenciones en la artesanía colombiana.

Marni ha encontrado una fuente inagotable de inspiración, no solo en las artesanías colombianas, sino en la cultura entera del país. ¡Desde hace varios años viene encaminado proyectos para la promoción de la cultura colombiana en Europa!

Desde la reinterpretación de la plaza de mercado de Paloquemao, hasta construcción de una nueva línea de sillas en suncho inspiradas en las veredas al

interior de los pueblos colombianos, Marni ha logrado el reconocimiento de su línea de diseño a nivel mundial.



*“Hoy en día evitar que nos apropiemos culturalmente de algo es tan difícil como evitar la globalización”<sup>6</sup>*

Periódico Publimetro Colombia

El interés despertado de los diseñadores(as) por innovar y producir algo realmente exclusivo, hace que haya una desinformación del contexto del cual se “inspiran”, la falta de investigación y desinterés hace que se obvie la tradición, religión, cosmogonía y en general todos sus conocimientos ancestrales asociados con sus creaciones artesanales. Aquí solo se valora el artesano—ni siquiera la comunidad—

---

<sup>6</sup> “Del plagio, la inspiración y Marni” artículo publicado por el periódico Publimetro Colombia, por Nelson Rueda Argumedo.

por la habilidad que hay en sus manos, pero de puertas para afuera dicen estar ayudando a la mejora de la calidad de vida de las artesanas, pues se están generando nuevas fuentes de empleo.

*“La presencia cada vez mayor de diseñadores industriales, diseñadores gráficos, diseñadores de moda y de otros profesionales creativos inquietan a los artesanos de los pueblos indígenas, quienes tienen incertidumbres acerca del uso que estos actores externos hacen de sus conocimientos y prácticas al crear productos a partir de los referentes culturales indígenas sin su consentimiento, reconocimiento ni retribución”.* (Quiñones, Cielo; Barrera, Stella; Jacanamijoy, Juan;, 2014)

Las intervenciones de diseño, nos permiten dar una nueva clasificación a la artesanía, vista desde el discurso de los y las diseñadores que están interesados en la promoción del sector artesanal y el trabajo con las comunidades. En clave de mercantilización el diseño reduce la artesanía a una simple técnica y a una mercancía.

La primera es la artesanía como mercancía, causada por la integración de factores de diseño en los objetos artesanales, donde la artesanía se transforma para encajar en el mundo moderno, y la segunda, la artesanía como técnica, donde el diseño se apropia solo de las maneras de fabricar una artesanía, en ambos casos el resultado es un objeto competitivo y diferente, uno por el valor agregado del diseño y el otro por ser fabricado a mano, ambas consideradas artesanías diseñadas.

### 3.5 La artesanía como mercancía. La artesanía en la globalización

*“Y los hijos pues... ya no les interesa lo que es la artesanía”*  
Carmen, artesana de Ráquira

*“La economía actual valora los conocimientos, prácticas y recursos indígenas porque los considera susceptibles de ser convertidos en productos de masas, especialmente en el campo genético, farmacéutico, alimenticio y en los ámbitos simbólicos como los de la artesanía”* (Quiñones, Cielo; Barrera, Stella; Jacanamijoy, Juan;, 2014)

Los procesos de globalización han logrado penetrar en zonas donde la riqueza cultural es muy amplia, esto trae ciertas consecuencias, sobre todo en los países latinoamericanos donde hay tanta diversidad y una larga tradición artesanal. La artesanía y los artesanos se han visto obligados a cambiar y transformar sus modos de hacer y de ser, para poder pertenecer a la modernidad<sup>7</sup>.

Los elementos más característicos del fenómeno de la globalización son el desarrollo económico y tecnológico y el progreso.

El progreso como se conoce, es un concepto que implica la superación humana, siempre va hacia delante de la mano del desarrollo, vive en un tiempo lineal que no permite mirar hacia atrás, ya que siempre está superando lo pasado. Si vemos el progreso desde las lógicas artesanales, veremos que muchas comunidades viven una concepción cíclica del tiempo, según Neira, en estas comunidades el desarrollo económico no es *una piedra angular dentro de sus organizaciones sociales, sino que hace parte de un conjunto de elementos que permiten obtener una vida en equilibrio* (Neira, 2015)

Para este autor, otro elemento característico de la globalización es:

*“la creación de mercados masivos y homogéneos fuertemente estandarizados en términos de cultura, que suponen altos volúmenes de producción a precios bajos; de hecho el consumo se constituye en un elemento clave que permite mantener todo el entramado de producción-distribución-comercio”* (Artesanía y globalización, 2015)

Los y las artesanas de Ráquira son conscientes de los cambios y transformaciones que ha sufrido el oficio y la artesanía como objeto. Algunos jóvenes artesanos consideran que la artesanía ya no tiene un futuro y deciden abandonar el oficio haciendo que se rompan las tradiciones y los legados artesanales, cosa que hace que su patrimonio material e inmaterial desaparezca poco a poco. (España)

La deserción es una de las problemáticas más fuertes en el pueblo. En la vereda de Resguardo Occidente, muchos de los y las artesanas de tradición, han preferido migrar a hacia Bogotá. Esta vereda se caracteriza por la fabricación de múcuras y chorotes, hoy en día, estas piezas no son apreciadas pues no tienen ningún valor monetario y su uso se vuelve casi ornamental. El mercado prefiere piezas utilitarias, sobre todo—en las piezas de barro—que se usen en la cocina o en la mesa. Así que los artesanos y artesanas han optado, unos, por fabricar materas gigantes—conservando la técnica del rollo— y otros por poner panaderías o líchigos en la capital, junto con toda su familia.

---

<sup>7</sup> La modernidad entendida como un proceso constante y permanente de innovación y modernización hacia el progreso, que implica la industrialización y el crecimiento económico.

En ambos casos la disolución del ciclo de la tradición se rompe. Las materas, aunque una buena opción para continuar con el oficio, significan, la pérdida de usos ritualísticos y por ende la pérdida de identidad y el olvido de sus antepasados Muisca. Además, la implementación de nuevos usos, nos muestra cómo una vez más, los y las artesanas están condenadas a obedecer las demandas del mercado.

Por otro lado, la implementación de nuevas tecnologías, como lo son los tornos de tarraja y maquinarias más industriales, hacen que la fabricación de las materas no sea propia de los artesanos, sino de unos pocos comerciantes contratan a los artesanos para que maneje las maquinas, haciendo primero, que los artesanos queden relegados a mano de obra calificada, segundo que las formas de producción propia de la artesanía desaparezcan a causa de la producción a gran escala, tercero, que los artesanos olviden los modos de hacer artesanía y cuarto, que los intermediarios se queden con la mayor parte de la ganancia.

Retomando el artículo de Artesanía y Globalización, se puede concluir que *“Es fundamental comprender este tema porque la artesanía corre riesgo de desaparecer y perder su sentido en medio de un agresivo mercado global basado en el volumen y precio”*(Neira, 2015)

La artesanía hace parte de un modelo de producción mercantil simple, donde el dinero no es un fin, sino un medio, *“ se expresa en el ciclo: mercancía-dinero-mercancía, en cambio del sistema de producción capitalista que tiene como principio y fin la generación y acumulación de dinero, expresado en un ciclo: dinero-mercancía-dinero”*(Córdova, 2015).

Hoy en día la producción artesanal también se da dentro de las producciones capitalistas de acumulación, esto pasa cuando la industria comienza a producir bienes de tipo artesanal, aquí la artesanía cambia su carácter de manifestación cultural al interior de los pueblos y comienza a ser vista como una mercancía. La producción artesanal se ve envuelta por el capitalismo, ya que muchos artesanos y artesanas se ven con la necesidad de tener intermediarios para vender sus creaciones. Las lógicas de progreso absorben por completo los modos de producción mercantil simple. Un mercado basado en la competencia relega a los artesanos a un estado de precarización, pues es difícil competir con medianos y grandes capitalistas que producen “artesanías” de mayor calidad que atienden las necesidades del mercado a partir de la adaptación de nuevas tecnologías e innovación. Las entidades promotoras del sector artesanal empujan al artesano a la construcción de obras esencialmente comerciales que les permitan un mejor desarrollo económico y por ende una mejor calidad de vida, borrando por completo las huellas de los ancestros y sus tradiciones.

Un espacio como Expoartesanías ejemplifica las dinámicas entre los artesanos, diseñadores y artesanía en la globalización.

### 3.5.1 Caso de estudio: La mercantilización de las artesanías. (Caso Expoartesanías)

Expoartesanías nace en Bogotá, Colombia en 1990, con el objetivo de *“promover la conservación de los oficios tradicionales con altos estándares de calidad en los productos artesanales para dinamizar y fortalecer el sector artesanal. La feria es reconocida como una plataforma de comercialización para el sector artesanal hacia mercados nacionales e internacionales”*. Hoy en día es considerada la feria artesanal más importante de Latinoamérica.<sup>8</sup>

La entidad Artesanías de Colombia buscaba la manera de dignificar la manera de exhibir y comercializar las piezas por parte de los artesanos, ya que había una carencia de espacios propios en donde los artesanos y artesanas tuvieran una relación directa con el consumidor.

Cecilia Duque, directora de Artesanías de Colombia (1990-2006), en el Encuentro interdisciplinario de Artesanías de Colombia de 2012, (Gómez, 2013) aseveró que para ese entonces, las artesanías se encontraban en manos de los hippies y estaban siendo exhibidas en las calles de las grandes ciudades:

*“Cuando yo llegué aquí a Artesanías en el año noventa, las artesanías estaban en manos de los hippies. Eran los hippies los que estaban en la carrera diecinueve en todo en el suelo y yo dije: eso es lo que quieren para desarrollar un país con esta potencialidad creativa que tenemos. No. Esto no es lo que queremos. ¿Dónde los queremos situar? Dije no, hay que darles un salto de calidad y hay que subir”* (Cecilia Duque, Encuentro interdisciplinario. Artesanías de Colombia, 2012).

¿Subir de nivel las artesanías?, ¿dónde se deben situar las artesanías ahora? Y entonces ¿a quién va dirigida la artesanía?

En la intervención de Cecilia Duque se revela la intención por cambiar las dinámicas propias de las comunidades en torno al que hacer artesanal y a los propios objetos en cuanto a la manera de exhibición y venta de éstos, además de su búsqueda por que las artesanías se valorizaran, un valor agregado que luego se lo proporcionaría el diseño. Esta afirmación es la que da pie para la construcción de espacios como Expoartesanías, la plaza de los artesanos y la feria Monofacto.

La función principal de las artesanías es/era suplir una necesidad básica, ahora, estos objetos son considerados parte del capital de los estratos altos,

---

<sup>8</sup> Ver <https://expoartesanias.com/>? Para ampliar la información sobre la feria artesanal Expoartesanías.

donde se llegan a considerar como piezas exclusivas y diferenciadoras de las clases populares, *“De esta forma es que comienzan a percibirse las artesanías como parte del capital social y cultural de quienes los poseen y comienzan a ser rentables”*. (Gómez, 2013)

Es así como los artesanos y artesanas se ven obligados a cambiar ciertas características de sus objetos para poder hacer parte de estas ferias, ya que, para poder ingresar, los objetos debían cumplir con altos estándares de calidad. Eran muchos los artesanos y artesanas que se postulaban, pero eran muy pocos los que a partir de elementos diferenciadores en los objetos lograban tener un espacio en las ferias y finalmente en los mercados globalizados.

Para la feria que se realizara a finales del 2018, algunos de los requerimientos para las piezas artesanales son: (Artesanías de Colombia, Artesanías de Colombia, 2018)<sup>9</sup>

- **Identidad:** Conjunto de rasgos, formas, materiales y técnicas de elaboración que caracterizan a un objeto, con los cuales reconocemos su lugar de origen, la persona o comunidad que la produce (Artesanías de Colombia, 1988).
- **Diseño:** Se evalúa la investigación y experimentación desde las posibilidades de transformación de las materias primas, en donde se evidencian destreza en la aplicación de las técnicas artesanales, la exploración con los materiales y el desarrollo de nuevas propuestas.
- **Técnica artesanal:** Los productos presentados deben tener una materia prima de manera que involucre técnicas tradicionales artesanales. También se evalúa el grado de maestría en el manejo de una o varias técnicas y la habilidad de congregarlas.
- **Mercadeo:** Se evalúan factores como la identidad corporativa y el equilibrio entre precio, el valor percibido y la capacidad de producción. Entendiendo valor percibido como la coherencia entre lo que comunica el producto y su valor comercial.
- **Imagen:** Se evaluará la unidad gráfica para la imagen de marca (catálogo, tarjetas de presentación, página web, empaque, etiquetas con información pertinente).

---

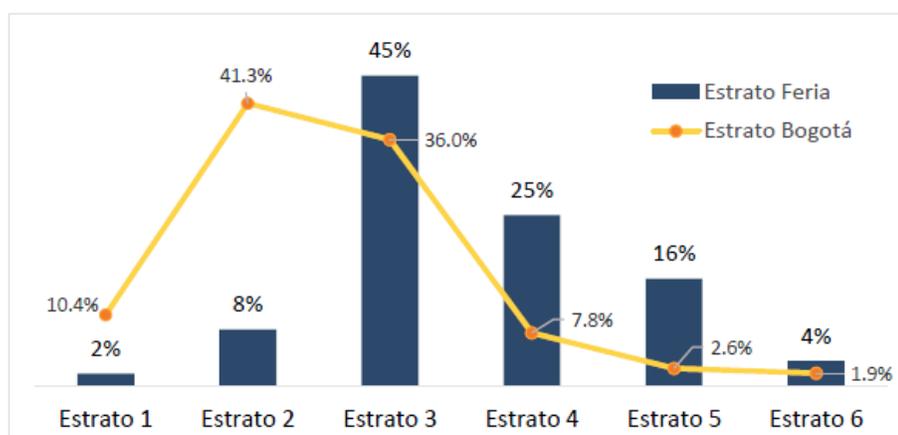
<sup>9</sup> Ver [http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C\\_ferias/postlese-a-expoartesanias-2018\\_11225](http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C_ferias/postlese-a-expoartesanias-2018_11225) Requisitos solicitados para la convocatoria de Expoartesanías 2018, Artesanías de Colombia.

- Exhibición: Propuesta de exhibición que incluya de distribución del espacio dentro del stand y los productos de tal forma que se evidencie un espacio comercial ordenado, con iluminación, paleta de color, recorridos, con producto de alta calidad y que tenga una relación directa con la imagen de marca del taller”.

Además de esto, al igual que los artesanos, se esperaba que no cualquiera tuviese el interés de asistir a la feria, como se hace evidente en el informe del área de Información y Estadística de la Subgerencia de Desarrollo de Artesanías de Colombia junto con la Secretaría de Desarrollo Económico del año 2017:

*“A partir de los datos recolectados se encontró una tendencia de visitantes pertenecientes en su mayoría al estrato 3 (45%). El 25% de los visitantes encuestados pertenece al estrato 4, el 16% al estrato 5 y el 4% pertenece al estrato 6. El 2% de los visitantes encuestados son de estrato 1 y el 8% de estrato 2.*

*A primera vista pareciera que la feria Bogotá artesanal es una feria de estratos medios-bajos, sin embargo, como se ilustra en la gráfica 12, al comparar los estratos de los visitantes a la feria con la estratificación de la ciudad, se evidencia de forma más clara que, así como el 45% de los visitantes a la feria pertenecen a estrato 3, otro % pertenece a estratos 4, 5 y 6. en todo caso, esta feria se convierte en un espacio democrático, al recibir personas que no necesariamente son de estratos altos y abrir la artesanía a otros públicos que también muestran interés por adquirir piezas y apoyar el sector artesanal” (Investigación feria Bogotá artesanal, Artesanías de Colombia, 2017).*



Gráfica 12: Estratificación de Bogotá y de los visitantes-Bogotá Artesanal 2017

¿Qué sentido tiene extraer de las artesanías su carácter “popular” si es uno de los rasgos inherentes, el cual conecta el que hacer, las costumbres y tradiciones de las comunidades populares, étnicas o tradicionales?

La afirmación acerca de la aceptación de asistentes que no pertenecen a estratos altos, develan la intención de revalorizar la artesanía, pero solo para algunas clases sociales, alejándolas del sector popular, el sector donde, en su mayoría, se realiza la producción artesanal.

Para el 2001 se encaminaron proyectos como “Casa Colombiana”, el cual consistía en posicionar la artesanía colombiana a nivel internacional a partir de productos con altos contenidos de diseño para la decoración contemporánea — que sería durante varios años un espacio importante en la feria Expoartesanías, por el trabajo de los diseñadores aplicado a la artesanía—. Con el convencimiento de que el diseño era el componente fundamental para que la producción artesanal tuviera un verdadero posicionamiento, a través del desarrollo de productos y transferencia de tecnología, para conseguir los niveles de competitividad requeridos y alcanzar los mercados internacionales.

Así, se consigue la participación del diseñador filipino Percy Jutare Arañador, el cual dirigió asistencia técnica y asesorías en el desarrollo de la línea de productos del proyecto “Casa Colombiana” (UNESCO, Artesanías de Colombia, & Craft revival trust, Encuentro entre diseñadores y artesanos, 2005). El trabajo de consultoría por parte del diseñador filipino consistió en la asesoría directa con los y las artesanas interesados en participar en las ferias evaluando los objetos artesanales y, por otro lado, en la capacitación por medio de seminarios y talleres con los diseñadores vinculados a los laboratorios de diseño.

El proyecto tenía como meta la elaboración de líneas de productos decorativos y funcionales para un estilo de vida contemporáneo a través del diseño, estas nuevas propuestas debían encarnar la identidad nacional.

En la imagen convergen varias piezas artesanales, que son dispuestas con diferentes usos a los dados por la comunidad. La mayoría de estas piezas no van a cumplir con la función con la que fue creada, ahora va a ser meramente ornamental. La manera en que son exhibidas muestran el estatus que le confieren a cada pieza en cierta configuración espacial.

El concepto para desarrollar las líneas de producto fue la casa y el tema fue el café ya que se buscaba reflejar la imagen de Colombia a nivel internacional, además de eso se explica en el Libro Encuentro entre diseñadores y artesanos

(2005) la intención de volver a las raíces como elemento diferenciador: *“En un mundo globalizado, el hombre se ha cansado de la homogeneidad y por esta razón se propuso volver a lo natural, a las raíces y a lo esencial, que es a la vez el elemento diferenciador.”*

Este trabajo comenzó con una etapa de conceptualización en donde participaron los diseñadores. “Se propuso la búsqueda de un *“look colombiano”* a través de uno o varios elementos que tuvieran identidad nacional y que contribuyeran al concepto de construcción de imagen” (UNESCO, Artesanías de Colombia, & Craft revival trust, Encuentro entre diseñadores y artesanos, 2005), estos conceptos se crearon bajo el estudio de tendencias de mercado a nivel de decoración, para determinar texturas, colores y materiales y adaptarlos a la construcción de los objetos artesanales.

Algunas de las estrategias de diseño mencionadas en el Encuentro entre diseñadores y artesanos son (UNESCO, Artesanías de Colombia, & Craft revival trust, Encuentro entre diseñadores y artesanos, 2005):

- “Fortalecimiento del factor diferenciador del producto (estilo, identidad) generando valor agregado, a partir de criterios de identidad, análisis del mercado y de la competencia, criterios para la aplicación de tendencias según los nichos del mercado, rescate de los productos tradicionales y el re-diseño de algunos productos.
- Fortalecer la imagen del producto desde la aplicación e intensificación del uso de tendencias de diseño
- Aplicación de patentes para proteger la propiedad intelectual, categorizando los productos.
- Aprovechamiento de las materias primas y exploración para un mejor reconocimiento de los materiales, para esto cada diseñador elabora un documento en donde se registra las propiedades y características de cada material que maneja.
- Desarrollo de productos con mayor identidad cultural mediante talleres creativos para la exploración de forma y materiales, partiendo de referentes del entorno, teniendo en cuenta técnica, tradición y cultura.
- Recate de productos exitosos para involucrarlos en las cadenas productivas, actualizando el producto según colores y concepto de tendencia”.

Solo después de establecer las piezas que serían producidas, sus materiales y técnicas se determinan las comunidades artesanales con las que se trabajaría para la realización de la colección. Aquí cada diseñador viaja a región para adelantar el trabajo con los artesanos productores. Las propuestas de diseño debían ser viables, para que los y las artesanas se apropiaran de estas y lograran llevar la producción hasta el final.

En el caso de “Casa Colombiana” podemos ver los diferentes roles que cumplen los diseñadores y los artesanos, al exponer que durante el proceso de diseño y conceptualización de la colección los protagonistas son los diseñadores y solo a la hora de engendrar las líneas de productos se tiene en cuenta los artesanos como “artesanos productores” (UNESCO, Artesanías de Colombia, & Craft revival trust, Encuentro entre diseñadores y artesanos, 2005).



El libro “Encuentro entre diseñadores y artesanos. Guía práctica”, explica las experiencias que han dejado las intervenciones que se han realizado en la India y en Colombia, para comprender cómo se han desarrollado los acercamientos entre diseñadores y artesanos, además de las consecuencias que implica implementar factores de diseño a la artesanía y deja a manera de conclusión unas pautas para las posteriores interacciones de diseño, en donde se aclara la importancia de valorar el papel del artesano, sus saberes, el rol del diseñador como articulador, además de tener una postura abierta y respetuosa con las comunidades y la necesidad de entender el contexto para generar diálogos entre ambas partes.

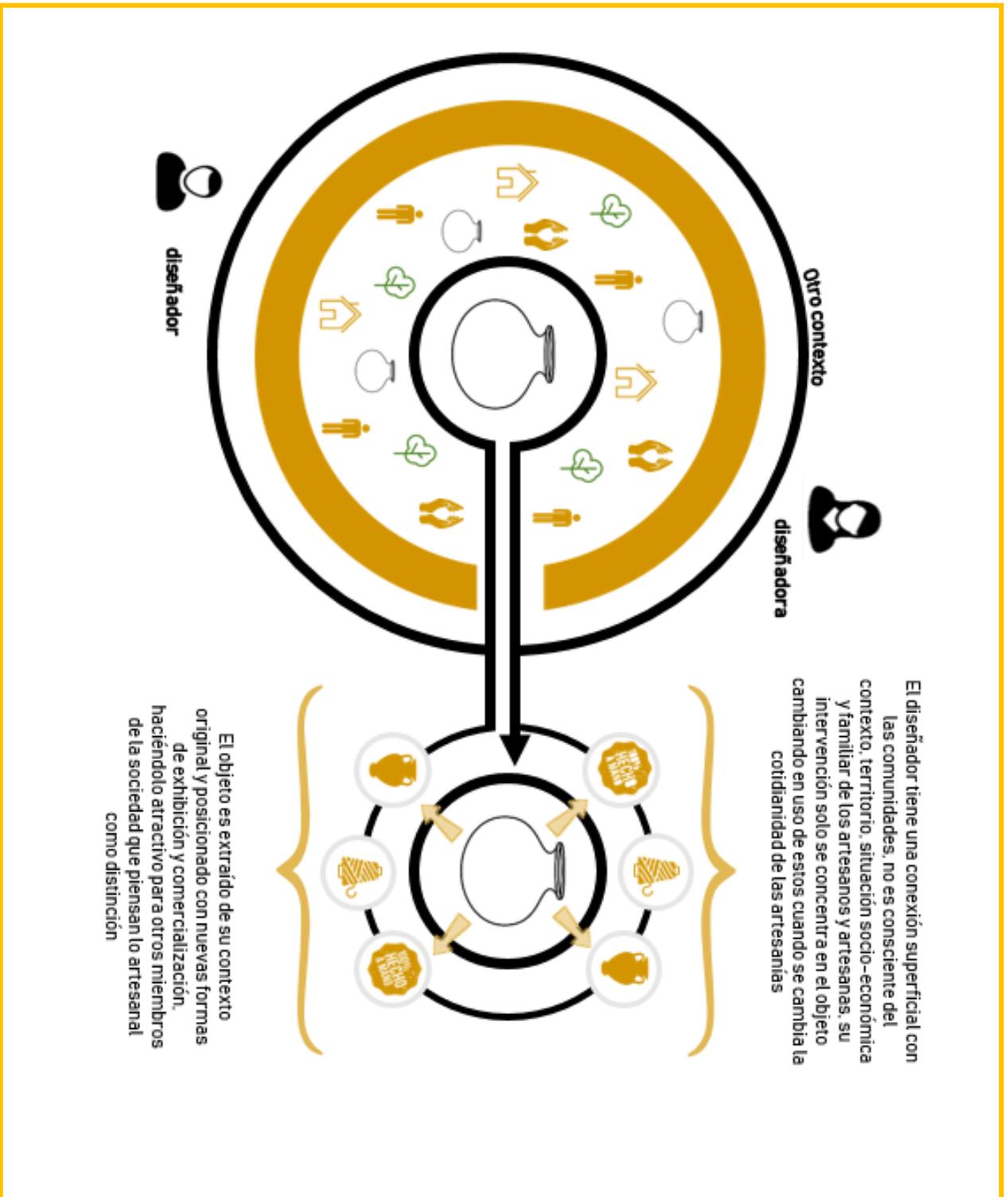


Ilustración 1 Extracción de las artesanías de su contexto original

El fenómeno de la globalización tiene dos caras: los procesos de homogeneización cultural a causa de la adaptación o imposición de modelos dominantes y un fenómeno contradictorio: la valorización de lo diferente en la homogeneización cultural, que parece ser la oportunidad que le da la globalización a la artesanía, existen consumidores que valoran la singularidad por encima de la producción en serie.

### 3.6 Artesanía como técnica. La importancia de lo hecho a mano en un mundo globalizado

Hoy en día el diseño solo se limita a la simple generación de productos con características artesanales, *“un robo cultural, simple y llano. Como tantos otros”* (Molano, 2009), expresa Alfredo Molano en su texto para El Espectador llamado “Mochilas al viento”. Los y las diseñadoras han encontrado una fuente de inspiración en los objetos artesanales, pero



con dificultad han llegado a comprender todas las dimensiones que hay detrás de ellas. Usando sus técnicas, herramientas, formas, usos y materiales ha logrado instrumentalizar el sentido de lo “hecho a mano”, considerándolo como un elemento que proporciona estatus a las clases altas de la sociedad.

*“Cualquier atento observador de nuestro tiempo habrá reparado en la creciente atención que la sociedad actual viene dedicando a la artesanía, ya sea por la capacidad de ésta para ofrecer objetos diferenciados de los productos seriados y estandarizados que nos oferta la industria, ya sea por sinónimo de técnicas productivas alejadas de la sofisticación tecnológica actual o, simplemente, por ser clave explicativa del modo de vida de generaciones pasadas, lo que ayuda a comprender ciertas manifestaciones culturales y sociológicas que tienen lugar en este mundo actual”* (Laorden, 1982).

Este valor agregado en los objetos diseñados por diseñadores se comienza a percibir en la sociedad como algo exótico. Algo similar plantea Ricard (Ricard, s.f.) *“La hipertrofia que ha alcanzado la producción industrial hace que se valoren cada vez más las cualidades que ofrece la elaboración artesanal. Pero no solo es el público quien reclama productos más atentos a las expectativas particulares de un determinado mercado. También los diseñadores quisiéramos poder crear obras más exclusivas, menos seriadas y masificadas, pensadas para un público más específico y próximo”*.

Joaquín Barriendos, plantea en su artículo “Activo periferia” (Barriendos, 2015), como lo marginal es usado como una estrategia para la internacionalización del arte a partir de ferias gracias a su rentabilidad. En Colombia, como se explicó anteriormente, existen varios espacios para la comercialización no solo del arte, sino de las artesanías. En este capítulo hablaré de Diseño Colombia, una plataforma reciente de 2008 que aparece para fortalecer los vínculos entre los diseñadores y artesanos.

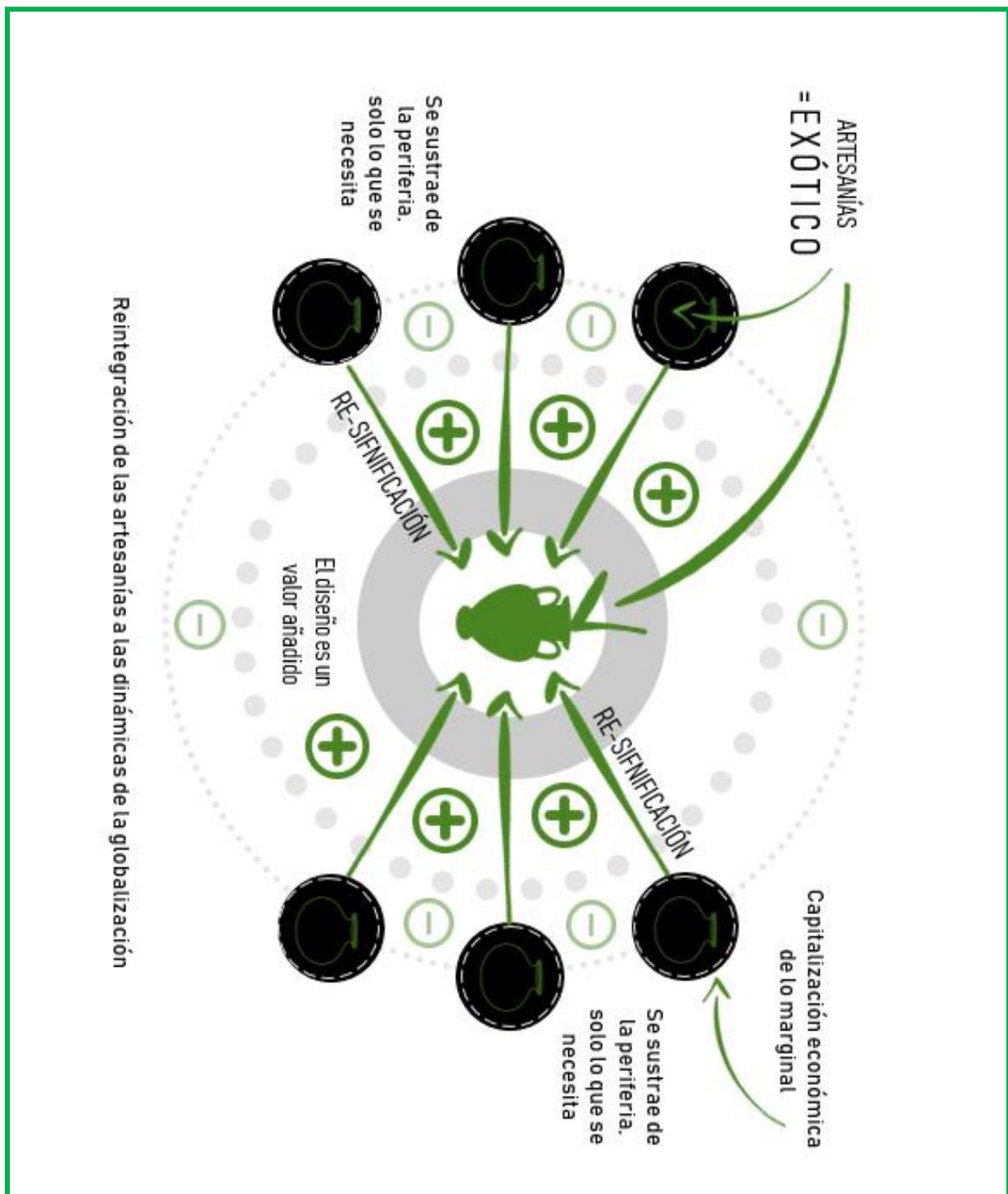


Ilustración 2 Resignificación de las artesanías

### 3.6.1 Caso de estudio: Artesanos a domicilio. (Caso Diseño Colombia)

*“Con productos que exaltan la técnica; la propuesta del pabellón 5, Diseño Colombia, se divide en dos segmentos fundamentales: producto y exhibición. El primero descubre piezas desarrolladas en el marco del concepto “Matices”, que se trabajó a lo largo del año y refleja las convergencias entre pueblos indígenas como los Sikuani; Zenú; Wayúu; Gunadule; Arhuacos y Kankuamos, entre otros, y las propuestas creativas de los diseñadores” (Artesanías de Colombia, Diseño Colombia: un diálogo exquisito, 2017)*

Los productos en Diseño Colombia, se caracterizan por el uso de técnicas artesanales, las cuales son capaces de plasmar las propuestas creativas de los diseñadores. En este espacio se busca generar cohesión entre los saberes artesanales de las comunidades con la “experticia del diseño”, lo cual nos permite ver la desigualdad de saberes y los roles de poder que se generan alrededor de las intervenciones de diseño, en el cual, los diseñadores son los que saben y los artesanos son los que hacen.

Hoy en día la producción seriada, generada por el modelo capitalista y la globalización, no es aprobada por todo el mundo, muchos prefieren la singularidad y la calidad que aportan objetos hechos a mano, pero solo son valorados por eso, por ser hechos a mano y no se ve todo lo que atañe a la propia comunidad que lo realiza, no se logra comprender la complejidad de las piezas, uno porque no es relevante para el comprador, y dos, porque algunas de las piezas que hoy consideramos artesanías, son el resultado del trabajo entre diseñadores y artesanos, donde lo importante es la firma del diseñador, más que los trabajos colaborativos o los conocimientos de las comunidades artesanales.



Además de esto, uno de los requerimientos para asistir, debe ser la escogencia de la comunidad, con la cual el diseñador desea fabricar su objeto, esta escogencia se hace después de haber tomado decisiones importantes acerca de las estrategias con las cuales se abordará el proyecto.

Es importante que los artesanos no sean tomados en cuenta, solo por la experticia en sus manos. Las comunidades artesanales, tienen conocimientos de la naturaleza, de sus entornos y territorios que no pueden ser olvidados.

Como diseñadoras(es) debemos tener la capacidad para respetar los modos de hacer, ser y pensar de las comunidades. Como primera medida es importante que generemos espacios de co-creación con los y las artesanas, no imponiendo, sino escuchando cada una de las partes, mezclando ambos conocimientos, pero siempre dando prelación al de las comunidades. De esta manera, se logrará reconstruir y desarrollar a tradición, en las mismas manos de los artesanos y no en los que ahora compran las artesanías, porque encuentran en ellas algo exótico que las hace diferentes en un mundo seriado y homogeneizado.

## CONTEXTO

### 4.1 Colombia

*“Estamos en la región del exceso”*  
Ospina

Desde las comunidades en la Sierra hasta los indígenas en el Amazonas y pasando por las que aún se encuentran a la espera de ser descubiertas, y por las que ya desaparecieron, encontramos un sinnúmero de manifestaciones religiosas, ritualísticas, estéticas y de tradición que muestran que el derroche cultural colombiano no tiene límites. Basta con ver la enorme diversidad geográfica del país para que sea imposible explicar la complejidad de nuestro territorio y de sus habitantes.

Desde la Colonia se han implantado imaginarios por corresponder y alcanzar los modelos europeos, dejando una vergüenza colectiva por pertenecer a este país, haciendo que *“muchos colombianos conozcan la torre Eiffel o el Nilo, los grandes lagos norteamericanos o el Coliseo romano, pero no los monolitos de San Agustín, ni la ciudad perdida del Tairona, ni la estrella fluvial del Orinoco, ni las infinitas y oceánicas ocarinas Tumaco”*(Ospina, 2013).

El anhelar otras culturas, hace que se las propias sean menos importantes e invisibles, sobreponiendo lo global a lo local, acallando las memorias locales y rompiendo la cadena de las tradiciones orales.

Muchas comunidades han luchado por preservar todos sus conocimientos, reafirmandose cada día, transmitiendo a las nuevas generaciones el valor de sus relaciones con la naturaleza, narrando desde la raíz a través de sus lenguas, mitos, rituales, creencias y objetos, que parecen ser el único lugar para refugiar la imaginación.

### 4.2 Sector artesanal colombiano

La producción artesanal en Colombia se ha llevado a cabo desde antes de la conquista, representado la extensa creatividad de nuestras comunidades y su íntima relación con las materias que le aporta la naturaleza.

Para 1998 se estimaba que en Colombia había 260.000 personas que estaban relacionadas directamente con la producción de artesanías en calidad de artesanos y aproximadamente 1'200.000 personas estaban relacionadas con el sector.

Entre los oficios más representativos se encuentran la tejeduría, con una población de 57.52%, la madera con el 13.48% y la alfarería con el 7.37%. Esta producción se divide en los departamentos de: Nariño que concentra el 14.3% de la población, Sucre el 10.06%, Córdoba 9.34%, Boyacá 8.43%, Cesar 6.95%, Atlántico 6.52% y Tolima 5.15%. Otros oficios artesanales que se destacan son el cuero y productos lúdicos, lo cuales señalan una relativa importancia poblacional del 8%.

En cuanto a la comercialización un 85.16% se desarrolla en el municipio de origen, en un 8.18% en otros municipios y solamente el 3.45% en otros departamentos. Internacionalmente los países de Estados Unidos, México, Venezuela Chile, Bélgica y Canadá representan el 65.24% de compras de artesanías colombianas.

En el censo económico del 98, también encontramos que solo el 20% de los y las artesanas aplican diseños propios a las piezas, mientras que el 47% realiza imitaciones de modelos de otras regiones y un pequeño porcentaje realiza copias de modelos de revista o por encargo directo de los clientes.



### 4.3 Boyacá

El departamento de Boyacá se encuentra ubicado en la parte media de la Cordillera Oriental de los Andes colombianos, en la región andina, limitando al norte con Santander y Norte de Santander, al noreste con Venezuela y Arauca, al este con Casanare, al sur con Cundinamarca y al oeste con Caldas y Antioquia.

Alrededor de todo el departamento encontramos un sinfín de expresiones culturales, en mayor parte artesanales. Todas estas manifestaciones se remontan los tiempos de los chibchas, cuyos asentamientos poblacionales se encontraban en la región del altiplano cundiboyacense, y eran reconocidas por la producción artesanal y agrícola, hasta que vieron sometidas a la colonización y algunas de sus tradiciones se vieron aplacadas o sufrieron grandes transformaciones. Solano afirma que la llegada violenta de España aniquiló y despojó los significados ancestrales de una de las culturas más importantes del territorio. Hoy en día la artesanía boyacense muestra el mestizaje de “una civilización aborigen de incontestable valor y de los aportes europeos llegados de España”. (Solano, 1974)

El trabajo artesanal más desarrollado fue la alfarería y la realización de vasijas utilitarias, también se desarrolló la cestería y orfebrería que les permito tener una economía estable basada en el trueque.<sup>10</sup>

Hoy en día, el departamento sigue siendo reconocido no solo por la belleza de sus pueblos sino también por su gran producción artesanal. La actividad artesanal del departamento una de las más representativas del país, en su mayoría son “objetos utilitarios, destinados al consumo doméstico del sector campesino

Los pueblos artesanales más representativos son: Guacamayas, con su cestería en rollo, Villa de Leyva, Tunja, Paipa y Nobsa por su tejeduría en lana de oveja y Ráquira por su trabajo en barro rojo.

### 4.4 Ráquira

Ráquira hace parte de los ciento veintitrés municipios del departamento de Boyacá y se encuentra ubicado en la provincia del Ricaurte, se divide en veintitrés veredas y un casco urbano.

---

<sup>10</sup> Sistema nacional de información cultural SINIC

Se denomina la capital artesanal de Colombia por su tradición alfarera que se practica desde antes de la colonización española. “Se cree que al principio el pueblo se llamaba *Ruaquira*, que resulta de la combinación de las palabras chibchas *Rua*, que quiere decir olla, como principio de la vida, y *quira* que traduce pueblo, es decir “pueblo de ollas” o pueblo de olleros” (Ministerio de Cultura, Los cuadernos del barro. Ráquira, 2014). En 2010 su trabajo en arcilla fue considerado denominación de origen por la Superintendencia de Industria y Comercio.

Su economía se divide en la minería, producción agropecuaria y producción de artesanías de arcilla, tejidos de sacos y canastos conformando el 75% de los ingresos del pueblo, siendo la producción artesanal el primer renglón de la economía. Se estima que aproximadamente el 80% de la población se dedica a las artesanías.



Antes de la colonización Ráquira, Sutamarchán y Tinjacá tenían una gran producción artesanal, especializada en la generación de múcuras y ollas con fines utilitarios que se intercambiaban en el territorio muisca.

Según el documento “Ráquira, de la olla a la casa”: *“Antiguamente la producción se concentraba principalmente en las veredas de Roa, Carapacho, Tapias, Resguardo Oriente, Resguardo Occidente, Pueblo Viejo, Candelaria Oriente, Candelaria Occidente y Ollerías. Con el aumento en el flujo de visitantes, comenzaron a aparecer en el centro urbano talleres-tienda, como una forma de tener un acceso directo al mercado.*

*Actualmente las técnicas de producción cerámica se encuentran en las veredas de Resguardo Occidente, Ollerías, Pueblo Viejo, Resguardo Oriente, Candelaria Oriente, Candelaria Occidente y el centro urbano del municipio.”* (Ministerio de Cultura, Las memorias del barro. Ráquira, de la olla a la casa, 2014)

#### 4.5 Artesanas y artesanos

Para el 2005, en Ráquira habitaban 12.229 personas y se tenía una proyección para el 2011 de 13.187, según los resultados del Censo de 2005 del DANE.

*“En la Colonia los hombres se dedicaban a labores relacionadas con la agricultura y el trabajo artesanal se concentraba en las mujeres. Esto fue fundamental pues la mujer se encargó de conservar y transmitir los saberes de la alfarería, para que estos permanecieran y se transmitieran de generación en generación. Aún en la actualidad, aunque en un taller trabaja toda la familia, son las mujeres quienes se encargan de la enseñanza del oficio a los hijos.”*(Ministerio de Cultura, Los cuadernos del barro. Ráquira, 2014)

En el artículo 1º del decreto 258 del 02 de febrero de 1987 se define a el artesano como:

*“Se considera Artesano a la persona que ejerce una actividad profesional en torno a un oficio concreto en un nivel predominantemente manual y conforme a sus conocimientos y habilidades técnicas y artísticas. Trabaja en forma autónoma, deriva su sustento principalmente de dicho trabajo y transforma en bienes o servicios útiles su esfuerzo físico y mental”*

En Colombia se cuenta con aproximadamente 260.000 personas vinculadas al sector artesanal, y aunque es una cifra muy alta son muy pocos los reconocimientos y beneficios que el gobierno les ofrece y como colombianos son pocos los que saben valorar el poder de creación que poseen en sus manos. Para mí, ser artesano/a es sinónimo de maestro, artífice, inventor y artista, el artesano/a es un trabajador independiente y es propietario de sus medios de producción, es dueño de sus jornadas laborales, posee habilidades, estilos, prácticas y destrezas propias y especializadas de su oficio.

#### 4.6 Oficio. Tradición alfarera

Una de las actividades más representativas de las comunidades precolombinas fue la alfarería, la cual tenía un valor mágico pues era la unión de los cuatro elementos del universo: agua, aire, barro y fuego, oficio que hoy en día

se sigue practicando gracias a la tradición alfarera de algunos territorios, donde se considera el barro como un modo de vida, aunque sus usos se han transformado con el tiempo. Antes la fabricación de ollas, chorotes, múcuras y vasijas era completamente utilitaria ya que en ellas se preparaban y preservaban los alimentos, hoy se siguen realizando piezas utilitarias, pero en su mayoría son ornamentales, pues ya nadie bebe en botijos ni cocina en ollas de barro.

La alfarería refleja una tradición milenaria, representa un trabajo rústico hecho exclusivamente con barro y solo se le realiza a la pieza una cocción, a partir de técnicas tradicionales como el rollo, modelado y torno manual, además los conocimientos alfareros eran transmitidos por el alfar, que casi siempre era el padre.

Desde la llegada de los españoles a el territorio cundiboyacense el oficio de la alfarería sufrió una serie de transformaciones en cuanto técnicas, usos y simbolismos. Hoy en día, en la alfarería se han implementado nuevas técnicas como la del moldeado y el torno mecánico, además ahora se realiza la aplicación de esmaltes para decoración que obligan a realizar más de dos quemas a las piezas, haciendo que pierda en sentido de alfarería y se vuelva cerámica.

Cabe resaltar que la cerámica es una manera “elevada” o evolucionada (contemporánea) de trabajar el barro, y aunque su definición es muy amplia, cobra sentido cuando la pieza requiere dos o más de tres quemas, ya que la pieza cerámica tiene acabados y es un trabajo “más pulido” con detalles suntuosos y artísticos con engobes y esmaltes, además la cerámica posee varios procesos, uso de moldes con técnicas de apretón y colado, torno y molde. Esta técnica se aprende en las escuelas. Un ejemplo sería la cerámica de Carmen de Viboral, Antioquia.

De alguna manera pensar el trabajo de Ráquira como cerámica hace que se ignore y no se valore o ya no se entienda la importancia del oficio de la alfarería como una tradición, ya que no se comprende el oficio en todas sus dimensiones y las nuevas generaciones solo trabajan el barro por un sueldo.

En Ráquira la magia comienza con la extracción de la arcilla, la cual es llevada en volquetas a cada uno de los talleres, los artesanos adquieren una gran cantidad de arcilla aproximadamente 3 veces al año y es dejada en remojo para que no pierda su humedad durante dicho tiempo. Luego en cada taller comienza un proceso de manejo de la materia prima casi exclusivo.

Generalmente la arcilla pasa por un tamiz, que es una maya en donde se “cuela” la arcilla, dejándola limpia, libre de piedritas y maticas, posteriormente es amasada y golpeada para unificarla y sacarle las burbujas de aire, que podrían hacer que las piezas explotaran dentro del horno.

## 4.7 Materia prima

El barro es una mezcla de agua y tierra compuesta de partículas de polvo y arcilla, es un material muy versátil por su capacidad para ser moldeado a mano. El suelo de Colombia y sobretodo el área cundiboyacense posee una riqueza ilimitada de sedimentos de barro, donde podemos obtener arcilla negra, roja, que contiene un alto porcentaje de hierro y oxido, arcilla blanca y amarilla.

Los raquireños usan arcilla roja y blanca, mezclados en algunos casos para mejorar la resistencia de las piezas.

## 4.8 Técnicas

### 4.8.1 Moldeado

Vaciado y apretón: Esta técnica consiste en verter la barbotina a un molde de yeso hasta que el molde este a rebosar, posteriormente en molde se gira para vaciar el exceso de barbotina para que la pieza quede hueca. El molde está compuesto por pos piezas y es sujeto con cauchos para que la barbotina no se derrame y se destruya la pieza. Luego de esto el molde se abre para que la pieza se termine de secar y luego se desmolda.

### 4.8.2 Placa o lámina

Placa o lámina: Esta técnica consiste en aplanar la arcilla con las manos o con la ayuda de un rodillo, estas laminas son usadas para hacer avisos publicitarios con apliques en alto relieve, pueden ser usadas para hacer piezas tridimensionales o azulejos.

### 4.8.3 Modelado

#### 4.8.3.1 Modelado a mano

La destreza manual es lo más representativo de la técnica, las manos directas en el material permiten diversidad de formas. La plaza de toros del maestro Saúl Valero y las Otilias de la maestra Rosa Jerez son un ejemplo de esta técnica.

#### 4.8.3.2 Rollo

Para construir una pieza con esta técnica, primero se realiza la base, se toma una bolita de barro y se aplana como una arepa, después, se añade a esta base los rollos para darle la altura deseada. Posteriormente los espacios entre cada rollo se alisan con una tusa de maíz o cucharas de totumo. Esta técnica es empleada para realizar materas de gran altura.

#### 4.8.3.3 Cona

Es la técnica más antigua y tradicional, se toma una porción de barro y con la mano se comienza a girar el barro alrededor de la mano, ahuecando la pieza, adelgazando las paredes y ganando altura.

#### 4.8.3.4 Pellizco

Esta técnica consiste en tomar porciones pequeñas de arcilla y con los dedos índice y pulgar presionar el barro para formar piezas cóncavas.

#### 4.8.3.5 Oficio de grano

Se usa para elaborar piezas miniaturas, casi siempre es loza, las cuales son referentes ceremoniales, ya que se usaban buena suerte en el trabajo.

### 4.8.4 Torneado

#### 4.8.4.1 Torno de levante

Esta técnica consiste en poner una porción grande de arcilla sobre un disco que gira con un eje principal. Con ayuda de ambas manos se comienza a ahuecar el barro y haciendo presión en las paredes se levanta la pieza de manera uniforme para conseguir piezas circulares.

#### 4.8.4.2 Torno de tarraja

Para esta técnica, se usa una plantilla o matriz incorporada a un brazo fijo que desciende para darle la forma a la arcilla que se encuentra entre un molde de yeso, esta técnica hace que se puedan realizar más piezas repetidas en menos tiempo. Este torno es la primera herramienta que permite reproducir en serie y estandarizar las piezas de cerámica.

#### 4.8.5 Decoración y acabados

- Acabado tradicional: Esta técnica es de las más antiguas, tiene raíces Muiscas y consiste en poner apliques de barro encima de las vasijas y chorotes con las cuales se les da forma de animales como ranas, lagartos y culebras o personas con rasgos indígenas que para los muiscas eran elementos protectores.
- Engobes: La técnica de engobe más tradicional en Ráquira se denomina “piedra chica” que es un mineral rojizo que se machaca y se revuelve con agua, es aplicada a las piezas con plumas o pinceles antes de hacerle la quema.
- Pintura: Para esta técnica se usan vinilos o esmaltes, la pieza es pintada con pinceles o brochas después de la quema. Hoy en día la mayoría de las piezas muestran impresiones precolombinas.
- Vidriado: Este proceso se denomina vitrificación. Para que la pieza se torne brillante hay que aplicar un barniz a base de plomo antes de la quema, el contenido de sílice del barro y el plomo al fusionarse durante la quema forman la capa vidriosa.
- Grabado: Consiste en hacer incisiones a la pieza cuando tiene consistencia de “cuero” con objetos punzantes.
- Esgrafiado: Esta técnica es similar a el grabado, pero las incisiones se hacen después de que la pieza ha sido pintada para dejar al descubierto el tono natural del barro en contraste con la pintura aplicada.
- Vitraseta<sup>11</sup>: Se realizan apliques a las piezas después de la quema con una pintura transparente que da acabados brillantes.
- Apliques de vidrio: Esta técnica consiste en aplicar pequeños trozos de vidrio antes de la quema, para que durante esta el vidrio se funda lo suficiente para que se adhiera a la pieza.
- Envejecido: A partir de betunes o pinturas se le da el efecto antiguo a la pieza.

---

<sup>11</sup> La técnica se denomina así, porque recibe el nombre de la marca que distribuye el material.

#### 4.8.6 Quema de las piezas

Después de que las piezas han absorbido la mayor cantidad de agua, los y las artesanas se disponen a colocarlas en el interior de los hornos ya sea de leña, carbón o eléctrico. La disposición de las piezas casi siempre es de manera piramidal, ubicando las de mayor tamaño en la parte inferior y las pequeñas en la superior, muchas veces para ahorrar espacio se ubican piezas pequeñas dentro de las grandes.

##### 4.8.6.1 Horno de leña

Horno de leña: Cuando el horno está completamente lleno, los y las artesanas proceden a cerrar la puerta del horno con piezas rotas y ladrillos para impedir que el calor salga. Por unos orificios laterales que tiene el horno se prende el horno con poco fuego, esta fase se llama caldeo y es lenta porque si se pone demasiado fuego, las piezas podrían explotar o rajarse por el exceso de calor.

El tiempo del horneado se da al ojo, con sus saberes ancestrales los artesanos saben a partir del color de las piezas si ya están listas. Cuando ya están listas se deja enfriar el horno por casi dos días y luego se procede a romper la puerta para sacar las piezas del horno.



La calidad de las piezas se determina por un golpe que produce una resonancia pareja, un sonido que no es seco.

Si se decide aplicar alguna técnica de vidriado, es necesario realizar una segunda quema. Aquí las piezas deben estar separadas para que no se peguen y se dañen.

##### 4.8.6.2 Horno eléctrico

Horno eléctrico: los hornos eléctricos permiten la cocción y quema de las piezas casi de manera automática. Los artesanos que usan estos hornos son los que

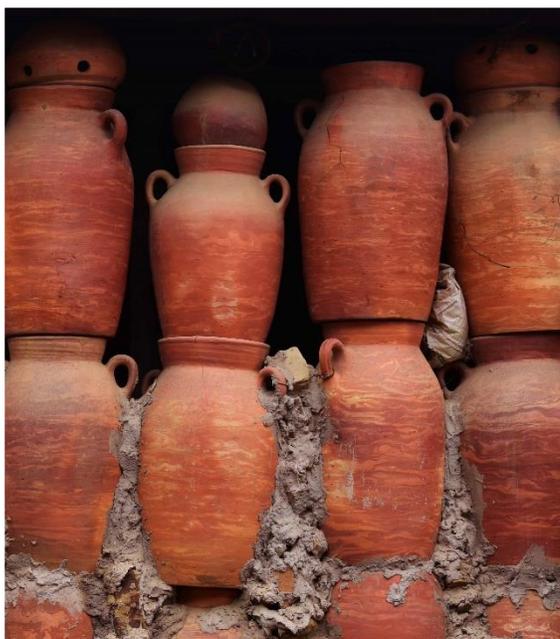
han implementado técnicas de decoración con esmaltes industriales. Se componen de ladrillos refractarios

El uso de estos hornos, y los decorados de las piezas hacen que se deba quemar más de dos veces. La primera quema se realiza para que la pieza se cuece, se usan temperaturas entre 0 a 200° centígrados, siendo este un proceso muy lento que absorbe la humedad de las piezas. La segunda quema tiene temperaturas de 350 a 700° centígrados, se realiza para darle mayor resistencia a la pieza. Y por último la tercera quema—pueden ser más de tres quemas, para dar otros efectos a la pieza—con temperaturas que pasan los 900° centígrados, donde las sustancias de los esmaltes reaccionan químicamente con el calor del horno.

#### 4.8.7 Comercialización y distribución

Cuando las piezas ya han sido finalizadas, pueden ser vendidas en el mismo taller donde fueron fabricadas o son llevadas al casco urbano, en donde son vendidas a intermediarios. El mayor comerciante de Ráquira es don Aristóbulo, dueño de Todo Ráquira.

#### 4.9 Caso de estudio: Implementación del esmaltado en la tradición alfarera de Ráquira. (Caso Ráquira)



El presente capítulo, nos permite culminar esta investigación, con lo que podríamos denominar caso de estudio, aquí se plantea la evolución y proceso de resignificación y transformación que sufrió la alfarería en Ráquira.

Este caso, se nutre de manera paralela, con los casos estudiados en los capítulos anteriores, para lograr entender como los discursos hegemónicos de la globalización y el desarrollo en el diseño, han afectado a la artesanía en tanto práctica cultural de diversas maneras.

Como se comentó anteriormente, antes de la colonia, se producían múcuras, chorotes y botijos con fines utilitarios y ritualísticos, que eran usados para la preparación de los alimentos y la preservación de los mismos, además de esto, también hacían parte de una serie de ofrendas por parte de los muiscas a sus dioses.

Con la llegada de los españoles, vinieron nuevas técnicas y máquinas que facilitaban la producción de dichas piezas y aumentaban la producción, aquí los ejercicios del trueque se perdieron, ya que los indígenas encontraron una fuente de ingresos en sus objetos. Para este momento, la artesanía de Ráquira aún se caracterizaba por ser muy rústica y de barro rojo.



Con la llegada de Artesanías de Colombia, a la región de Boyacá, en 1973<sup>12</sup>, y con sus proyectos desarrollistas, se desplegaron centros artesanales, con el fin de generar asistencia técnica y financiera, organización del artesanado, comercialización de las piezas y centralización de la producción.

Dentro de este centro artesanal se realizaron cursos de textiles y forja en hierro y tres talleres: cerámica, tejidos y forja.

Artesanías de Colombia, implementó máquinas y nuevas herramientas en cada uno de los tres talleres, además de la producción de piezas y objetos que antes no se realizaban en la región, como tazas de té, juegos de ajedrez y dominó.

Los cursos y el taller de forja, fueron implementados para diversificar la producción e incrementar las ventas del sector. Se capacitaron siete artesanos, pero se generaron resistencias por parte de la comunidad creativa para

---

<sup>12</sup> Uno de los primeros lugares en donde Artesanías de Colombia tuvo presencia fue en Ráquira, pues desde ese entonces ya era reconocida por su gran producción artesanal.

implementar una nueva técnica en la región, además de la falta de materia prima en el sector, lo que hizo que el taller no progresara.

La implementación de talleres de forja, significan la necesidad de la identidad, por cambiar lo identitario del pueblo, aunque el pueblo resistió, muchos artesanos y artesanos, empezaron a ver un ingreso económico a partir de las artesanías—no solo por el taller de forja—, de manera “autónoma” los propios artesanos comienzan a cambiar el sentido de la artesanía como práctica cultural y la vuelven mercancía.

Para el 2000 la misma entidad lleva a tres técnicos chinos, que imparten cursos y charlas acerca de la producción y fabricación de nuevos materiales y nuevos hornos para obtener porcelana, objetos con mucha calidad.

Durante los cursos, los artesanos aprendieron a fabricar porcelana a partir de las técnicas chinas, además también se realizaron cursos para el esmaltado de las piezas, ya que el color les daba un toque diferenciador a las piezas.

El Proyecto tenía por objeto elevar la calidad de la producción cerámica de la región, con el fin de lograr una mejor tecnología y por ende mejores productos que fueran competitivos tanto en el mercado interno como en externo. De la misma manera, se buscaba contribuir a la creación y fortalecimiento de fuentes de ingresos estables y permanentes para los artesanos a través de su actividad y generar las bases para una industria cerámica con mejor y más adecuada tecnología.

Cuando las tradiciones comienzan a ser remplazadas por las necesidades del mercado, la identidad y cultura de un pueblo se comienza a romper.

Cuando la comunidad acepta las transformaciones de manera consentida, se olvidan esas memorias que habían estado vivas durante tanto tiempo. La implementación de la porcelana significa, primero, la pérdida de los usos de los materiales de la región, segundo, ya la alfarería no tiene su color rojo característico, pues la porcelana es blanca, tercero, la implementación de los esmaltes, cambia completamente las dinámicas al interior de la comunidad, los usos ritualísticos y utilitarios se pierden y ahora son objetos ornamentales en su mayoría.

Además de esto, durante estos talleres también se implementaron nuevas tecnologías, como lo es el torno de tarraja, que les permite a los artesanos tener una producción más seriadas. Lo que significa que los artesanos dejaron de usar sus manos para la fabricación de las piezas.

En 2010 la artesanía de Ráquira fue considerada como denominación de origen “Cerámica Artesanal de Ráquira Colombia” por la Superintendencia de Industria y Comercio junto con los Laboratorios de diseño y Artesanías de Colombia, en donde se involucraron solo a ALGUNOS artesanos y artesanas y se capacitaron en procesos de emprendimiento, diseño de marca y comercialización a nivel nacional y global.



Aunque Ráquira sigue siendo considerada un pueblo característico por su producción artesanal, para los artesanos(as), muchas de las piezas que se realizan ya no se venden, hoy en día los y las artesanas sobreviven de los talleres demostrativos, en donde se muestra todo el proceso de la realización de las artesanías a los turistas.

Además, las piezas que más se venden provienen de Ecuador, Perú y China. Las artesanas(os) luchan contra el ingreso de estas nuevas artesanías y las réplicas en plástico de materas de la China, fabricando vajillas que van con las atenciones mundiales, se han visto obligados a dejar atrás todos los conocimientos ancestrales que habían sido parados de generación en generación, para adaptar nuevos modos de hacer. Las piezas que eran características de Ráquira, están en el olvido, nadie las quiere, nadie las compra, nadie las hace, los y las artesanas que se dedicaban a la fabricación de estas piezas, decidieron dejar el oficio, sus hijos tampoco quisieron aprender, todas esas historias, todas esas vidas, se están perdiendo con la deserción.

Este caso de estudio, se repite en muchas otras regiones de Colombia, incluso en muchas partes de Latinoamérica, la artesanía desaparece o es transformada para que pueda tener un verdadero valor en la globalización.

## METODOLOGÍA

Para el análisis de la problemática planteada en los capítulos anteriores y con la recolección de datos obtenidos en el trabajo de campo, la investigación se inscribe en los métodos cualitativos, puesto que buscó enfocarse en *“describir, comprender e interpretar los fenómenos a través de las percepciones y significados producidos por las experiencias de los participantes”*. De igual manera, estos métodos acuden a teorías interpretativas ya que *“ellas comparten el objetivo de dar la palabra a las diferentes voces, personas o grupos sociales con el fin de llevarlas a ocupar el lugar que les corresponde en el seno de la sociedad”* (Hernández, Fernandez, & Baptista, 2014), además, es esencial mencionar que este tipo de investigación se interesa especialmente en las personas y la comunicación que se da entre estas y la investigadora.

Desde las posturas decoloniales y posdesarrollistas se buscó alcanzar una perspectiva *pluriversal* de las culturas y el contexto objeto de estudio, donde todos los saberes, creencias y pensamientos tienen cabida. Desde esta perspectiva, la metodología en si misma atañe producir conocimiento en conjunto con las comunidades. Arturo Escobar, lo plantea como *los saberes en acción en la praxis de la recolección*. La recolección genera procesos de co-producción donde se tejen relaciones entre la investigadora y los artesanos y artesanas.

Partiendo de estas premisas, se intentó que la recolección de datos no se enmarcara en los métodos convencionales y se tomó como referente al pensador colombiano Orlando Fals Borda, con su IAP (Investigación, acción participativa), metodología con orientación sociológica, que implica la presencia real y el entramado de todos los conocimientos. Las acciones realizadas durante la investigación deben conducir a un cambio social, a partir de las reflexiones que nacen de los diálogos con la comunidad.

Esta metodología supone la ruptura de los roles investigador-investigado, así que supone una postura política de ambas partes, que permitan una verdadera transformación desde las comunidades y para las comunidades.

Fals Borda definió así la IAP:

*“Una vivencia necesaria para progresar en democracia, como un complejo de actitudes y valores, y como un método de trabajo que dan sentido a la praxis en el terreno. A partir de aquel Simposio, había que ver a la IP no sólo como una metodología de investigación sino al mismo tiempo como una filosofía de la vida que convierte a sus practicantes en personas*

*sentipensantes. Y de allí en adelante, nuestro movimiento creció y tomó dimensiones universales”*(Fals Borda, 2009)

Ahora bien, los participantes fueron artesanos y artesanas de Ráquira, Boyacá, con los que se crearon diálogos —o entrevistas no estructuradas—, para comprender sus realidades y sus relatos guiaron las preguntas que se realizaron.

Luego de la transcripción del material recolectado, se hizo una lectura exhaustiva de las narraciones recopiladas a la luz del análisis crítico del discurso.

## RESULTADOS

A partir de esto se condensa la información teórica con los relatos y se procedió a la construcción de matrices, para cada uno de los ejemplos estudiados durante los capítulos anteriores, el las cuales se clasifico el discurso y la práctica del diseño en clave de los procesos de globalización y desarrollo y sus consecuencias en la artesanía en cuanto a práctica cultural.

### 6.1 Caso sombrero vueltiao

Discurso del diseño		Artesanía	
Globalización	Desarrollo	Tradicición	Artesanas(os)
<p>Los diseñadores ayudan a los artesanos a alcanzar los mercados globales</p> <p>Se reconoce el sombrero vueltiao en todo el mundo</p> <p>Internaciones de diseño en pro de las tendencias mundiales</p>	<p>Incremento de los ingresos económicos en los artesanos</p> <p>Mejora de la calidad de vida</p> <p>Diversificación de la producción</p> <p>Mejoramiento de la calidad del sombrero</p> <p>Incremento del valor comercial del sombrero</p> <p>Innovación</p>	<p>se cambia el uso de las piezas</p> <p>cambio de simbolismos</p> <p>cambio de significados</p> <p>reproducción de figuras geométricas</p> <p>se hace lo que se vende</p> <p>resignificación de la pieza en otro contexto</p>	<p>se pierde la identidad</p> <p>perdida de conocimientos y técnicas ancestrales, los artesanos ya no conocen el dignificado de la iconografía</p>

## 6.2 Caso Marni

Discurso del diseño		Artesanía	
Globalización	Desarrollo	Tradición	Artesanas(os)
Reconocimiento de la cultura colombiana a nivel internacional Mercado global Unión de las dos culturas en los objetos Globalización cultural	Proporcionar independencia económica a las artesanas que trabajan en la producción de las piezas Innovación Diversificación de las piezas Desarrollo de marca Mejora de la calidad de vida de las artesanas	Recepción de una cultura ajena	El diseño atiende a las comunidades como atiende a la industria, como un grupo productivo Mano de obra para la fabricación de las nuevas piezas

## 6.3 Caso Expoartesánías

Discurso del diseño		Artesanía	
Globalización	Desarrollo	Tradicición	Artesanas(os)
<p>Unificación de la producción</p> <p>Tendencias mundiales de moda y diseño</p> <p>Mercado objetivo USA</p>	<p>Piezas rediseñadas para mejor comercialización</p> <p>Desarrollo de marca</p> <p>Diseño de nuevas líneas de producto</p> <p>Reorientación del producto</p> <p>Renovar el sector</p> <p>Innovación</p> <p>Visibilizar la artesanía</p> <p>Generar empleo</p> <p>Estimular la competencia entre artesanos</p>	<p>Ya no hay trueque</p> <p>Se hace lo que se vende y lo que imponen los diseñadores</p> <p>Se ubica la artesanía en el sector productivo y no en un sector cultural</p>	<p>Implementación de hábitos occidentales</p> <p>Mano de obra calificada</p>

## 6.4 Caso Diseño Colombia

Discurso del diseño		Artesanía	
Globalización	Desarrollo	Tradicición	Artesanas(os)
<p>Tendencias de consumo</p> <p>Mercados globales</p> <p>Comercialización como progreso</p> <p>Piezas contemporáneas y novedosas para el mercado</p>	<p>Asistencia técnica</p> <p>Asesorías a los artesanos para mejorar las técnicas y promover la venta</p> <p>Desarrollo tecnológico</p> <p>Generar espacios para la venta de las artesanías</p> <p>Promover la pequeña empresa</p> <p>Cadena de valor: Investigación, trabajo de las materias primas, desarrollo de nuevos productos, implementación de innovación y diseño, comercialización.</p> <p>Promoción y comercialización de las piezas</p> <p>Estabilidad económica, crecimiento económico</p>	<p>Las actividades no tenían seguimiento, se implantan nuevos modos de hacer, pero no se tiene continuidad en el proceso de aprendizaje</p> <p>Derechos de autor</p> <p>Perdida de los significados</p> <p>Cambio de técnicas por la necesidad de buscar la calidad en los productos</p> <p>Cambio de materiales</p> <p>Artesanía como mercancía</p>	<p>Comunidades en situación de abandono</p> <p>Artesano como mano de obra</p> <p>Solo importa el objeto</p>

## 6.5 Caso Ráquira

Discurso del diseño		Artesanía	
Globalización	Desarrollo	Tradicición	Artesanas(os)
<p>Mercados internacionales</p> <p>Tecnologías foráneas</p> <p>Estrategias de comercialización</p>	<p>Valorización de la artesanía</p> <p>Nuevos productos</p> <p>Nuevos materiales</p> <p>Perfeccionamiento de la calidad</p> <p>Nuevo renglón productivo</p> <p>Implementación tecnológica</p> <p>Mejora de la calidad de vida de los artesanos</p>	<p>La implementación del torno de tarraja, trajo una producción más seriada y la fabricación de más piezas en menos tiempo.</p> <p>La implementación de nuevos usos y fabricación de nuevas piezas, hace que los artesanos dejen de hacer los botijos y chorotes, pues al mercado ya no le sirven esas piezas. Hoy en día no más de cinco casas siguen haciendo chorotes.</p> <p>El uso de engobes hace que las características del barro rojo rustico se pierdan</p>	<p>Se pierden los saberes y el uso de todos sus sentidos al implementar los pirómetros, ya que las artesanas sabían identificar si una pieza ya estaba cocida por su color y si era de buena calidad por el sonido.</p> <p>Auxiliares</p> <p>Las técnicas ancestrales son reemplazadas por las impuestas que se aseguran, van a hacer resurgir la artesanía.</p>

## DISCUSIÓN

Ahora bien, teniendo en cuenta los resultados de las tablas de análisis, y las convergencias o disidencias con las voces de los y las artesanas, se realiza una nueva tabla donde se condensa la información para entender la constante adentro de las intervenciones de diseño.

Luego del análisis de las tablas se concluye que:

Discurso del diseño		Artesanía	
Globalización	Desarrollo	Tradicición	Artesanas(os)
Universalización del mercado.	Mejora de la producción	Implementación de técnicas extranjeras	Mano de obra calificada
Mercados globales	Crecimiento económico	Cambio de técnicas	Subordinación
Tendencias de consumo mundiales	Mejora de la calidad de vida de los y las artesanas	Cambio de usos	Perdida de saberes
	Mejora en la calidad de los productos	Cambio de materiales	Deserción
	Mejora en la calidad de los productos	Imposición de nuevos modos de hacer	Abandono
	Mayor productividad	Homogeneización de la producción	Estandarización cultural
	Mayor competitividad	Producción seriada	Pérdida de identidad
	Innovación		Dependencia
	Asistencia técnica		
	Impulsa el comercio internacional		
	Uso de medios digitales		
	Implementación de tecnologías		

La discusión se centrará en los como los discursos del diseño dentro de las lógicas globalizadas han prostituido las tradiciones de las comunidades artesanales.

## 7.1 De la tradición a la transmisión

La tradición según Carlos Herrerón debe constar de cinco elementos:

- 1) *el sujeto que transmite o entrega; 2) la acción de transmitir o entregar; 3) el contenido de la transmisión: lo que se transmite o entrega; 4) el sujeto que recibe; 5) la acción de recibir.* (Herrejón, 1994)

Estos cinco elementos hacen que una tradición se vuelva parte importante de la construcción de la identidad de un pueblo, al ser usos, costumbres y saberes pasados de generación en generación se vuelven manifestaciones valiosas y legados culturales.

La tradición es entonces, un proceso dinámico que se puede desarrollar de manera autónoma a través del tiempo, marcado por procesos culturales, sociales y económicos, generando cambios y al mismo tiempo resistencias en el momento en que vence al tiempo a través de la transmisión de la vida. Como se explicó anteriormente las comunidades no tienen una temporalidad lineal, más bien, son multitemporales y cíclicas, características que ayudan a las dinámicas de transformación propias de la tradición.

La tradición es un ejemplo vivo de progreso en las comunidades que hacen de estas transmisiones parte viva de sus vidas y son conscientes de los puentes que se crean entre el pasado y el futuro y de cómo se construye la identidad a partir de la diversidad.

*“Así pues, tradición es entregar, pasar, traspasar (correlativamente recibir, aceptar, asimilar la entrega). Transmitir. Es el proceso de la entrega. Supone un término a quo y un término ad quem. Un punto de partida y uno de llegada. Mejor, un sujeto que entrega y un destinatario que recibe”*(Herrejón, 1994)

Al ser un proceso dinámico, la tradición tiene un progreso a través del tiempo, tiene hitos que se marcan a través de él. Aquí la tradición no se puede limitar al simple acto de transmitir, puesto que sería simplemente eso, una transmisión, la acción de transmisión dentro de las lógicas de la tradición,

significan, la transformación y apropiación de lo que se transmite, significa, que quien transmite y quien recibe, tienen una conciencia plena de la transformación que tiene en las sociedades y en sus comunidades.

*“Una tradición-acción con escasa conciencia y volición puede darse, y aun por largo tiempo, pero entonces se asemeja más a una mera transmisión. Corre el riesgo de extinguirse. Y si llega a perdurar, se debe ya sea a factores extrínsecos: intereses de dominio, de control sociopolítico, socioeconómico, ya sea a la fuerza de la inercia. Se convierte así, o mejor dicho, se pervierte la tradición; y aunque no desaparezca del todo, se degrada a la categoría de mera costumbre, de hábito impuesto. En estos casos la tradición-acción pierde vitalidad. Tiende a acentuar el carácter de transmisión idéntica y a ir perdiendo el de transmisión progresiva”*(Herrejón, 1994)

La tradición-acción no debe ir con el tiempo, sino que lo debe vencer, *“la tradición es la respuesta del hombre al reto del tiempo”* (Herrejón, 1994). Muchas veces el concepto de tradición pareciera estar atado con el pasado, pero en realidad la acción de transmitir construye los puentes hacia el futuro.

Aunque la transmisión sea un proceso individual, solo cobra vida cuando tiene un impacto comunal. Cuando uno de los actores no se apropia del mensaje, no lo reconstruye, ni es consciente de la acción, la tradición se vuelve hábito, una costumbre y pierde su sentido y por ende la comunidad pierde su identidad, la tradición es la que hace posible que las identidades de las comunidades vivan a través del tiempo.

Para Hanna Arendt *“La tradición, ya no existe. Hay una pérdida de aquello que significó, en su momento, asumir la iniciativa y por lo tanto se olvida aquello que era valioso, lo que aparecía como el tesoro. A través del recuerdo se puede rescatar aquello que ha sido olvidado y que ha desaparecido, consistiendo el problema en que, si este recuerdo está aislado del mundo, en tanto que no “conecta” con el pasado ni con el futuro que proyecta, resultando que aquellos que han tenido contacto con el tesoro les resulta tan extraño que no pueden ni siquiera nombrar”*(Longhini)

La inserción de los diseñadores en los modos de hacer tradicionales, están, de algún modo corrompiendo el desarrollo propio de esta, en el momento en que deciden modificar ciertas características, la transformación de la tradición, está en un receptor que no va a tener la capacidad de transmitir el mensaje ni apropiarse de este, primero, porque no es consciente de la capacidad transformadora del mensaje, en parte, porque no pertenece a la comunidad, en parte porque no es su tradición, y segundo porque adapta la tradición de acuerdo a sus convicciones.

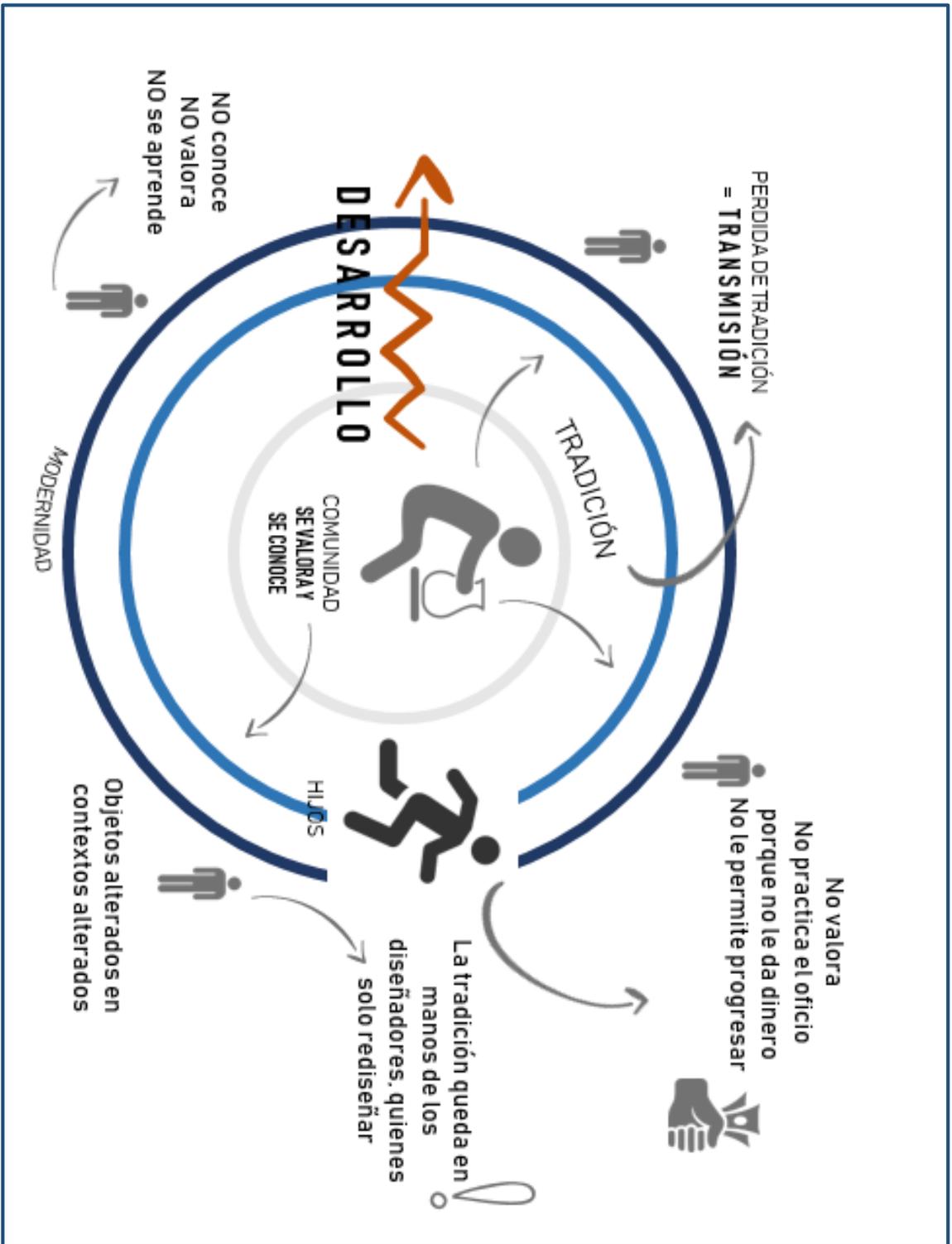


Ilustración 3 Pérdida de la tradición en las lógicas del desarrollo

Esto hace que los diseñadores en muchos casos, pasen por encima de los y las artesanas, porque no son capaces de ir más allá de la técnica, las lógicas del diseñador giran en torno al mercado y no a la preservación de los saberes, el diseñador va con las lógicas de progreso convencionales donde lo pasado no vale nada, donde la tradición hay que renovarla, porque, así como esta no funciona.

Durante la recolección de la información se encontraron algunos conceptos derivados del estudio crítico de las intervenciones de diseño, como lo es el caso de la enseñanza de diseño artesanal en el colegio Mayor del Cauca, donde se les daba una formación completa a los diseñadores, no como diseñadores, sino como artesanos. El rol del diseñador ya no consistía en imponer sino en facilitar los procesos de aprendizaje del artesano. Pero si bien, el rol del diseñador cambio, su discurso no, ya que el fin de la carrera de diseño artesanal era proveer al objeto de características estéticas que facilitarían su inserción en los mercados internacionales (Guzmán, 2010)

Sin embargo, hay que plantar métodos, soluciones o críticas, por fuera del modelo que generó la problemática, en este caso el fenómeno de la globalización, algo así plantea Jiovanny Samananud, desde su postura decolonial, en donde esos otros conocimientos y saberes tienen la misma importancia que los conocimientos profesionales, donde nos planteemos nuevas maneras de hacer y de ser.

Estas conclusiones me permiten generar una propuesta desde las lógicas decoloniales que nos permitan rediseñar diseños otros, desde las tradiciones, desde saberes otros, desde lógicas disidentes, donde lo pasado si vale, donde la paciencia es la respuesta, donde las manos narren historias que el leguaje desconoce.

## 7.2 Diseño artesanal y aportes al diseño industrial

La apuesta por repensar el diseño, nace de la idea de que la artesanía es diseño en su estado más puro y hay que volver a ese estado para hacer y practicar diseño desde otras lógicas. Como lo plantea Arturo Escobar, la práctica —como acto político— del diseño nos ayuda a contribuir a las transiciones culturales.

La práctica del diseño desde lógicas más artesanales, más allá de una técnica artesanal, debe formar en el diseñador(a) una postura más consciente y crítica con su relación con sus entornos. Desde estas prácticas producimos realidades propias que van de la mano con los ritmos propios de nuestras sociedades colombianas.

Desde los trabajos horizontales y co-participativos, se generan espacios para generar conocimientos desde las narraciones de los artesanos, donde los diferentes pensamientos convergen de manera armónica. Debemos tener la capacidad de generar conocimiento desde nosotros para nosotros, no más políticas de dependencia, que destruyen los modos autónomos de creación.

Cambiar la naturaleza del diseño, no solo implica dejar a un lado el apellido industrial que nos categoriza, significa dejar a un lado la rapidez y velocidad impuesta por los modelos hegemónicos, la automatización de los procesos, que en muchos casos nos deshumaniza y nos saca de contexto. Implica volver cada ejercicio como un acto político donde seamos capaces de generar críticas colectivas.

Desde esta perspectiva, se busca que el diseñador adapte los discursos de la tradición y de los artesanos, que de manera conjunta de apropien de la cultura y preserve la tradición a partir de la apropiación, si se conoce y se valora desde todos los ángulos, la construcción de la tradición y su transformación tendrá una continuidad a través de tiempo. Esta preservación estaría en manos de artesanos y diseñadores, literalmente, construyendo la artesanía del diseño.

La práctica del diseño desde la artesanía, debe formar en el diseñador/artesano una postura más consiente y crítica en su relación con sus entornos. Si decidimos diseñar de manera artesanal, con paciencia y de manera desacelerada, es posible que como diseñadores seamos más conscientes, consecuentes y reflexivos. Una vez que los diseñadores abandonen el campo de la producción o la idea de que es la única manera en que el diseño tiene éxito, puede que entendamos el diseño como un conjunto de herramientas para (re)diseñar el mundo, desde lo local creando redes entre los artesanos y diseñadores basadas en el respeto y la armonía.

Desde el diseño artesano, se pueden formar estudiantes más conscientes y comprometidos con un desarrollo que esté acorde con la producción nacional, que tenga en cuenta a los y las artesanas, no como una máquina, sino como un maestro(a) creador, capaz de generar soluciones desde esos otros saberes.

Artesanar el diseño, debe hacer de nosotros seres más reflexivos, comprendiendo que el diseño va más allá de la fabricación de objetos, al igual que la artesanía, la comunión entre lo que hacen las manos y lo que pensamos, generan diferentes lenguajes. Lo que se quiere con esta propuesta, no es generar un diseño artesanal, en donde las piezas son únicas e irrepetibles, lo que se quiere es pensar de manera más artesanal es diseño.

¿Podríamos replantearnos el ser diseñador(a)/artesano(a)? Es importante entender que TODOS DISEÑAMOS. Los y las artesanas también son diseñadores — más que cualquier otro, a mi parecer—, y que si como diseñadoras nos pensamos como artesanas —todos podemos ser artesanos, también—, podremos reconstruir el sentido del diseño como lo hacen los y las artesanas, con las manos, porque las manos narran historias que el lenguaje desconoce.

Desde aquí se comienza a construir un nuevo diseño, “la artesanía del diseño”. La realización de una artesanía no solo es una cuestión de técnica y uso de los materiales, una artesanía no es un objeto, atañe procesos de pensamiento, muestra una dimensión territorial identitaria que permite realizar entramados sociales y además de eso cultiva identidades y tradiciones, son manifestaciones de pensamiento que se materializan a partir de la lectura de los mundos.

Desde las posturas decoloniales y posdesarrollistas se buscó alcanzar una perspectiva *pluriversal* de las culturas y el contexto objeto de estudio, donde todos los saberes, creencias y pensamientos tienen cabida. Así como la artesanía es un acto político y de resistencia que busca mantener los valores de una comunidad determinada, desde una mirada crítica busco problematizar el papel del diseño, una necesidad de pensar el diseño desde unas lógicas más artesanales y locales que respondan a las verdaderas necesidades de un país como Colombia, intentando que los diseñadores seamos más conscientes de nuestros entornos, de los lugares desde donde diseñamos, para quién diseñamos, cómo diseñamos, que diseñamos y qué consecuencias tienen todos estos procesos en nuestras comunidades.

En las siguientes gráficas, se expone la transición que se esperaría del diseño industrial hacia el diseño artesanal.

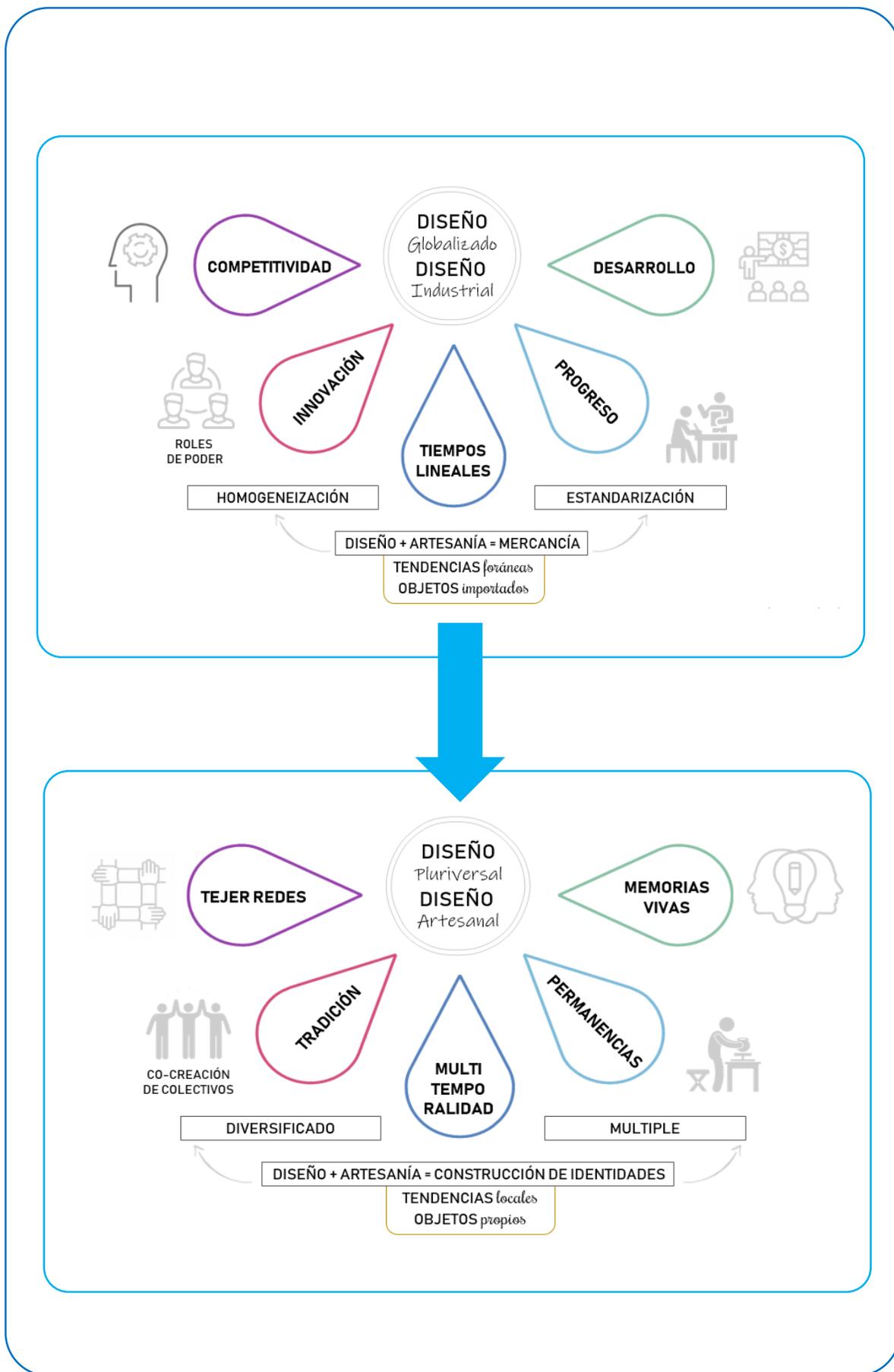


Ilustración 4 Resignificación del diseño

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artesanías de Colombia. (1998). *Centro de Investigación y Documentación para la Artesanía - CENDAR*. Obtenido de Fundamentos del diseño aplicados a la artesanía .
- Artesanías de Colombia. (2017). *Diseño Colombia: un diálogo exquisito*. Obtenido de Artesanías e Colombia: [http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C\\_ferias/disenio-colombia-un-dialogo-exquisito\\_11126](http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C_ferias/disenio-colombia-un-dialogo-exquisito_11126)
- Artesanías de Colombia. (2018). *Artesanías de Colombia*. Obtenido de Postúlase a Expoartesanías 2018: [http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C\\_ferias/postlese-a-expoartesanias-2018\\_11225](http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C_ferias/postlese-a-expoartesanias-2018_11225)
- Barrera, G. S., & Quiñones, A. C. (2006). *Conspirando con los artesanos. Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Barriendos, J. (Junio de 2015). *Localizando lo idéntico / globalizando lo diverso. El 'activo periferia' en el mercado global del arte contemporáneo*. Obtenido de Portal Iberoamericano de gestión cultural: [www.gestioncultural.org](http://www.gestioncultural.org)
- Córdova, M. S. (2015). Artesanías: Manifestación pre capitalista como proceso de resistencia ante la globalización. *Artesanías de América*(74).
- Correa, M. E. (2010). VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de la Plata. *El diseño y su intervención en la cultura local: Aportes de los diseñadores a la construcción simbólica de la vida cotidiana*. La Plata. Obtenido de El diseño y su intervención en la cultura local: Aportes de los diseñadores a la construcción simbólica de la vida cotidiana.
- Duque, C. D. (Diciembre de 2015). Diseño e innovación en la artesanía colombiana. *Artesanías de América*(74).
- Escobar, A. (2005). El "posdesarrollo" como concepto y práctica social. En S. Babb, *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales.
- España, J. M. (s.f.). *Diseño + Artesanía: balance y debate*. Obtenido de Foroalfa: <https://foroalfa.org/articulos/disenio-artesania-balance-y-debate>

- Fals Borda, O. (2009). *Orígenes universales y retos actuales de la IAP (Investigación, acción participativa)*. Obtenido de Scribd: <https://es.scribd.com/doc/12958462/Origenes-Universales-y-Retos-Actuales-de-La-IAP>
- Gómez, M. G. (2013). *Tras la memoria de artesanías, la historia del sector artesanal colombiano*. CENDAR. (U. Nacional, Ed.) Obtenido de Centro de documentación e investigación artesanal CENDAR: <https://repositorio.artesaniadescolombia.com.co/handle/001/2596>
- Guzmán, Á. (2010). *Reflexiones sobre la enseñanza del Diseño Artesanal en el Colegio Mayor del Cauca*. Obtenido de Universidad de Palermo: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=147&id\\_articulo=5919](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=147&id_articulo=5919)
- Hernández, R., Fernandez, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación*. Mc Graw Hil.
- Herrejón, C. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones*, 135-149.
- Jurado, G. S. (2015). *Autonomía artesanal. Creaciones y resistencias del pueblo kamsá*. Bogotá: Pontificia Univesidad Javeriana.
- Laorden. (1982). *La artesanía en la sociedad actual*. Barcelona: Salvat.
- Longhini, C. (s.f.). *El concepto de tradición de Hanna Arendt*. Obtenido de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/2268/1210>
- Maldini, I. (s.f.). *El papel del diseño y la artesanía en el proceso de globalización*. Obtenido de Foroalfa: <https://foroalfa.org/articulos/el-papel-del-diseno-y-la-artesania-en-el-proceso-de-globalizacion>
- Ministerio de Cultura. (2014). *Las memorias del barro. Ráquira, de la olla a la casa*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura. (2014). *Los cuadernos del barro. Ráquira*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Miranda, G. M. (2006). *Identidad nacional y resignificación de objetos auctóctonos colombianos: el Sombrero vueltiao para los bogotanos (monografía de grado)*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Molano, A. (21 de Noviembre de 2009). Mochilas al viento. *El espectador*.
- Neira, J. P. (Diciembre de 2015). Artesanía y globalización. *Artesanías de América*(74).

- Ortiz, J. C. (17 de Octubre de 2013). *Artesanía + Diseño ¿La artesanía necesita del diseño?* Obtenido de Di-conexiones: <http://www.di-conexiones.com/artesania-diseno-la-artesania-necesita-del-diseno/>
- Ospina, W. (2013). *Colombia, donde el verde es de todos los colores*. Bogotá: Random House.
- Quiñones, Cielo; Barrera, Stella; Jacanamijoy, Juan;. (2014). *Revista Javeriana*. Obtenido de Riesgos y tensiones de las marcas colectivas y denominaciones de origen de las creaciones colectivas artesanales indígenas: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.APC27-1.rtmc>
- Ricard, A. (s.f.). *Artesanía y diseño*. Obtenido de Foroalfa: <https://foroalfa.org/articulos/artesania-y-diseno>
- Solano, P. (1974). *Artesanía Boyacense*. Bogotá: Artesanías de Colombia.
- UNESCO. (1997). La Artesanía y el mercado internacional : comercio y codificación aduanera. *Simposio UNESCO/CCI*. Manila.
- UNESCO, Artesanías de Colombia, & Craft revival trust. (2005). *Encuentro entre diseñadores y artesanos*. Nueva Delhi.

