

## 2. FUNDAMENTOS CONCEPTUALES Y MÉTODOS PARA INCORPORAR LA APLICACIÓN DEL DISEÑO EN LA ARTESANÍA

Presentamos a continuación la compilación de los fundamentos conceptuales, métodos y reflexiones que se han propuesto y desarrollado a fin de incorporar la aplicación del diseño en la artesanía colombiana en el período comprendido entre 1972 y 2005, teniendo para su estructuración como métodos la historiografía y el análisis de discurso.

### 2.1. PROYECTO ESTUDIO DESARROLLADO POR ÁNGEL DE CHAVARRI

La problematización o el pensar sobre la aplicación del diseño a la artesanía emerge a principios de la década de los setenta del siglo xx en Colombia, dentro de un proceso de acontecimientos relevantes. En este sentido retomamos el Proyecto estudio<sup>1</sup> dirigido por el doctor Ángel de Chavarri, para el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas, el cual se recomendaba con el propósito de fomentar el desarrollo del sector artesanal: “la necesidad de implementar nuevos diseños para las artesanías”, planteando para ello como estrategia la creación de un Centro de Diseño e Investigación Artesanal, que debería contar con la participación de entidades públicas y privadas, dirigido por una junta compuesta por artesanos calificados, arquitectos, artistas plásticos, diseñadores y antropólogos.

Proponía también que dicho centro, debería estar integrado por un comité de expertos en diseño que tendría el objetivo de asesorar en aspectos técnicos o artísticos, para lo cual los diseñadores buscarían su inspiración en motivos autóctonos propios que serían presentados según los gustos y preferencias de la época. Por otra parte, estos diseñadores serían quienes “escogerían y mejorarían, si fuera el caso, las buenas y originales ideas que los artesanos fueran presentando en concursos de diseño”. Se proponía también como actividad integral para desarro-

---

<sup>1</sup> De Chavarri, Ángel. Proyecto Col – 310 - 043 –TA. Bogotá, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. UNCTAD/ GATT, noviembre 1971.

llar en este centro, la enseñanza de diseño al artesano y como estrategia para alcanzar la cobertura de estos conocimientos en el sector, el que los diseñadores enseñaran sobre su disciplina a los dirigentes artesanales y éstos a su vez al artesano.

En esta propuesta observamos que hay una clara idea que se orienta a generar una articulación entre el diseñador y el artesano, en donde al diseñador se le asigna la función de asesor, es decir, quien da consejo, delegando así mismo en esta figura, la potestad en la toma de decisiones sobre los lineamientos de innovación de la artesanía y su orientación hacia el mercado. Esto supone establecer una jerarquía diferenciada socialmente entre el diseñador y el artesano.

Al considerar el contexto histórico en que fue escrito este estudio, observamos que tanto en sus recomendaciones se plantea una ruptura en relación con las formas de pensar y hacer en el taller artesanal tradicional, en donde el artesano integralmente, de acuerdo con una estructura socio cultural, es quien concibe sus creaciones, las produce, las comercializa y, en muchas ocasiones, usa como parte de su economía de autosubsistencia.

Del análisis de las estrategias derivamos que hay una propuesta de sacar al artesano de su casa taller para transitar hacia un “Centro de diseño e investigación artesanal”, espacio planificado para el encuentro con los diseñadores e investigadores. Vemos también que hay un interés por vincular aspectos propios del pensamiento moderno en el que es muy importante introducir la innovación como argumento de promoción y comercialización. Así mismo, se observa un interés por adecuar el producto a un mercado a partir de observar sus gustos y preferencias, considerando para su fundamentación los motivos autóctonos que deben servir de inspiración. En este sentido se busca articular a través del trabajo del diseñador lo correspondiente al lugar de origen con las expectativas de los consumidores, aunque es un planteamiento interesante por los vínculos que propone, vemos que el artesano bajo esta propuesta queda reducido a ser validado solo como trabajador manual que maneja una técnica ya que es al diseñador a quien se le ha dado el liderazgo de orientar y determinar nuevos diseños.

Encontramos en esta primera iniciativa dos planteamientos de implementación del diseño a la artesanía uno es mediante la asesoría y el otro es con la enseñanza de diseño. Así, se conduce a dos formas diferentes de relación entre el diseño y la artesanía, entre el diseñador y el artesano. En este esquema de enseñanza, se establecen roles de poder asimétricos al plantear formas de transmisión del conocimiento desde el diseñador al dirigente artesanal y desde éste al artesano.

## 2.2. INVESTIGACIÓN DESARROLLADA POR DAVID VAN DOMMELEN

Retomamos para esta misma época los conceptos y planteamientos propuestos a partir de la investigación<sup>2</sup> elaborada por David B. Van Dommelen, profesor asociado del Colegio para el Desarrollo Humano de la Universidad de Pennsylvania,

---

<sup>2</sup> Van Dommelen, David. Fundación Ford. *Las artesanías en Colombia*. Bogotá, Artesanías de Colombia. Cendar, 1972.



quien durante los meses de mayo y abril de 1972 había viajado por Colombia realizando una investigación, financiada por la Fundación Ford, sobre la situación del artesanado colombiano y, en general, sobre los aspectos sociales, culturales y económicos de la artesanía, de acuerdo con los objetivos de la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal y Artesanías de Colombia, entidades que estaban interesadas en hacer un diagnóstico del sector artesanal con el propósito de establecer políticas para el fomento y desarrollo de este sector.

El reporte preliminar de esta investigación, recoge una visión general sobre las artesanías en Colombia para ese momento, básicamente compuesto por un diagnóstico y evaluación de las artesanías de varios núcleos artesanales tradicionales, de lo cual se desprenden varias conclusiones y recomendaciones.

Dentro del diagnóstico general se destacan principalmente problemas técnicos y de diseño en las artesanías colombianas. En lo referente a aspectos técnicos, sobre todo, se enfatiza en el análisis en aquellas artesanías que eventualmente habían encontrado ya, para aquel momento, mercado en Estados Unidos, citando en relación con ello casos concretos de carencias técnico funcionales en la cerámica de Ráquira y, en general, de fijación de color en productos textiles, para lo cual recomendaba incorporar ayuda técnica para resolverlos, además, se concebía este mecanismo de ayuda como un puente de información para el artesano y para las agencias exportadoras.

En lo referente a aspectos de diseño se destaca la falta de creación o desarrollo de nuevas propuestas, se hace una crítica a la copia exacta o a la reproducción de objetos de museo y a las artesanías que han utilizado como inspiración “objetos históricos y precolombinos”<sup>3</sup>, se hace ver cómo esta opción representa algo negativo con calificativos como: “la peor degeneración del diseño”, “contaminación histórica de las artesanías contemporáneas”, atribuyendo la razón del desarrollo de este enfoque a los líderes comerciales, quienes veían “el pasado como indicador de la cultura colombiana”. Se cita el caso específico de objetos de cerámica y cuero.

Observamos a partir de estas dos vertientes que plantea el autor como núcleos problemáticos en las artesanías para aquel momento histórico, que deriva de allí un planteamiento claro de conceptualización del diseño que se centra en generar innovación en las artesanías colombianas, para lo cual no se valida la opción de reproducir, retomar, hacer referencia o inspirarse en objetos precolombinos o del pasado, esto evidencia una idea del aporte del diseño en términos de generar novedad. Así mismo, un planteamiento que busca mejorar la calidad de las artesanías colombianas mediante conocimientos técnicos y con ello la intención de promoverlas hacia mercados externos, específicamente hacia el mercado estadounidense.

En cuanto a categorización de los objetos artesanales y su relación con aspectos de diseño valora la artesanía indígena como la de mejor nivel y para ello argumenta que los objetos “provenientes de estas culturas primitivas, reflejan el mundo y las tradiciones en las cuales el artesano crea”, en este sentido analiza el caso de la cerámica del Vaupés, centrando la ejemplificación en este sentido en ilustrar “lo que el diseño representa desde el punto de vista personal y expresivo”.

---

<sup>3</sup> Ibid.

Observamos con estas apreciaciones que el profesor Van Dommelen hace un reconocimiento de los objetos como reflejo de la cultura y valora en ellos su expresión y pertenencia a un grupo humano.

En cambio hace una crítica de la influencia española en el objeto artesanal, estas ideas se hacen manifiestas en expresiones como: “a medida que los españoles fueron más poderosos la cultura pre-colombiana fue siendo destruida y remplazada por motivos y diseños españoles. Éstos han sido perpetuados a lo largo de cientos de años de influencia española en Colombia”. Consideramos, en este sentido, que no reconoce la hibridación en los objetos artesanales de comunidades campesinas.

Son muy interesantes también las reflexiones críticas que el profesor Van Dommelen hace en relación con la intervención que realizaron los voluntarios del Cuerpo de Paz, en ellas pone en evidencia que, por lo general, estas personas carecían de conocimientos en artes o en diseño y que su trabajo generó un efecto negativo en las artesanías colombianas al introducir “no sólo copias de objetos históricos colombianos, sino copias de objetos de otras culturas”, y con ello propuestas de diseño alejadas de las comunidades artesanales, análisis del cual deriva un planteamiento para el desarrollo de las artesanías donde: “el artesano debe reflejar su cultura y ambiente cotidiano y no una cultura pasada o ajena”.

Emerge con esta última idea una propuesta precisa que se orienta a concebir el diseño y desarrollo de las artesanías colombianas desde lo que es propio de la cultura y desde las experiencias cotidianas del artesano.

También hace una mirada de la problemática del diseño y desarrollo de las artesanías desde el punto de vista educativo. En este sentido califica la artesanía colombiana de bajo nivel de diseño y atribuye esta situación a una carencia de “educadores en artes” en el sector artesanal, para lo cual recomienda con carácter imperativo la necesidad de su vinculación como estrategia para mejorar el nivel de diseño en las artesanías, en este orden de ideas propone la enseñanza de diseño al artesano, “para que éste sea capaz de diseñar como individuo. Los diseños no deben ser producidos por una persona e impuestos al artesano productor. El trabajo del artesano debe reflejar su cultura y ambiente cotidianos y no una cultura pasada”, planteamiento que específicamente se desarrolla para cada localidad a través de determinar sugerencias a cada una de las instituciones que para ese entonces intervenían en el sector artesanal, dentro de éstas se cita al SENA que realizaba trabajos de capacitación en oficios en Popayán, para la cual recomendaba “conseguir un experto consejero en educación de arte o en diseño y así lograr una aproximación entre la creatividad en el diseño y el trabajo artesanal”.

En estos planteamientos hay implícita una estrategia donde se concibe la figura del educador en artes, consejero en artes o en diseño como un dinamizador de procesos creativos con un objetivo preciso, el de vincular la creatividad en el aprendizaje del oficio artesanal, todo esto para que se incorpore el diseño en relación con la técnica para la generación de nuevas artesanías.

Para el caso de Guatavita, en que expresaba que su problema radicaba en la copia de motivos precolombinos, siendo el diseño un aspecto para mejorar, sugería, por tanto, “tratar de dar a sus artesanías un carácter más creativo y personal”, y para ello proponía “el montaje de varios talleres dedicados a fomentar la creati-



vidad en el diseño y a estimular en mejor forma la proyección del individuo en la producción artesanal”, aseguraba en este sentido, que estos talleres podrían funcionar en sesiones de una semana bajo la dirección de un asesor en diseño.

Observamos que la idea de implementar talleres de creatividad bajo la dirección de un asesor en diseño buscaba el desarrollo de alternativas diferentes a la experiencia única de copia de motivos precolombinos, en este caso, específicamente, hacia la búsqueda de la expresión personal y con ello a la identificación del artesano con su producción. En este sentido sugiere implícitamente un camino hacia la expresión de la cultura propia y la construcción de identidad.

Para el caso de Artesanías de Colombia, recomendaba en primera instancia incluir un representante de una “organización de arte” y varios miembros del sector educativo en su junta directiva, propuesta que nos conduce a pensar que al querer incorporar educadores, a las instancias de decisión de artistas o representantes relacionados con el arte, proponía abordar una dimensión pedagógica para el desarrollo del artesanado y la intervención de la artesanía desde el campo del arte, planteamiento que se afirma con las sugerencias en que propone concretamente constituir y organizar un “equipo de capacitación en arte compuesto por un profesor de arte, un especialista en artes y un diseñador industrial con el objetivo de elevar el nivel de diseño de las artesanías”, para el cual estratégicamente proponía que debía trabajar:

1. En los centros artesanales, creados por Artesanías de Colombia en la Chamba, Ráquira, Pereira y en Sandoná, dictando clases de creatividad y utilizando recursos didácticos tales como audiovisuales y transparencias e inspirándose en fuentes colombianas. Este equipo dirigiría las clases y trabajaría con aquellos artesanos pertenecientes a las regiones aledañas.

En este sentido, ejemplificaba la intervención y la acción de cada uno de los miembros de este equipo de la siguiente manera:

“el diseñador industrial podría demostrar como los telares son hechos de materiales primitivos; el especialista en artes aplicadas demostraría las técnicas de tejidos y el especialista en educación de arte podría presentar los problemas de diseño y cómo el individuo puede diseñar con creatividad mediante el uso de fuentes de inspiración colombianas”.

En relación con la duración de las clases o sesiones de taller sugería que éstas estarían determinadas por las problemáticas planteadas, de tal manera que podrían variar de un centro a otro, siendo el mismo equipo quien se desplazaría entre los centros, dando continuidad y seguimiento a los programas iniciados. A través de estas ejemplificaciones percibimos algunas de las conceptualizaciones que sobre diseño y sobre los campos de desempeño podría tener el equipo de profesionales que él consideraba debía participar con los artesanos a fin de lograr una capacitación en artes. En este sentido observamos que vincula la posibilidad del aporte del diseñador industrial en relación con la tecnología, del especialista en artes en relación con las técnicas y del profesor de arte en relación con las propuestas pedagógicas que dinamizarían los procesos de creatividad en los artesanos.

2. En la comunidad, planteaba que este mismo equipo de capacitación en arte debía actuar como grupo de acercamiento a la comunidad, desplazándose para realizar las actividades propuestas en las comunidades, la diferencia fundamental radicaba en el lugar donde se llevarían a cabo las actividades.

Esta propuesta la consideramos interesante, pues el equipo al plantearse móvil y cercano a las comunidades, a su situación real, al taller, a la forma de producción, a las cotidianidades, en fin a toda la complejidad de una comunidad y a su producción artesanal, permitiría, a través de la sensibilidad del acercamiento y contacto humano, el comprender la dimensión de lo que significa el hecho artesanal desde una perspectiva social, cultural y económica que derivarían en posibilidades de incorporar el diseño desde el propio entorno del artesano.

Para el caso específico de Sandoná, se recomendaba establecer un programa integral orientado a desarrollar estudios experimentales de diseño de artesanías, planificación familiar, educación nutricional, centro de protección infantil y proyectos de desarrollo de la comunidad, para lo cual proponía conformar un equipo de profesionales compuesto por un profesor y un especialista en arte, un especialista en artes industriales, un economista del hogar, un experto en encuestas, un sociólogo rural y un administrador con experiencia en el campo de la economía del hogar.

En esta recomendación específica el profesor Van Dommelen hace énfasis en su planteamiento de considerar el fomento de la artesanía a nivel integral, pues la intencionalidad de su enfoque evidencia un trasfondo social que trasciende lo netamente comercial que se afirma en la forma como concluye el texto, expresando que el principal problema parece ser la necesidad de relacionar el desarrollo artesanal con el de la familia y la comunidad, a fin de elevar el nivel de vida de los grupos marginados tanto del área rural como urbana.

### 2.3. PRIMER SEMINARIO SOBRE DISEÑO ARTESANAL

Las conclusiones recogidas tanto en el proyecto estudio del doctor Ángel de Chavarri como de la investigación desarrollada por el profesor David B. Van Dommelen, propiciaron el que se llevara a cabo el Primer Seminario sobre Diseño Artesanal, evento organizado por Artesanías de Colombia y la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal, que tuvo lugar en Bogotá, entre el 28 y el 31 de agosto de 1972, con el objetivo de trazar los caminos de gestión institucional en materia de diseño para promover el sector artesanal en favor del artesano colombiano.

En este primer encuentro básicamente se abordaron, en diferentes conferencias, cuatro núcleos temáticos fundamentales de reflexión: aspectos históricos, sociales y culturales relacionados con la artesanía en Colombia, análisis del desarrollo de la artesanía en otros países, fuentes del diseño y conceptualizaciones sobre la importancia de incorporar el diseño en la artesanía. Cabe resaltar, en este evento, la diversidad de los conferencistas participantes: artistas, arquitectos, diseñadores industriales, educadores, antropólogos, sociólogos e historiadores, entre los cuales la figura central fue el profesor David B. Van Dommelen quien,



además de presentar varias conferencias, estuvo encargado de recopilar y socializar las conclusiones de este Seminario.

Entre los profesionales de las ciencias sociales que participaron en este evento, abordando temáticas referidas a aspectos históricos, sociales y culturales relacionados con la artesanía en Colombia, se encuentra Cecilia Iregui de Holguín quien trató el tema de la artesanía tradicional. En esta conferencia la autora realiza un resumen histórico acerca de la trayectoria de la artesanía, para hacer un examen de su pasado y situarla dentro de la actualidad del país. Describe la época de la Conquista como un tiempo en el que las culturas precolombinas sufrieron traumatismos que afectaron la organización social, religiosa y política. En la Colonia el patrimonio cultural fue enriquecido con el aporte español y africano, pero el período de la Independencia empobreció a los artesanos al abrir el mercado europeo, dejándolos marginados. Luego de describir esta trayectoria, afirma que la investigación de este tema “no da espera porque en la conciencia de todos está que nuestra industria artesanal ya tocó fondo”<sup>4</sup>, y puso de manifiesto la urgencia de realizar investigaciones acerca de la artesanía, a fin de abordar el tema de manera integral.

Hace referencia a la experiencia de los Cuerpos de Paz<sup>5</sup>, a los cuales critica por sus acciones en el sector artesanal y los considera ignorantes de los factores culturales de nuestro país, afirma que ellos

“iniciaron en el país una gran promoción artesanal enfocada a 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”<sup>6</sup>.

A partir de la apertura de nuevos mercados, se hizo perceptible un resurgimiento comercial acerca del cual hace referencia, afirmando que trajo resultados benéficos en lo económico, y a la vez grandes trastornos.

Cecilia Iregui realiza una dura crítica hacia las acciones de intervención de diseño en la artesanía tradicional, en las que se valida sólo el resultado económico, dejando de lado aspectos culturales y sociales, trayendo como consecuencia el

<sup>4</sup> Iregui de Holguín, Cecilia. “Artesanía tradicional”. Primer Seminario sobre Diseño Artesanal. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972.

<sup>5</sup> Los Cuerpos de Paz son una organización internacional de servicio que tiene como misión ayudar a los pueblos subdesarrollados a través de voluntarios, quienes trabajan en un país extranjero por dos años y ayudan en las áreas de salud, educación, negocios y agricultura, entre otras. Los proyectos de los Cuerpos de Paz se elaboran localmente en cada nación en colaboración con los organismos del país anfitrión y se centran en las necesidades más urgentes a nivel comunitario. En Colombia estuvo inserto en el Programa Alianza para el Desarrollo del Progreso promovido por la administración Kennedy, en el que los jóvenes norteamericanos fueron eximidos del servicio militar obligatorio en el caso de prestar estos servicios. En la actualidad, existen más de 7.700 voluntarios de los Cuerpos de Paz que trabajan en 71 países en todo el mundo.

<sup>6</sup> Iregui de Holguín, Cecilia. “Artesanía tradicional”. Primer Seminario sobre Diseño Artesanal. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972.

deterioro de las tradiciones y otros valores que por falta de conciencia no tienen marcha atrás. A partir de esta crítica tácitamente consideramos que hace un planteamiento para abordar con conocimiento y criterio los procesos que incorporan el diseño en la artesanía de manera integral.

La antropóloga Yolanda Mora de Jaramillo, planteó en su intervención, que en las diversas formas de hacer diseño, debe existir un proceso bilateral, en el que participa el diseñador y el artesano, y explica las ventajas que trae esta posibilidad de trabajo grupal: “El diseño que viene de arriba hacia abajo tiene excelentes repercusiones. Beneficia indiscutiblemente a la artesanía. El diseño que viene de abajo hacia arriba, el que es producido por cualquier individuo, después de que con un entrenamiento ha sentido liberada su capacidad de expresión, beneficia, desde luego más al artesano que se sentirá entonces más contento, más realizado, en la medida que más se haya expresado”<sup>7</sup>.

Reflexionamos en torno a estas ideas y observamos que la intención del planteamiento se orienta a hacer ver que es posible que el artesano al contar con conocimientos de diseño, puede contar con una mayor autonomía para la elaboración de sus productos, en contraposición con la relación de dependencia en la que el artesano espera la propuesta del diseñador. Igualmente observamos que la autora considera el diseño como un factor de bienestar para la sociedad.

Dentro de los profesionales de las ciencias sociales en este núcleo temático se contó con la participación de Guillermo Abadía, con una ponencia titulada “Gente y artesanía”, la cual se centra en aspectos sociales en torno a la producción artesanal. En este sentido sugiere que los programas de Artesanías de Colombia deberían orientarse a trabajar “primero con el artesano y después con las artesanías”<sup>8</sup>.

Dentro de sus propuestas centrales proponía que la intervención del Estado, debía “estar en controlar los mercados artesanales, a favor de los campesinos y a favor del consumidor que también merece respeto”<sup>9</sup>, de tal manera que sugería que el plan de Artesanías de Colombia debía atender los temas de diseño y el del control del mercado y sus precios.

El desarrollo del segundo núcleo temático del seminario, estuvo a cargo del profesor Van Dommelen con la conferencia titulada “La artesanía en otros países”, que presentó con el propósito de analizar el desarrollo de las artesanías en otros países y los factores que incidieron en ello, de tal manera que pudieran ser tomados en cuenta para el caso colombiano.

En este discurso el profesor centró su mirada en aspectos y factores que permitieron el desarrollo de las artesanías en Estados Unidos. Hace una reseña de la importancia que cobraron las artesanías en este país a partir de la depresión de los años treinta, en que la situación de desempleo y crisis económica, motivó el surgimiento de programas de capacitación y fomento de las artes y las artesanías que

---

<sup>7</sup> Mora de Jaramillo, Yolanda. “Aspectos culturales”. Primer Seminario sobre Diseño Artesanal. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972.

<sup>8</sup> Abadía, Guillermo. “Gente y artesanía”. Primer Seminario sobre Diseño Artesanal. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972.

<sup>9</sup> Ibid.



fueron financiados por el gobierno, así mismo, describe cómo surgieron centros en las universidades donde se capacitaba en técnicas artesanales y en diseño, además, relata el proceso de expansión de programas de extensión de agricultura y economía del hogar, dentro de los cuales se originaron importantes programas artesanales que inclusive para 1972 seguían vigentes, en desarrollo y evolución, citando específicamente el caso del Departamento de Economía del Hogar de la Universidad de Tennessee, que desarrolló programas como el “The Future Homemakers of America” y el 4 H<sup>10</sup>, con el propósito de elevar el nivel de vida y los ingresos de las personas.

El discurso aborda una breve reflexión acerca de los procesos implementados en los países escandinavos, en donde tanto el gobierno como la industria habían incentivado y apoyado el desarrollo de artesanías, destacando también las estrategias de promoción y comercialización en asocio con otras empresas que tenían exhibiciones en Estados Unidos. De la misma manera, comenta la versatilidad de estos países al implementar estrategias de posicionamiento citando concretamente el caso de Suecia, país que promovía sus artesanías para ese entonces como: “Artesanías maravillosas para la vida diaria”. Consideramos que son interesantes las estrategias de promoción implementadas por estos países, porque vinculaba la artesanía a las posibilidades de usos cotidianos de la época.

Respecto a las artesanías africanas destaca el interés que la sociedad estadounidense y específicamente aquella de procedencia afroamericana de aquellos años, demostraba por los textiles y los objetos de madera provenientes de África, y en relación con ello comenta el incremento de exportaciones de textiles que estaban haciendo países como Tanzania y Nigeria. Por eso consideramos que trae una reflexión sobre el reconocimiento de la importancia del valor cultural de la artesanía no sólo al interior de la cultura que la origina sino, sobre todo, por aquella que ve en ésta sus orígenes y también por la valoración de los mercados externos.

Para concluir este tema, enumera los factores que a su juicio habían tenido gran importancia en el desarrollo de las artesanías en otros países, y los cuales sugería debían ser tenidos en cuenta para el desarrollo de la artesanía en Colombia: apoyo educativo, gubernamental, departamental, organización gremial y apoyo industrial.

Dentro de los planteamientos e ideas expuestas por el profesor Van Dommelen en el contexto de este primer seminario sobre diseño artesanal, se registra también una conferencia titulada “Fuentes de diseño”. En esta ocasión presenta lo que él considera son las más importantes fuentes generadoras de ideas, a partir de las cuales puede trabajar el artesano para el desarrollo de su trabajo, a ellas se refiere como fuentes de diseño. En este orden de ideas, afirma que la primera fuente de diseño es la utilidad del objeto o su funcionalidad, esta afirmación hace evidente la relevancia de un enfoque funcionalista marcado por el paradigma del momento, que trata de orientar la artesanía a un fin utilitario del cual debe derivar la forma.

Considera como segunda fuente de diseño la materia prima, valorando las características y propiedades que imprime el propio material a las piezas artesanales.

---

<sup>10</sup> 4 H derivó su nombre de las palabras manos, salud, corazón y hogar que en inglés comienzan con h.

Al respecto expresa enfáticamente que “la materia prima debe reflejar lo que es”, en este sentido amplía su postura haciendo una fuerte crítica a opciones como pintar sobre la madera, pues considera que el carácter del material es destruido con ello.

Presenta como tercera fuente de diseño la decoración, que la conceptualiza como la posibilidad de añadir ornamento a los objetos, al respecto hace notar que este aspecto enriquece las piezas artesanales y les ayuda a expresar los sentimientos personales.

Destaca, finalmente, la importancia de mirar la propia cultura y el medio ambiente que nos rodea como fuentes de diseño a fin de generar una artesanía acorde con la cultura y el ambiente cotidiano del artesano.

En este sentido cita específicamente como fuentes de inspiración e ideas para el desarrollo de nuevas artesanías colombianas: la naturaleza, la arquitectura, la gente, las flores y las plantas, los animales, la política y los medios de transporte.

En relación con el cuarto núcleo temático del seminario, correspondiente a conceptualizaciones sobre la importancia de incorporar el diseño en la artesanía, el profesor Van Dommelen habló sobre “Educación, artesanía y diseño en Colombia”, en la cual brevemente retoma una serie de sugerencias<sup>11</sup> en las que resalta la importancia de informar y orientar a las instancias gubernamentales sobre la pertinencia disciplinar del diseño y su relación en la educación artesanal, esto con el propósito de encontrar apoyo financiero para crear un centro de diseño. Así mismo, sugiere educar al consumidor en temas referentes a diseño e innovación en las artesanías y sobre la importancia de las artesanías indígenas y campesinas.

En este sentido, observamos que plantea un proceso de educación orientado a los mercados con un doble propósito, por una parte, sensibilizar hacia las posibilidades de innovación, nuevas funciones y usos para las artesanías y, por la otra, educar para hacer reconocer el patrimonio cultural propio.

También propone implementar programas de diseño a nivel universitario para lo que recomendaba visitar departamentos de educación en diseño, de educación en arte y de bellas artes, con el propósito de analizar cómo podrían establecerse departamentos similares en las universidades colombianas a fin de dar respuesta a los problemas de educación en diseño, para lo cual consideraba se debía constituir un equipo de educadores de artesanías proveniente de estos nuevos departamentos. En relación con este equipo recomendaba que estuviera capacitado en diseño, artesanías, cultura y aspectos sociales.

En este aspecto reconocemos que retoma y amplía los planteamientos expuestos en la investigación sobre promoción del sector artesanal en Colombia, tal vez con el fin de socializar y poner en común los resultados de este trabajo en el contexto de este Primer Seminario de Diseño Artesanal. Lo interesante es que para este momento histórico pone de manifiesto un vacío en la formación universitaria en diseño en el país y es, precisamente, mediante la conformación de un equipo con formación universitaria y proveniente de instancias académicas, que consideraba se debían implementar programas artesanales en varios ámbitos.

---

<sup>11</sup> Sugerencias y recomendaciones que se registran dentro de la investigación sobre promoción del sector artesanal financiada por la Fundación Ford, 1972.



Otro de los destacados participantes en este núcleo temático fue el arquitecto y diseñador Rómulo Polo Flórez, quien en 1977 fundó la Carrera de Diseño Industrial en la Universidad Javeriana. En este seminario presentó una investigación analítica sobre las influencias positivas y negativas en la artesanía colombiana; como punto de partida en su exposición, hace un abordaje sobre aspectos epistemológicos del diseño, específicamente su definición y determinantes dentro de lo cual señala que esta referencia es la que propone para poder analizar los aspectos positivos y negativos de la artesanía colombiana. Define el acto de diseñar como “aplicar un criterio de economía en la creación de objetos que satisfacen necesidades humanas”, argumenta que el criterio de economía pretende que se entienda en un sentido amplio como: “economía en el empleo de materiales, economía en el proceso productivo, economía en la apariencia, economía en el uso”<sup>12</sup>. Sobre esta propuesta en concreto, observamos que hay una apuesta por aplicar a la artesanía conceptos y parámetros que desde el diseño se toman como necesarios para reflexionar o valorar un problema o un objeto, lo cual supone una mirada analítica diferente de la artesanía y, por ello, una concepción diferente de cómo ésta era leída hasta entonces.

Así mismo, creemos que estas conceptualizaciones sobre diseño, evidencian lo que para aquel momento se consideraba su razón de ser, lo que se podía decir o pensar acerca de su naturaleza y, por tanto, la orientación de lo que esta disciplina podía aportar en cuanto a concebir y producir objetos como satisfactores de las necesidades humanas, en este sentido observamos que hay una clara influencia del movimiento moderno, inclusive coinciden sus planteamientos con el manifiesto de *Dessau de la Bauhaus* redactado por Walter Gropius. Es en este manifiesto en el cual se dan las bases que guiaron el proceso de diseño que dice “Simplicidad en la multiplicidad, economía en el uso del espacio, del material, el dinero y el tiempo”<sup>13</sup>.

En esta conferencia el autor hace una breve descripción histórica que pretende dar cuenta de la evolución de la organización social y la producción de objetos, en la cual dice que la especialización ha llevado a la formación de “elites de creadores: artesanos, artistas y diseñadores”<sup>14</sup>. En relación con la artesanía afirma que es “diseño en sí, en su forma más pura y elemental”, pues su proceso creativo y productivo, su manera de responder a necesidades humanas lo determinan como tal, además de reflejar los valores de un grupo humano que comparte unas costumbres, un medio cultural, un paisaje y unas creencias, en donde sus soluciones son objetos materiales, destinados a usos de diversa índole de acuerdo con la necesidad y que se realizan sobre la base de la utilización de mano de obra y con la característica esencial de que el productor es dueño de los medios de producción.

Enumera posteriormente lo que conceptualiza son las determinantes básicas del diseño: necesidad, materiales, técnicas, ambiente social y cultura. Y los valores o

<sup>12</sup> Polo Flórez, Rómulo. “Influencias positivas y negativas en la artesanía colombiana”. Primer Seminario sobre Diseño Artesanal. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972.

<sup>13</sup> Whitford, Frank. *Bauhaus*. Londres, Thames and Hudson, 1991, pág. 203.

<sup>14</sup> Polo Flórez, Rómulo. “Influencias positivas y negativas en la artesanía colombiana”. Primer Seminario sobre Diseño Artesanal. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972, pág. 3.

cualidades que considera corresponden al diseño-arteñanía relacionados con la forma: visuales, táctiles y auditivas. Considera como influencias positivas en la arteñanía colombiana todas aquellas asimiladas previamente por el arteñano que se “manifiesten en respuestas consecuentes con su cultura, todas las influencias que provengan de cambios en su manera de ver la vida, captar las necesidades comunes y mejorar las técnicas y los productos”<sup>15</sup>.

Son muy interesantes las ideas aquí expresadas por el autor, pues plantea una reflexión sobre el ámbito de lo propio y de lo apropiado, al considerar la asimilación previa por un grupo humano de manera consecuente con su cultura y valida los procesos de experimentación y auto selección por parte de la comunidad, es decir, de su propia capacidad de decisión en relación con su propio desarrollo y su patrimonio cultural.

Concluye la conferencia con la afirmación de que la arteñanía no se puede enseñar sino orientar y que para ello consideraba necesario conocer el campo del diseño, el mercadeo y la promoción, pero fundamentalmente conocer las comunidades arteñanas, sus técnicas, sus costumbres, sus posibilidades y necesidades sin olvidar que lo más importante no era el desarrollo de la arteñanía, ni del comercio de lo arteñanal, sino los arteñanos del país<sup>16</sup>.

Dentro de este núcleo temático de conceptualizaciones sobre la importancia para incorporar el diseño en la arteñanía, el artista Carlos Rojas presentó dos conferencias, una sobre la creatividad y la otra sobre el diseño en la arteñanía, en la primera de ellas aborda el tema haciendo una reflexión sobre la importancia del conocimiento acumulado por la humanidad a través de su historia y sobre el conocimiento adquirido por las vivencias y la actividad práctica, por tanto, afirma que el “conocimiento guía a la práctica de quienes reconocen la necesidad de un objetivo”<sup>17</sup>. Al respecto considera dos ámbitos de trabajo diferentes: el “mejoramiento de lo que puede ser mejor” y, por otra parte, el comenzar a promover una “actitud para producir en busca de un resultado nuevo y espontáneo que enriquezca la expresión de una sociedad o cultura”. Comenta sobre ello que “la libertad y necesidad de expresión supone estímulo tanto mental como económico”<sup>18</sup>, añadiendo que la responsabilidad del incremento y el desarrollo de la nueva producción estaba en manos de los participantes al evento, en este sentido, entonces, propone que se debería orientar al arteñano.

Asunto coyuntural de su discurso, son las reflexiones que le suscitan los debates entre los participantes al evento en que la opinión estaba dividida entre si se debería enseñar, dirigir u orientar la producción del arteñano o no hacerlo. En este sentido y con un enfoque en que reconoce la dimensión del otro, hace ver la necesidad de validar la mirada del arteñano y tener en consideración su opinión y capacidad de decisión sobre la enseñanza que requiere, la orientación que necesita

---

<sup>15</sup> Ibid., pág. 6.

<sup>16</sup> Ibid., pág. 8.

<sup>17</sup> Rojas, Carlos. “Creatividad”. Primer Seminario sobre Diseño Arteñanal. Bogotá, Arteñanías de Colombia, 1972, pág. 1.

<sup>18</sup> Ibid., pág. 2.



sobre su producción artesanal y la ayuda que se le puede prestar para lograr un objeto mejor, que le permita acceder a los mercados para determinar desde allí cuál sería el proceso por seguir.

En este planteamiento reconocemos una propuesta de integrar artistas y diseñadores con artesanos con un fin creativo y orientado hacia un propósito definido: el desarrollo social. Es muy interesante observar la preocupación que demuestra este conferencista por conocer la opinión de los artesanos sobre estos temas, en contraposición con la organización de este primer seminario en que no se registra la presencia y la participación de artesanos, pues, comenta que hizo preguntas a varios artesanos sobre la pertinencia de que se les enseñara diseño o no y que ellos manifestaron el estar de acuerdo en recibir conocimientos sobre bases que “incrementaran la espontaneidad e imaginación”, añadiendo que se puede y debe aprender a expresarse. Concluye su conferencia manifestando que se debe hacer un esfuerzo por el artesano, “no enseñarles lo que deben decir, sino darles la forma, darles el vocabulario y la facilidad para que puedan hablar con sus hechos, con sus productos, con sus cosas”<sup>19</sup>.

En la segunda conferencia, Carlos Rojas aborda el tema del diseño en la artesanía, centrándose en el acto creativo desde una perspectiva histórica, argumentó que para analizar este tema debíamos remontarnos al primer hombre y a sus necesidades, sus relaciones sociales y a su acción en el medio ambiente que fue lo que hizo posible que surgieran los primeros utensilios y que esto mismo es lo que ha determinado el que se sigan desarrollando objetos en la historia de la humanidad. Argumenta que el carácter del objeto producido hace suponer la personalidad creadora y ésta, a su vez, la forma individual de interpretar el mundo en el que se actúa y también la personalidad de la sociedad a la que se pertenece, acentúa su idea expresando que el objeto “es un testimonio o documento de un individuo en sí, de un grupo determinado, de una sociedad específica en una época definida y en un lugar y tiempo establecido”<sup>20</sup>.

Apreciamos aquí una apuesta para reconocer en el objeto, en la materialidad creada por el ser humano, una síntesis que surge de las necesidades humanas y que corresponde a una sociedad y a la expresión personal del que lo idea y concibe. Hace con esto una invitación a leer en el objeto la huella del ser humano que lo creó, su sociedad, su cultura en un espacio y tiempo determinados.

Como conclusión, afirma que la creatividad es imposible de enseñar, pero que se puede orientar, que las fuentes y las bases de la creación están en la naturaleza y en el medio ambiente que rodea al ser humano y que el conocimiento de una técnica permite el desarrollo y el planteamiento de una idea.

Otro de los participantes en este evento fue el diseñador Jaime Gutiérrez Lega, con el tema de diseño contemporáneo. Él expresa contundentemente que hay fundamentos del diseño industrial que pueden ser aplicados al diseño artesanal, los cuales propone deben ser abordados desde las determinantes función, técnica, estética, costos y mercadeo. La intención del discurso se orienta a reflexionar

---

<sup>19</sup> Ibid., págs. 4 y 5.

<sup>20</sup> Rojas, Carlos. “Diseño en la artesanía”. Primer Seminario sobre Diseño Artesanal. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972, págs. 1 y 2.

sobre estas determinantes con la pretensión de que sirvan al artesano como fundamento para la valoración de su creación.

El diseñador plantea que para realizar un diseño se deben tener en cuenta los conceptos de función, la dimensión técnica y tecnológica, la estética, y los determinantes de costos. Propone que este análisis puede aplicarse a cualquier tipo de objeto “podría ser un avión, podría ser un alpargate, podría ser una flecha”<sup>21</sup>. Concluye expresando que todo objeto que corresponda a este análisis y que aplique estas determinantes para su diseño es un objeto bien diseñado. En este sentido observamos que propone categorías de análisis y determinantes establecidas para el diseño industrial, para aquel momento histórico, como una posibilidad para ser aplicada directamente en el diseño de artesanías, sin considerar las dinámicas históricas, sociales y culturales imbricadas al interior de las comunidades artesanales y entorno a las artesanías de estos grupos humanos.

El arquitecto Hernán Lozano, expuso también sus apreciaciones sobre este tema en la conferencia que presentó bajo el título: “La importancia del diseño en la artesanía”, haciendo una breve introducción sobre los procesos de relación entre el diseño y la artesanía en Europa que transitaron desde la competencia hacia un trabajo en equipo, dando como resultado para ese momento el reconocimiento ya no sólo de la importancia del diseño en la artesanía sino de la artesanía en el diseño, en este sentido cita el caso de Escandinavia en donde la formación de diseñadores integra el aprender en un taller tradicional de artesanos.

Al respecto consideramos que equipara los procesos de concepción y configuración de objetos en la artesanía y en el diseño sin mayor argumentación, desconociendo los aspectos socio-culturales, históricos y epistemológicos que se dan en cada uno de ellos.

Otro enfoque de análisis lo centra en la problemática de la carencia de medios de comunicación. Argumenta que la artesanía subsiste en Colombia porque existen grupos aislados a los cuales no les ha llegado el producto industrial sustitutivo y éstos se siguen viendo obligados a solucionar con sus propios medios sus propias necesidades. Comenta también, que la sociedad industrial imponía a los artesanos dinámicas hasta entonces para aquéllos desconocidas dando como resultado el desconocimiento de las demandas que hace el mercado (quién quiere artesanías, por qué las quieren, por qué les gustan, cómo se usan, cómo se deben vender) y expresa que estas consideraciones en el argot de los diseñadores se denominan determinantes de diseño. Hace, entonces, un planteamiento y es el de considerar al diseño

“como un mecanismo de comunicación, de trabajo en equipo, en donde el conocedor de las nuevas determinantes de diseño, el diseñador de nuestra sociedad industrial y sólo él, las pueda comunicar al artesano quien las puede interpretar y conjugar con sus propias determinantes, para desarrollar el producto que quiere esa sociedad extraña con la que no tiene comunicación”<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Gutiérrez Lega, Jaime. “Diseño contemporáneo”. Primer Seminario sobre Diseño Artesanal. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972, pág. 9.

<sup>22</sup> Lozano, Hernán. “La importancia del diseño en la artesanía”. Primer Seminario sobre Diseño Artesanal. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972, pág. 2.



Con este planteamiento determina una forma de incorporar el diseño en la artesanía, atribuyendo un rol especial al diseñador y es el de ser comunicador de las demandas del mercado y de cómo acceder a éste. Es interesante analizar la propuesta, ya que opta por sugerir un trabajo en equipo dejando espacio para que sea el propio artesano quien luego cree y desarrolle el producto de acuerdo con su propia expresión, planteamiento que refuerza argumentando que considera que si al diseñador,

“por definición conocedor de las necesidades y pretensiones del mercado moderno, se le da posibilidad de actuar frente al fenómeno de la artesanía, este podría establecer no sólo los mecanismos de comunicación entre el consumidor y el artesano sino los mecanismos de comunicación entre el artesano y el consumidor”<sup>23</sup>,

y con ello amplía el rol del diseñador como puente y vínculo de comunicación en esta doble vía.

El recuento general de este primer seminario sobre diseño artesanal fue presentado por el profesor Van Dommelen quien decantaba de los debates y ponencias la importancia que tenía el abordar aspectos epistemológicos del ámbito disciplinar del diseño, el enseñar técnicas para el desarrollo de la creatividad a los artesanos y orientar el desarrollo de su trabajo en materia de diseño, pues, se consideraba fundamental “dar al artesano una oportunidad de manifestar su propia expresión y su espíritu”<sup>24</sup>.

Como conclusiones generales del Primer Seminario sobre Diseño Artesanal quedaron consignadas<sup>25</sup>:

1. Investigar al artesano y sus problemas de producción, diseño y mercadeo.
2. Establecer normas de calidad y definir campos de diferentes artesanías.
3. Promover al artesano hacia nuevos diseños.
4. Conservar y respetar los diseños tradicionales.
5. Promover la intervención profesional en la orientación de las artesanías.
6. Promover las artesanías en sus verdaderos valores publicitariamente.
7. Establecer un Consejo Nacional de Artesanías que promueva eventos permanentes.

---

<sup>23</sup> Ibid., págs. 4 y 5.

<sup>24</sup> Van Dommelen, David. “Recuento general”, Primer Seminario sobre Diseño Artesanal. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972, pág. 2.

<sup>25</sup> Van Dommelen, David, Polo, Rómulo, Rojas, Carlos, Iregui, Cecilia, Mora, Yolanda, Abadía, Guillermo, Gutiérrez, Jaime, Lozano, Hernán. “Conclusiones generales Primer Seminario sobre Diseño Artesanal”. Bogotá, Artesanías de Colombia, 1972.

## 2. 4. ESCUELA TALLER DE DISEÑO DE ARTESANÍAS DE COLOMBIA

Los fundamentos conceptuales, reflexiones y conclusiones ya analizados, impulsaron la fundación de la Escuela Taller de Diseño de Artesanías de Colombia en 1973, bajo la dirección del artista Carlos Rojas.

Dado que la política artesanal de esta entidad para este momento se orientaba a: descubrir, dignificar y organizar al artesano colombiano, con el fin de crear una base humana de calidades superiores, capaz de producir una artesanía que sin perder ni deformar sus raíces nacionales, estuviera a la altura de las necesidades contemporáneas, tanto en el aspecto utilitario como en el aspecto estético, se proponía concretamente localizar al artesano y llevarle una asistencia integral<sup>26</sup>, es así como la Escuela Taller de Diseño fue considerada desde su origen como una herramienta fundamental de trabajo y ejecución de los planes y programas de fomento y desarrollo del sector, iniciando sus actividades con cursos de diseño y de aprendizaje de un oficio dirigidos a artesanos.

Estos cursos se desarrollaban de la siguiente manera: el maestro Carlos Rojas era el profesor, director artístico y se contaba con maestros artesanos especializados en las diferentes áreas como profesores del oficio, una ceramista, un ornamentador, un talabartero, una serigrafista, una tejedora, un joyero y una persona que conocía de manualidades en general. Los cursos se impartían todos los días a partir de las cuatro de la tarde, cada uno de los alumnos manejaba un proyecto de diseño de objetos artesanales de acuerdo con el oficio en el cual cada uno de ellos quería trabajar o ya trabajaba, Carlos Rojas impartía conocimientos sobre teoría del diseño a los alumnos y revisaba el proceso de desarrollo de todos los proyectos, para ello contaba con la asistencia y el apoyo del arquitecto y diseñador Jairo Acero en donde el método básicamente consistía en orientar a cada artesano de acuerdo con su propio proceso, se daba orientación en aspectos de configuración, tales como proporción, estructura, composición, decoración, dando prioridad a la determinación de las características y cualidades de la forma de los objetos.

Aunque el contexto, los enfoques y los objetivos son distintos, consideramos que en algunos aspectos como lo es el buscar la integración entre el artista y el artesano hay una clara influencia de los planteamientos de la primera fase de la escuela alemana Bauhaus<sup>27</sup>, al considerar que el origen y evolución de esta escuela es ampliamente conocido nos enfocamos en retomar algunos apartes del primer manifiesto redactado por su fundador, Walter Gropius, donde se observa esta idea: “Por gracia del cielo y en raros momentos de inspiración que trascienden a la intención, el arte puede florecer inconscientemente a partir del trabajo de la mano pero los fundamentos de la actividad manual son esenciales para cualquier artista. Es ahí donde se encuentra la fuente primaria de la creatividad”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Samper de Bermúdez, Graciela. “Discurso presentado en el evento Los artesanos en el Colón”. Teatro Colón de Bogotá, 1972.

<sup>27</sup> Escuela que tuvo su origen en la ciudad de Weimar.

<sup>28</sup> Manifiesto de la Bauhaus publicado en abril de 1919. Versión publicada: Whitford, Frank. *Bauhaus*. London. Thames and Hudson, 1991.



Como hemos analizado en los discursos del maestro Carlos Rojas una de sus búsquedas fundamentales era el desarrollo de la creatividad y el implementar procesos que favorecieran el desarrollo creativo a partir de la propia expresión del artesano y de su cultura, esto se evidencia en algunas de sus frases que han sido compiladas por Jairo Acero como textos inéditos de la época<sup>29</sup> y que aquí retomamos: “Más que dar diseños al artesano, el esfuerzo debe enfocarse a orientar su capacidad de diseño encausándolo dentro de su propia creatividad y cultura con la perfección y funcionalismo del diseño dentro de una técnica tradicional o industrializada”.

A partir de 1974 Graciela Samper de Bermúdez, gerente en este entonces de Artesanías de Colombia, Carlos Rojas y Jairo Acero empezaron a realizar varios viajes por el país con el propósito de conocer la situación de los artesanos de las diversas regiones. Es de considerar que, además de hacer un reconocimiento de las comunidades artesanales, de su situación social, económica y de sus necesidades crearon una colección de objetos artesanales colombianos a fin de estudiar los materiales, características, propiedades y expresiones de cada cultura visitada.

En 1975, la Escuela Taller de Diseño dio inicio a su trabajo con los artesanos de las diferentes regiones y comunidades del país. En principio estas actividades se realizaron en Bogotá, algunos artesanos se desplazaron a la Escuela Taller de Diseño, para junto con los diseñadores iniciar un proceso en donde lo fundamental era la retroalimentación, los diseñadores observaban cómo trabajaban los artesanos, estudiaban sus técnicas y objetos tradicionales, dialogaban con los artesanos sobre ello, después los diseñadores proponían nuevas posibilidades de objetos o mejora de los existentes, posteriormente los artesanos comenzaban a desarrollar estos objetos y dentro de este proceso incorporaban también sus ideas y propias expresiones.

A partir de estas experiencias se vio la necesidad de viajar a las regiones y construir los fundamentos teóricos que debían orientar estos procesos. El planteamiento directriz del trabajo de diseño para estas comunidades buscaba revitalizar la tradición y fomentar el desarrollo de la creatividad en el artesano, el método utilizado estuvo enmarcado dentro de la modalidad del taller de diseño, como se puede observar en las siguientes frases expresadas por el maestro Carlos Rojas: “El campo de acción es la región o núcleo artesanal en sí, los artesanos mismos, sus talleres, los ayudantes y los aprendices. Localizados, definidos y seleccionados los grupos de artesanía de tradición se debe establecer su historia, características, modelos habituales, cambios, procesos, métodos, técnicas y variaciones, hasta llegar a un estudio de la tradición en su momento actual. A partir de los estudios y conclusiones pertinentes se podrán establecer las características, los métodos y los medios para actuar en la búsqueda de incrementar la creatividad sin desvirtuar la costumbre. Esto no implica una ruptura con la tradición, pues si el proceso natural está bien encausado la esencia artesanal no se destruye, pues no

---

<sup>29</sup> Acero Niño, Jairo. *Maestros del diseño colombiano: Carlos Rojas*. Textos inéditos 1975 - 1976. Documento presentado en el Diplomado en Creación Cultural, Diseño y Artesanía. Bogotá, Universidad Javeriana, 2000.

se busca la modernización mal entendida de la mente del artesano sino la respuesta a sus necesidades contemporáneas.

Dentro de esta primera etapa cabe resaltar que existe también en el maestro Carlos Rojas una clara preocupación por identificar y definir categorías en la artesanía colombiana, así mismo, por reconocerla, estudiarla, analizarla, valorarla a fin de estructurar acciones para conservarla, que se aprecian en los párrafos siguientes que textualmente expresan estas ideas: “Esto, y tal vez faltando por citar puntos importantes, nos lleva a plantear el problema artesanal colombiano en tres grupos bastantes definidos: a) Artesanía tradicional, b) Artesanía contemporánea y c) Artesanía de culturas indígenas”.



Foto 2.1. Mesas plegables. Diseño del decorado para barniz de Pasto  
Artista Carlos Rojas  
Foto Archivo: Gloria Barrera Jurado

En cuanto al perfil de los diseñadores y su responsabilidad en el trabajo con los artesanos proponía: “El equipo de trabajo debe estar configurado por gente idónea de verdad que ame su trabajo y el de los artesanos y que conciente de la labor por desempeñar esté dispuesto a actuar sin dejarse intimidar por las dificultades o los contratiempos”.

En diciembre de 1975 el arquitecto y diseñador Jairo Acero es nombrado director de la Escuela Taller de Diseño, quien a nivel de dirección da continuidad a los procesos que se venían desarrollando de acuerdo con la base conceptual y con los planteamientos desarrollados para aquel tiempo.

En 1976 se impartieron cursos de creatividad en la Cárcel Modelo, que dieron como resultado la diversificación de productos en cacho. Dentro de las activida-



des que desarrolló la Escuela en el ámbito regional, se destaca el curso y asesoría en diseño que se dictó en Popayán para el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje), que estuvo orientado al desarrollo de joyería con piedras semipreciosas.

En 1977 se vinculó a la Escuela Taller de Diseño el primer diseñador titulado a nivel profesional, Carlos Baquero Ángel, diseñador gráfico egresado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, quien ingresó a la empresa con el propósito de desarrollar material audiovisual para dinamizar los talleres de diseño en las comunidades. Desarrolló, también en este año, proyectos de diversificación de productos en Pasto, integrando las entidades productivas de talla en madera y decoración con barniz de Pasto.

Este mismo año, la Escuela Taller de Diseño dio inicio a un proceso de reflexión y análisis sobre la artesanía, Jairo Acero, Neve Herrera, Gladys Galindo, Óscar García, Fernando Restrepo, Eduardo Libreros, desarrollaron una propuesta conceptual sobre la artesanía como unidad de producción que abordaba una mirada más integral de la misma al considerar el conjunto de relaciones involucradas en su producción, esta redefinición del ámbito de lo artesanal llevó a una nueva concepción de los procesos que se desarrollaban a nivel de diseño, que fueron implantados posteriormente en 1978 que fue denominado el año de la producción. Respecto al concepto de unidad de producción en principio consideraban debía ser entendido como “elemento concreto mediante el que se realiza la acción económica de la sociedad y luego como objeto de observación y estudio”<sup>30</sup>. Concretamente se definió la unidad de producción como:

“el conjunto funcional de relaciones de diseño, organización, toma y ejecución de decisiones, distribución del espacio, tecnología, producción, especialización e intercambio realizados por los individuos en niveles determinados de desarrollo. Es decir un principio de orden de diferentes grados de coordinación entre elementos (como personas, así sea una sola, instrumentos y máquinas), que se reúnen en un todo integrado, montado para realizar, un fin que puede ser la producción de bienes o servicios, que satisfacen necesidades de los individuos en sociedad”<sup>31</sup>.

Observamos que lo que se deriva de estas conceptualizaciones tenía una clara intención de orientar y enfocar el desarrollo de la artesanía desde el punto de vista económico.

En cuanto a las conceptualizaciones del diseño respecto a la unidad de producción, se consideró que lo fundamental era “apoyar su estructura en el conjunto de relaciones de producción dentro de las que se realiza su trabajo, su concepto, su materialización y síntesis en productos”<sup>32</sup>. Se definió en tres niveles su intervención, en la planeación, en la ejecución como proceso de producción y en el producto.

---

<sup>30</sup> Acero, Jairo, Herrera, Neve, Galindo, Gladys, García, Óscar, Restrepo, Fernando, Libreros, Eduardo. *Manual de organización de la producción*. Bogotá, Artesanías de Colombia. 1978, pág. 16.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 16.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 24

Se definió, así mismo, el concepto de diseño desde el punto de vista del artesano, del objeto y desde el punto de vista del medio. Desde el punto de vista del artesano, se determinó que el diseño comprendía:

1. La capacidad de manejo de los recursos, dentro del cual se debía considerar la calidad y cantidad de la materia prima, capacidad, rendimiento y estado de las herramientas y máquinas. Conocer el grado de habilidad de los artesanos y ayudantes y la organización interna de los talleres y sus instalaciones.
2. La identificación con el tema, dentro del cual se determinaba la necesidad de conocer los procesos y las técnicas. En este aspecto se anotaba también la importancia de conocer los oficios ya que “algunos secretos que pertenecen a unas técnicas no son aplicables a otras”<sup>33</sup>. Es de resaltar en esta oración que tomamos textualmente como prevalece aun para aquel momento, una consideración propia del mundo del artesano premoderno, como es la noción de secreto en el oficio.
3. La ética profesional, dentro de la cual se expresaba que para el ejercicio del diseño y de la artesanía, debía el artesano “tener conciencia clara y definitiva sobre el valor de su trabajo y sobre la importancia que éste representa como fuente de ingresos para su familia. También tiene otros valores que son muy difíciles de medir en dinero, pero que constituyen el éxito de su trabajo, como son los valores culturales y de tradición”<sup>34</sup>.

Desde el punto de vista del objeto, se determinó que el diseño comprendía:

1. Las características formales, tales como proporción, textura, volumen, estructura, color, belleza y decoración.
2. Las características funcionales, consideradas como las que definían la utilidad del objeto.
3. Las características estéticas, consideradas como aquellas que producían el deleite espiritual y el vehículo de un mensaje de la vida del autor dirigido a otro o hacia otros. Se resaltaba que en este aspecto es donde “intervienen al máximo las capacidades creativas del artesano, su forma de ver el mundo y también el manejo de los medios de expresión propios: el dibujo, el colorido, el detalle”. Nuevamente aquí se hace ver la importancia de reconocer la expresión del artesano y su capacidad creativa.

Desde el punto de vista del medio en el cual se desarrolla y al cual va dirigido, se determinó que el diseño comprendía: la adaptación de los objetos a las necesidades de los compradores. También el utilizar los materiales sin desperdicio, fijar los precios adecuados y rematar completamente el objeto. Observamos que hay aquí un planteamiento en busca de calidad y responsabilidad con el medio ambiente y los usuarios.

En 1978, la Escuela Taller de Diseño logró visitar aproximadamente setenta núcleos artesanales teniendo como marco de referencia el programa de capacitación en la unidad de producción. El objetivo de este programa “era transmitir a los

---

<sup>33</sup> Ibid., pág. 52.

<sup>34</sup> Ibid.



artesanos el concepto de la producción como unidad integral<sup>35</sup>, de acuerdo con las conceptualizaciones y los planteamientos estructurados e implementar acciones concretas de conformidad con estas nuevas nociones, en este sentido se registran en los informes de este año asesorías en diseño con el fin de diversificar productos a partir de técnicas tradicionales, en que se contemplaban nuevos usos y objetos a partir de elementos de tradición.

Cabe destacar dentro de las actividades realizadas para este período el diagnóstico sobre el sector del cuero, que fue elaborado en coordinación con el experto de las Naciones Unidas Eric Onshuus. Así mismo, el estudio sobre la guadua colombiana que fue elaborado junto con el experto Wei-Chin-Lin.

En 1979 la Escuela Taller posibilitó nuevas formas de comunicación con los artesanos mediante el uso de la televisión como medio. También se llevaron a cabo visitas de asesores internacionales expertos en diferentes materiales, por ejemplo, hubo una Misión china conformada por especialistas en el trabajo del bambú, en cerámica se contó con la visita del experto italiano Víctor Hugo Cecconi, y para el desarrollo de productos en cuero el apoyo de Robert Maseray y Tonino Bartelucci.

En el transcurso de este año se llevó a cabo un intenso trabajo alrededor del montaje de nuevos talleres urbanos en varias ciudades, en los cuales se desarrollaron programas específicos para cada uno de ellos, por ejemplo, la diseñadora Gladys de Téllez, da cuenta dentro de sus actividades para este período de la “creación de un taller formado en el Centro Comunitario de Lourdes, en Bogotá, de tapices en lana virgen<sup>36</sup>”.

En las comunidades artesanales a nivel regional se llevaron a cabo programas integrales considerando la extracción de la materia prima, el diseño, la tecnología, el proceso de trabajo y el destino final del producto.

En 1980, la Escuela realizó un programa de diversificación productiva en Nariño, en el cual un grupo de artesanos de diferentes técnicas actuaron como maestros. Esta experiencia dio como resultado la creación de nuevos grupos productivos.

El programa del Bambú se consolidó y generó muestras de productos con el aporte de la Misión china.

Así mismo, dentro de las actividades que aparecen registradas se da cuenta de la continuidad en el trabajo de diseño a nivel de talleres artesanales urbanos, impartiendo varios cursos y asesorías con el aporte especial de Gladys de Téllez y Rosario Silva Corredor.

En octubre de este año, la Escuela Taller de Diseño de Artesanías de Colombia presentó un informe general en el cual definía los alcances de su actividad como instancia que pretendía cubrir “los campos de análisis y corrección referidas a las labores productivas del sector, entendido éste en su conjunto como unidad transformadora de recursos naturales en recursos transformados, mediante la

---

<sup>35</sup> Artesanías de Colombia. “Informes individuales e informe general de la Escuela Taller de Diseño de 1973–1980”. Bogotá, octubre de 1980.

<sup>36</sup> Gladys de Téllez. “Informe de actividades de asesoría en organización, diseño e investigación. 1973–1980”. Bogotá, Artesanías de Colombia, octubre de 1980.

acción de una mano de obra especializada y con un alto contenido creativo”<sup>37</sup>. En el documento se definía, así mismo, el perfil de la labor que debía ejecutar el funcionario de diseño, concretamente se proponía iniciar en “el campo de la investigación y terminar en el estudio de comportamiento del producto en el mercado”, se daban para ello las directrices generales y los pasos concretos por seguir para desarrollar estos procesos:

1. Reunión de información sobre el grupo humano. Análisis socioeconómico de la producción y su carácter.
2. Definición de la problemática productiva en el conjunto de materia prima, medios, producto, mercado y costos.
3. Planteamiento de soluciones a diferentes niveles.
4. Estudio de la diversificación del producto.
5. Dibujos y modelos preliminares. Estudio de materiales, formas, colores, tamaños y comparación de costos con los usuales del mercado.
6. Estructuración del programa de trabajo contemplando los aspectos didácticos, intensidad, metodología y objetivos. Elaboración de material auxiliar.
7. Ejecución del programa en el sitio con el grupo seleccionado previamente. Visita a los talleres de cada uno de los artesanos. Dirección y coordinación del trabajo de mostrarlo. Recolección de las muestras o primeros modelos.
8. Estudio, en la sede de la empresa del nuevo producto, por parte de un equipo de profesionales en diferentes áreas tales como: mercadeo, costos, etc.
9. Iniciación de pedidos en mayor cantidad, que corresponde a las posibilidades instaladas.
10. Seguimiento de la producción para seleccionar posibles problemas de fácil solución (herramientas, materia prima).
11. Seguimiento del nuevo producto en el mercado nacional a través de los puntos de venta con cuestionarios y mediante comentarios del comprador.
12. Envío de las últimas recomendaciones al sector de producción.

Esta estructura metodológica no se consideraba como un proceso cerrado sino dinámico, que permanentemente podía estar expuesto a modificaciones de conformidad con las necesidades de cada comunidad y con sus formas de trabajo y producción. Este método como base fundamental fue el implementado y el que se siguió por los funcionarios de diseño hasta 1984.

En el transcurso de este último año, se vincularon los primeros diseñadores industriales titulados a nivel profesional en el país a la Escuela Taller de Diseño de Artesanías de Colombia, quienes trabajaron inicialmente en el desarrollo de tecnología, buscando optimizar en este ámbito la producción artesanal.

En ese mismo año y durante el siguiente, se llevó a cabo el programa de preservación de los recursos naturales utilizados por los artesanos, para lo cual se hicieron siembras industriales de plantas tales como la iraca en Sandoná y el bambú en el Valle de Tenza, Pitalito y Antioquia.

---

<sup>37</sup> Ibid., pág. 1.



## 2.5. DIVISIÓN DE DISEÑO Y DIVISIÓN DE CAPACITACIÓN DE ARTESANÍAS DE COLOMBIA

Al finalizar noviembre de 1984, María Cristina Paláu es nombrada gerente de Artesanías de Colombia. Con la nueva gestión se inició el fortalecimiento del trabajo institucional de Artesanías de Colombia a partir de tres líneas de política y acción para el quinquenio 1985 – 1990, que se orientaban a:

1. Mejorar el nivel socioeconómico del artesano, haciéndolo participe de un conjunto de servicios sociales que permitieran dinamizar su labor, para que ésta redundara efectivamente al país, como fuerza impulsora de desarrollo humano y social.
2. Adelantar una labor de asistencia integral, involucrando el mayor número de artesanos calificados, al desarrollo económico del país, por encontrar en la actividad artesanal un instrumento de gran capacidad para generar nuevas fuentes de empleo.
3. Promover la artesanía como elemento integrante y representativo de la historia y la cultura nacional<sup>38</sup>.

A fin de conocer más el sector, centrando su interés en la situación del artesano en el país, la calidad de los productos, los beneficios de la producción al artesano y la capacidad de comercialización, se realizó un diagnóstico durante 1985.

Así mismo, en el transcurso del año 1985 la nueva administración analizó la evolución que había tenido la Escuela Taller de Diseño en dos ámbitos: por una parte, en el desarrollo de asesorías en diseño a los artesanos y, por la otra, en el desarrollo de programas de capacitación, análisis que provocó la creación de dos divisiones, la División de Diseño y la División de Capacitación, ambas adscritas a la subgerencia de formación de la empresa.

En 1986 fue nombrada como jefe de la División de Diseño María Teresa Marroquín y como jefe de la División de Capacitación Jairo Acero, quien dio continuidad a los procesos hasta entonces desarrollados en el ámbito de la formación, ampliando su proyección con programas educativos orientados hacia la formación integral del artesano, tenía por tanto a su cargo la Escuela Nacional de Artesanías o Escuela Nacional de Formación del Artesano, además de la escuela de Formación de Instructores puesta en funcionamiento ese mismo año.

Así mismo, se dio inicio a un proyecto investigativo que tenía como objetivo la recuperación de los saberes tradicionales de las comunidades indígenas y campesinas, el rescate de oficios y técnicas en extinción, el reconocimiento de tecnologías propias para su desarrollo y la conservación, mejoramiento y diversificación de los diferentes productos artesanales.

Durante esta administración se elaboraron más de cien investigaciones, con grupos interdisciplinarios, los resultados de las distintas investigaciones sirvieron de base para el diseño de las diversas estrategias de fomento integral en las comu-

---

<sup>38</sup> Ministerio de Desarrollo Económico, Artesanías de Colombia. *La artesanía un esfuerzo para el desarrollo*. Bogotá, 1990, pág. 6.

nidades artesanales del país, pasando de un cubrimiento de cinco municipios a un trabajo en 200 lugares de trabajo y 40 comunidades indígenas.

Igualmente, se tomó como bandera el Programa Nacional de Formación Integral del Artesano, desde el cual se identificaron los programas educativos, los métodos, técnicas pedagógicas, la prestación de servicios de asistencia técnica y asesoría profesional de la experiencia de intervención de más de diez años por parte de la empresa. Fue importante ligar el aspecto del fomento al de la capacitación, para fortalecer los procesos educativos a partir del reconocimiento de procesos socio-culturales y los procesos pedagógicos para lograr la participación del sector artesanal en la economía nacional.

El Programa de Formación Integral, tuvo como base la investigación realizada por el Instituto SER y las investigaciones realizadas en todo el país, para la cualificación de las comunidades, teniendo en cuenta una estrategia de acción que tenía como búsqueda “la conservación de la artesanía tradicional y el rescate, preservación y difusión de los valores culturales involucrados desde el entorno artesanal. Procuran a su vez la promoción y autogestión del artesano tradicional y el desarrollo de la artesanía contemporánea, apoyada fundamentalmente en la habilitación para nuevos procesos de creación y producción de la misma, como alternativa que permita a otro volumen de población nacional no artesano por tradición, enfrentar la problemática del desempleo y la insuficiencia de ingresos”<sup>39</sup>. Para el logro de esta búsqueda se realizaron los proyectos “Maestro Artesano”, que vinculó el conocimiento de los artesanos más reconocidos como multiplicadores, el proyecto de “Sabedores” en el que la capacitación artesanal en las comunidades indígenas fue impartida por miembros de la propia comunidad y el programa “manitas artesanas”, que tenía como objeto la búsqueda de la concienciación de los niños hacia el conocimiento de las tradiciones artesanales de sus comunidades.

Como apoyo importante a la formación integral del artesano estuvo el proyecto de asesoría y asistencia técnica en diseño, como mecanismo para la

“recuperación de técnicas y símbolos artesanales propios y distintivos del país y la cualificación del producto artesanal que permita colocarlo con más facilidad en los mercados, haciéndolo apetecible y creando nuevas motivaciones en los medios artesanales para depurar sus técnicas y ampliar la diversificación productiva”<sup>40</sup>.

El diseño de los productos artesanales, surgió como un resultado de un proceso integral, compuesto por las actividades de investigación, la capacitación, el mercadeo, la comercialización, lo cual permitió que estos productos expresaran acertadamente las características culturales, técnicas y de uso de las comunidades artesanales. Es así como antes de que se diera inicio a cualquier trabajo de intervención en una comunidad o núcleo artesanal se debía contar con la investigación de base que permitía marcar los derroteros y orientar los procesos de

---

<sup>39</sup> Ibid., pág. 38.

<sup>40</sup> Ibid., pág. 45.





Foto 2.2 Taller participativo. Maestra artesana con sus aprendices  
Sandóná, Nariño, 1989

Foto Archivo: Gloria Barrera Jurado



Foto 2.3 Actividades de participación. Asociación de Artesanos de Pasto  
Día del Artesano, 1989

Foto Archivo: Gloria Barrera Jurado

conformidad con las necesidades encontradas en cada comunidad. En el transcurso de estos años se vincularon a la División de Diseño, diseñadores industriales graduados de las diferentes universidades del país con el propósito de apoyar estas actividades de investigación.

Algunos proyectos desarrollados importantes fueron: el de asistencia técnica en textiles artesanales en el Sur del Cauca, con apoyo de las Naciones Unidas y el Fondo DRI, para reactivar la producción textilera en fique. Igualmente, el Proyecto Seda, con la Federación Nacional de Cafeteros, para la elaboración de productos en seda y la promoción de grupos asociativos de mujeres tejedoras, el proyecto de cañaflèche e iraca que buscó la diversificación de productos, el proyecto máscaras y carrieles, en los que se lograron nuevos productos con las características que identifican el Carnaval de Barranquilla y en relación con el carriel, se realizó una colección de diseños en torno a este producto.

En 1987 Carlos Baquero Ángel es nombrado jefe de la División de Diseño. A partir de este momento fue redefinido el ámbito de actividades de esta división como asesoría y asistencia técnica en diseño, con el propósito de

“desarrollar toda una acción de recuperación de técnicas y símbolos artesanales propios y distintivos del país y la cualificación del producto artesanal que permita colocarlo con más facilidad en los mercados, haciéndolo apetecible y creando nuevas motivaciones en los medios artesanales para depurar sus técnicas y ampliar la diversificación productiva”<sup>41</sup>.

En 1988 se desarrolló el documento *Instructivo de diseño* en el cual se daban las directrices, planteamientos, conceptos básicos y derroteros para desarrollar la labor de diseño para este momento. En su primera parte este documento incluye las definiciones de los siguientes conceptos: artesano, artesanía, objeto artesanal, taller, clasificación de la artesanía e identidad, dando con ello el ámbito epistemológico de base para desarrollar el trabajo de diseño.

Aborda en una segunda parte la naturaleza y la estructura de la división y las funciones asignadas a cada uno de los cargos de esta división que están determinados como: jefatura de la división, diseñador de planta y diseñador de proyecto.

En la tercera parte establece los objetivos del trabajo del diseñador donde se especifica la importancia de su actividad en el reconocimiento del sector, la adecuación del producto la recuperación de los valores culturales, el impulso a la producción, la organización de la producción y la comercialización, en este sentido orienta el trabajo de diseño hacia dos líneas definidas: “la recuperación de la tradición e identidad cultural y el impulso a la producción mediante el mejoramiento, desarrollo e implementación de la producción de mejores piezas”<sup>42</sup>.

En cuanto al reconocimiento del sector en el que el diseñador realiza su trabajo de asesoría, éste debe elaborar un diagnóstico de la situación del núcleo artesanal, para establecer el tipo de asesoría según la problemática observada. Para esto, se

---

<sup>41</sup> Ibid., pág. 45.

<sup>42</sup> Artesanías de Colombia. *Instructivo de diseño*. Documento original de Carlos Baquero, Bogotá, 1988.



debían tener en cuenta las condiciones históricas, culturales y socio-económicas tomando los siguientes aspectos: localización geográfica, antecedentes históricos de tradición y producción, estudio de los productos y de los factores económicos en cuanto a recursos y tipos de comercio.

En cuanto a la adecuación del producto, el diseñador plantea el tipo de asesoría según se requiera: rescate, conservación, mejoramiento, diversificación y creación de nuevos productos.

Se entiende por rescate, la recuperación de una pieza, proceso o técnica tradicional que se había perdido por demanda del mercado o procesos de aculturación, pero que se considera importante retomar, asegurando su permanencia. Esta decisión se toma a partir de una investigación previa. El rescate tiene varias modalidades: rescate de una pieza con su técnica original, rescate de una técnica con aplicación a nuevas piezas, rescate de una función aplicándola en una nueva pieza, rescate de una pieza aplicándole la función a otra pieza, rescate de una técnica aplicándola a otra función.

La conservación es un trabajo que tiene por objetivo mantener una pieza artesanal con sus características originales, realizando un trabajo de concienciación acerca de los valores tradicionales que representa esta pieza.

En el trabajo de mejoramiento de una pieza artesanal, se realizan correcciones acerca de fallas que se encuentren en los procesos de producción y en el diseño del producto mismo.

Acerca del trabajo de diversificación, se buscan diseñar nuevos y variados productos a partir de las características de una pieza artesanal, según las siguientes modalidades: rediseño a partir de la función de los productos, conservando su técnica y materiales, cambio de la función de los productos, conservando el material y evolucionando su técnica.

La creación de nuevos productos, como el resultado de la investigación y experimentación de nuevos materiales, técnicas, funciones o influencias culturales, con el propósito de crear piezas nuevas en el contexto contemporáneo.

En relación con el impulso de la producción, se plantea que es función del diseñador, realizar todas las mejoras posibles de las piezas artesanales, respetando sus valores inherentes, buscando nuevas alternativas de producción, en la búsqueda de control de calidad de los productos artesanales.

En relación con la organización de la producción, se plantea que el diseñador debe asesorar al artesano en la problemática de la producción de una pieza artesanal, corregir las dificultades en los procesos, proponer innovaciones tecnológicas apropiadas, diseñar el empaque y fijar metas productivas.

Frente al tema de la comercialización, se plantea que el diseñador debe buscar que el producto tenga espacios adecuados en el mercado, de manera que el artesano genere actividades de autogestión en este tema.

El documento finalmente incluye el método<sup>43</sup> de trabajo desde el cual el diseñador partía para establecer el tipo de asesoría adecuada para dar solución a la problemática de la comunidad estudiada. El trabajo realizado se debía concretar en dos

---

<sup>43</sup> Artesanías de Colombia. *Instructivo de diseño*. Bogotá, 1988.

documentos, el primero denominado “carpeta del oficio artesanal”, y el segundo la “carpeta de diseño”. En la carpeta del oficio artesanal, se debía incluir la siguiente información: introducción, localización geográfica, antecedentes, núcleo artesanal, proceso productivo, materia prima, equipos y herramientas, procesos de elaboración de las piezas artesanales, descripción de las piezas artesanales, producción, comercialización, conclusiones, observaciones y recomendaciones, vocabulario, glosario y bibliografía. En la carpeta de diseño, se consignaba el desarrollo del proyecto teniendo en cuenta los siguientes aspectos: introducción, antecedentes, justificación del tipo de asesoría, propuesta de diseño, justificación de la propuesta, bocetos e ilustraciones, gráficas de los prototipos de diseño, conclusiones, observaciones y recomendaciones.

## 2.6. PROYECTO INCONTRO Y SEMINARIO TALLER INTERDESIGN

En 1990 Cecilia Duque Duque es nombrada gerente de Artesanías de Colombia. El inicio de esta administración coincidió con la puesta en marcha de las directrices económicas, sociales y culturales trazadas por la nueva Constitución Política para todos los estamentos encargados de cumplirlas tales como: la modernización del aparato estatal, la descentralización político administrativa, la globalización y apertura de la economía nacional al mercado internacional y el acatamiento de las políticas de la Banca Mundial.

Artesanías de Colombia orientó entonces sus programas con una visión estratégica hacia el crecimiento de la artesanía como renglón importante de la economía.

La política para el sector artesanal durante esta administración, por lo tanto, se determinó “en el marco de una economía de mercado, en el contexto de modernización de las instituciones y reducción de la intervención del Estado, para lograr una mayor competitividad en una economía globalizada”<sup>44</sup>. Ha propuesto para “mejorar las condiciones de vida y lograr el desarrollo económico del sector artesanal, estimular la competitividad con innovación y desarrollo de productos, fomentando diversas maneras de organización para la producción y el mercado con la adopción de canales de distribución y especialmente con la formación del recurso humano que depende y participa del sector”<sup>45</sup>.

En el transcurso del año 1991, la nueva administración inició un proceso de análisis y replanteamiento de la División de Diseño. En 1993, se llevó a cabo el proyecto Incontro, realizado conjuntamente entre Artesanías de Colombia y el Studio Vinaccia de Milán, Italia. Tenía como objetivo, “Desarrollar nuevos productos artesanales con miras a posicionarlos en los mercados de Italia, Alemania y Francia. Todo a partir del encuentro o experiencia de interrelación entre diseñadores europeos y artesanos colombianos, con la consigna de respetar las técnicas y

---

<sup>44</sup> Artesanías de Colombia. *Manual de diseño*. Bogotá, 1998, pág. 7.

<sup>45</sup> *Ibidem*. pág. 7.



procedimientos de elaboración tradicionalmente aplicados<sup>46</sup>. Este proyecto se desarrolló en los municipios de Pasto, San Jacinto, San Francisco, Guapí, Tuchín, Sabanal, Mompox, Ráquira, La Chamba y Bogotá.

Los diseñadores europeos invitados fueron Giulio Vinaccia, Valerio Vinaccia, Ruedi Baur, Gabriela Raible, con la coordinación general del Studio Vinaccia. Los diseñadores colombianos que participaron fueron Gladys Tavera de Téllez, María de los Ángeles González Pérez, Margarita Spanger Díaz, Ángela López Giraldo, Claudia Uribe Jaramillo, María Clara López Vargas, Adriana Ruge Pardo, Jairo Barbosa Neira.

La gerente de Artesanías de Colombia expresa en la introducción a la publicación del libro *Incontro, encuentro de diseñadores europeos y artesanos colombianos*, que

“para poder mantener activa la producción de la artesanía, tanto urbana como rural en el país, requiere que ésta se vaya adecuando poco a poco a las tendencias del mundo, sobre todo cuando los productos tradicionales van siendo reemplazados progresivamente por aquellos industriales, lo que ha hecho necesario ir a la búsqueda de nuevos espacios y nichos del mercado, nacionales e internacionales, investigando preferencias y mejorando la oferta a través de la innovación tecnológica en unos casos o adecuando formas y diseños en otros<sup>47</sup>.”

También la gerente se refiere al objetivo del proyecto INCONTRO, señalando que buscaba desarrollar una experiencia de interrelación estrecha entre el trabajo del diseño profesional europeo y los aportes del ingenio creativo del artesano colombiano. Se buscaba diseñar productos que mantuvieran la tecnología original, para venderlos en el mercado europeo y exhibirlos el primer semestre de 1994, en ciudades como Milán, París y Munich.

Este taller buscó la adecuación de diseños a partir de las tendencias e innovación tecnológica para encontrar nuevos mercados. El planteamiento de diseño, está centrado precisamente en el tema del mercado y no hay una propuesta en la que la tradición y los conocimientos ancestrales se valoren, tampoco hay una reflexión acerca del respeto de los valores propios de los objetos, para determinar cuáles perduran o cuáles no, en el ejercicio del diseño. Por otra parte, el artesano es considerado ingenuo, en contraposición del europeo el cual es estimado como un profesional. Observamos en ello una propuesta de relaciones subordinadas, en que el diseñador europeo es el que sabe. Acerca del tema tecnológico, no es claro si se consideraba mantener las técnicas tradicionales o se proponía optar por la innovación tecnológica. Igualmente, pareciera que el interés está más cerca de exhibir los productos en Europa, que pensar en el bienestar de los seres humanos artesanos.

<sup>46</sup> Artesanías de Colombia. *Gestión institucional. Artesanías de Colombia 1990-1998*. Bogotá, 1998, pág. 42.

<sup>47</sup> Artesanías de Colombia. *Incontro, encuentro de diseñadores y artesanos colombianos*. Artesanías de Colombia, Vinaccia Studio design, SENA, 1993.

En el mismo libro, Giulio Vinaccia retoma en su escrito un texto de García Márquez, expresando una búsqueda coincidente desde la literatura hasta *Incontro*, “una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por nosotros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra”<sup>48</sup>. Esta apuesta por la autonomía de Giulio, entra en contraposición con las de Valerio Vinaccia, con respecto a lo que expresa en su experiencia en La Chamba, respecto a la cual escribe que se emocionó por “las artesanías y la forma como nuestras intervenciones eran aceptadas y asimiladas hasta volverlas propias”<sup>49</sup>, en una manifestación de pensamiento en que se acerca más a procesos de dominación, que de toma de determinaciones propias.

A partir de lo anterior, observamos que en la experiencia de *INCONTRO*, los artesanos debieron aceptar y asimilar decisiones de diseño externas, para volverlas propias. Los diseñadores externos influyeron sin mucha responsabilidad en decisiones de diseño, en un trabajo de campo que no permitía tener conocimientos en profundidad de los factores sociales, culturales y económicos de las comunidades visitadas e intervenidas. Un diseño es propio, cuando en una comunidad se decide qué recursos o acciones se apropian y se observa en el tiempo si estas decisiones se asimilaron.

En esta experiencia se tomaron decisiones acerca de cambios en los productos artesanales tradicionales, en unos casos en su función, en otros en la forma. En relación con el cambio de su función, en la comunidad de Ráquira, Gabriela Raible expresa que “esta alfarería es utilizada en los jardines en el exterior: ¿Por qué no utilizarlos para pequeños muebles?”<sup>50</sup>. Igualmente, cuando Valerio Vinaccia asegura, a partir de su experiencia en Ráquira, que “este centro artesanal dedicado a la producción de la cerámica es comercialmente muy importante. Esto se refleja en su buen nivel tecnológico y es una gran mezcla formal. Estas dos características me llevaron a una intervención fuerte, con formas y funciones completamente nuevas”<sup>51</sup>.

Con respecto a la comunidad de San Jacinto, existe una propuesta de cambio significativo con respecto al color. Gabriela Raible expresa que “ante mis ojos alemanes una hamaca parece un tapete volador. Entonces ¿por qué no hacer un tapete real, con la misma increíble manualidad, pero de colores neutros?”<sup>52</sup>.

En la experiencia de La Chamba, se llegaron a plantear cambios importantes en la forma, como afirma Ruedi Baur, “tratando de crear una nueva estética”<sup>53</sup>, y acerca de la función se planeó el diseño de floreros, en contraste con los objetos de servicio de mesa que se han elaborado tradicionalmente.

---

<sup>48</sup> Ibid., pág. 10.

<sup>49</sup> Ibid., pág. 22.

<sup>50</sup> Ibid., pág. 36.

<sup>51</sup> Ibid., pág. 42.

<sup>52</sup> Ibid., pág. 74.

<sup>53</sup> Ibid., pág. 24.





Foto 2.4 Incontro. Proyecto para la Comunidad Artesanal de La Chamba  
1993

Foto Archivo: Ana Cielo Quiñones Aguilar

En 1994, entre el 23 de noviembre y el 7 de diciembre, se llevó a cabo el Seminario Taller Interdesign Colombia, titulado “La artesanía en la decoración de interiores”, con el fin de desarrollar propuestas innovadoras, mediante el uso y aplicación de materiales y procesos tecnológicos tradicionales y contemporáneos que impulsaran el posicionamiento de las artesanías en el mercado interno y externo. Este evento fue establecido por el Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial, ICSID, y contó con la participación de diseñadores y artesanos colombianos y diseñadores internacionales.

En este evento se crearon 10 grupos de trabajo conformados por artesanos, diseñadores colombianos y diseñadores internacionales. Entre los invitados internacionales estaban: Gabriela Raible, Diederik Bernard Jacobs, Eduardo Barroso Neto, Heloisa Crocco, Ivens Fontoura, Gianfranco Zaccai, Mai Felip Hosselbarth, Cristian Argot, Lácides Márquez, Larry St. Croix, Avram Granr, Giulio Vinaccia.

Se brindó información previa a los participantes acerca de fibras naturales, madera y materiales, con conferencias y con la ayuda del texto denominado “Documento Informativo-Interdesign”, el cual es una guía de oficios, que describe los oficios de cordelería, tejeduría, cestería, trabajos en madera, en cuero, cacho y metales. En este documento, se plantea que el evento busca que las propuestas para desarrollar involucren más de un oficio y/o material, lo cual finalmente “aumentará las posibilidades del diseño en el sector artesanal”<sup>54</sup>. El punto de partida y

<sup>54</sup> Artesanías de Colombia. *Documento Interdesign. La artesanía en la decoración de interiores*, 1995.

llegada fueron las técnicas y los materiales, utilizados tradicionalmente en la artesanía colombiana, no hubo un aporte significativo en relación con las reflexiones sociales, culturales y económicas de los artesanos.

## 2.7. LABORATORIO COLOMBIANO DE DISEÑO PARA LA ARTESANÍA Y LA PEQUEÑA EMPRESA DE ARTESANÍAS DE COLOMBIA

En 1993 se esbozaron las primeras ideas para desarrollar el Laboratorio de Diseño para el Desarrollo de la Artesanía y la pequeña empresa, bajo la orientación del brasileño Eduardo Barroso en ese entonces director del Laboratorio de Diseño para la Industria en Brasil.

Estas ideas base y el profundizar sobre los derroteros que ha planteado la economía de mercado y los procesos de globalización al sector artesanal dieron origen al Laboratorio de Diseño para la Artesanía y la pequeña empresa en 1995, con sus unidades de Santafé de Bogotá y Armenia, esta última asumió la cobertura de las áreas geográficas de Quindío y del eje cafetero y la Unidad de Bogotá el cubrimiento del resto del país.

Cabe anotar que la unidad de Armenia se creó por convenio firmado entre Artesanías de Colombia, con la Gobernación del Quindío, la Cámara de Comercio de Armenia, el Sena Regional, la Caja de Compensación Familiar del Quindío la Escuela de Administración y Mercadotecnia del Quindío, Lacados Mundial y la Asociación de Artesanos del Quindío.

El Laboratorio de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa se creó con el propósito general de “contribuir al desarrollo del sector artesano colombiano, elevando la competitividad del mismo, con calidad, a través de procesos integrados de innovación y desarrollo de productos, los cuales se dirigen hacia la producción y hacia el mercado”<sup>55</sup>. Se formularon dos estrategias para la implantación de esta política de diseño: la primera comprende la innovación y mejoramiento tecnológico como instrumento para adecuar la producción artesanal a las exigencias del mercado y la segunda la investigación y desarrollo de productos.

En relación con la política de diseño observamos aquí nuevamente la impronta de un concepto de diseño inmerso y cargado de elementos inherentes a la modernidad, orientado a los paradigmas propios de la disciplina dentro de la experiencia moderna a la innovación de productos y al desarrollo tecnológico dentro de la idea de progreso y el concepto de proyecto, es decir, incluyendo la planificación racional donde se privilegia la novedad, lo nuevo, que implica en su acepción ruptura conceptual y expresiva con el pasado, cabe preguntarse, entonces, al considerar que se trata de un producto artesanal, por los valores de tradición y por los elementos culturales.

Así mismo, cabe preguntarse por las formas de representación y expresión propias de las culturas en relación con la necesidad de adecuar el producto a las exigencias del mercado, ¿acaso el mercado cuando busca un producto artesanal

---

<sup>55</sup> Artesanías de Colombia. *Manual de diseño*. Bogotá, 1998, pág. 11.



no está buscando aquellas representaciones, expresiones y connotaciones culturales propias del productor?, ¿acaso el mercado para productos artesanales no está buscando un vínculo con aquello que es y que esencia simbólicamente estos objetos?, ¿acaso no hay una necesidad en el mercado por significados de mundos paralelos y diversos, un deseo por encontrar y relacionarse con los mundos del productor que se vehiculan en la artesanía? Surge también un cuestionamiento por el concepto de calidad en la artesanía, ¿qué se entiende por calidad en la artesanía?

Dentro de los procesos de descentralización, al considerar los datos demográficos de la población artesana y prácticas de oficios artesanales del suroccidente colombiano, en 1996 se fundó el Laboratorio de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa unidad de Pasto, que asumió la cobertura para los departamentos de Nariño, Putumayo y Cauca. Este Laboratorio se creó a través de un convenio interinstitucional de Artesanías de Colombia, la Gobernación de Nariño, la Cámara de Comercio de Pasto, la Alcaldía de Pasto, Acopi, el Fondo Mixto para la Promoción de Nariño, la Fundación Centro de Investigaciones Económicas -FUCIE-, la Asociación Escolar María Goretti, Contactar, Artemanos, la Federación de Artesanos de Nariño y Putumayo, la Universidad de Nariño y el Sena.

Desde su creación ha prestado asesoría para el desarrollo de nuevos productos en los oficios de barniz de Pasto, enchapado en tamo, talla en madera, cerámica, cuero repujado, aplicaciones en tela, tejeduría en lana y tejeduría en fibras como fique, tetera y paja toquilla.



Foto 2.5 Productos desarrollados por el Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía, sede Pasto en interacción con los artesanos de Nariño.

2000

Foto Archivo: Ana Cielo Quiñones Aguilar



Foto 2.6 Productos desarrollados por el Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía, sede Pasto en interacción con los artesanos de Nariño.

2000

Foto Archivo: Ana Cielo Quiñones Aguilar

En 1997, la antropóloga Lyda del Carmen Díaz asumió la dirección del Laboratorio de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa, unidad de Bogotá. En este mismo año se implantó una dinámica de trabajo por equipos de diseño estructurados por profesión y oficio, que generó una actividad de seguimiento del proceso y evaluación en conjunto.

En 1998 se reestructuró el *Manual de diseño* del Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa, mediante el desarrollo de un trabajo conjunto de la unidad de Bogotá y de los coordinadores de las unidades de Pasto y Armenia, documento que contiene las directrices, objetivos, funcionamiento y dinámica de trabajo, algunos criterios generales por considerar para el trabajo de diseño, la información pertinente sobre los instrumentos de trabajo y de registro de la información, los aspectos fundamentales sobre las categorías de muestras de diseño y su manejo y, finalmente, los criterios de evaluación y selección de los productos para la Feria Expoartesánías.

En este *Manual* se determinan y especifican diez tipos de actividades que se pueden realizar en la Unidad de Diseño de conformidad con los objetivos y necesidades del sector y de cada comunidad artesanal. Éstas son: planeación, investigación, memoria del oficio, diagnóstico, asesoría en diseño, asistencia técnica, curso-taller, gira educativa o taller móvil, seminarios, seguimiento y evaluación.



Las asesorías en diseño se definen en esta etapa como aquellas que

“permiten la aplicación del diseño a la artesanía, con base en el trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos sobre aspectos previamente detectados en áreas de la artesanía o grupos artesanales en donde sea aplicable y/o necesaria, de acuerdo con las investigaciones de diseño, memorias del oficio y diagnósticos”<sup>56</sup>.

Al igual que en el período anterior, se considera que los cuatro modos de intervención mediante la asesoría en diseño son: el rescate, el rediseño o mejoramiento, la diversificación y la creación, sin embargo, a diferencia con el anterior, desaparece la instancia de conservación.

En el documento se establece la directriz para definir el modo de la intervención de la asesoría por desarrollar, en donde se determina que se deben analizar los productos que se elaboran tradicionalmente y hacer una evaluación de los productos en cuanto a diseño, calidad y comercialización.

En este período el método de trabajo fundamental propuesto y llevado a cabo en las asesorías era el siguiente:

1. Estudio de los antecedentes de las asesorías prestadas.
2. Análisis del mercado desde una perspectiva externa y bajo las pautas marcadas por el área comercial de la empresa.
3. Diagnóstico para determinar la situación de la actividad artesanal de la comunidad, taller o artesano y del estado de la pieza artesanal objeto de intervención. Y a partir de allí establecer el modo de intervención de la asesoría en diseño que se requiere.
4. Propuesta de diseño, definición de productos o líneas de productos.
5. Análisis de las muestras de diseño.
6. Determinación del esquema productivo, proceso, capacidad, costos, control de calidad y proveedores.
7. Determinación de aspectos de comercialización en relación con los mercados sugeridos, propuesta de marca, etiqueta, sello de identidad, propuesta de empaque y de embalaje.
8. Aprobación de muestras.
9. Producción de prototipos.
10. Prueba de mercado.
11. Producción piloto.

Como parte del proceso se propone que el diseñador antes de viajar a las comunidades debe hacer sondeos de mercado y conocer cuáles son las tendencias para el diseño de los productos, así mismo, conocer los gustos y preferencias de los segmentos de mercado para los cuales está trabajando.

A partir del año 2003 se establecen los Centros de Diseño de Artesanías de Colombia, que se definen como

---

<sup>56</sup> Ibid., pág. 26.

“proyectos estratégicos que hacen parte del Proyecto Nacional Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía y la Pequeña Empresa, en que se busca integrar el sector productivo artesanal y la pequeña empresa a los procesos de desarrollo económico y social, mediante la introducción del componente de diseño para la innovación de productos, el perfeccionamiento de la calidad y la competitividad de los mismos, con el fin de adecuar la oferta de productos a la demanda del mercado nacional e internacional; hace énfasis en conocimientos científico - tecnológicos, dirigidos al artesano y su actividad dentro de la proyección al nuevo siglo. Así mismo, se resalta la articulación del trabajo del diseñador con programas de organización comunitaria, de organización para la producción y comercialización, formación y capacitación para manejo y sostenibilidad de los recursos naturales”<sup>57</sup>.

Dentro de estas conceptualizaciones se mantiene el enfoque que se orienta privilegiando la innovación sobre la preservación, la adecuación del producto a la demanda de los mercados sobre la expresión cultural y sobre los elementos tradicionales, la exigencia del mercado sobre los valores de identidad, se incorpora además un planteamiento que hace énfasis en conocimientos científicos y tecnológicos dirigidos al artesano. Esto nos permite reflexionar en que esta propuesta no considera un diálogo de saberes entre el diseñador y el artesano, al contrario, se privilegian los conocimientos científicos tecnológicos sobre otras formas de conocimiento como, por ejemplo, el artístico, el filosófico o el teológico entre otros. En este sentido cabe resaltar que en principio el conocimiento es estrategia adaptativa al entorno, cada grupo social, cada comunidad, ha construido en el devenir del tiempo su cosmovisión, su propia manera de dar cuenta del mundo, consideramos que el reconocimiento de estas cosmovisiones forma parte de la riqueza y la diversidad étnica y cultural en Colombia.

Como objetivo general se plantea,

“ejecutar planes de desarrollo en lo relativo al diseño aplicado a la artesanía, en consideración a las necesidades de la población artesanal y de las diferentes dependencias de la empresa. Esto con el fin de fortalecer la producción de la artesanía y el desarrollo de productos diferenciados, con carácter cultural-tradicional, elaborados con base en la demanda del mercado”<sup>58</sup>.

Y como objetivos específicos:

1. “Definir los límites de acción de las actividades de diseño aplicado a la artesanía.
2. Involucrar el concepto del diseño en la producción artesanal.
3. Fomentar programas de formación y especialización en el área de diseño aplicado a la artesanía.
4. Coordinar acciones dirigidas a fortalecer la identidad del producto artesanal.
5. Propender por la conservación, uso y renovación de los recursos naturales”<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> [www.artesaniasdecolombia.com.co/publicaciones.jsp](http://www.artesaniasdecolombia.com.co/publicaciones.jsp) 01/11/2005.

<sup>58</sup> Artesanías de Colombia. *Manual de diseño*. Bogotá, 2002.

<sup>59</sup> Ibid.



En relación con estos objetivos específicos cabe anotar que es interesante el planteamiento de definir los límites de acción de las actividades de diseño aplicado a la artesanía, ya que con ello se evidencia conciencia y responsabilidad frente a los procesos que se implementan y desarrollan, así mismo, observamos una apuesta responsable en relación con el medio ambiente, su conservación y sostenibilidad.

En relación con los mecanismos de trabajo propuestos, definidos y estructurados, observamos que se compilan y reúnen esquemas propuestos en períodos anteriores como los seminarios-taller denominados interdiseños, definidos como espacios en donde los diseñadores interactúan con artesanos a fin de estudiar, analizar y buscar soluciones a problemas de diseño mediante el desarrollo de propuestas innovadoras para el posicionamiento en mercados internos y externos, también talleres de creatividad, en donde se busca un intercambio creativo de conocimientos, en éstos se propone la figura del diseñador como orientador, a fin de incentivar la creatividad del artesano a partir de su propio entorno y otros que de conformidad con las posibilidades que a la sociedad contemporánea han dado los desarrollos tecnológicos, a través de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y el software desarrollado en términos de diseño asistido por computador, que dentro de un proceso se han ido implementado en los laboratorios de diseño de Artesanías de Colombia. En este orden de ideas se plantea este ámbito como un proceso que inicia con un taller corto de acercamiento del artesano a las tecnologías de la información y comunicación y su aplicación al quehacer artesanal, luego se trabaja directamente con el artesano en el desarrollo de productos que se apoyan en propuestas virtuales que se elaboran con la asesoría de profesionales del área de diseño. Así mismo, se plantean las asesorías puntuales como un mecanismo de trabajo en donde los artesanos de manera espontánea acceden a las instalaciones de Artesanías de Colombia, solicitando a los diseñadores bien una opinión, bien un aporte de diseño, en relación específica con sus productos, en este caso se realiza la actividad a partir de las muestras físicas de los productos y de los catálogos presentados por los artesanos<sup>60</sup>.

De manera más amplia se expresa acerca de los objetivos del trabajo de diseño aplicado a la artesanía que

“busca propiciar un encuentro del artesano con su producto para identificar debilidades y fortalezas, mediante un proceso creativo de diseño e innovación. Este proceso debe generar una propuesta con identidad cultural, dotada de elementos que permitan al artesano desarrollar nuevos modelos y visualizar el enfoque que marcan las tendencias del mercado”<sup>61</sup>.

Aquí, observamos una clara intención de trabajar en torno al ámbito de elementos culturales y de identidad cultural, sin embargo, no se estructura un planteamiento respecto a cómo se puede generar una propuesta con identidad cultural en relación con las implicaciones que plantea el desarrollo de nuevos modelos y el enfoque que marcan las tendencias del mercado.

---

<sup>60</sup> [www.artesantiasdecolombia.com.co/publicaciones.jsp](http://www.artesantiasdecolombia.com.co/publicaciones.jsp) 01/11/2005.

<sup>61</sup> Artesanías de Colombia. *Manual de diseño*. Bogotá, 2002.

Al respecto, traemos a colación a Ronald Inglehart que ha expresado que “la identidad cultural se plantea como un instrumento construido a partir de la experiencia y es generador de sentido para las personas. Este sentido, que puede ser religioso, nacional, étnico, territorial o de género, es fundamental para la vida de las personas y caracteriza el mundo tanto como lo hacen la globalización y las tecnologías”<sup>62</sup>.

También consideramos relevante retomar algunos conceptos que sobre identidad cultural expresan Horacio Calle y Jorge Morales en su libro *Identidad cultural e integración del pueblo colombiano*. Éstos son:

“la perspectiva histórica de larga duración, es indispensable para apreciar la comunidad de sentimientos tanto nacionales como regionales que producen identidad sentida y manifiesta. Esta identidad se construye y se altera a través de procesos históricos, no siempre de índole estrictamente económica, que tienen muchas veces a mostrar su origen en tiempos ubicados como lejanos”<sup>63</sup>.

Es de interés observar que en estos últimos años se viene estructurando la idea de incorporar los diversos aspectos que comprenden los desarrollos teóricos contemporáneos sobre gestión de diseño y su implementación hacia la producción artesanal, dentro de ello se definen las siguientes instancias en el *Manual de diseño de Artesanías de Colombia*. En relación con la gestión en diseño, se tienen en cuenta las tendencias e indicadores del mercado para la actualización de productos artesanales, en relación con la gestión en producción, se definen los esquemas productivos y tecnológicos para la racionalización de procesos de producción, y con respecto a la gestión en comercialización, se determinan los mercados y la presentación comercial.

En cuanto a los mecanismos de intervención en diseño para el desarrollo de productos se mantienen algunos conceptos desarrollados en períodos anteriores redefinidos de la siguiente manera:

En cuanto a rescate se entiende que

“es mirar hacia atrás, hacia el pasado, hacia los abuelos, la tradición, los valores y las connotaciones sobre los cuales se levantó o creó la artesanía; representa la transmisión de saberes y contenidos que dieron origen al objeto artesanal y a la evolución de los objetos desde sus orígenes hasta hoy. El fin es recurrir de nuevo a la historia del objeto y traer algo que se ha dejado atrás para rescatarlo, modernizarlo y/o actualizarlo”<sup>64</sup>.

En este planteamiento hay una noción de integración entre tradición y modernidad. Consideramos que es un fundamento conceptual propio, desarrollado para el sector artesanal interesante y válido en su dirección a la recuperación de elemen-

<sup>62</sup> Inglehart Ronald. “La identidad cultural en un mundo globalizado”. Foro sobre Globalización, Identidad y Diversidad. Forum Barcelona, 2004.

<sup>63</sup> Calle, Horacio y Morales, Jorge. *Identidad cultural e integración del pueblo colombiano*. Bogotá, OEI, 1994, págs. 34 y 35.

<sup>64</sup> Ibid.



tos culturales olvidados y/o perdidos. Se enmarca dentro de una idea de renovación, es decir, traer al presente lo anterior, lo antiguo, lo de antes, lo viejo.

En cuanto al mejoramiento se entiende que “es retomar una pieza que se ha elaborado y mejorar los aspectos técnicos, de color, acabados y ergonomía, entre otros, para incentivar la competitividad y la funcionalidad del producto”.

En este ámbito anotamos que tal como se presentan muchas veces los fenómenos de moda y las tendencias, marcan directrices de color o de acabados que en su carácter efímero, y de cara al mercado, pueden hacer variar elementos en un producto artesanal, que para la comunidad productora pueden ser valorados como una marca sintáctica importante de identidad cultural, tal vez el mercado valore aquello que esencia también a la artesanía, es decir, el valor cultural que representa para la comunidad productora.

Por rediseño se entiende la incorporación o eliminación de elementos a una pieza ya creada, para proporcionar una nueva vida y dinámica al producto.

Se definen, también como mecanismos de intervención en diseño la diversificación *entendida como* “volcar un producto tradicional hacia nuevas experiencias en utilidad y desarrollar alternativas de uso, comercialización y/o funcionalidad y por creación la invención y desarrollo de un producto inexistente en la localidad”<sup>65</sup>.

Cabe anotar que frente a estos mecanismos de intervención en diseño planteados, consideramos que es fundamental tener presentes los elementos culturales y la tradición. Desarrollar nuevas alternativas de uso desde la tradición necesariamente implica conocer e interactuar a profundidad con la comunidad productora y con lo que es y ha sido su artesanía, no sólo conocer las técnicas o las materias primas del lugar.

---

<sup>65</sup> Ibid.

