





Saberes,

Análisis crítico de las transformaciones

significados

del oficio artesanal en Colombia

y mercados

Saberes, significados y mercados
Análisis crítico de las transformaciones
del oficio artesanal en Colombia

ARTESANÍAS DE COLOMBIA

Ana María Frías Martínez
Gerente General

María Mercedes Sánchez Gil
Jefe de la Oficina Asesora de Información
y Planeación

Camilo Ernesto Rodríguez Villamil
Especialista de la Oficina Asesora
de Información y Planeación

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO DE
CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN
- COLCIENCIAS

Diego Fernando Hernández Losada
Director

Eduardo Rojas Pineda
Director de Fomento a la Investigación

Ingrid Alexandra Rueda Sabogal
Gestor CTeI en el Programa de Ciencias
Humanas, Sociales y Educación
Dirección de Fomento a la Investigación

FUNDACIÓN ERIGAIE

Monika Therrien
Directora

Alvaro Santoyo
Andrea Danute Pérez
Angelica Suaza
Catalina García
Fernando Cárdenas
Fernando López
Germán Ferro
Johnny Meca
Juliana Dávila
María Consuelo Toquica
María Elvira García
María Galvis
Martín Andrade
Olga Acosta
Sandra Durán
Sara Monzón
Viviana Arango
Equipo de investigación

Mónica Esquinas
Equipo Administrativo

FUNDACIÓN GRUPO CONSERVAR

Salim Osta
Director

FUNDACIÓN NATURA

Elsa Matilde Escobar
Directora

Clara Ligia Solano
Subdirectora de Conservación
e Investigación

Luisa Casas
Investigadora

TROPENBOS INTERNACIONAL
- COLOMBIA

Carlos Rodríguez
Director

AMAZINK STUDIO

Juliana Serrano
Directora creativa

Bárbara Niño
Ilustración

Martha Perea
Directora de Arte

Tangrama
Diseño y edición digital

Zetta Comunicadores
Impresión

Impreso en Colombia
Primera edición
ISBN: **XXXXXXXXXX**





- p 8 Introducción
- p 18 Una aproximación
a las transformaciones
de los oficios artesanales
- p 54 Las voces de los artesanos
- p 94 De cartillas y materiales
de difusión

Introducción

Este libro es resultado del proyecto de investigación “*Saberes, significados y mercados. Análisis crítico de las transformaciones en el oficio artesanal en Colombia*”, ejecutado por la Fundación Erigaie, entre el 2015 y el 2017, como resultado de la convocatoria pública del Programa Nacional de Ciencias Humanas, Sociales y Educación de Colciencias y el apoyo de Artesanías de Colombia.

El fundamento para la investigación, planteado por Artesanías de Colombia, fueron veinte artesanías emblemáticas¹, todas ellas de gran visibilidad y reconocimiento en el mercado artesanal. No obstante, como lo demuestran las variables introducidas para el análisis de sus transformaciones, más que en los productos mismos la investigación la orientamos hacia los oficios y los artesanos, particularmente.

Para la ejecución del proyecto se conformó un equipo interdisciplinario compuesto por antropólogos, biólogos, restauradores de bienes muebles e historiadores de diferentes regiones del país con experiencia en el tema. La participación de algunos de los integrantes del equipo fue posible mediante alianzas interinstitucionales, entre la Fundación Erigaie, la Fundación Natura, Tropenbos Colombia y el Grupo Conservar, para unir esfuerzos y experiencias de estos centros de investigación y gestión con trayectoria de trabajo con varias de las poblaciones artesanales del proyecto.

Adicionalmente, la investigación se apoyó en tres asesores para abordar temas transversales: el manejo de los recursos naturales para la elaboración de artesanías; el diseño; y la comercialización y consumo, ejes principales de articulación e interés de Artesanías de Colombia por las artesanías emblemáticas. Por último, y también cumpliendo con otro de los términos de la convocatoria, fueron vinculados diagramadores, ilustradores y diseñadores como apoyo en la realización de los materiales de divulgación, en los que, igualmente, el diseño y su propósito hicieron parte de los análisis y discusiones entre los investigadores.

Agradecemos a todos los artesanos y artesanas, comercializadores, cultivadores y proveedores de materias primas que contribuyeron a esta investigación al brindarnos tiempo para las entrevistas, charlas y fotografías.

1 De acuerdo con la Política de Turismo y Artesanías del 2009, la artesanía emblemática es aquel objeto que tiene la capacidad de reflejar uno o más sentimientos individuales o colectivos y de motivar niveles de sensibilidad y solidaridad social, en el ámbito local, regional, nacional e internacional. Adicionalmente, son objeto del oficio, con el cual los artesanos rescatan y recrean iconografías y significados del grupo social al cual pertenecen.

- 1
Tejeduría Wayuu.
Guajira
- 2
Telar vertical.
San Jacinto, Bolívar
- 3
Tejeduría en caña flecha.
Resguardo zenú, San Andrés
de Sotavento, Córdoba
- 4
Tejeduría en lana.
Comunidad Arhuaca,
Sierra Nevada de Santa Marta
- 5
Tejeduría en fique.
Comunidad Kankuamo,
Sierra Nevada de Santa Marta
- 6
Sombrerería.
Suaza, Huila
- 7
Sombrerería.
Aguadas, Caldas
- 8
Sombrerería.
Sandóná, Nariño
- 9
Cestería en Iraca.
Usiacurí, Atlántico
- 10
Cestería en rollo.
Guacamayas, Boyacá
- 11
Cestería en Esparto.
Cerinza, Boyacá
- 12
Talla de máscaras.
Galapa, Atlántico
- 13
Joyería en filigrana.
Mompox, Bolívar
- 14
Cerámica y alfarería.
Ráquira, Boyacá
- 15
Aplicación en tamo.
Pasto, Nariño
- 16
Cerámica.
Carmen del Viboral, Antioquia
- 17
Talla, cestería y alfarería.
Amazonas
- 18
Mopa Mopa.
Pasto, Nariño
- 19
Telar vertical Chumbe.
Silvia, Cauca
- 20
Tejeduría en werregue.
Comunidades Wounan, Pacífico

La naturaleza del cambio

El enfoque central de la investigación, que presenta sus resultados en este libro, es sobre el cambio asociado a 20 artesanías emblemáticas, como las denominó en su momento Artesanías de Colombia. Inmediatamente surgió la pregunta sobre el cambio: ¿de qué? ¿El cambio en las 20 artesanías emblemáticas? ¿De los artesanos que las producen? ¿De los oficios?

Quizás uno de los procesos primordiales de estudio en las ciencias sociales sea el cambio sociocultural. El cambio es el fundamento para investigar sobre sus causas e impactos y objeto de una continua teorización del mismo. Las ciencias sociales y el interés en el cambio surgen en paralelo con la industrialización en Europa y la expansión comercial capitalista, que lleva a cuestionar e indagar sobre sus efectos en las sociedades. Así, el cambio social y cultural ha sido explicado desde las teorías evolucionistas eurocéntricas del siglo XIX, que postulan estadios de salvajismo, barbarie y civilización hasta las teorías del siglo XXI que giran sobre causas como el desarrollo, el colonialismo y la globalización, entre otras. De todas ellas deriva el consenso de ser un proceso continuo, pero ya no como una evolución unilineal, sino como un fenómeno complejo que abarca desde cambios abruptos hasta los de largo plazo, provocado por presiones y estímulos, y que implica la reorganización de la sociedad.

En las ciencias sociales existe unanimidad en al menos tres procesos que inducen a los cambios en las sociedades: descubrimiento e invención, difusión y aculturación. Los descubrimientos e inventos son procesos que satisfacen y responden a necesidades. Generalmente, son procesos de larga duración en tanto la sociedad requiere adaptarse a la introducción de los nuevos descubrimientos o inventos. La difusión, que no siempre requiere el contacto entre sociedades, consiste más bien en tomar rasgos culturales de otra(s) para satisfacer las necesidades particulares. Se diferencia de la aculturación, en tanto esta implica la imposición de rasgos culturales por parte de un dominante en una relación de contacto. Este dominante define o selecciona los rasgos que considera necesarios o convenientes y actúa generando violencia o coerción para que sean adoptados.

En general, estas teorías sobre los procesos de cambio hablan de sociedades en el sentido macro, la conquista de América y la aculturación, por ejemplo, que suponen un impacto en la totalidad de sus miembros. A estas pueden agregarse las teorías de rango medio, aquellas que se refieren a la adaptación de los grupos y los ajustes que hacen los individuos frente al cambio cultural, puesto que ya no se asumen como relaciones entre sociedades pasivas y activas, sino como respuestas, resistencias, mimesis, resiliencia, aislamiento, creación, sincretismo, transculturación, hibridación, entre otras perspectivas.

Así mismo, estas teorías aluden a los factores exógenos (desafíos externos) y endógenos (coyunturas internas) del cambio. De los exógenos, comúnmente se citan varios factores, como el contacto, el medio ambiente, el desarrollo tecnológico (en la producción, de las comunicaciones, infraestructura y transporte, entre otros), los económicos y políticos, las ideologías e incluso la educación. A ello se suma, el cambio planificado, inducido intencionalmente desde el Estado mediante políticas públicas y de la mano de expertos o “modernizadores” (Archetti, 2006) quienes las idean o implementan, con fines de mejorar las condiciones de la población a la cual se orienta. Los endógenos, a su vez, dependen de los contextos que alientan los cambios: cuando los miembros de la sociedad los encuentran deseables y útiles, cuando experimentan situaciones de crisis, y cuando se convierten en una necesidad social conducente a cambios complementarios. O, por el contrario, cuando los desestiman provocando rechazo, negación o indiferencia. El otro consenso entre los teóricos del cambio se refiere a que no toda la cultura cambia, algunos de sus rasgos permanecen y se adecúan a los nuevos retos, mientras otros son modificados lentamente hasta tornarse casi imperceptibles; no existe pues un cambio total, pero tampoco el que una sociedad se pueda volver estática.

Las percepciones del cambio

Víctor, un artesano de Nariño, comenzó a enchapar piezas de madera con tamo de trigo desde que estudiaba en bachillerato, pues su hermano le enseñó algunas técnicas que él conocía de su padre. Sin embargo, con el tiempo, se ha visto abocado a cambiar sus métodos, diseños y maneras de trabajar, debido a que los objetos elaborados por él *no dan la utilidad que realmente debería generar un trabajo artesanal* y sus ingresos a veces no son suficientes para vivir de este oficio. Cuando se independizó e inauguró su primer taller, se dio cuenta de los problemas y los riesgos que esto implicaba, el inconveniente era sencillo, dado que *nunca había visto algún empresario de artesanía que fuera artesano y a la vez empresario*, una dicotomía que empezó a hacerse cada vez más complicada, pues estaba *trabajando al revés, trabajando mucho para tener muy poquita utilidad [...] entonces ahí empezamos a cambiar todo, empezamos a atender otro nicho, otro mercado* a trabajar con negociantes, comerciantes y en entidades de capacitación. Fue el momento de dejar de *hacer las mismas cosas*.

Esta experiencia no es excepcional. Artesanos de diferentes regiones del país comparten esta y otras percepciones sobre el cambio en sus oficios, y muchos de ellos las describen como transformaciones bruscas y rápidas. Frente a estos cambios, ellos mismos han decidido adoptar nuevas prácticas o renunciar a sus aprendidos modos de elaboración de artesanías, en pro de ser más “competitivos”, “innovadores”, de hacer más llamativos los objetos para sus clientes, de cumplir con estándares de calidad exigidos, para ser partícipes de los mercados artesanales nacionales e

internacionales, y con este propósito los artesanos aprovechan las capacitaciones y nuevos insumos para el “emprendimiento” y “fortalecimiento”, estos últimos aportados por las entidades públicas competentes.

Más allá de aportar a la teorización sobre el cambio, la investigación se centró en las percepciones de la población artesanal sobre este; desde sus voces, los investigadores indagaron sobre cómo lo percibe cada uno de los actores involucrados en el oficio artesanal y las incidencias que puede tener en su cotidianidad. Una tarea que resultó ser ardua, pues el vínculo de los artesanos con su oficio es muchas veces mudo, solitario, aislado e íntimo, por lo que la idea de cambio no siempre es evidente para ellos, a la vez que se convierte en obvia, en tanto rápidamente pasa a las acciones repetitivas, rutinarias y naturalizadas que engendran las actividades en torno a la producción artesanal.

Para el análisis, se optó por abordar factores asociados con el territorio y la espacialidad, el medio ambiente, el aprendizaje, el diseño, la organización en la producción, los ingresos, la comercialización y la institucionalidad estatal, que los mismos artesanos pudieran reconocer si han transformado su oficio. Con ello, se buscó problematizar aspectos más amplios, como el agotamiento de los recursos naturales y la crisis medioambiental, la suplantación del trabajo manual por el industrial, las migraciones del campo a la ciudad por causas de desplazamiento forzado o cambios en el uso de la tierra, las oscilaciones del mercado y sus vínculos con la industria turística, entre otros.

Para llevar a cabo la investigación, se planteó una metodología cualitativa inspirada en aquello que Charmaz (2012) denomina etnografía teóricamente fundamentada, en este caso, centrada en las prácticas de los artesanos mismos. En términos generales, desde una postura de la etnografía contemporánea, se buscó focalizar la mirada en cómo los artesanos conciben y viven o experimentan las transformaciones del oficio. Esta perspectiva va de la mano de los desarrollos de la teoría fundamentada, la cual es una forma eficaz de organizar un proceso de investigación, aún más siendo este colectivo, pues reposa en tres elementos básicos: la descripción, el ordenamiento conceptual y la teorización. Por la amplitud del tema de esta investigación, sobre las veinte artesanías emblemáticas, los resultados presentados aquí sólo alcanzan a llegar hasta la conceptualización. Como se mencionó más arriba, no se pretende ni es posible, en el corto plazo, aportar a la teorización sobre el cambio, dado que esto requiere de un complejo proceso de niveles de análisis que puede tardar varios años.

Con el fin de implementar la metodología, la primera mesa de trabajo del equipo de investigación se enfocó en el trabajo de campo, el cual, era claro debía estar enmarcado siempre en una aproximación cualitativa a la pregunta por las transformaciones en los oficios. Por la dispersión geográfica de los casos a analizar y un presupuesto

bastante ajustado, se realizaron salidas cortas a campo, de 10 días en promedio, en las que todos los investigadores del proyecto contaron un temario de base (conformado por 170 preguntas), para realizar entrevistas semi-estructuradas y la observación de contextos locales del oficio artesanal, destinado a recopilar información sobre aspectos tales como: 1. Aprendizaje de los oficios, 2. Materias primas y el territorio, 3. Creación, 4. Organización social y elaboración de los objetos, 5. Circuitos de circulación y consumo y 6. Relaciones con agentes institucionales.

Para este trabajo de campo, se reitera que, dados los recursos y tiempo disponibles, se privilegió entrevistar a los artesanos, actores fundamentales de la producción artesanal por cuanto son quienes transforman la materia prima en objetos y son el eje de dicha cadena. Es evidente que esta elección de método implicó dejar de lado otros espacios e individuos, sin los cuales no se puede lograr una comprensión total del oficio artesanal, como son los proveedores de las materias primas, los intermediarios entre proveedores y artesanos, los comercializadores, los diseñadores, los funcionarios de instituciones con injerencia en el ámbito artesanal, entre otros. Con base en esta premisa, en promedio se realizaron 12 entrevistas por oficio artesanal: entre aquellos asociados o vinculados a cooperativas, independientes, rurales y urbanos, hombres y mujeres, adultos y jóvenes, así como maestros y aprendices. La observación y datos complementarios, por su parte, fueron consignados en diarios de campo.

Así mismo, la metodología fundamentada sirvió de guía para organizar la información recopilada por el equipo de investigación. El ordenamiento de los datos, y la posterior conceptualización, se basó en la codificación de 97 entrevistas, de las 120 realizadas, para identificar recurrencias en las percepciones de los entrevistados y analizar sus sentidos en cuanto a los cambios verificados. Aunque se podría pensar que la limitación a solo entrevistar a los artesanos introduce un sesgo, es importante resaltar que el mapa de preguntas utilizado en las entrevistas permitía recopilar información de ellos, sobre su oficio e igualmente, acerca del rol jugado por los demás actores de la población artesanal. De esta manera, se recopilaron datos sobre el aprovisionamiento de la materia prima y sobre la comercialización de los objetos ya producidos por los artesanos.

Otro tema de análisis de la información surgió de los resultados del trabajo de campo realizado por cada investigador, los cuales fueron discutidos en una nueva mesa de trabajo del equipo, con el objetivo de identificar los principales ejes de reflexión sobre los cambios, los que iban emergiendo de los primeros esfuerzos de sistematización y análisis de la información recopilada. Tras la mesa se hicieron evidentes ocho categorías grandes de análisis, que podían agruparse en cuatro de los ejes temáticos de la investigación, lo cual constituía ya un paso importante en la categorización y ordenamiento conceptual del corpus de análisis.

Territorio y medio ambiente	Organización social del oficio y el lugar del oficio	Aprendizaje y Creatividad	Mercados y circuitos de exhibición
Orígenes de la materia prima	Género y oficio	Espacios familiares e institucionales de aprendizaje	Cooperativas, intermediarios y redes familiares
Consecución de la materia prima	Oficio artesanal y economía doméstica	Estéticas propias e institucional	Ferias, intercambio y socialización
Cambios medio ambientales y materias primas	Redes de trabajo y cooperativismo	Prácticas de la innovación: imitación e intercambios	
Acciones institucionales		Acciones institucionales	Acciones institucionales
Primer ordenamiento conceptual derivado de la sistematización de la información recopilada durante el trabajo de campo			

Las categorías emergentes restituyeron al objeto artesanal en el contexto de las múltiples relaciones que hacen posible su existencia, por lo tanto la pregunta por los cambios tomó un sentido más amplio, en la que la mirada se descentró del objeto en sí mismo. Por ejemplo, tener en cuenta en el análisis el ámbito territorial permitió resaltar la incidencia de las condiciones ambientales y socio-económicas del entorno en la existencia misma de ciertos oficios, al tiempo que permitió cuestionar la visión de tejedores, talladores o alfareros como sujetos únicos, casi autárquicos, que desempeñan el doble trabajo de producir la materia prima y transformarla en objeto artesanal. De otra parte, la recurrencia de las acciones institucionales en los cuatro ejes temáticos, fundamentaron los análisis sobre la evidente injerencia de estas en los cambios.

Como se ha descrito arriba, la conceptualización derivada del proceso de codificación y la categorización de la información llevó a hacer un ajuste en la metodología propuesta inicialmente. Si bien la teoría fundamentada sirvió de guía en la construcción del mapa de preguntas para las entrevistas y para el diseño de la base de datos, y aunque en cierta forma los investigadores se apoyaron en sus principios más generales para codificar la información en campo, en el escalamiento de los niveles de análisis se hizo indispensable acudir a otras perspectivas que permitieran analizar de manera transversal del corpus construido, dado el tiempo de la ejecución del proyecto.

Sin olvidar nunca el componente empírico de la investigación, así como el ordenamiento conceptual que empezaba a emerger, se encontró que la perspectiva analítica más adecuada para la última etapa de la investigación fue el enfoque de la economía política. En términos metodológicos, esta perspectiva implica efectuar un análisis más amplio que preste atención a las distintas políticas del valor, glosando la expresión del antropólogo Appadurai (1986), que están en juego actualmente en el ámbito artesanal. Siguiendo con esta línea de análisis inspirada en la economía política, la última etapa de la investigación se centró en tres de los ejes de discusión antes mencionados: materias primas, diseño y consumo, y comercialización.

En el caso de materias primas partimos de una doble constatación. La primera es que la mayor parte de los trabajos inspirados en las ciencias sociales y los estudios culturales suelen pasar rápidamente sobre el problema de la consecución de la materia prima, al tiempo que encontramos que asegurar su disponibilidad ha sido un campo de intervención importante de Artesanías de Colombia. La segunda deriva del trabajo de campo realizado, el cual evidenció que la mayor parte de los oficios abordados durante la investigación muestran la separación entre quienes producen y proveen la materia prima de aquellos que la trabajan. Proveer la materia prima y transformarla suelen ser actividades diferentes, cada una de las cuales demanda un conocimiento especializado y cierto tiempo de dedicación que difícilmente un sólo individuo puede manejar a cabalidad en el día a día. Esta separación pone en evidencia la existencia de ciertos circuitos de comercialización a los cuales los artesanos tienen que acceder para abastecerse y que también han evolucionado en el tiempo y que por lo tanto es pertinente señalar. Así mismo, el agotamiento de ciertas materias primas, en particular de origen vegetal, o la escasez de otras de origen animal, ha llevado a soluciones tan disímiles como la implementación de programas de cultivo de la especie en cuestión o bien la ampliación de los circuitos de compra de materia prima, en aras de ajustar los ciclos de producción de artesanías con el calendario de eventos en que se pueden comercializar.

En cuanto a diseño y comercialización en el ámbito artesanal, son ingredientes principales en la idea de vender y consumir objetos artesanales, actualmente alentados por discursos (traducidos en valores, políticas y acciones lideradas por Artesanías de Colombia, principalmente pero no exclusivamente) que han hecho posible insuflar el ámbito artesanal con nuevos actores y productos, para satisfacer los gustos de consumidores. Esto se ha logrado mediante representaciones, valoraciones e intervenciones en unos y otros, artesano / artesanía, para atraer también a consumidores diferentes y cambiantes. Una característica de la paradójica modernidad frente a lo que ha sido históricamente la elaboración manual de utensilios domésticos.



Una aproximación a las transforma- ciones de los oficios artesanales

Los cambios más notables en los oficios manuales, pero no perceptibles para la población artesanal actual, ocurre entre el artesano que se difumina en los albores del siglo XX y aquel artesano que es creado y nombrado como tal después de la segunda mitad del siglo XX. Es más una terquedad científica insistir en caracterizar al artesano del siglo XIX, cuando poca o ninguna relación guarda con los artesanos como se representan hoy. Aquellos artesanos no hacen parte de su memoria y no los piensan bajo una lógica de línea histórica; aun cuando tampoco es la intención en este escrito establecerla entre unos y otros. El interés por hacer referencia a esos otros artesanos es para dar cuenta de cómo estos desaparecen, no como una especie en extinción, sino por efecto del contexto político, económico y urbano que en un momento dio sentido a su existencia; vale la pena pues caracterizar este evento.

Así como la industrialización y los intereses políticos repercutieron en la desaparición de oficios artesanales en el siglo XIX, la modernización, de la mano de políticas de desarrollo y un Estado ávido de recursos, incorporó y aceptó como nuevo potencial económico del país, a la población que desde el ámbito doméstico elaboraba bienes para su sustento diario, bien sea para las labores del hogar, bien para el intercambio por otros bienes de primera necesidad o la venta para complementar la economía del hogar (Ramírez, 2014). Sobre esto, en la década de 1970, Artesanías de Colombia se preguntaba por la artesanía *olvidada* [...] *por cerca de un siglo. Desde las jornadas histórico-políticas de las asociaciones de artesanos, en 1852, es bien poco lo que nos dicen los historiadores y críticos sobre la actividad de estos gremios* (Artesanías de Colombia, 1978: introducción).

Respecto al artesano del siglo XIX, el historiador David Sowell también advirtió lo complicado que es el acto de hacer una lectura histórica del problema del “artesano”. Él lo calificó como *una tarea ardua*, porque *desde el punto de vista de la producción, distinguir al artesano calificado del obrero no calificado es relativamente simple. Sin embargo, la designación de artesano tenía un significado social que impregnaba su función productiva [...] la labor manual fue considerada por muchos como una forma menos honorable de ganarse la vida* (Sowell, 2006: 35). El término de artesano, antes del siglo XVIII, se daba por hecho y no se cuestionaba, tal vez porque la urgencia de hacerlo no existía, o también, abogando a las palabras de Sowell, porque era mejor no hacerlo debido a los prejuicios sociales que lo rodeaban. Solo hasta el final del siglo XVIII emerge, por parte del Estado, una consciente motivación de nombrar y darle cierto grado de importancia burocrática al término y con esto, a los oficios. Antes de este momento, existieron unas cuantas medidas oficiales con las que la monarquía intentó regular aspectos de ciertas labores, como la de los plateros, a quienes se les exigía trabajar con ciertas medidas y pesos (A.G.N. Miscelánea, Tomo 2, fl 929), o en los oficios que se pregonaban

públicamente, como el de escribano y fundidor, pero se trataba de pocos casos puntuales.

Una nueva motivación de la Corona, impulsada en gran parte por las reformas borbónicas de 1770, introdujo más medidas, en particular referidas a la medición y regulación de gremios. El propósito fue en gran parte inútil, porque el escenario ideal que se quería imponer partía de la presunción que los gremios de la Nueva Granada funcionaban como los gremios medievales europeos, es decir que existía una verdadera asociación de personas, agrupada alrededor de sus oficios, y que existía una relativa regulación concertada entre maestros y aprendices, como sucedía en Granada y en otras ciudades de España (de Diego Velasco: 1986). Pero la realidad de los oficios en la Nueva Granada era muy diferente: las agremiaciones de oficios no existían y las querellas “gremiales” eran celos y peleas entre vecinos; por estas razones las cédulas e instrucciones decretadas sirvieron de muy poco para los objetivos del Estado.

Para lograr los efectos deseados, debía existir un gesto epistemológico de catalogación y denominación que implícitamente se preguntara: ¿quién es un artesano? *La división y separación de los Gremios*, profesaba una instrucción general de la corona, *es el eje fundamental para el perfecto conocimiento de cada Arte* (Iturrate: 1995). Para la Corona, era necesario ejecutar padrones generales (censos de población), que abarcaran *los individuos, sujetos a cada oficio, con expresión del que fuere Maestro, Oficial ó aprendiz*. También les interesaba repensar la forma en que se registraban los procesos de contaduría y las formas de enseñar los oficios, les preocupaban temas morales relacionados con los artesanos (como la cantidad de alcohol que consumían) y que afectaban su rendimiento, pero sobre todo, les inquietaba que los cabildos no tuvieran una noción de ello ni los respectivos registros cuantitativos de las personas y oficios en sus libros.

A los pocos años de decretarse la instrucción, el fiscal Manuel de Hoyos escribió al Virrey explicando que *Se hallaba remediada la ciudad toda la plebe*, mientras que *estas gentes* [artesanos] *no habían tenido sujeción, y no la vieron en sus padres, ni abuelos*, pero él creía que las nuevas generaciones no eran *incorregibles*, porque “las viejas”, “los maestros” y “oficiales” solían *retirarse a su voluntad* de las reuniones y hacían caso omiso de los nuevos decretos (A.G.N. Policía, Tomo 3, fl 552-559). Las preocupaciones de la Corona eran la respuesta a las nuevas exigencias políticas y sociales que emanaban de la apertura de los mercados y la manera de darle, de forma contralada, una agencia social a estas personas era incluirlas en una mirada paternalista, porque *toda buena República, su dicha y felicidad* dependían del *orden y buena disposición de sus habitantes, especialmente los pobres, artesanos y gente de trabajo*. En cambio, el desorden y *holgandería* traían *la desgracia y miseria de sus moradores, ya sean nobles o plebeyos*; era entonces necesario que el Virrey

diera facultades a los fiscales para que éstos tuvieran *sujetos, y en útil ejercicio a tanta gente* (A.G.N. Policía, Tomo 3, fl 553).

Estas intenciones se tradujeron en esfuerzos de censar a los habitantes de acuerdo a sus oficios, como en el caso de Cartagena y en San Sebastián, donde se levantó un padrón de los artesanos. En este documento se definió como artesano a los barberos, herreros, panaderos, enfardeladores, tabaqueros, torneros, tintoreros, herreros talabarteros, confiteros, faroleros, albañiles, plateros, zapateros, carpinteros y sastres¹. Pero las nuevas disposiciones no pasaron de estos censos. Las nuevas políticas no se pudieron implementar como los funcionarios deseaban, en particular por las prácticas laborales a las que estaban acostumbrados las personas y por eso, la abolición de los gremios en 1824, *provocó poca oposición* (Sowell, 2006: 37).

El intento de agremiar fue inútil para controlar y organizar los oficios, pero ese nuevo valor que se le otorgó a la palabra artesano, por medio de la enunciación, división y catalogación, fue una semilla que terminaría de germinar a mediados del siglo XIX. Fue un largo proceso en el que se desarrollaría un nuevo valor social y político a la clasificación del “artesano” y daría como resultado un nuevo papel político ejercido por estas personas que practicaban diversos oficios.

En las primeras décadas de la naciente nación (1810-1820), las reglas y contextos sociales en los que se movieron los artesanos no cambiaron mucho con relación a los años anteriores, incluso su estatus en las ciudades, lugar donde el artesano tenía un valor simbólico y social, tampoco se modificó sustancialmente. Sin embargo, a partir de la década de 1820, comienzan a aparecer un variedad de expresiones políticas en las páginas de la prensa, emanadas de algunos sectores artesanales: *Los zapateros, carpinteros, sastres, herreros, plateros, talabarteros y curtidores desean la ley de patentes*, señalaba una editorial del periódico *y pagar lo que les toque junto con las chicherías, pues ahora les produce poco el oficio, porque los Ingleses traen cargamentos enteros de botas, zapatos, vestidos hechos, sillas, jalapagos, camas, mesas, taburetes, trompos, cadenas, sortijas, candeleros, chapas, cierras &c &c, pues esto se va a parecer a Jamaica, en donde no se fabrica un sombrero* (El Chasqui Bogotano, 1824).

Varios autores han estudiado el problema de los artesanos en el siglo XIX, en particular para comprender históricamente la manera como este sector de la sociedad

1 Marina González, en la revista *Credencial*, realizó una lista de alrededor 120 oficios que se consideraban como manuales, o realizados por artesanos. Estos aparecieron o desaparecieron en el transcurso de los siglos XVI y XX. Sin embargo, es muy difícil discernir cuantos de estos realmente se ejercieron en la Nueva Granada y quienes eran las personas que los hacían.

se desarrolló políticamente hasta principios del siglo XX. No obstante, como lo anota Darío Acevedo (1991), las interpretaciones historiográficas de este problema han sido permeadas por ideologías políticas, y es a veces arduo comprender, desde la historiografía, la razón por la cual los artesanos se convirtieron en un agente político a partir de su organización. La mayoría de investigaciones se enfocan en la lectura de las leyes y las nuevas políticas de apertura económica, que eran percibidas como una amenaza para los artesanos.

Pero la historiadora Sandra Polo, revisando nuevamente varias fuentes primarias, argumenta que *la competencia con el extranjero no era nueva ni causó la catástrofe que suele suponerse, ya que [los diferentes artesanos] aprendieron a ‘convivir’ con los artefactos extranjeros [...] incluso se beneficiaron de la imitación de estos géneros, pues dicha imitación [...] garantizaba el éxito en sus actividades*. Además de ello, explica la autora *en una economía pequeña como la de Bogotá, los artesanos servían a las clases adineradas, pues las clases bajas elaboraban sus propios productos en casa [...] con lo cual cabe suponer que los artesanos bogotanos basaron su sustento en un pilar: servir a las clases más pudientes [...] basada en el secreto artesanal, aprendido en el sistema de talleres que garantizaba hacer productos nacionales tan buenos que parecieran extranjeros* (Polo, 2014). En el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX en Norteamérica sucedió algo similar porque, como lo anuncia William Leach, se empezó a producir una multitud de productos para satisfacer necesidades que no se sabía que existían (Leach, 1993, 16). En parte, por esta razón, además de suplir a varios sectores de la sociedad de productos cotidianos, e invertir algunos objetos como bienes de prestigio, varios comerciantes y personas que hacían oficios manuales, comenzaron a ostentar un poder político:

Los artesanos bogotanos articularon sus intereses particulares a través de cuatro tipo de expresiones organizadas: los grupos electorales temporales, las movilizaciones de amplia base, las sociedades de ayuda mutua y la acción directa. Las funciones de ellas no eran mutuamente excluyentes, sino lo bastante distintas como para requerir un análisis separado. Los periodos más visibles de actividad organizativa en este estudio son 1832-46, 1846-68, 1868-1904 y 1904-19 (Sowell, 2006: 260)

Sowell señala un elemento más para sospechar de la palabra “artesano”, porque el uso de la pertenencia o palabra identitaria no era producto de un esencialismo social, y mucho menos un fenómeno puramente reaccionario a reformas políticas. Este sustantivo, que en ocasiones tiene cara de adjetivo, es en cambio un valor, una valoración que permuta de acuerdo a ciertos momentos coyunturales y permite, aparentemente, una movilidad y agencia. El pertenecer a un grupo de artesanos, en el siglo XIX y principios del XX, requería más que el hecho evidente de realizar trabajos manuales, exigía en cambio, una complicada justificación de ideales

y expectativas, solicitaba una afirmación y enunciación de los orígenes y valores sociales que supuestamente definían a una persona, más allá del oficio en el que trabajaba.

Por ejemplo, Ambrosio López, quien sería uno de los líderes políticos más relevantes de los artesanos en Bogotá, escribió en 1851 una larga carta al público tratando de desligar a los artesanos de las tendencias políticas (liberales y conservadores) y los señalamientos que los indicaban como socialistas. En el texto, *conociendo el espíritu i la intolerancia de la época*, López se ve *inducido* a escribir su biografía. Era hijo de un maestro de sastrería y una chichera que no eran *hidalgos de nacimiento ni de alta alcurnia*, su origen era *humilde*, había nacido *del seno del pueblo*, y era un hombre *sin ninguna clase de títulos, que no podía ser jamás amigo de la aristocracia, ni menos de la tiranía*. Creía que los debates públicos había despertado *en la clase de los artesanos*, una vergüenza y los había hecho cambiar *el honroso título de artesano, por el de jendarme, alcaide, guarda, capataz, &c, &c* (López, 1851).

La organización de artesanos, como agencia política, fue útil para ejercer cierto grado de presión en algunos procesos políticos y sociales del siglo XIX y principios del siglo XX. Sin embargo, algo paradójico sucedió en el despertar del nuevo siglo porque, a pesar de que fue un período en el que la agremiación ostentaba un poder de presión significativo, el cambio en el uso de la palabra artesano, como un lugar común para describir una posición social, comenzó a fundirse con otras, como “obrero” y a perder sentido.

De lo doméstico a lo comercial

Así como la elaboración de un objeto artesanal implica la transformación de la materia prima y se enmarca en un entramado de relaciones sociales y económicas, el oficio artesanal ha cambiado y viene cambiando a medida que el tiempo transcurre y los contextos en que tienen lugar se amplían o emergen nuevos. Los factores del cambio pueden ser múltiples, convergentes y divergentes, lo que hace que las incidencias sean diferentes.

La década de 1960 marca a nivel mundial y en Colombia cambios en los procesos económicos y, con ello, sociales, que se reflejan en los estudios sobre la idea del desarrollo que se difunde de manera exitosa. En aras de este desarrollo hay un renovado impulso por crear e incorporar nuevos sectores y productores como renglón económico y, así mismo, activar consumidores, para brindar un mayor estímulo y recaudo fiscal a las naciones. Dos de ellos, las artesanías y el turismo, son algunos ejemplos puestos en marcha y que están asociados al objeto de este estudio.

La creación de Artesanías de Colombia en 1964, puede leerse como el proceso de volcar la mirada hacia una población relegada, tanto geográfica como económicamente, la cual pasaría a crearse y vincularse como sector artesanal (Artesanías de Colombia, 1978); algo que ya venía ocurriendo en algunos países, incluso décadas antes, y de quienes se tomaría el ejemplo, como es el caso de México. Es así como mujeres y hombres dedicados en sus casas a manufacturar utensilios para las tareas domésticas o para intercambio con familiares y locales o para obtener un ingreso complementario, desde entonces han sido cooptados y nombrados como artesanos, a través de estrategias y acciones cambiantes, acordes con los vaivenes de la economía, la tecnología, los mercados, las tendencias sociales, culturales y de moda, entre otros. *Yo aprendí a tejer viendo a mi mamá, yo desde niña comencé a trabajar, hacía trencillas, cuando ya tuve 12 años ya hacía paneras enteras para venderlas. Ya después seguimos capacitándonos con Artesanías de Colombia con diseñadoras que nos mandaban de allá haciendo diseños nuevos [formas y figuras] y el tinturado. Lo de las puntadas si lo aprendí acá con la señora Luz Márquez, cuando entré a la cooperativa* (tejedora en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico).

Quizás el mayor impacto ha sido, desde entonces, la apuesta jugada por el Estado en identificar el potencial que han tenido ciertos objetos de uso cotidiano, que solían hacer parte de oficios antes relegados, ordinarios o de consumo básico muchas veces producidos en zonas periféricas y por grupos o individuos marginales, para posicionarlos bajo el término de artesanía. *Hoy día estamos ante un panorama completamente diferente. Desde finales de los años 60 y en toda la década del 70 ha habido un paulatino despertar del interés por la artesanía dentro de las gentes y por los conceptos e implicaciones que esta actividad, tan propia de nuestro pueblo, involucra dentro del panorama político, social y cultural de la nación* (Artesanías de Colombia, 1978: introducción).

Como se plantea en la mirada a largo plazo, que es necesaria también para entender el cambio, los usos de las categorías de artesano y artesanía, en Colombia, hasta inicios del siglo XX, connotaron un sector de peso económico y político (el artesano) y desde la segunda mitad del siglo XX, convergieron como un nuevo sector productivo y una nueva tendencia estética para el consumo (la artesanía). En el siglo XXI, apelando a nuevas formas de nostalgia, artesano y artesanías denotan un valor en riesgo de extinción. Es importante tener estas transformaciones en mente ya que a ellas se han ido sumando otras nociones, autenticidad y tradición, que sustentan todo el andamiaje de la idea de artesano/artesanía; idea con la cual se establecen los límites sobre qué oficios caben o no dentro de dichas categorías.

Crear el sector artesanal implicó entonces la introducción de nuevas formas de pensar los objetos (sean estos considerados emblemáticos o no) y de concebir su valor, entendido este en términos estéticos, políticos y económicos. Trajo consigo un

cambio en la forma de entender a los individuos que producen esos objetos, quienes pasaron de ser vistos en términos económicos (campesinos) y/o étnicos (indígenas, afrocolombianos) a ser definidos como artesanos, una categoría económica que ha sido teñida de una connotación identitaria. Y ha ido consolidando un mercado para esos objetos, lo cual sólo se ha logrado con un trabajo en varios frentes, que van desde la educación del gusto de los consumidores para despertar en ellos el interés y el deseo por estos objetos, pasando por el refinamiento y diversificación de estos y de quienes los producen, hasta la intervención para asegurar, en algunos casos, la existencia de materia prima suficiente para mantener ese mercado.

En conjunto, los cambios recién mencionados expresan el deseo de racionalización de los procesos de producción y circulación, propio de la modernidad ilustrada en que reposa la idea de constituir un sector artesanal en Colombia. De hecho, se puede afirmar que la instauración del sector artesanal no difiere de los procesos de racionalización efectuados en otras industrias como la explotación de caña (Taussig, 1993) o en los intentos por modernizar la sociedad en Grecia (Herzfeld, 1993), en los que los esfuerzos de racionalización estatal o empresarial implican nuevas formas de sujeción de los ciudadanos y de los trabajadores del campo. Sin embargo, en el caso del ámbito artesanal, a diferencia de las transformaciones en las plantaciones de caña del Valle del Cauca analizadas por Taussig, no se busca transformar el modo de producción de los objetos, ya que este es precisamente uno de los elementos que da valor a la artesanía, pero sí refinar los acabados y diversificar las formas en aras de atraer consumidores.

Teniendo este contexto más claro la pregunta por el cambio adquiere otro sentido. No se trata de interrogar, en modo nostálgico o bien en modo evolucionista, sobre los cambios en los oficios artesanales y con ellos de los artesanos, ni tampoco de los objetos artesanales en sí mismos, sino el por qué de estos y las incidencias que han tenido. Se trata de concebir la transformación no en términos de pérdida, sino como devenir, el cual, parafraseando al filósofo Deleuze, señala que el mundo está siempre en formación, es siempre inacabado, siempre en curso (Deleuze, 1996: 11-12). Ahora bien, pensar en términos de devenir demanda dar cuenta de cómo se va transformando el ámbito artesanal, que incluye, entre otros, formas de intercambio y asociación, espacios de trabajo y sociabilidad, intervención, desigualdad y, finalmente, objetos.

Políticas públicas, cambio planificado y modernización

En el caso del oficio artesanal, uno de los factores relevantes de estas últimas cinco décadas, mediante la intervención del Estado colombiano, es el del cambio planificado como un nuevo espacio de acción. Este ha ido creciendo a medida que, continuamente, crea y recrea la idea de artesanía, define sus características y objetivos,

y la connota de valores. Se puede afirmar que Artesanías de Colombia, como la entidad nacional competente, es la que más ha promovido estas acciones en busca de transformar el sector.

Y su objetivo ha sido precisamente ese: organizar, controlar e impulsar los procesos locales de elaboración de objetos, en su mayor parte orientado a los circuitos de bienes cotidianos, con el ánimo de convertir a sus hacedores en artesanos, vincularlos a mercados más amplios y conectarlos con otros públicos consumidores. Algunas de las intervenciones puestas en marcha incluyen mejorar las condiciones de la materia prima, controlar el uso de tóxicos, diversificar los diseños y refinar los acabados. Claro está, esto ha ido de la mano de otros sectores y de la emergencia de sus respectivos discursos, como el ecológico/ambiental, el turístico y el patrimonial, direccionado a construir una valoración diferente del mundo rural y popular, antes marginal y periférico.

A pesar del vínculo mayoritariamente familiar del saber sobre el oficio artesanal, quizás una de las evidencias más claras de este cambio se expresa en los términos usados por los entrevistados para describirlo. Mientras aún *se aprende haciendo al lado de los mayores*, hoy se diferencian por la *calidad*, los *diseños*, el “*sello*” *personal* o lo *única de la pieza*, además de la *innovación* o la *creatividad*, según las respuestas más unánimes dadas por los entrevistados, y que son vocablos que ahora hacen parte de su lenguaje, como efecto de la difusión e implementación de políticas públicas.

De la mano con la modernización del país y las políticas de desarrollo orientadas a esta, en aras de la transformación económica, social y cultural nacional, en casos como el artesanal, que incluye la creación de Artesanías de Colombia, se pretendió conducir al sector a niveles de organización y producción semejantes a aquellos alcanzados por sus pares industriales. En los 60 y 70 emergen las ideas, programas y políticas que paulatinamente irían introduciendo cambios planificados en el ámbito doméstico y familiar, de los que los modernizadores adujeron combatir así la ignorancia, las adversidades y mejorar las condiciones de vida de esta población antes invisible. Este quizás sea uno de los cambios más significativos para miles de personas que han pasado a visibilizarse como artesanos. Posiblemente, este sea uno de los cambios fundamentales para esta época y que, desde entonces, de manera continuada, se hace tangible cuando una mujer o un hombre que elabora objetos utilitarios, rituales o decorativos es reconocido y apelado oficialmente como artesano.

Dos acciones fueron plasmando este propósito, de la mano de los expertos y los modernizadores. De un lado, la necesidad de organizar y controlar el sector, que con expertos como Yolanda Mora de Jaramillo, se fundamentó en clasificar los objetos de la cultura material producida en el país. A propósito de su organización para el montaje del Museo de Artes y Tradiciones Populares (Mora de Jaramillo,

1974), se definiría una clasificación que persiste hasta hoy: en el primer piso las artesanías indígenas, en el segundo piso las artesanías populares, y con ellas, una pequeña muestra de las artesanías cultas; a su vez, en cada sección los objetos fueron agrupados por materia prima y su técnica de transformación (cuero, madera, metal, tejidos, cordelería, cestería, etc.). Esta lógica de clasificación ha sido reiterada en los subsecuentes documentos de investigación, respaldados por Artesanías de Colombia, desde el estudio elaborado por Herrera (1989) hasta el más reciente diagnóstico del sector realizado por Márquez y Serrano (2017). Además de mantener el criterio de las materias primas, en tanto recurso primordial, en este último documento los oficios artesanales son denominados “trabajos” (en fibras suaves y duras, en metales, en maderas, etc.). Respecto a esto, Ronald Duncan (1998) señala que aún en la década de 1990, no podía llamarse “trabajo” a la elaboración de estos utensilios domésticos, hechos en los momentos de descanso de las mujeres, mayoritariamente, por cuanto era considerada una actividad secundaria que no procuraba el sustento principal del hogar.

De otro lado, con la normatividad de la década de 1980² se consolidaron las bases de las políticas para el desarrollo del sector artesanal, desde las cuales se han emprendido procesos y acciones de mejoramiento y fortalecimiento. Ello implicó incluir una definición del artesano, como la *persona que ejerce una actividad profesional creativa en torno a un oficio concreto en un nivel preponderantemente manual y conforme a sus conocimientos y habilidades técnicas y artísticas. Trabaja en forma autónoma, deriva su sustento principalmente de dicho trabajo y transforma en bienes o servicios útiles su esfuerzo físico y mental* (Decreto 258 de 1987) y ya formalizar las artesanías en indígenas, tradicional popular y contemporáneas.

Luego de la apertura económica del país en los 90 y las nuevas ideas de desarrollo del siglo XXI, estas políticas han supuesto medidas que podrían considerarse más agresivas para un sector en constante conformación y que no cuenta con gremios u organizaciones fuertes para interpelar al Estado. De una parte, en 2013, se transforma Artesanías de Colombia, al materializar algunas de las acciones que venía ejerciendo y contrarrestar nuevas. Competitividad, mejoramiento de calidad, innovación, posicionamiento y mercadeo, y sostenibilidad deben ser implementados mediante programas, planes y acciones (Laboratorios de Diseño, capacitaciones, ferias, condecoraciones, etc.) y que son compensadas con la normatividad de otros sectores, como la *preservación del patrimonio inmaterial y la diversidad del sector artesanal a través de la investigación, la gestión de conocimiento y la protección de los derechos de propiedad intelectual* (Decreto 2291 de 2013).

2 Ley 36 de 1984 y el Decreto 258 de 1987, en el cual específicamente se define y clasifica el sector artesanal, los artesanos y los tipos de artesanías.

Insertada Artesanías de Colombia en el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, está abocada a implementar las medidas internacionales y nacionales en el oficio artesanal, en cuanto a calidad (normalización, reglamentación técnica, acreditación, evaluación de la conformidad, metrología y vigilancia y control) (Decreto 1074 de 2015), innovación (de la mano con la competitividad) y mercadeo, principalmente. Respecto a este, el posicionamiento de las artesanías va de la mano del reconocimiento de los artesanos mismos: *Artesanías de Colombia el año pasado me dio un reconocimiento a la maestría artesanal y además porque soy como la única de toda la tradición que estoy trabajando con la cerámica* (alfarera de Carmen de Viboral, Antioquia), aunque en un proceso siempre inacabado, *hay por lo menos 30 personas de la comunidad que no son reconocidas en los programas institucionales de la Guajira que operan allí* (tejedora wayúu, Bahía Portete, Guajira).

Ante las presiones que se ciñen sobre el ente estatal competente en el sector artesanal, al estar inmerso en los ámbitos del comercio y la industria, esta normatividad y las políticas desarrolladas para su implementación se ven contrarrestadas actualmente apelando a los sectores de turismo y el cultural (mediante el documento de Política de Turismo y Artesanía de 2009, el Conpes 3659 de 2010 y la Política Pública de Patrimonio Cultural Inmaterial de 2009). Ya desde la primera difusión de la idea de las artesanías de país, en medio de las políticas de desarrollo de la década 1970, en la publicación hecha por la entidad, se proclamaba la necesidad de *respetar la tradición cultural y la habilidad del artesano, quien es el encargado de renovarse, de reinventar las líneas y las formas originales y siempre actuales y, sobre todo, de estar presente en la realidad social de hoy, cada vez más exigente y cambiante* (Artesanías de Colombia, 1978: introducción).

Y de lo industrial otra vez a lo manual

Las organizaciones de obreros asalariados desplazaron el poder de las agremiaciones artesanales en las agendas políticas. Sucesos como el intento de los sastres de protestar por ciertos actos del gobierno de Reyes, en 1919, que propuso contratar extranjeros para la fabricación de uniformes militares (Gaceta Republicana, marzo 15 de 1919), y la posterior masacre sucedida frente al palacio presidencial (Bogotá Cómico, 17 de marzo de 1919), evocarían el poder de presión que alguna vez ostentó este gremio. Para la década de 1940, es significativa la pérdida de agencia política de estos trabajadores manuales, especialmente en el debate público.

En la década del 70 se entra a justificar la existencia del nuevo sujeto artesano, porque *por mucho tiempo el artesano colombiano permaneció marginado de los beneficios de la Administración Pública*, como lo anunció Graciela Samper en 1972, primera gerente general de Artesanías de Colombia, en tanto *el vigor con que la artesanía se manifestó en otras épocas fue debilitándose mientras el*

país avanzaba por otras rutas de desarrollo (Samper citada en Artífices, 2014: editorial). Tal afirmación habría que desarticularla para entenderla, porque la situación señalada no es inocente ¿En dónde estaba escondido el artesano? ¿Por qué el artesano no fue un agente de aquellas “rutas de desarrollo”? Es decir, aquel zapatero, sastre, herrero, que surtía de productos manuales a los habitantes de las ciudades, que ya no era considerado como artesano, pasaría a ahora a pertenecer al mundo económico del pequeño empresario y con un estatus social diferente. ¿Quién es ahora el artesano? A este lo cooptaron de las áreas rurales o de las comunidades indígenas. Acá, el nervio de la cultura parece haberse hinchado y no es gratuito que la historiografía de las artesanías en Colombia, para visibilizarlo, incluyeran un origen mítico en el momento prehispánico, del cual se da un salto a la década de 1960, cuando los Cuerpos de Paz llegan a Colombia (Artífices, 2014: editorial). Daniel Ramírez, plantea esta lectura del “artesano” como un momento del “régimen discursivo”, de un juego de relaciones de poder, una necesidad del Estado de darle nombre y legitimidad, como un proyecto de Estado-nación, apelando al pasado, buscando un origen “artesanal” en periodos de la historia donde aquel concepto es anacrónico.

Pero esta lectura del nuevo artesano no fue espontánea. Para que esta interpretación fuera posible, fue necesario un proceso forjado varias décadas atrás, y que a simple vista no tenía mucha relación. En el transcurso de las primeras décadas del siglo XX se comienza a fraguar una nueva forma de percibir sectores de la sociedad considerados marginales, como los campesinos e indígenas. De forma similar a la que sucedió con los gremios en el siglo XIX, a estas personas se les debía nombrar, censar y gravar.

Para ello, se partió del estudio de los comportamientos, prácticas y el mundo material de estas sociedades. La antropóloga Aura Reyes, por ejemplo, con base en autores como Hoffmann, Desvallées y Mairesse, argumenta que las *colecciones que hoy en día son denominadas como arqueológicas y etnográficas tuvieron su origen en cámaras de curiosidades [...] y solo en el siglo XIX la lectura científica reorganizó los objetos en [...] diferentes áreas de conocimiento, lo que dio lugar a la creación de museos etnológicos* (Reyes, 2017: 123). Esta lógica, en la que *los cambios nominales modifican el estado del objeto*, también son útiles para comprender la emergencia de esta nueva artesanía indígena o campesina.

A través de los objetos se identificaban y legitimaban fronteras socio-geográficas que correspondían a los discursos modernizadores y civilizadores-patrios, materializados por diferentes estrategias como la evangelización, la apertura de misiones, internados, colonias agrícolas, construcción de caminos y vías, identificación de recursos naturales de interés económico, etc. [...] La materialidad expuesta en

el Museo se convirtió en un testimonio del proyecto de modernización y desarrollo del país, que no buscaba comprender los usos y significados que tenían dichos objetos en los contextos de los cuales provenían, sino que trataba de inscribirlos discursivamente en una identidad nacional, asignándoles un valor que rendía testimonio de los procesos mencionados (Reyes, 2017, 127)

Este ejercicio “civilizador” pidió prestadas herramientas de procesos coloniales anteriores, como el caso de los talleres de trabajos manuales, que se fundaban en las misiones de hermandades religiosas y también de la fabricación de los objetos en las encomiendas. *Junto al trabajo, la evangelización y la transformación política, ya fuera por imposición de nuevas formas o por adaptación de las tradicionales, jugaron un papel de suma importancia en el control y dominio*, de los indios (Rodríguez, 1995: 117). Por esta razón, a la par de algunos métodos que ya usaban los nativos, muchas técnicas de trabajos manuales fueron introducidas por los españoles en las encomiendas (Rodríguez, 1995).

En la época colonial, estos trabajos manuales tenían varias funciones. La primera era utilizar la mano de obra indígena para elaborar productos que se pudieran vender en el mercado colonial, ayudar a hacer rentable una encomienda (de manera paralela a los trabajos agrícolas) y suplir varias necesidades de la sociedad en su conjunto, como por ejemplo surtir de mantas, cerámica, ropa, entre otros, a españoles y a indígenas. La segunda era la de, en palabras de los españoles, *civilizar* a los pueblos salvajes, hacer de aquellos *perezosos y haraganes* (Rodríguez, 1995: 61), unos agentes del trabajo y de Dios, *enseñándoles* los frutos del trabajo.

Por ejemplo, en 1617, el juez visitador envió a registrar el testimonio del indio “Francisco Mesipa”, indio “chontal y cristiano”³ de un repartimiento en Santander. Este describió, además de la siembra de maíz, la importancia que tenía el trabajo de algodón y telares en el lugar. Era una actividad en la que participaban tanto hombres como mujeres y niños. Un trabajo que se debía hacer *poco a poco*, con herramientas y cuchillos que los españoles surtían. Además de esto por el fruto del trabajo, el encomendero daba a los indios *mantas de lana y algodón, y sombreros y ramerías* y camisetas (A.G.N. Visitas/Santander, Tomo 10, fl 278).

3 Ser chontal y cristiano parece ser una contradicción, porque el chontal, a diferencia de los ladinos, aún no había aprendido bien la lengua castellana y no era considerado como cristiano (Gómez, 2015). Sin embargo, seguramente en este caso, se trataba de una estrategia del indio para recibir cierta favorabilidad por su testimonio, en particular, porque, en el transcurso de la entrevista, aboga positivamente por su encomendero.

Esta práctica de introducir modos y trabajos entre las comunidades indígenas continuó por varios siglos. El jesuita italiano, Felipe Salvatore Gilij, quien hizo parte de las misiones en territorio del Orinoco a finales del siglo XVIII, argumentaba que introducir escuelas y ejercicios de canto y música eran útiles en las reducciones, pero también la de instruir *provechosas artes*, como *la de tejer*. En *el Orinoco*, escribió, *como se reduce con poco esfuerzo, y casi por todas partes, el algodón, podría introducirse a beneficio de los indio*. Aun cuando en varias regiones el sacerdote encontró ya presente el trabajo de tejeduría, en otros lugares no logró enseñarla, en cambio, *más fácilmente pudo entre los más dóciles*, enseñar *los trabajos* con madera y hierro (Gilij, 1965: 65). En el caso de los indios Kamsá, en el valle de Sibundoy, Gloria Stella Barrera describe un proceso similar, en el cual las misiones incorporaron varias técnicas y trabajos manuales en la región, como técnicas de textiles, talla de madera y la elaboración de collares y poco a poco, las sociedades de esta área apropiaron sus estéticas (Barrera, 2011).

Las misiones, en el siglo XX, siguieron utilizando las mismas estrategias. En un informe escrito por los hermanos capuchinos en 1911, estos describían varios de sus trabajos en Caquetá y Putumayo. *La desnudez* de los indios, argumentaban en el texto, *no es resultado de habito, sino de miseria, puesto que si hay quien les facilite ropa, la ocupan y las usan*. Era entonces tarea de los misioneros llevar la civilización a los indios. *La senda que comunicaba aquel mundo salvaje con el mundo civilizado, era lo más original y horroroso*, y por eso lograron gestionar recursos del gobierno para abrir caminos. Con la ayuda de las madres franciscanas enseñaron a las mujeres a *vestirse, a coser y practicar oficios domésticos* y, así mismo, se fundaron talleres para enseñar varios oficios a los indios (de Montclar, 1911). Actualmente, el rol de las comunidades religiosas en el contexto de las artesanías y su enseñanza sigue siendo importante. Esto lo demuestra el testimonio de algunos artesanos entrevistados recientemente, como el caso de la vereda de Macarativa en Santander o del chinchorro en Uribia, donde una “*monjita*”, que “*se sabía toda la técnica*”, enseñó a varias niñas wayúu, de un internado, a tejer el chinchorro de *doble cara* (tejedora wayúu, Guajira).

Los objetos hechos en el seno doméstico de estos grupos se convirtieron entonces en un elemento que diferenciaba pero al mismo tiempo, como lo argumenta Reyes, legitimaba ese esfuerzo del Estado por establecer su soberanía en territorios considerados de frontera y salvajes. Claro, en un principio estos “objetos” encontraron primero un valor como “etnográficos”, y al ser expuestos en museos y páginas de artículos se volvieron “académicos”. Las prendas, utensilios y otros objetos que utilizaban y elaboraban los grupos campesinos e indígenas, recolectados en un principio por ingenieros y religiosos, fueron considerados como *indicadores de los cambios culturales y progreso dirigidos por ellos mismos* y como un *testimonio de las actividades civilizatorias que tenían lugar en los territorios* (Reyes, 2017: 132).

Más tarde, fueron introducidos a la realidad de las ciudades por medio del trabajo de académicos y museógrafos, y se les vertió entonces, a los objetos y las personas que los elaboraron, de un nuevo valor y aura. Expediciones como la Comisión de Etnología y Arqueología (1931), la Comisión Nacional del Folclor (1943), las diferentes expediciones hechas por Gustaf Bolinder entre 1914 y 1942, las exposiciones realizadas por académicos como la exposición arqueológica y etnográfica organizada por Guillermo de Alba en 1938 y las diferentes instituciones, como el Museo Nacional de Etnología y Arqueología (1931) y el Instituto Etnológico Nacional (1941) fundadas para el estudio etnográfico de los grupos indígenas, contribuyeron a construir ciertas imágenes e ideas en la opinión pública. En este contexto, los objetos eran lugares comunes para generar comparaciones y descripciones. Por ejemplo, cuando Guillermo de Alba organizó la exposición de 1938 y trajo consigo habitantes pertenecientes a diferentes etnias y grupos indígenas, expresaba que

.. estos guajiritos uniformados que con el himno patrio saludaron a las autoridades. Esa familia también de la Guajira, que sin hablar castellano nos mira bien curiosa, mas no atemorizada; que en esa fuerte raza se halla un orgullo noble. El hermoso grupo de sibundoyes que lucen sus vestidos de tradición, las familias guambianas que a través de los años conservan sus sombreros de asiática intención y los paeces de Calderas, esos indios parientes chinchas cuya chirimía suave vais a oír y gozar (de Alba, citado en Perry, 2009, 80)

Más tarde, este proceso de estudio, catalogación y domesticación de “fronteras” será puesto bajo la lupa de varias políticas de modernización en la década de 1960, un proceso de la *lucha entre sectores modernos y capitalistas en conflicto con instituciones y grupos tradicionales*, el cual tendió a *simplificar linealmente los procesos de cambio, a desconocer en los países atrasados (y no sólo en ellos) la existencia de instituciones y situaciones llamadas “tradicionales* (Melo, 1990). Las prácticas que Melo llama tradicionales, vinculadas a personas que vivían en la ruralidad o que pertenecían a sociedades indígenas, no se ajustaban a las lógicas que daban sentido a las acciones del Estado y a las pretensiones de sus políticas, que pretendían transformar varios aspectos del mercado y el uso que se le daba a los recursos del territorio nacional.

Las regiones y habitantes que se encontraban marginalizados en estas fronteras fueron objeto no solo de la necesidad del Estado de impulsar ciertas políticas, sino también las exceptivas de la opinión pública. Se creía que los planes de desarrollo que emanaban de países como Estados Unidos eran estrategias correctas para “modernizar” al país. Esto se debía hacer por medio de diversos caminos: a partir de mecanismos de cooperación con otros Estados, la implementación de una serie de reformas (como la reforma agraria de 1961), la inversión en servicios públicos e

infraestructura en algunos de estos lugares y la instauración de nuevas prácticas laborales que fueran armónicas con la industrialización deseada. Una editorial del periódico El Tiempo, impresa el 5 de abril de 1963 declaraba que

Habrà de llevarse a efecto la transformación educativa y cultural en el continente dentro de los programas generales de desarrollo contemplados en la alianza para el progreso [...] busca implementar campañas sistemáticas de educación de adultos, especialmente de los analfabetas, reformas y extender la enseñanza media, determinar las necesidades de mano de obra calificada, y preparara el personal para satisfacerlas [...] reorientar la educación en todos los niveles, para adaptarla a los avances del conocimiento (El Tiempo, 5 de abril de 1963).

El trabajo y la productividad se convirtieron en los lugares comunes para traducir estas expectativas de desarrollo. Sin embargo, la falta de enclaves industriales y la ausencia del Estado en algunos de los territorios (que se traducía en ausencia de servicios públicos, policía, entre otros) dificultaba el tipo de inversión que se deseaba efectuar, dejando pocas opciones: la inversión en monocultivos y el reajuste de la producción manual de productos. Por eso, en gran parte, estas políticas y cooperaciones se tradujeron de diferentes formas, como por ejemplo con la presencia de los Cuerpos de Paz (Peace Corps Volunteers) en varias regiones del país. Estos grupos, que hacían parte de los mecanismos de colaboración entre estados, eran estudiantes estadounidenses, o recién egresados, cuyo objetivo era trabajar con comunidades rurales o indígenas para introducir técnicas de elaboración o generar algún tipo de relación mercantil (exportación de bienes).

Otra forma en la que se desplegó el esfuerzo del Estado fue con la creación de nuevas entidades e instituciones que se encargaran de acompañar estos procesos, como el caso de Artesanías de Colombia S.A., “so pretexto de fomentar la producción artesanal y a la vez propiciar el mejoramiento de técnicas y productos para mejorar su valoración social y estética y, así facilitar su comercialización” (Ramírez, 2011)⁴.

4 Se recomienda la lectura del trabajo de maestría de Daniel Ramírez (2011), quien profundiza en el estudio de las artesanías a partir del concepto de la idea de colombianidad: *Recordando que como régimen, Colombia artesanal es un arreglo inestable de relaciones de fuerza [...] desde donde se determina y rige lo que pesa y cuenta como colombiano; quizá, como régimen, no sea el más importante, pero sí es uno desde el que la identidad nacional se ha empezado a consolidar desde las prácticas de consumo* (Ramírez, 2011, II)

Suele afirmarse que el oficio de artesano es una de las profesiones más viejas y tradicionales que aún existen, una reminiscencia del mundo que existió antes de los mercados modernos, una huella de una sociedad que no se había industrializado. Sin embargo, ante esta afirmación asaltan varias dudas, porque la palabra “artesano” enmarcada de esta manera, parece cargar con un peso y una connotación retórica, política y social. En otras palabras, el acto de nombrar a alguien “artesano”, no depende exclusivamente de un tipo de trabajo manual, como suele afirmarse, sino de ciertas necesidades, políticas o económicas, que emergen en determinados momentos históricos.

Como tal, la definición de artesano o su sinónimo menestral, parece ser bastante simple, pero en una lectura profunda de su historia, esta palabra no deja de ser ambigua. En 1516, Antonio Lebrija definía al artesano como el “oficial de algún arte” (1516 – Antonio Nebrija). Richard Percival, quien elaboró un diccionario de traducción del español a la lengua inglesa, tradujo la palabra como “Craftman” (1591 – Richard Percival). A partir de 1726, y hasta el día de hoy, su definición no cambia mucho, en el diccionario de autoridades de ese año se definía al artesano como el *Oficial mecánico, que gana de comer con el trabajo de sus manos: y con especialidad se entiende del que tiene tienda publica, y se emplea en platos mecánicos. Llámese también menestral* (Academia de Autoridades, 1726) o luego, varias décadas después, el diccionario de autoridades acertó su definición de artesano a la persona que *exercita algún arte mecánico* (Academia de Autoridades, 1770).

Ahora bien, sin ánimo de apelar a un determinismo lingüístico, la revisión de estos textos oficiales, inadvertidamente, también permitió observar que la palabra “artesanía” solo aparece por primera vez en los diccionarios en 1950 (Diccionario Manual). Tal vez puede tratarse de una inocente coincidencia, pero también puede tratarse de otra pista que alimenta la duda inicial. Es decir, en períodos coloniales y republicanos, se le catalogaba como artesano a las personas que ejercían una variedad de oficios como el sastre, el carpintero, el platero, el talabartero y al alarife, entre otros, pero a los pantalones confeccionados por el sastre, a las bandejas de los plateros o a la silla manufacturada por los carpinteros no se les llamaba artesanía. Incluso, la mayoría de oficios mencionados ya no son considerados como labores artesanales. El nombre o uso de la palabra “artesano” podría entonces responder a algo más allá del ejercicio de elaborar algo con las manos, más que una sencilla definición, aparenta ser un valor atribuido a alguien, ¿a qué? Y ¿a quién históricamente se le ha llamado artesano?, esas parecen ser preguntas apropiadas para desenredar el meollo.

Yo pienso que la experiencia, eso no se adquiere de la noche a la mañana y cualquiera no puede decir que es un maestro artesano porque eso viene de tradición, de esta manera se expresaba un artesano de Usiacurí sobre su oficio. Capacidad de innovación, todo tiene que ir a la par de la época, del tiempo. Cuando se inició la cooperativa de la cuál le hablaba, la iniciamos con el abanico, que estaban los cuerpos de paz en ese entonces y ellos nos consiguieron un mercado exclusivo de abanicos... (tejedor en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico).

No es gratuito que la llegada de los Cuerpos de Paz a Colombia, y la fundación de Artesanías de Colombia sea considerada como un punto coyuntural en la historiografía de las artesanías. Como se mencionó, uno de los puntos centrales de las políticas de desarrollo era la de encontrar mecanismos para elevar la productividad y el empleo, escenario que solo era posible si se abrían nuevos caminos físicos y metafóricos en el mercado. Las artesanías, o la posibilidad de que los indígenas y campesinos elaboraran objetos manuales para ser comercializados, se convirtieron en un punto significativo de esta visión.

SE REQUIEREN VOLUNTARIOS ARTISTAS Y ARTESANOS, PARA TRABAJAR EN 4 PAISES DE LATINOAMERICA, PARA EL DISEÑO DE PRODUCTOS Y PARA ORGANIZAR COOPERATIVAS DE ARTESANOS EN LOS PUEBLOS, así dictaba el título en mayúsculas de un oficio redactado en la División de Reclutamiento de los Cuerpos de Paz, fechado en mayo de 1965. El programa, según el documento oficial, se había planeado con la esperanza de elevar materialmente los estándares de vida de miles de personas como artesanos. Los planes incluían el diseño y rediseño de nuevos productos, asesorías técnicas, formación de compañías y de cooperativas de productores, y la promoción y venta de productos a Estados Unidos y otros mercados. QUE SE ESPERA QUE HAGAS, expresaba un apartado del mismo oficio: los voluntarios deberían vivir con comunidades donde se estuvieran produciendo objetos artesanales, deberían *integrarse con la comunidad y aprender los valores y actitudes de los artesanos en su lugar de trabajo*. Se esperaba que ayudaran, por medio de la educación, generando conciencia del control de calidad necesario para que el producto fuera aceptado en otros lugares (Peace Corps, 1965).

Finalmente, en el texto, se resumían algunos ejemplos de lo que estaba sucediendo en países como Perú y Colombia. Se mencionaba el caso de Pasto, donde los artesanos llevaban varios años produciendo tablas, taburetes y cajas, utilizando su propia técnica de acabado. Pero el “arte”, aparentemente estaba disminuyendo. Razón por la cual el voluntario Steve Weingrad, *revivió la idea* y desde ese entonces *27 artesanos se encontraban trabajando regularmente en la coproducción de bandejas, sillas y mesas para el café* (Peace Corps, 1965). Steve Fischman, un compañero

de Weingard, el cual no es mencionado en el documento anterior, escribió en 1963 una carta que fue publicada en el periódico universitario de una pequeña ciudad de Ohio, Estados Unidos. En la publicación describía que se encontraba trabajando en un *pequeño pueblo en la esquina suroccidental de Colombia, cerca al Ecuador*, llamado Samaniego. *Acostumbrado a una vida de comodidades*, su primera impresión del pueblo lo dejó inquieto, *las casas limpias de este lugar hacían ver, en comparación, a las estaciones de metro de Estados Unidos como hospitales*, y lo impresionó aún más las veredas cercanas al centro urbano, porque la gente vivía en casas de barro, con techos de paja y tapetes de tierra. Según el norteamericano, los campesinos eran sucios, ignorantes, deformados y sucios; sus pies desnudos eran el reflejo de una vida de miseria. También comentaba que los comerciales de café que trasmitían por televisión o en las revistas de Estados Unidos, donde se mostraba idílicamente al campesino, diferían de la realidad que estaba viendo. Pero la gente, a pesar de su ignorancia *eran amigables y cálidos*. El solo podía desear que en una *pequeña forma, al menos cursi, se sintiera compasión y necesidad de ayudar* (The Kenyon Collegian, noviembre 8 de 1963).

En pocas palabras, el voluntariado era un trabajo que apelaba a la compasión y, de esta manera, en palabras de sus participantes, resonaba en sus tierras natales. Pero no se puede subestimar la narración de Fishman como un simple choque de percepciones y expectativas, porque la clemencia debió servir como ancla y una retórica de visibilidad de muchos de los trabajos de los voluntariados. Gerige Sokolsky, un militar retirado y lector del periódico The Detroit Tribune, preguntaba *¿Por qué no movilizarse nuevamente por los Cuerpos de Paz? [...] la idea de los Cuerpos de Paz está basada en la presunción que los Estados Unidos tienen algo que contribuir a las vidas de otras personas. Escavar zanjas no es precisamente una contribución muy valiosa [...] pero la experiencia de personas retiradas puede ser útil* (The Detroit Tribune, Abril 15 de 1963). Los Cuerpos de Paz era, para algunos, *la demostración que los expertos jóvenes estadounidenses estaban dispuestos a ayudar a otros* (Romanul America, Marzo 11 de 1961). Las historias de individuos, como la de Fischman eran comunes; la *señorita Shipp*, una mujer negra de 55 años, que habiendo superado la pobreza había *botado por la borda* su éxito, para ir a servir en los Cuerpos de Paz, y había también rechazado un sueldo de 7000 dólares para viajar e ir ayudar a personas de otros países (The Detroit Tribune, Agosto 19 de 1961).

La gran mayoría de estos jóvenes, hombres y mujeres, se encuentran en sus años veinte, recién graduados de la universidad, motivados por el servicio y la aventura. Ellos simbolizan una especie de protesta en contra de la teoría que los jóvenes americanos solo buscan seguridad material [...] Parte del atractivo de sus trabajos [voluntariado en los Cuerpos de Paz] es que son necesitados desesperadamente y se les ha dado una responsabilidad sin la experiencia adquirida por años de entrenamiento. Ellos estarán afuera y muchos de ellos se encontrarán

en la bancarrota, luego de varios años en los Cuerpos, pero ojalá, el éxito de los Cuerpos, significará que serán valiosos para otros gobiernos e instituciones privadas cuando vuelvan a casa (The Southeast Missourian, Abril 29 de 1963).

Es posible que esta percepción de compasión se tradujera en un valor conferido también a los objetos que se debían fabricar y vender. Los objetos no iban a ser comercializados solo por su estética y su función utilitaria, también porque a los ojos de los estadounidenses, la venta de estos estaba ayudando a los países menos desarrollados. Así fue como la prensa local en Estados Unidos, además de las redes de comerciantes ya establecidas, fueron un canal importante para comercializar los productos elaborados por los pueblos en Colombia y otros países. Seguramente, en un inicio, el consumo de estos bienes dependió precisamente de la información que circulaba en pequeñas sociedades y pueblos de Estados Unidos, por medio de las páginas de la prensa local o cartas de los voluntarios.

Como lo argumenta Michael Schudson, el consumo de muchos productos en Estados Unidos, particularmente de aquellos sin marcas conocidas, dependían de la información transmitida entre familiares y amigos, no necesariamente de la publicidad en los medios masivos (Schudson, citado en Leach, 1992, 384). The Schenectady Gazette, un periódico local del pueblo de Schenectady Nueva York, publicó el 21 de mayo de 1979, una pequeña nota acerca de los tapices que las mujeres de Guatemala estaban fabricando con ayuda de los Cuerpos de Paz. En el primer párrafo del artículo, se expone como las mujeres de Guatemala *pasan sus vidas en una especie de oscuridad gris, marcada por la pobreza y la ignorancia, enterrando infantes que no pudieron combatir la suerte*, pero a pesar de ello, *desde pañales hasta sudarios, las mujeres indias de Guatemala tejen un tapiz brillante, sus telares combaten una existencia gris, con la belleza de su herencia* (The Schenectady Gazette, Mayo 21, 1979)

No es fácil discernir la manera como los voluntarios de Cuerpos de Paz establecieron las redes de mercado. En su entrenamiento se les instruía en diferentes metodologías para comunicarse e integrarse con los campesinos e indígenas. También, por medio de manuales, se les adiestraba en qué y cómo debían enseñar. Desafortunadamente, se ignora las estrategias utilizadas en las primeras décadas (1960- 1970) para comercializar los productos artesanales; sin embargo, un manual impreso en 1986 puede servir para ilustrar el tema. El manual *había sido elaborado para ayudar a los voluntarios, que trabajaban en países en vía de desarrollo, para instruirlos en la asesoría local para la fundación y operación de pequeños negocios artesanales, y también para la comercialización de los productos*. El manual estaba compuesto por varios capítulos, entre ellos uno dedicado solo a la comercialización, y otro a la distribución de objetos. Se les recomendaba trabajar en el mercado local, antes de pensar en otros mercados. En cuanto al mercado internacional, a pesar de no contar con cifras exactas, estimaban que 600 importadores del *tercer mundo*

suplían a grandes cadenas y pequeños locales en Estados Unidos, pero se afirmaba que la mayor parte de las ventas de artesanías se realizan a través de tiendas especializadas, étnicas y de museos, y a través de catálogos de pedidos por correo (Peace Corps, 1986).

En otro informe, escrito en 1973, se aseguraba que había un crecimiento anual de ingresos del 15% en los pequeños negocios en los que los voluntarios habían contribuido en Colombia (Peace Corps, 1971), pero probablemente, gran parte de estos ingresos dependían de préstamos que el gobierno o algunas entidades privadas daban a los artesanos o agricultores (Peace Corps, 1967). Cuando unos evaluadores visitaron a los Cuerpos de Paz en Puno, Perú, descubrieron que las cooperativas artesanales de mujeres indígenas, que hacían tapetes “*de colores vivos*”, vendían productos a un almacén en San Francisco; sin embargo gran parte de los clientes seguían siendo los voluntarios (Peace Corps, 1968).

Hoy en día, la visión de consumo y mercado internacional de artesanías parece no cambiar mucho. La Agencia Norteamericana para el Desarrollo Internacional (USAID por sus siglas en inglés), es una entidad federal cuyo aparente propósito es el de aunar esfuerzos humanitarios, por medio de la asistencia, para salvar vidas, reducir la pobreza y fortalecer la gobernanza democrática en diferentes países (<https://www.usaid.gov/who-we-are>). En un informe ejecutivo realizado en el 2006, esta agencia exponía que la producción artesanal era una forma importante de empleo en muchos países en vía de desarrollo, y usualmente una parte significativa de la economía de exportación. También afirmaban que debido a la globalización, estos productos se estaban convirtiendo en bienes de consumo comunes y los productores artesanales estaban enfrentando un auge en la competencia:

El mercado de productos domésticos, usualmente utilizado para estimar la demanda de bienes artesanales, está fuertemente influenciado por la moda, patrones de compras y las condiciones económicas en los mercados. Mantenerse al día con las tendencias cambiantes del mercado presenta un gran desafío para los exportadores de artesanías, y muchos temen que el avance de la globalización intensifique este desafío y continúe amenazando las condiciones del artesano. Sin embargo, la globalización, combinada con mercados crecientes por accesorios domésticos –especialmente en Estados Unidos y Europa– también crea nuevas oportunidades. En particular por la demanda de “bienes culturales”, que se proyecta seguirá creciendo a la par del turismo internacional y el creciente interés por el diseño y decoración interior, y como reacción al desencanto por la homogenización de la producción masiva de objetos. Naturalmente nuevas oportunidades traen consigo nuevos desafíos: los productores de artesanías deben ser más receptivos para

adaptar sus diseños a los requerimientos de los compradores, proveer tiempos de producción y entrega. Y en vista del aumento de los precios, competitividad y expectativas de los compradores, deben mejorar la calidad y eficiencia de su trabajo (USAID, 2006).

Así mismo, la UNESCO, en un documento redactado en 2007, aseguraba que más allá de las dimensiones culturales y estéticas, las artesanías representaban varias características de interés, como por ejemplo, que es un sector industrial “casero” y requiere muy poca inversión en infraestructura, y *puede generar trabajos a muy bajo costo*. Asegura también que los ingresos generados por la producción artesanal (que suele ser una actividad importante de las sociedades rurales) no incomoda el “balance social y cultural”, tanto en la casa como en la comunidad (Richard, 2007).

Crear un mercado nacional de artesanías

Ahora bien, el mercado interno de artesanías en Colombia estuvo marcado también por unas percepciones muy similares, valores que hasta el día de hoy siguen determinando el consumo de estos objetos en el país. A pesar de la injerencia de los Cuerpos de Paz en el mercado y la visión de algunas instituciones internacionales, no se puede atribuir este fenómeno como algo puramente exógeno al escenario colombiano, en otras palabras, la llegada de estos voluntarios fue consecuencia de una serie de políticas que se pretendieron instaurar en el país.

Muchas artesanías se vuelven bienes de consumo u objetos de comercio bajo la guía de agencias externas. Algunas artesanías que no se encuentran directamente relacionadas con la cultura del productor, se vuelven populares bajo la influencia de agentes externos. A este fenómeno se le ha llamado “comercialización patrocinada”, un proceso inducido puramente por motivos comerciales o humanitarios. En algunos casos, la “innovación” también es introducida por agencias externas (innovación comercial patrocinada). En muchos países en desarrollo, una vez el gobierno y las “agencias patrocinadoras” han establecido la expectativa económica de la artesanía (o el oficio), se intenta transformar las prácticas del oficio y proveer a los artesanos de acceso al mercado [...] Por lo tanto, el proceso de comercialización de artesanías, en los países en desarrollo, implica principalmente la producción de objetos como baratijas, muebles, regalos y artículos para el hogar por artesanos expertos, para los mercados local y extranjero, a menudo regulados por intermediarios. La generación de ingresos y el comercio se convierten en claves para el proceso de mercadeo (Chutia y Sarma, 2016: 109).

Cabe mencionar que la idea de un consumo de bienes, en particular de elaboración manual, a los que se les atribuye algo más allá de su función utilitaria (un valor simbólico, estético, entre otros atributos), no fue un invento de los norteamericanos

ni mucho menos de Artesanías de Colombia. Desde el siglo XIX, en ciudades como Bogotá, los comerciantes vendían *ropa hecha del extranjero en sus almacenes, precisamente para capturar a esa clientela deseosa de bienes extranjeros* (Polo, 2014: 70). Otro caso útil para demostrar este tipo de consumo, fue la exposición Agrícola Industrial de Municipios, organizada por el departamento de Cundinamarca, en 1932, en la que se abrió *un concurso para la admisión de obras de arte industrial*. Para los organizadores era importante aclarar que el arte tenía un fin *y es el de que conviene su aplicación a objetos de utilidad [...] hallar los útiles de la vida doméstica bellos, gratos a sus sentidos*. Consideraban que a los productos “científicamente acabados” hacía falta “valorizarlos, aplicando a su elaboración el aporte artístico”. Había fábricas de *cerámica de telas, de pieles, Etc., cuyos productos aparentemente carecían del toque de la mano modeladora y decorativa del orfebre*. El concurso tenía un solo objetivo: *la demostración elocuente a los industriales colombianos de la necesidad de dar mayor importancia a la presentación estética de sus producciones* (Boletín de la exposición agrícola industrial de municipios, No 2).

Sin embargo, a partir de la década de 1960, estas complejas ideas sobre lo que significaba el “desarrollo”, catalizadas con la llegada de los Cuerpos de Paz, influenciaron la manera como se empezó a valorar al artesano y la forma de consumir estos productos. *Se continúa favoreciendo el desarrollo ‘más tradicional’, que a la vez complementa y hace posible la política de enclave. El punto de partida es la certeza incuestionada de que lo que el desarrollo ofrece es exactamente lo que la gente quiere, lo que la gente necesita. Este mito, que justifica su razón de ser y naturaliza sus propuestas, se ve reproducido y legitimado en el extraño supuesto de que sólo mediante inversión en desarrollo social se pueden resolver los problemas que genera la intrusión del desarrollo duro* (Serje, 2011, 291). Esta complicada idea del campesino e indígena que estaba marginado de la civilización se conjugó con la mirada que se venía construyendo de lo etnográfico y la nación.

En un principio, entre 1930 y 1950, en contraposición a las ciudades, el campo y las regiones periféricas fueron representados en la prensa y revistas especializados de viaje (como la Revista Vida) como algo salvaje pero romántico. Eran lugares donde *el primitivo hombre se encontraba cara a cara con el hombre civilizado*, los contrastes eran *dramáticos*, porque uno podía *levantarse en un cuarto de aire acondicionado en un hotel de lujo moderno y antes de mediodía hallarse en el campo, en medio de una selva casi inexplorada y habitada únicamente por indios hostiles [...] Sabios y médicos, estadistas y aborígenes, cocktails y chicha, clubes de golf y flechas envenenadas [...] Vestidos de París y ruanas [...] eso es Colombia* (Revista Vida, agosto de 1941).

En las décadas entre los 60 y 80, uno de los escenarios predilectos para visibilizar estos productos fue el de las ferias y exposiciones; bien con las notas de prensa

sobre las ferias que sucedían en otros lugares y pueblos (El Tiempo, Octubre 22 de 1960) o bien las diferentes exhibiciones que se hacían en la ciudad, como la Feria Internacional. Curiosamente, en este período se menciona a los artesanos de manera generalizada, sin entrar en muchos detalles. Por ejemplo, en El Tiempo se puede observar una foto de dos mujeres, a simple vista, tejiendo algún tipo de canasto. En el pie de página de esta fotografía, se anunciaba que *manos expertas de campesinos colombianos* estaban elaborando canastas de fique, *una de las obras de la artesanía nacional* expuesta al público en el pabellón de la Empresa Colombiana de Turismo, en la VI Feria Internacional. “*Ocho grupos de artesanos*” que se habían trasladado a Bogotá desde *diferentes lugares*, estaban *elaborando a la vista del público todas las obras del arte colombiano*, que había *hecho famosas a varias regiones del país* (El Tiempo, septiembre 8 de 1966). Paralelamente, en 1972, Graciela Samper, gerente de Artesanías de Colombia, expresaba que

Artesanías de Colombia se orienta actualmente 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, esté a la altura de las necesidades contemporáneas tanto en el aspecto utilitario como en el aspecto estético. Para ello, es necesario localizar al artesano donde esté, así sea en el más recóndito lugar y llevarle una asistencia integral que debe comprender materia prima, crédito, asesoría en diseño, control de calidad, superación cultural, profesional y técnica, educación y hasta servicios públicos (Samper, citado en Artífices, 2014: editorial).

Tres años después, en 1975, cuando Artesanías de Colombia mudó sus oficinas a su actual sede en Las Aguas, el periódico El Tiempo aseguraba que este lugar sería *la casa de miles de artesanos que llegarían desde los más apartados rincones del país [...] las mujeres con su muchachito a la espalda, y el producto de su trabajo de muchos meses que –ellos lo saben– comienza ahora a valorarse* (El Tiempo, marzo 14 de 1975). Iregui de Holguín, académica que escribió en este período, argumentó entonces que, efectivamente, luego de la llegada de los Cuerpos de Paz y la fundación de Artesanías de Colombia, *el arte popular menospreciado hasta entonces, se convirtió en el tema de moda*; sin embargo, gran parte de las puertas de clientes que se abrieron, fueron para *las clases de alto nivel económico* (Iregui de Holguín citada en Artífices, 2014: editorial).

A partir de la década de 1990, y sobre todo en las últimas dos décadas, el consumo de artesanías se ha expandido poco a poco hacia otros sectores de la sociedad; sin embargo, la “dignidad” y la “compasión” siguen comportándose como lugares comunes para darle valor a las artesanías. En el 2005, el profesor Daniel Aguirre, en un artículo de la revista Semana, destacaba la percepción que se tenía de las etnias

indígenas con *hechicerías*, no prácticas religiosas, como consideramos sus creencias; y con artesanías, no arte, como llamamos a su cultura material, testimonios todos de la milenaria memoria ancestral americana (mayo 25 de 2005, recuperado en línea). Este carácter de “ancestral”, “patrimonial”, “étnico”, entre otros, justifica el “sentido social” que el país debe darle a este consumo.

Durante la campaña presidencial de 2018, pocos meses antes de ser escrito este texto, el actual presidente Iván Duque, argumentaba que las artesanías hacían parte de su propuesta de “economía naranja”, para que *nuestros actores, artistas, productores, músicos, diseñadores, publicistas, joyeros, dramaturgos, fotógrafos y animadores digitales conquisten mercados, mejoren sus ingresos, emprendan con éxito, posicionen su talento y atraigan los ojos del mundo*. Una de los puntos esenciales de su idea, era comprender que se debía *retener, atraer, capturar y reproducir el talento de un segmento de la población, que por lo general se encuentra subvalorado socialmente y pobremente remunerado económicamente* (El Tiempo, 4 de septiembre de 2018, recuperado en línea)

De la modernización a la autenticidad

Ya en el VI Festival Nacional de Arte, celebrado en Cali el 20 de junio de 1966, la antropóloga Yolanda Mora de Jaramillo se refería a esta situación respecto a las artesanías. *Artesanía solemos llamar la obra producida por el artesano*, comentaba la antropóloga, *pero dentro de este tipo genérico hay dos especies. El uno, que produce servicios u obras utilitarias*, al que se denomina también como artesanías populares. El otro, *el que produce artesanía artística, objetos que además de sernos útiles nos proporcionan deleite, nos encantan por su forma, sus colores, sus motivos decorativos* (Mora de Jaramillo, 1966: 191). Su preocupación radicaba en entender las razones del decaimiento en la demanda del “arte popular colombiano”. Claramente, expresaba Mora, aquel mercado relacionado con los productos meramente utilitarios se veía disminuido por la producción industrial; sin embargo, *el deseo de la gente de adquirir objetos que embellezcan su ambiente; objetos que no sean los producidos industrialmente, para defenderse de la acción niveladora de la producción en serie, aumenta cada día* (Mora, 1966: 207).

Si bien estas dinámicas transformadoras hacían parte de la naturaleza misma que implica la elaboración de objetos utilitarios por parte de comunidades campesinas o indígenas, el asociar esta cultura material al término “artesanía” se relaciona estrechamente con su inserción en las lógicas de “demanda” enunciadas por Mora de Jaramillo. Como lo afirma Ramírez, a pesar de la familiaridad con la que hoy un utensilio doméstico se identifica como “artesanía”, difícilmente esta noción guarda similitud con los objetos elaborados antes de mediados del siglo XX (Ramírez, 2011). El valor e inclusive la asignación de características como decorativo, de arte

popular, de arte folclórico, no es entonces una categoría que emerge en la experiencia misma de los artesanos, nace en cambio, de una lógica académica y de un espíritu mercantilista moderno. El mismo concepto de “artesanía” es una consigna externa a la misma experiencia de la elaboración o función de estos objetos. *El valor nunca es una propiedad inherente de los objetos, sino un juicio acerca de ellos emitido por los sujetos* (Simmel, citado en Appadurai, 1991: 17).

Paralelo y de la mano del discurso de los modernizadores de la producción artesanal, tomaron fuerza los discursos culturales, reforzados posteriormente por los ecológicos y patrimoniales, fundamentados en las investigaciones de científicos sociales, diseñadores, historiadores del arte, artistas, etc. Ante la inminente desaparición de la “artesanía” frente a la “avalancha” de mercancías foráneas y modernizantes, con especial énfasis en la década de 1970, paralelo a los efectos de los procesos de modernización en las áreas rurales, se realizaron en Colombia numerosos estudios (especialmente de carácter antropológico) orientados a identificar y describir los procedimientos de elaboración de diversos productos artesanales. Esto incluía investigar sobre la consecución de la materia prima, los implementos necesarios para su transformación, la producción y el uso.

Más recientemente, la asimilación de los discursos que orientan la política cultural y turística ha incentivado en los últimos años nuevas iniciativas públicas y privadas para el estudio, investigación y fortalecimiento del oficio artesanal en el país. Aunque muchas veces desarticuladas o repetidas, y pocas veces divulgadas, estas causan agotamiento entre los artesanos y evidencian el desconocimiento general de iniciativas previas. Como parte de las estrategias de las entidades nacionales, se encuentran los inventarios para la identificación y valoración de las cadenas y ofertas artesanales de los principales destinos turísticos (Artesanías de Colombia y Escuela Taller de Bogotá, 2014 y 2015) y el desarrollo de mapas y guías artesanales (Ministerio de Comercio, Industria y Turismo y Artesanías de Colombia, 2009). La información recogida a través de estos inventarios y productos, elaborada a manera de diagnóstico de la población artesanal, guarda una estrecha relación con las metas de competitividad en tanto busca evaluar la incidencia en los procesos de comercialización, así como el nivel de organización que tienen las comunidades. Estos diagnósticos e inventarios se convierten en una labor inacabable, por cuanto, quizás casi diariamente, habrá al menos un nuevo individuo que formalmente se reconoce como artesano, acorde con las lógicas estatales y en la medida en que las metas de competitividad lleguen a más comunidades étnicas o territorios apartados.

En cuanto al posicionamiento de los productos artesanales en el mercado cultural, la literatura académica también ha problematizado sobre el impacto del turismo como espacio de comercialización de las artesanías, empleado para *mostrar las identidades culturales del país ante los colombianos y el mundo*, en el que el

artesano tiene en el turista, quizás su cliente directo más importante, a la vez que el turista tiene en la producción artesanal, una forma de llevar consigo un recuerdo simbólico o emblemático del destino visitado y parte de la memoria del viaje realizado (Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, 2009). Particularmente, los aportes en este sentido de Montenegro (2013, 2014) y Chaves (2014) proponen reflexiones sobre la influencia del mercado y el consumo cultural con relación a procesos de patrimonialización del oficio artesanal y de las artesanías, particularmente en relación con su función como afianzadores de identidad, tradición y etnicidad. Su trabajo plantea que las transformaciones en la cultura material pueden resumirse en la noción de *artesanía contemporánea*, como una categoría que permite dar cuenta de la “modernización” del producto, gracias a la intervención de diseñadores de moda o industriales que incorporan en sus creaciones algunos elementos propios de la artesanía, y que a su vez inciden en el trabajo y en las creaciones de las comunidades artesanales (Montenegro, 2014).

Estos factores han desencadenado procesos que, en el caso de las artesanías emblemáticas, abren nuevos caminos para que los artesanos reconozcan y protejan sus productos mediante sellos de distinción como certificaciones, marcas colectivas o denominaciones de origen, y se garanticen así sus derechos de propiedad intelectual y de cumplir con los *requisitos mínimos de calidad y vigilancia con los que debe contar cada artesanía y de esta manera consolidar su imagen en el mercado* (Artesanías de Colombia, 2013). Es así como se han emprendido proyectos que han recibido el apoyo de entidades públicas y privadas, para dotar al sector artesanal de las herramientas necesarias para proteger sus expresiones culturales y fortalecer su competitividad y desarrollo en los departamentos de Boyacá, Putumayo, Cauca, Bogotá, Valle, Ibagué, Tolima, Quindío, Bolívar, Cundinamarca, Atlántico, Caldas, Nariño, Amazonas (Artesanías de Colombia, 2015). Los procesos metodológicos que guían estas iniciativas han sido documentados como memorias de los talleres y cartillas-guía de los pasos a seguir por parte de los artesanos; materiales que serán discutidos al final de este libro.

Pero no solo han surgido nuevos elementos que agregan valor económico al oficio artesanal. Mediante las estrategias de marca, sellos, medallas, también las innumerables investigaciones le han atribuido al objeto artesanal y al artesano mismo otros valores, que los mismos artesanos incorporan en su lenguaje. Estos estudios, cargados de sentimientos nostálgicos ante los cambios, recopilan minuciosas descripciones de los distintos pasos involucrados en la elaboración de objetos, algunos de ellos acompañados de los significados dados por sus artífices. Significados que, para diferenciarlos de las nuevas mercaderías industriales, llevan aún a identificar a las artesanías y al oficio como “tradicionales”. Sin embargo, más recientemente, y en aras de garantizar una autonomía artesanal, frente a las *tensiones con el mercado, de las luchas con las instituciones, de los conflictos* [entre la propia

comunidad] (Barrera, 2015), pero quizás por las ambigüedades que representa actualmente el concepto de tradición (Hobsbawm, 1992; Lenclud, 1987) se les viene caracterizando como testimonio de la permanencia de la memoria “ancestral”.

Paradójicamente, el valor de tradicional o ancestral, atribuido por esta literatura a los oficios y a la cultura material de diversos grupos humanos, tiene incidencias desde donde se le mire. Desde los modernizadores, no deja de conferirles un carácter de estático y, con ello, la connotación nuevamente de atraso. Pero así mismo, la búsqueda de la ancestralidad y con esta de la autenticidad, nuevamente pone a los artesanos en el punto cero de las transformaciones en su oficio, por cuanto los cambios “culturales” en los grupos étnicos o sociales sólo pueden provenir de un agente externo y de manera impositiva. Ya bien lo advertía Mora de Jaramillo, en medio del despegue de las políticas de desarrollo económico, y por las cuales lo estático se concebía como atraso, *debemos tener siempre presente que el arte popular, lo mismo que la cultura que lo produce y de la que es expresión, es dinámico, se renueva constantemente, por un proceso muchas veces lento e imperceptible, y que tan equivocado es querer mantenerlo en un arcaísmo artificial como dejar deteriorar o perder por descuido sus elementos tradicionales y auténticos* (Mora de Jaramillo, 1966: 210).

El discurso ambiental y la nueva población artesanal

Por último, vale la pena abordar la noción de población artesanal usada aquí, como un cambio reciente en tanto esta se expande para incluir a todos los actores que intervienen en el oficio artesanal. En este sentido, no siempre el tema de materias primas ha sido considerado como parte importante para el fortalecimiento del sector artesanal, en muchos casos se daba por hecho el abastecimiento constante, desconociendo las múltiples variables que entran en juego para obtener un recurso natural permanentemente. Además, era totalmente invisible el papel que desempeñaban cultivadores y recolectores de las materias primas, dándole apoyo sólo a quienes participaban en el proceso a partir de la transformación.

La revisión bibliográfica sobre el tema, en tanto no se hicieron entrevistas a los recolectores, hace evidente que hubo un cambio notorio en el abordaje sobre materias primas. Inicialmente, en las referencias sobre la producción, resultó recurrente encontrar descripciones a partir del punto en el que ya se había comprado o recolectado la materia prima. Esto resultó en un vacío de muchos años en la investigación y documentación sobre el rol de quienes se constituyen en el primer eslabón del oficio artesanal.

Este vacío en torno a las materias prima, se ha ido llenando lentamente con el trabajo realizado desde hace alrededor de tres décadas⁵, interés iniciado con los discursos ecológicos y luego plasmado en la normatividad ambiental de 1993⁶; sin embargo, en muchos de los oficios la información aún no es de la misma calidad que aquella asociada a las posteriores etapas de la producción artesanal. Se conocen aspectos generales de las prácticas de cultivo y recolección pero no en detalle, teniendo esto implicaciones ambientales sobre las especies proveedoras de fibras, tintes y maderas e implicaciones económicas y sociales sobre las personas dedicadas a la labor de cultivo y/o recolección.

No obstante, del trabajo de campo en anteriores oportunidades, así como por los testimonios de los artesanos, en muchos casos los encargados de hacer la recolección o cultivo de las materias primas no son los artesanos, suelen ser personas dedicadas a diversas labores de campo, entre las cuales está el aprovechamiento económico de estas fibras, tintes o maderas. Este esquema es más recurrente entre la población campesina, como es el caso de los cultivadores de iraca que viajan principalmente desde Linares los días sábados a comercializar la paja en el mercado de Sandoná. En las comunidades étnicas es más frecuente que una misma persona (o un familiar cercano) vaya en busca de la materia prima y luego realice la transformación de la misma. *La materia prima lo obtenemos de la selva pero como todo es restringido por la razón que son resguardos, terrenos de propiedad privada, y muchas veces hemos tenido problemas con los curacas o dueños de fincas* (tallador de palosangre, Leticia, Amazonas).

A simple vista, la no identificación de los recolectores y/o cultivadores no constituyó problema alguno, pero en el largo plazo ha hecho que las condiciones de vida de quienes se encargan de esta labor no mejoraran al mismo ritmo que las de los artesanos e intermediarios; a lo cual, se sumó un uso y aprovechamiento de las plantas proveedoras de fibras y de maderas, sin control y sin proyecciones a mejorar.

Con el paso del tiempo, ello hizo evidente la necesidad de invertir en el manejo y conservación de la materia prima, ya que para ciertos oficios empezaron a presentar problemas con su abastecimiento, en especial para las fibras vegetales. Tal vez sea el oficio artesanal basado en la palma de wérregue el que mejor ejemplifica cómo la visión de manejo de materias primas, empezó a arraigarse en los proyectos de Artesanías de Colombia. En el caso de esta materia prima, se pasó de la falta de interés y los vacíos de información, hasta llegar a acciones como la formulación de planes de manejo sostenible, la elaboración y entrega de herramientas de corte, el

5 Cuyos resultados reposan en CENDAR – Centro de Documentación de Artesanías de Colombia S.A.

6 Ley General Ambiental de Colombia, Ley 99 de 1993.

enriquecimiento de predios con plántulas de wérregue y, posteriormente, también un interés en el manejo y conservación de palma quitasol y palma amarga, las otras materias primas asociadas a las artesanías en wérregue.

Actualmente, en todos los oficios artesanales se contempla el tema de materias primas; por lo menos existe la documentación de algunos aspectos relacionados⁷, aunque aún no se hace un abordaje integral que comprenda todos los aspectos necesarios para fortalecer este eslabón de la cadena productiva. En algunos casos hay diagnósticos y protocolos bien desarrollados, pero al momento de hacer la implementación de acciones o planes de manejo, no se hacen con la constancia y seguimiento necesarios para que se incorporen a las prácticas cotidianas de la población recolectora, cultivadora y artesana del caso.

Adicionalmente, la investigación respecto a la dimensión social y cultural de los recolectores/cultivadores de materia prima, está muy poco desarrollada, no hay trabajo en torno a las formas de asociatividad ya sea con miradas convencionales (asociaciones, cooperativas, etc.) o con iniciativas locales de acuerdo a su propia cultura (procesos de autogobernanza). A pesar de los cambios, se podría decir que lo más recurrente es que, la población de recolectores y cultivadores de materias primas aún siguen siendo un eslabón muy débil del oficio artesanal, aunque es de reconocer que ya no son invisibles en la mayoría de casos y se les incluye como parte de la población artesanal.

Percepciones del cambio

Indagar sobre el cambio entre los artesanos es una tarea difícil. Como se ha descrito antes, siendo este un oficio repetitivo, gestual más que oral, solitario más que colectivo y de mucha dedicación, las percepciones que los artesanos puedan tener sobre cosas diferentes, novedosas o problemáticas, son muy individuales. No obstante, en el análisis de los testimonios sobre su quehacer, es posible profundizar en el significado que “cambio” pueda tener para ellos. Y obviamente se refiere a eventos cotidianos, aquellos que alteran su rutina o que los impulsa a incursionar en terrenos inexplorados por ellos y para lo cual, buscan acomodarse para continuar

7 Existe documentación variada sobre el manejo sostenible de materias primas, tales como: Plan de manejo sostenible de wérregue; protocolo de manejo, uso y aprovechamiento de paja blanca; Protocolo de manejo, uso y aprovechamiento del Pauche; Protocolo de manejo, uso y aprovechamiento de lata de corozo; Protocolo de manejo, uso y aprovechamiento de esparto; Protocolo de manejo, uso y aprovechamiento de palma estera; Protocolo de manejo, uso y aprovechamiento de enea; Protocolo de manejo, uso y aprovechamiento de palma sará. Además de planes de manejo para mopa mopa, cartillas de aprovechamiento sostenible de caña flecha, de totumo, entre otros.

elaborando sus productos, de manera que estos cambios no ejerzan sobre ellos presión, tensiones y conflictos.

A pesar de ello, sumado al repaso de los eventos de mayor magnitud analizados hasta aquí, y que, evidentemente, se encuentran por fuera de las memorias de los artesanos: la desaparición o transformación del artesano del siglo XIX, las políticas de desarrollo del siglo y la emergencia del nuevo artesanos, se presentan a continuación aquellos factores de cambio que más recurrentemente citaron los artesanos de las 20 artesanías emblemáticas. Esto, de una parte, demuestra que no es el objeto el que hace al artesano, sino son sus hábitos, prácticas y formas de pensar, que muchos comparten a pesar de no conocerse. De otro lado, permite profundizar en los significados que actualmente tiene el oficio para los artesanos.

Uno de los conceptos que emerge de las respuestas, es el de la familiaridad. El oficio artesanal es un estrecho vínculo familiar y eso se honra en sus respuestas. Independientemente de las capacitaciones, intervenciones en el diseño, la imitación de tendencias exógenas, en los testimonios siempre hay alusiones a los miembros de la familia, y es quizás hoy día el ingrediente más débil del oficio por las nuevas expectativas laborales de los jóvenes.

Otro aspecto relevante para los artesanos, se refiere a la importancia económica que ha adquirido para ellos el oficio artesanal. Un factor que es estigmatizado y matizado con discursos sobre lo tradicional, el patrimonio, lo propio, contrarrestando así los efectos de engendrar una producción de mala calidad que puede afectar su sustento. Pero el oficio del artesano también cuenta con sus propias lógicas para neutralizar estos efectos, la envidia, la imitación, visibilizarse, que no son bien vistas desde una racionalidad académica.

BIBLIOGRAFÍA

Fondos Documentales

Archivo General de la Nación, Fondo Miscelánea; Policía; Visitas/Santander

Diccionarios antiguos

Nebrija, A (1516) *Vocabulario de romance en latín hecho por el doctísimo maestro Antonio de Nebrissa nuevamente corregido y augmentado más de diez mill vocablos de los que antes solía tener*. Sevilla: Juan Varela de Salamanca

Percival, R (1591) *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*. Londres: John Jackson y Richard Watkins,

Real Academia Española (1726) *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro.

Real Academia Española (1770) *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segunda impresión corregida y aumentada*. Tomo primero. A-B. Madrid: Joaquín Ibarra.

Real Academia Española (1950) *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. Segunda edición. Madrid: Espasa-Calpe.

Periódicos y revistas

Boletín de la exposición agrícola industrial de municipios

Periódico Bogotá Comico

Periódico El Chasqui Bogotano

Periódico El Tiempo

Periódico Gaceta Republicana

Periódico Romanul America

Periódico The Detroit Tribune

Periódico The Kenyon Collegian

Periódico The Schenectady Gazette

Periódico The Southeast Missourian

Periódicos y revistas

Revista Semana

Revista Vida

Artículos y libros

Acevedo, D (1991) “Consideraciones críticas sobre la historiografía de los artesanos del siglo XIX”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Nos. 18-19: 125-144

Appadurai, A (1991) *La vida social de las cosas*. México: Editorial Grijalbo.

Archetti, E (2006) Una perspectiva antropológica sobre cambio cultural y desarrollo: el caso del cuy en la sierra ecuatoriana. En: Boivin, M; Rosato, A y Arribas, R (eds.) *Constructores de Otriedad*, pp. 222-233. Buenos Aires: Editorial Antro.

Artesanías de Colombia (1978) *Artesanías de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Desarrollo Económico.

Barrera, G (2011) “Campos de poder artesanales en la comunidad Kamsá de Sibundoy, Putumayo, Colombia. Del trueque a las tendencias de moda”. *Revista Apuntes*, Vol. 24, No. 2: 178-195.

Basole, A (2015) “Authenticity, Innovation, and the Geographical Indication in an Artisanal Industry: The Case of the Banarasi Sari”. *The Journal of World Intellectual Property*, Vol. 18, Nos. 3-4: 127-149.

Charmaz, K (2012) *Constructing grounded theory. A practical guide through qualitative analysis*. Los Angeles: Sage (1a ed. 2006)

Chutia, L y Sarma, M (2016) “Commercialization of Traditional Crafts of South and South East Asia: A Conceptual Model based on Review of Literature”. *IIM Kozhikode Society & Management Review*, Vol. 5, No. 2: 107-119.

De Diego Velasco, M (1986) “Los gremios granadinos a través de sus ordenanzas”. *La España Medieval*, Vol. 8: 313-342

De Montelar, F (1911) *Misiones católicas en el Caquetá y Putumayo, dirigidas por los RR.PP. Capuchinos - Informe*. Bogota: Imprenta de la Cruzada.

Deleuze, G (1996) *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.

Duncan, R (1996) *The Ceramics of Ráquira, Colombia: Gender, Work, and Economic Change*. Florida: University Press Florida.

Duque, C (2010) *Maestros del arte popular colombiano*. Bogotá: Suramericana.

- Duque, C (2014) *Maestros del arte popular colombiano*. Bogotá: Suramericana (2ª ed. revisada y ampliada).
- Gilij, S (1965) *Ensayo de Historia Americana, Tomo III*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Graham, I; Logan, J; Harrison, M; Strauss, S; Tetroe, J; Caswell, W; Robinson, N (2006) Lost in Knowledge Translation: Time for a Map? *Journal of Continuin Education in the Health Professions*, 26: 13-24.
- Gómez, M (2015) *Del chontal al ladino*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- González, M (1997) “Oficios y artesanos en la colonia y la república”. *Credencial Historia*, No. 87, Recuperado en línea en <http://www.ban-repucultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-87/oficios-y-artesanos-en-la-colonia-y-la-republica>.
- Herrera, N (1989) Listado general de oficios artesanales (Informe). Bogotá: Artesanías de Colombia.
- Herzfeld, M (1993) *The social production of indifference. Exploring the symbolic roots of Western bureaucracy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hobsbawm, E (1992) Introduction: Inventing Traditions. En: Hobsbawm, E y Ranger, T (eds.), *The Invention of Tradition*, pp. 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.
- Iturrate, F (1995) “Instrucción general para los gremios, Santa Fe, 1777 (transcripción de Marta Fajardo)”. *Ensayos: Historia y teoría del arte*, No. 1: 188-215.
- Leach, W (1993) *Land Of Desire. Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture*. New York: Vintage Books.
- Lenclud, G (1987) “La tradition n'est plus ce qu'elle était...”. *Terrain*, 9: 110-123.
- López, A (1851) *El desengaño o confidencias de Ambrosio López*. Bogotá: Imprenta de Espinosa.
- Melo, J (1990) “Algunas consideraciones globales sobre ‘modernidad’ y ‘modernización’ en el caso colombiano”. En: *Colombia es un tema*, recuperado en línea en <http://www.jorgeorlandomelo.com/modernidad.htm>.

Ministerio de Comercio y Artesanías de Colombia (2009) *Política de turismo y artesanías: Iniciativas conjuntas para el impulso y la promoción del patrimonio artesanal y el turismo Colombia*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

Mora de Jaramillo, Y (1965) "Aspectos y problemas de las artesanías populares en Colombia". *Revista Colombiana del Folklor*, Vol. 3, No. 8: 190 – 212.

Peace Corps (1965) *Arts and Crafts Volunteers Needed in four Latin American Countries to Design Products and to Organize Village Level Artisan Cooperatives*. Washington D.C.: Peace Corps.

Peace Corps (1967) *6th Annual Report*. Washington D.C.: Peace Corps.

Peace Corps (1968) *What can I do in the Peace Corps?:The Era of the Generalist*. Washington D.C.: Peace Corps.

Peace Corps (1971) *Peace Corps annual operations report 1970-1971*. Washington D.C.: Peace Corps.

Perry, J (2009) "La exposición arqueológica y etnográfica de 1938 en Colombia: un primer intercambio cultural". En: Langebaek, C y Botero, I (Comp) *Arqueología y etnología en Colombia, La creación de una tradición científica*, pp 79-93. Bogotá: Universidad de los Andes.

Philipson, J; Lowe, P; Proctor, A; Ruto, E (2012) "Stakeholder Engagement and Knowledge Exchange in Environmental Research". *Journal of Environmental Management*, 95: 56-65.

Polo, S (2014) "Los artesanos bogotanos y el antilibrecambismo 1832-1836". *Historia y Sociedad*, No. 26: 53-80.

Ramírez, D (2011) *Colombia artesanal. Disputas por una colombianidad desde la producción artesanal*. (Trabajo de grado de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Ramírez, D (2014) "Notas sobre la historia de Artesanías de Colombia S.A. y la artesanía colombiana". *Artífices* Ed. 1: 28-36.

Reyes, A (2017) "Entre curiosidades del progreso nacional y objetos etnográficos. Prácticas de colección en el Museo Nacional de Colombia a inicios del siglo XX". *Maguaré*. Vol. 31, No. 1: 113-151.

- Richard, N (2007) “Handicrafts and Employment. Generation for the Poorest Youth and Women”. *2007 Policy Paper, 17 UNESCO Intersectoral Programme on the Cross-Cutting Theme*. París: UNESCO.
- Rodríguez, E (1995) *Encomienda y vida diaria entre los indios de Muzo (1550-1620)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Serje, M (2011) *El revés de la nación*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Márquez, L y Serrano, D (2017) *Diagnóstico del sector artesanal en Colombia. Resultados del Levantamiento de Información realizado por Artesanías de Colombia entre 2014-2016 (Informe)*. Bogotá: Repositorio Artesanías de Colombia.
- Sowell, D (2006) *Artisanos y política en Bogotá*. Bogotá: Banco de la República.
- Taussig, M (1993) *El diablo y el feticchismo de la mercancía en Sudamérica*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
- USAID (2006) *Global Market Assessment for Handicrafts, Final Draft*. Washington D.C.: USAID.
- Wildschut, A y Meyer, T (2016) “The Changing Nature of Artisanal Work and Occupations: Important for Understanding Labour Markets”, *Development Southern Africa*, Vol. 33, No. 3: 390-406.

Las voces de los artesanos



¿La materia prima cambia?

El déficit de materia prima suele relacionarse principalmente a la escasez del recurso natural y su relación con factores ambientales como eventos climáticos extremos (veranos o inundaciones), plagas, tasas de crecimiento de las plantas, etc. Sin embargo, hay factores económicos y sociales que también tienen efectos en la disponibilidad de materia prima, como por ejemplo la poca organización de los recolectores o cultivadores que genera inestabilidad en el suministro hacia los artesanos, o picos de demanda por las altas temporadas de venta de artesanías. Entre los artesanos entrevistados es generalizado el consenso sobre la existencia de suficiente materia prima para la producción. De ellos, el 74% afirma usar la misma materia prima utilizada por sus abuelos, padres o maestros; y que esta aún mantiene la misma calidad. No obstante, perciben algunos cambios que afectan su consecución, siendo las razones principales el aumento en la demanda, el incremento en el precio del material y el deterioro ambiental de las zonas de donde proviene. Así mismo, el 83% de los artesanos coincide en que han variado el lugar de procedencia y las formas de aprovisionamiento, lo cual se atribuye a las largas temporadas de invierno o verano así como a la falta de agua para los cultivos.

También los cultivos se acaban porque cortan mucho el mismo cultivo, le dan mucho cuchillo, la mochan diario, entonces la palma se debilita.

Tejedor de caña flecha, Resguardo Zenú, San Andrés de Sotavento, Córdoba.

En estos momentos estamos pasando por una crisis, el tiempo está muy lluvioso y no permite que la palma se seque entonces demora más el secado y cuando la palma viene se agota rapidito.

Tejedora de fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico.

Por el tiempo, mucho calor y se secan los montes, la paja no vuelve a salir, le hace falta el agua [...] Porque además hay mucha gente que la corta.

Tejedora de sombreros en fibra de iraca, Suaza, Huila.

→ Cosecha de caña flecha de variedad criolla, en un pequeño cultivo del resguardo de San Andrés de Sotavento. La palma es una de las materias primas para artesanías que frecuentemente se ve afectada por los cambios climáticos, y por el corte excesivo, en razón de la gran demanda para la producción artesanal.

Lugar: resguardo indígena Zenú de San Andrés de Sotavento.

Año: 2009.

Foto: Luisa Casas.



¿Por qué los cultivos se reemplazan por otros?

Para algunos oficios la materia prima es de fácil consecución, pero para otros existen factores que han obligado a los artesanos a cambiar de materiales: la urbanización, el uso de agroquímicos y pesticidas, la demanda de oro y la legalización de las minas. Con los programas de sustitución de cultivos, la tierra se ha destinado a la siembra de productos alternativos, como la palma de aceite o el café, que van en detrimento de la producción de la materia prima para el oficio artesanal. Adicionalmente, el 60% de los entrevistados señala que la materia prima se destina hacia otros usos distintos del artesanal, una competencia que afecta directamente a los oficios. A ello se suman otras causas, como los protocolos de manejo sostenible que se iniciaron para la protección de los recursos. Su implementación ha implicado involucrar a los productores de materias primas en la cadena del oficio artesanal y el cumplimiento se exige cada vez más a recolectores de fibras vegetales como wérregue, paja blanca, esparto, resina de mopa mopa, caña flecha e iraca. Las restricciones impuestas también implican que algunos artesanos empleen especies alternativas para continuar con su oficio y a la vez cumplir con los requerimientos de las autoridades ambientales.

El valle de este río [Suaza] es una región productora de café y en las fincas desde hace más de treinta años se han cortado las plantas de iraca para sembrar café. La iraca que está en las fincas, cuando fuminan los otros productos, recibe indirectamente estos químicos.

Tejedora de sombreros en palma de iraca,

Accevedo, Huila.

Nosotros los artesanos del departamento hemos visto que las variedades de maderas artesanales se están escaseando. Es por eso que nos tenemos que trasladarnos más lejos para poder conseguir los materiales necesarios, la escasez de los materiales hace de que tengamos que comprar a nuestros mismos paisanos y nos sale muy costoso.

Tallador de palosangre, Leticia, Amazonas.

Falta de proyectos que fortalezcan el cultivo de maquey y falta de tierra. Antes nosotros cultivamos en grandes tierras, porque era tierra ajena, de un señor ahí y si mientras que fue de otro señor, pues ese si nos hizo cortar, qué lindura de maquey teníanamos nosotros. O sea, si era tierra ajena era de nosotros la comunidad, si no que era de un señor de Valledupar y la cuidaba un muchacho que era de acá y nos permitió que sembráramos, fique ahí, pero vino y lo compró uno de acá mismo del resguardo, apenas entró él y necesitaba la tierra.

Tejedora kankuamo en fique, Sierra Nevada de

Santa Marta.

→ Stella Zambrano corta la palma de iraca que crece en medio de un cultivo de café. Los cultivos de muchas de las materias primas son reemplazados por otros que ofrecen mayores beneficios económicos. Por ejemplo, la iraca que era cultivada en grandes cantidades en el valle del río Suaza, ha sido reemplazada paulatinamente por cultivos de café.

Lugar: vereda Potrerillos, municipio de Guadalupe.

Año: 2016.

Foto: Angélica Suaza.



¿Cómo se obtiene la materia prima?

Los encuentros promovidos para fortalecer el diálogo entre recolectores y artesanos, han modificado las dinámicas de compra y venta de materias primas. En algunos casos las artesanas tienen proveedores que llevan la fibra hasta sus casas, se trata de relaciones personalizadas que funcionan de acuerdo a las posibilidades y necesidades de cada uno, acordando precios, cantidades y tiempos de entrega. En contraste, para otras poblaciones artesanales el aprovisionamiento de materia prima por fuera del territorio, implica enfrentarse al incremento de los costos de acuerdo a la oferta y demanda de artesanos y compradores finales, así como a la disponibilidad y la calidad de los materiales, así como enfrentar problemas de legalidad en la consecución de los materiales debido al afán propiciado por solventar la necesidad de abastecimiento.

Acá compran alrededor de 7000 mazos, ahora están trayendo 300 mazos, que eso no abastece a la población. 300 mazos para un pueblo, eso no es palma. [...] Dependemos de otros. Es una producción alta y no tenemos la materia prima, que es la cuestión de origen de la fibra. No tenemos certificado de origen porque no la cultivamos ni nace aquí, aquí es [solo] la elaboración y comercialización.

Tejedora de palma de iraca, Usiacurí, Atlántico.

La materia prima tiene sus momentos en que se pone costosa, pero a veces no porque haya escaseado. Sino que hacen esto: está subiendo, la guardan y dicen: “no, no hay material”. Pero es que está subiendo de precio. Así que lo guardan, y cuando sube: “ahora sí llegó!”

Orfebre de filigrana, Mompo, Bolívar.

La materia prima lo obtenemos de la selva pero como todo es restringido por la razón que son resguardos, terrenos de propiedad privada, y muchas veces hemos tenido problemas con los curacas o dueños de fincas.

Tallador de palosangre, Leticia, Amazonas.

→ Cultivadores como la señora Gloria Rosero, viajan desde Linares hasta Sandoná en la madrugada del sábado para vender la iraca en la plaza de mercado. Ellos garantizan el abastecimiento de materia prima a las artesanas, quienes manifiestan que a pesar de las dificultades que en ocasiones pueda generar el clima y por ende, las variaciones en el precio de la iraca, la cantidad de materia prima siempre es suficiente para la producción artesanal.

Lugar: plaza de mercado de Sandoná.

Año: 2016.

Foto: Juliana Dávila.



Lugares de producción de la materia prima

En zonas de procesos intensos de urbanización o en territorios de propiedades colectivas, las tensiones por la propiedad de la tierra desencadenan en pérdida de zonas de crecimiento silvestre de cultivos o de áreas de autoabastecimiento de materias primas, así como pérdida de conocimiento sobre el manejo de ciclos asociados a cultivos, recolección y extracción. Algunos artesanos manifiestan que en el pasado era más fácil tener acceso a grandes extensiones de cultivos, que se han visto reducidas o que ya no les pertenecen. Adicionalmente, debido a la disminución, desaparición o incluso extinción de las especies silvestres o nativas, en la mayoría de los casos ya no es posible hablar de autoabastecimiento de la materia prima.

Yo cultivo, fique aquí [...] Hay una parcela por allá que esa la manejo yo, esa tierra tengo diez y siete años de estar ahí y la tierra es de aquí de la iglesia. De la iglesia, yo hablé con el señor obispo y el señor obispo me dijo “trabaje miya que el que trabaja es el que come, la tierra no se compra, usted se muere y la tierra queda”, así me dijo él “trabaje”. Entonces yo estoy ahí con un grupo de mujeres, nosotros cultivos magney ahí, ahí está el fique, pero aquí no tenemos máquina con que sacar ese fique, ¿entiende? Tejedora de mochilas en lana, Resguardo de Atanquez, Sierra Nevada de Santa Marta.

→ Las artesanas tejedoras de mochilas arhuacas demandan grandes cantidades de lana para su producción artesanal. Criadoras de ovejas como Mary Nelsy Mestre, se enfrentan al reto de producir la lana en terrenos cada vez más pequeños, y con un oficio que no les representa suficientes beneficios económicos.

Lugar: Sierra Nevada de Santa Marta.
Año: 2016.
Foto: María Galvis.



¿Quiénes son los artesanos y dónde elaboran las artesanías?

El desplazamiento por situaciones como el conflicto armado, la inseguridad y la violencia han convertido a la producción de artesanías en una oportunidad de ocupación y un medio de sustento en los territorios a donde han llegado los nuevos pobladores. Esto significa un cambio en sus prácticas habituales, en condiciones en las que, generalmente, abunda la competencia, por lo cual artesanos locales y foráneos encuentran como ajustarse a la nueva situación. De la misma manera, los artesanos que han sido desplazados de sus lugares de origen, retoman su oficio en los nuevos entornos, con resultados como los de innovar en sus productos, cambiar de materia prima y de formas de comercializar, hasta enseñar su oficio a la población donde establecen su residencia.

Los que no son de nuestra etnia hacen las piezas diferentes, porque no conocen el sentido del tejido wayuu. Los nuevos pobladores o artesanos hacen una artesanías totalmente diferente, así usen la técnica del crochet.

Tejedora wayúu, Guajira.

Nosotros los nuevos artesanos hemos cambiado en algunos terminados, por no conocer los diseños originales.

Tejedor cubeco de cestería, Mitú, Vaupés.

Entonces pues venimos trabajando mucho desde el territorio y aquí también. Esto no lo vamos a perder porque estamos en un contexto de ciudad que también tenemos que estar, porque eso es lo que se necesita también cuando vendemos, por ahí para la comida, para el gasto de los serritos. Eso siempre ha servido mucho y así como mi edad pues no hay quien me de trabajo para un empleo. Entonces siempre venimos trabajando las artesanías desde que nosotros llegamos. Y también algunas cosas pues hemos inventado acá. Pongamos las pulseras, brazaletes y también tejido ya con hilo, hilo plateado. También estamos haciendo por que han pedido.

Tejedor woman en fibra de werregue (Pacífico colombiano), Bogotá.

La mayoría son de aquí de Ustiacurí, yo creo que soy la excepción en eso, soy un caso especial porque la mayoría de artesanos son de aquí. Ellos reconocen mi trabajo y no me siento tampoco superior a ellos porque gracias a la gente de aquí yo tengo esta labor,

pero siempre trato de tecnificar mi trabajo, de que mi trabajo siempre sea como yo quiero que sea, que la gente lo reconozca porque eso es lo que me va a garantizar a mí el éxito de que mi producto salga. Pero hay un cierto celo en eso, de que las personas dicen “pero tu no eres de aquí” u otras que dicen “nos puso el pie”, siempre lo tomo con mucha sencillez.

Tejedora en fibra de iraca, Ustiacurí, Atlántico.

→ Durante décadas las artesanías se desarrollaron en el núcleo familiar, en el hogar, como en el caso de la cestería de las comunidades amazónicas. En los últimos años, por diversas razones, entre ellas el desplazamiento forzado han generado importantes cambios no sólo en la conformación de los grupos de artesanos sino en el lugar en el que se ubican.

Foto: cortesía Tropenbos Colombia.



Artesanos de tiempo completo

Para muchas familias, hombres y mujeres, la elaboración de objetos utilitarios, principalmente, fue una actividad económica secundaria. Actualmente, con su paso al mercado artesanal, en temporadas altas, cuando se incrementan los pedidos por la demanda o por la participación en ferias locales, nacionales e internacionales, intencionalmente se han convertido en artesanos de tiempo completo. Aunque para algunos de ellos la prioridad sigue siendo los cultivos o los oficios domésticos, la mayoría afirma que dedican sus jornadas completas al trabajo artesanal y apenas lo indispensable a las demás labores: “porque el oficio así nos lo exige”. Este cambio deriva en la pérdida de ingresos complementarios, el incremento de personas dedicadas al mismo oficio, con la consecuente sobre oferta de productos y, en algunos casos, redunda en la escasez de materia prima y hasta afectaciones en su seguridad alimentaria.

El tiempo que organizo para mis labores artesanales diarias depende de otras actividades que tengo que hacer, pero la prioridad es el trabajo de artesanías porque es el sustento de mi familia.

Tallador de palosangre, Leticia, Amazonas.

Toda mi familia trabajamos y vivimos de esto. Tengo una cuñada que sí vive [del trabajo artesanal], su marido es campesino que es hermano mío y viven de eso, porque nosotros trabajamos diariamente. Tengo a mi hija que también es artesana y una nuera que vive sobrina también, toda mi familia trabajamos todos, hombres y mujeres.

Tejedora en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico.

Cuando tenemos pedido pues sí, déle duro trabajando el día, hasta de noche. Ahora mismo estamos durando hasta las 10:30 de la noche trabajando. En el momento que nos paremos a hacer la comida y eso, lo cubrimos es de noche. Le estamos dando duro para la feria.

Tejedora en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico.

→ Martha Carvajal y su hermano Yamid, en el valle del río Suaza ocupan gran parte de su tiempo en el tejido de sombreros. El aumento en la demanda de productos artesanales ha ocasionado importantes cambios en comunidades que años atrás eran fundamentalmente agrícolas. Si bien las artesanías se han convertido en la fuente de ingresos de miles de familias también generan dificultades pues compiten con otros oficios como el cultivo de alimentos.

Lugar: vereda Guayabal, municipio de Suaza.

Año: 2016.

Foto: Angélica Suaza.



Los cambios en los roles de hombres y mujeres

La producción artesanal intensiva ha incidido en el cambio de roles de hombres y mujeres en el oficio artesanal. En varios de los oficios se advierte la presencia de hombres en aquellos que han sido tradicionalmente de mujeres y este cambio ellos lo atribuyen a varios factores: a que su trabajo es de mayor calidad, a la introducción de innovaciones en sus productos, por la situación de violencia y orden público que los alejan de sus labores, porque las mujeres no dan abasto con los pedidos o porque han abandonado su actividad principal para dedicarse a la artesanía y con esta obtener más ingresos. Las mujeres también han asumido oficios habitualmente ejercidos por hombres, principalmente como apoyo a sus parejas en tareas específicas, porque son las más dispuestas a conformar asociaciones y a asistir a los talleres ofrecidos a la población artesanal o porque obtienen mayores beneficios dada su condición de mujeres.

Los hombres tejen, porque cuando la cuestión de la violencia los hombres no podían salir de sus casas, corrían el riesgo de que los guerrilleros, paramilitares y militares los mataran para hacer falsos positivos o para llevarse los. Entre tanto las mujeres se quedaron en las parcelas trabajando.

Tejedor arhuaco de mochilas en fique, Sierra Nevada de Santa Marta.

La mujer ha tratado de hacer como un esfuerzo y tiene mucha capacidad, porque se meten en lo de los hombres y a veces nos dan ejemplo y hacen las cosas mejor, pero si hay trabajos que son supremamente pesados y seguimos haciéndolo nosotros.

Alfárrero, Carmen de Viboral, Antioquia.

Hay hombres que hacen individuales, trabajan el bolso, los jarrones. Lo que yo les mande a hacer, ellos hacen [...] Hay hombres que saben tejer, pero les da pena. La mayoría de los hombres se esconde para tejer, no sé por qué, pero se esconden.

Tejedora en fibra de iraca, Usiacuri, Atlántico.

Todos pueden aprender y hacer todas las labores. Aunque el oficio siempre ha pertenecido a las mujeres, lo cierto es que hay hombres que son bastante diestros en la tejeduría, así como hay mujeres que no disfrutan tanto tejer pero se desennueven mejor a la hora de la venta.

Tejedora wayúu, Guajira.

Son pocas las mujeres dedicadas al oficio por el manejo de la materia prima y las herramientas, son filosas, peligrosas. Aunque hay una sobrina mía que está empezando a tallar.

Tallador de máscaras, Galapa, Atlántico.

↓ Diversas situaciones, entre ellas el conflicto armado y la falta de empleo, han acercado cada vez más a los hombres a las labores artesanales. Francisco Javier Silva Gómez, es uno de ellos, trabaja la cestería de rollo en Guacamayas.

Lugar: Guacamayas.

Año: 2016.

Foto: Fernando Cárdenas.



¿Qué motiva la creatividad de los artesanos?

Uno de los cambios quizás más perceptibles entre los mismos artesanos son las fuentes de inspiración para la elaboración de sus productos, más no la práctica misma de imitar, que es milenaria. Es así como varios de ellos apelan a las influencias traídas “de otras tierras”, a revistas, internet, programas y personajes de moda, de *realities* o telenovelas, aunque también en el contacto con otros artesanos en las ferias, y que, con su imaginación propia, traducen en tejidos, tallas, filigranas o decorados. A su vez, las instituciones interesadas en intervenir los productos, enfrentan a los artesanos a dilemas provocados por los “modernizadores”, que involucran a artistas y diseñadores, y los “tradicionalistas”, que buscan incentivar entre los artesanos la inspiración desde la naturaleza, el paisaje, los insectos y las formas del entorno, en busca de “recuperar” sus símbolos tradicionales.

A través de las revistas, observo mucho los almacenes de decoración, las sugerencias de la gente, escucho qué quieren, cómo lo quieren, reviso por internet, cuando salgo a las ferias también. Un diseñador del SENA, en una capacitación nos dijo: <ustedes tienen que observar la naturaleza, allí está todo, color, figura y textura y ahí se crea algo>.

Tejedora en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico.

Lo que quiere la gente es lo que está a la moda, si eso lo tiene una famosa como Jennifer López, que ven que tiene sus aretes largos, pues eso es lo que la gente busca. Llegan épocas que estaba a la moda un animalito, una libélula, entonces todo el mundo pregunta por libélula y a uno la duele no tener libélula para vender porque llegan preguntando por libélula. Hay varios que están locos por los gaticos, así que tiene que estar uno pendiente qué es lo que quieren allá [...] las ranas a veces pegan, lagartija, pescadito, así uno pendiente para ver qué es lo que más piden. Entonces, ahora estamos pendientes de hacer palomas por la paz, ya hicimos todas las palomas esas a las que están dando allá de la paz con la guerrilla.

Orfebre en filigrana, Mompox, Bolívar.

En el SENA dan los materiales para trabajar, dan los hilos, dan la aguja y dan los diseños.

En ese sentido, los diseños hechos en la casa no siempre coinciden con las directrices de las instituciones. Así, a veces desde lo institucional se propicia más el uso de dibujos tradicionales. En las rancherías se teje dibujo tradicional, pero también dibujos diferentes: rostros de famosos, botellas de Old Parr, el sol, la

luna, escudos y cuanta cantidad de imágenes que las artesanas quieren retratar.

Tejedora wayúu, Guajira.

Me gusta ir a las ferias para intercambiar conocimiento. Soy felz en las ferias porque conozco, intercambio conocimiento, observo, analizo y traigo, entonces me alimento mucho de eso.

Tejedora de fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico.

→ La variedad de diseños de animales dispuestos sobre la mesa de Luis Enrique, un joyero momposino, revela la habilidad de este y de cientos de artesanos en la elaboración de productos de acuerdo a la demanda del mercado.

Lugar: Santa Cruz de Mompox.

Año: 2016.

Foto: Catalina García.



Imitación o innovación

Aun cuando son evidentes los cambios en los objetos, la mayoría de artesanos afirma que todavía elaboran piezas “iguales” a las que hacían sus abuelos, padres o maestros, pero igualmente responden que dependen del comercio para definir qué objetos artesanales realizar, cuáles descartar y cuáles mantener. Lo constante de su oficio se refiere a lo que aprendieron viendo a sus mentores, a conocer y manejar la materia prima, a observar detenidamente su proceso de transformación, los silencios y gestualidades, lo permitido y lo vedado, a usar los instrumentos y herramientas necesarios para la elaboración del objeto, y a asociar como “familiares” ciertas formas, colores y motivos. Guardan para sí esa memoria de familiaridad, mientras que la materialidad de los cambios en los objetos, traducida en nuevas formas y diseños, representa su satisfacción económica y su capacidad de adaptarse para responder a lo que se ha convertido en su sustento principal.

Los colores que más llaman, son los colores pasteles y los diseños más que todo los que están de moda como dicen, dicen que a veces necesitan una mochila de tal color porque están saliendo. Por ejemplo, el mes pasado estaban saliendo unas de rayitas, que eran de puras rayitas y todos tejían rayitas, rayitas y eso es era lo que estaba saliendo o sea depende de cómo salga, si son diseños que están pidiendo ese es el que te venden más en esa época o en este tiempo.

Tejedora wayúu, Poromara, Guajira.

Los artesanos independientes no manejan la medida estándar; ellos por ejemplo cuadran su telar y por ejemplo si le ponen 1.60 x 1.70 ya esa hamaca sale más ancha que larga, pero nosotras buscamos medidas estándar; porque como ya nosotras nos hemos capacitado, los clientes exigen esas medidas, ya nosotras nos hemos amoldado a esas medidas.

Tejedora en telar vertical, San Jacinto, Bolívar.

No sólo hago joyas, como los demás, hago prendedores, recordatorios, lo que me pidan [...] Lo que haya que modificar lo aprendo y lo implemento.

Orfebre de filigrana, Mompox, Bolívar.

[...] mi mamá hamaca, no hacía mas nada mi mamá, pura hamaca, yo soy la que ya hoy en día hago un mantel, hago un cojín, hago un bolso, lo que me pidan. Mi abuela no, mi mamá siempre las mismas hamacas, las mismas hamacas de yara o bordadas [...] ya uno tiene que ir cambiando, ya le digo, en los diseños los ha tenido uno que cambiar para poder vender; porque las hamacas tradicionales las de raya esas,

ya la gente dice no, que lo mismo, lo mismo de raya no, queremos algo distinto y por eso a uno le toca de inventarse.

Tejedora de telar vertical, San Jacinto, Bolívar.

↓ Un tejedor sanjacintero camina por la variante con pequeñas hamacas decorativas colgadas en su hombro. Los hombres aprendieron a tejer un par de décadas atrás, y desde ese momento hasta hoy, han contribuido a la introducción de nuevos productos.

Lugar: San Jacinto.

Foto: cortesia Fabián Álvarez.

Museo Comunitario de San Jacinto.



De los objetos utilitarios a las artesanías

En la medida en que el oficio artesanal se convierte en la fuente de sustento principal de las familias, la evidente transición en la elaboración de objetos utilitarios hacia productos artesanales, plasma también para los artesanos las nuevas condiciones de su trabajo, quienes se ven abocados a satisfacer hábitos ajenos a su realidad doméstica y local. Estos cambios terminan por incidir en la desaparición de piezas o el surgimiento de unas nuevas, en ritmos más acelerados a los que se hallaban acostumbrados. Algunos artesanos mayores se rehúsan a dejar de hacer ciertos objetos, como alfero a la memoria; el hacer impide desaparecer. A la vez, la otra gran mayoría se aventura a introducir cambios en los productos y, con ello, adapta su práctica mecánica, visual, táctil y hasta corporal sin dejar de retener los recuerdos al realizarlos.

Las artesanías que antiguamente se trabajaban eran rústicas sin mejores terminados o acabados. Los tallados que hacían eran figuras de animales aves y reptiles y lo hacían con herramientas de plantas y silvestres. Las elaboraban para regalar, cambiar por algo y hasta para hacer rituales de ofrecimientos, estos elementos los usaban las personas que lo sabían trabajar y estaban autorizadas para manipularlos los [conocedores]. En esta época se usan para vender. Tallador en palosangre, Leticia, Amazonas.

Estos toros que están aquí, si usted lo ve, antes esta pieza no existía, solo era negro, blanco y azul, nosotros todo lo que hemos hecho es inclir los colores fuertes, que llamen la atención, que se sepa que es un toro carnavalero, no un toro de lidia. Él mismo lo está diciendo qué es. Entonces nosotros lo entendemos que las cosas como han ido evolucionando y todavía siguen cambiando.

Tallador de máscaras, Galapa Atlántico.

Antes hacíamos mucho mesas, canastas y bandejas, que solo se adornaban con momitas. Eran objetos utilitarios que se vendían acá y se usaban en todo el país. Ahora se usan sólo para adorno y se trabajan menos que antes.

Artesano de resina mopa mopa, Pasto, Nariño.

Yo veía que se tejían las cosas que se utilizan en los burros, que se colocan en las sillas de los burros, que son como tapetes. También hacían el adorno que lleva el burro y el caballo, eso lo hacía mi abuela y se llama “futeperrow” y ese es el que llevan adelante y también

hay un adorno que llevan en la cola. Y unas que los tejidos son como, los huecos son grandes y esos se utilizan para buscar agua, para meter las tintinas de agua, eso también lo aprendí a hacer, pero eso lo empiezan a envolver con las piernas, son fiques y luego lo hacen con la mano sin necesidad de aguja ni nada, porque tienen los huecos muy abiertos. Pero solo se utilizan para las tintinas y ahorita no los veo acá, no sé, se desaparecieron. Desde que murió mi abuela, porque ella sí lo hacía bastante por eso yo aprendí y yo le decía ¿cómo se hace? y ella me explicaba, se hace así y así y tenía varias porque iban al río a buscar agua en burro y ya ahorita eso ya no se ve, como ya a cada casa le llega el agua, no tienen la necesidad de tenerlo.

Tejedora wayúu, Poromara, Guajira.

→ Algunos productos artesanales creados con fines como la innovación logran la aceptación del público y llegan para quedarse, como es el caso de las plazas de toros elaboradas por Hernán Páez y Leidy Villamil, que les han traído reconocimiento por parte de los compradores y les han permitido diferenciar su trabajo del de otros artesanos.

Lugar: Ráquira.

Año: 2016.

Foto: Fernando Cárdenas.



A mediados del siglo XX el gobierno colombiano emprendió estrategias orientadas a intervenir las zonas rurales del país, particularmente las poblaciones de tradiciones artesanales campesinas o indígenas. Bajo las premisas de disminuir la pobreza, crear mayores fuentes de empleo, mejorar la productividad en el campo y cualificar la mano de obra, surgieron misiones técnicas e inversiones para el desarrollo y modernización de una población artesanal que paulatinamente asimiló, rechazó o ajustó su oficio y sus productos. Actualmente, la mayoría de los artesanos entrevistados manifiesta estar dispuesto a cambiar la materia prima, los colores o las formas de sus productos en concordancia con la demanda del mercado, la satisfacción de los clientes, la facilidad para la elaboración, para mejorar la calidad, incrementar el costo-beneficio, la competitividad, por las expectativas del turista o satisfacer los apoyos del sector externo.

Anteriormente no se hacían accesorios, o tal vez sí, pero no como los hacen ahora. Algunos ya han participado en desfiles de moda, hasta en los reinados de Cartagena se han visto esos accesorios. Así se han inventado otras cosas que no se hacían anteriormente. Pero los individuales y los centros de mesa los hago igual a mi mamá. Hay cosas que yo hago y que ella no hace, lo que son accesorios y cosas pequeñas, y lo que es el trenzado.

Tejedora en fibra de Iruca, Usiacurí, Atlántico.

Lo que más hacemos son mochilas, porque son la pieza artesanal wayuu más rentable, sobre todo las mochilas en miniatura que requieren menos tiempo de trabajo que muchas otras y se venden más rápido.

Tejedora wayuu, Riohacha, Guajira.

Artesanías de Colombia a veces manda a los diseñadores con unos diseños de máscaras que no respetan el diseño de la máscara de Galapa. Unos diseños que no tienen nada que ver con la máscara de Galapa. Otra cosa, nos mandaban los diseñadores en la época de carnaval, imagínate tú ¡quién va a atender a un diseñador en la temporada alta de nosotros! Aquí llegó uno queriendo cambiar todo, que hay que hacer como la máscara de Barranquilla, si la máscara de Barranquilla es la de Barranquilla y la de Galapa es la de Galapa.

Tallador de máscaras, Galapa, Atlántico.

Yo cambiaría por lo menos la materia prima, por ejemplo, en la hilaza de algodón que sean fijos los colores para garantizar el producto. Los diseños pues

los cambio también dependiendo la exigencia del mercado, de los clientes. ¿Qué más cambiaría? yo diría que el precio, pero jentre más le aumentamos menos vendemos!

Tejedora en telar vertical, San Jacinto, Bolívar.

↓ Área de decoración en bajo esmalte y decoradoras de Talleres Renacer. Carmen de Viboral, Antioquia, 2017. Fotografía: Olga Acosta.

↓ Área de decoración en bajo esmalte y decoradoras de Talleres Renacer en el Carmen de Viboral. M La producción de loza del Carmen, actualmente, es casi toda industrializada. Sin embargo, el decorado a mano continúa siendo el sello característico de la cerámica de este municipio antioqueño.

Lugar: Carmen de Viboral.

Año: 2017.

Foto: Olga Acosta.



Los contextos políticos continúan propiciando la implementación de modelos de desarrollo aplicados al sector artesanal como un renglón importante de la economía nacional. Con el propósito de estimular la competitividad en el sector se han focalizado esfuerzos y concentrado recursos orientados a la institucionalidad del sector artesanal. Desde la década de 1970, diversas entidades* han promovido los cambios en el oficio artesanal mediante talleres, cursos, capacitaciones y otras iniciativas. Varios son los conceptos de base que guían las transformaciones, emanados tanto de las políticas públicas y comerciales, como son el del estándar de calidad, la competitividad y la innovación, como de la academia, que promueve la recuperación de saberes y técnicas tradicionales o la creatividad, todos los cuales se enfrentan a las exigencias de un mercado constantemente cambiante o las necesidades propias que los artesanos reclaman.

Somos hijos adoptivos de Artesanías de Colombia, entonces Artesanías empieza a mandar diseñadores, aquí se exportaban las artesanías en blanco. Luego ya empezó la decadencia, ellos como que empiezan a notar y se preocupan, y empiezan a enviar los diseñadores y es cuando ellos empiezan a innovar, empezamos a hacer individuales en cosido, porque aquí todo se hacía con alambre, individuales de caracol, se hacían unas trenzas, entonces cuando ellos vienen implementan esta modalidad. Entonces ya nadie quería hacer alambre porque ya todo era cosido y la verdad es que esto no ha pasado de moda [...] los individuos flor de nudillo son muy apetecidos, estos cosidos también, los centros de mesa, caminos, todas esas cosas.

Tejedora en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico.

No debe haber ninguna hebra salida, debe tener unas combinaciones de color sobrio, debe quedar con un tejido firme y parejo, las borlas deben estar parejas y la haza resistente y bien halada. Esas fueron las enseñanzas del SENA a nosotras.

Tejedora wayúu, Guajira.

El problema de esos talleres a veces es que siempre es la misma monotonía, no varía en nada. Al artesano aparte de la artesanía en sí hay que enseñarle muchas cosas, porque no sé si te has dado cuenta, pero el nivel académico del artesano es muy escaso o a veces casi nulo. Y a ninguna entidad se le da por ejemplo en ofrecerle al artesano por ejemplo una capacitación en sistemas, en el manejo del computador, que es lo que necesita el artesano.

Tallador de máscaras, Galapa, Atlántico.

*Artesanías de Colombia promueve estos programas y políticas mediante convenios, principalmente con el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje), pero también participan otros actores: Cámaras de Comercio, Gobernaciones y Alcaldías, empresas, universidades, fundaciones y corporaciones autónomas.

→ La artesana de Usiacurí, Aideé María Ventura, teje la base para elaborar un bolso, una de las tantas innovaciones introducidas en el tejido con iraca. Los artesanos se debaten constantemente entre la tradición y la innovación, con el objetivo de satisfacer las demandas del mercado.

Lugar: Usiacurí.

Año: 2016.

Foto: Sandra Durán.



El impacto de lo institucional

Los requerimientos de las instituciones públicas, particularmente de crear y mantener asociaciones o cooperativas para la comercialización de los productos, han conllevado a disputas y dificultades para cumplirlos, en tanto el oficio artesanal ha sido una práctica eminentemente individual y familiar. La existencia de estas organizaciones locales ha cambiado las dinámicas de producción, comercialización y relaciones interpersonales de los artesanos. Aquellos que pertenecen a estas agrupaciones frecuentemente deben cumplir con aportar cuotas, asistir a reuniones e involucrarse en la comercialización de los productos propios y de otros, careciendo muchas veces de los recursos, habilidades o interés para ello.

Es muy triste saber que en algunas asociaciones ya no saben el significado de los colores de las pinturas ni de los diseños, a mis hijos lo estoy enseñando, uno tiene 18 años y el otro 22 y los dos ya saben tejer y pintar las figuras que representan a cada pueblo y clan. Lo primero que le enseñamos es la historia de los orígenes de las artesanías como canasto, balay, cernidor y matafío los significados de cada figura y el color. Tejedor cubeco de cestería, Mitú, Vaupés.

Antes estaba en una asociación, pero eso no va más. Una asociación de más de 16 años y va a usted a ver lo que hay ahí, y los contactos siempre eran para las cabezas, y los demás: ¿de dónde comen? Orfebre en filigrana, Mompo, Bolívar.

Las autoridades internas a veces ponen obstáculos al tema de las asociaciones. No les gusta mucho que se reúnan, no comparten que estemos así, mujeres reunidas, organizándonos en esto.

Tejedora arhuaca de mochilas en lana, Sierra Nevada de Santa Marta.

Antes era una cooperativa que se llamaba casa de barniz de pasto y había 20 asociados, sino que ellos ya empezaron a tomar clientes por su propia mano la cooperativa, y está se fue quedando sola. Ellos no entendieron que para tener un almacén hay que invertir bastante plata, por ejemplo, aquí si esta más cara vale 20.000 en el almacén no va a valer 20.000 en el almacén va a valer unos 50.000-60.000 porque hay que pagar empleados, antes había que pagar IVA. Artesano de resina mopa mopa, Pasto, Nariño.

→ Los procesos de producción de artesanías han sido atravesados por la influencia de las instituciones, como en el caso de la Escuela Taller en Mompo, que incidió durante años en el oficio de la filigrana. Actualmente, la Escuela de Artes y Oficios tiene un taller temporal para la enseñanza de orfebrería en casa de Eligio Reyes.

Lugar: Mompo.

Año: 2016.

Foto: Catalina García.



El factor diferenciador

El incremento de artesanos dedicados a un mismo oficio, los programas de unificación de un mismo tipo de artesanía, así como la proliferación de “artesanas chinas”, entre otras, han obligado a los artesanos a integrarse en estrategias como las marcas colectivas, denominaciones de origen y sellos de calidad. Estos reconocimientos han suscitado impactos en el oficio artesanal, en los productos y en la relación con los compradores. Estos últimos, de acuerdo con los testimonios de los artesanos, <compran con más confianza> si ven las marquillas que garantizan calidad, tradición y autenticidad. En algunos casos, la denominación de origen es prácticamente desconocida para la mayoría de los artesanos, pues quienes administran las cooperativas, o los vendedores finales, son quienes insertan, o no, la marquilla correspondiente de acuerdo con sus criterios. El debate se abre también con relación a la situación de artesanos que por diversos motivos viven por fuera de sus municipios, dado el andaje territorial que estos instrumentos suponen para la protección de los productos locales.

En otras partes, como en Bogotá, hay talleres de cerámica, lo que no tienen es las técnicas que nosotros tenemos, ni la manera de pintar a mano. Yo me cubro, yo tengo las pintas registradas y nadie me las va a plagiar.

Alfarrera, Carmen de Viboral, Antioquia.

La mayoría de los independientes están por fuera de la denominación de origen, nada más estamos con denominación de origen las organizaciones de artesanos. Si alguien algún independiente o otra empresa necesita esa denominación de origen se está mirando la posibilidad de que se le solicite a una de las asociaciones para que de la autorización de utilizar la denominación de origen a través de la superintendencia. Pero ninguna asociación se manda sola, las otras cinco organizaciones son las que aralan si la asociación puede dar esa denominación.

Tejedora en telar vertical, San Jacinto, Bolívar.

Como nosotros somos una asociación, la asociación tiene un stand por Expoartesanas. Eso, por lo menos, hace que uno sea más reconocido a nivel nacional. Por lo menos, en Artesanías de Colombia, ellos me dieron un sello de calidad, un sello Icontec. Eso es como un reconocimiento a la mejor elaboración de joyas que uno hace, como la mejor hecha [...] Pues, Icontec es una entidad que es la que la da la evaluación al trabajo; que quede bien hecho, bien acabado. Eso es a nivel nacional, y por eso todo el mundo lo sabe, que sus prendas son reconocidas y bien hechas y, eso hace que venga mucha gente a comprar, porque vienen a comprar con más seguridad y la prenda es

garantizada y todo eso. Eso es lo que se adquiere con el sello. El caso es que ya hay varios que tienen ese sello, y me imagino que también han tenido su venta y también participan en ferias.

Orfebre en filigrana, Mompox, Bolívar.

↓ Cientos de artesanías en barniz de pasto se encuentran y se confunden con otras en los mercados artesanales de Pasto. Según los artesanos entrevistados, la calidad de muchos objetos, que se fabrican al por mayor y con “terminados pobres” y se venden a bajos precios, hace que sea aún más difícil vender sus productos. Por esta razón los artesanos han buscado reconocimientos que van desde los sellos de calidad hasta el de su oficio como patrimonio inmaterial de la nación.

Lugar: Pasto.

Año: 2016.

Foto: Martín Andrade.



La institucionalidad del oficio artesanal introdujo iniciativas para formalizar la transmisión de saberes y conocimientos. De acuerdo con los testimonios recogidos entre los artesanos, aproximadamente el 40% de ellos manifestó haber participado en un taller para enseñar su oficio, mientras que un 70% expresó que ha asistido a talleres para aprenderlo, perfeccionarlo, mejorar la calidad o ganar nuevas habilidades. Este proceso de enseñanza contrasta con las formas de transmisión restringida al aprendiz, a los hijos, o familiares, cuando el secreto del oficio se reservaba a unos pocos, era exclusivo de los maestros o los mayores y los manuales de enseñanza estaban ausentes. Aunque algunos artesanos mayores señalan este cambio como una pérdida de las características propias del oficio, también manifiestan que en algunos casos fue la única forma de que los jóvenes no olvidaran el saber. Sin embargo, de manera general, la enseñanza del oficio ha sido y continúa así mismo transmitiéndose en contextos cotidianos e informales, lo que implica que el proceso de aprendizaje no sólo tiene lugar en los hogares, cooperativas o talleres, sino también en espacios colectivos, o entre vecinos y amigos.

Antes no había toda esa cantidad de talleres que hay hoy en día, había pocos. Y de los que había, casi no le enseñaban a nadie. Lo trabajaban en su casa y nadie sabía que ahí hacían joyería. Eran en casa de familia, en el patio de la casa, siempre trabajaban así. Y eso se fue expandiendo, y ya los señores que tenían años de trabajar, pues uno se metía y les decía "Yo quiero aprender". Y unos le enseñaban a uno, otros no. Sí, celosos, y no le enseñaban a nadie, ni dejaban que nadie mirara nada. Eran muy...yo no sé, yo digo como egotismo. Y bueno, de ahí para acá, eso se fue expandiendo; la gente iba muriendo y algunos de los que quedaban, o los hijos, les enseñaban a las personas y así. Pero había muy pocos señores que trabajaban. La joyería no había crecido, y lo que eran los verdaderos maestros, se estaban muriendo.

Orfebre en filigrana, Mompox, Bolívar.

Cuando yo saqué el taller; invité a un hermano, invité a dos sobrinos y también traje amigos, alrededor de esto, para que me ayudaran. Yo jamás tuve la costumbre de guardar los procesos, yo los mostré y eso era un tabú, era prohibido en ese tiempo hacer eso. Había tres maestros, que hasta se me escapan los nombres de ellos, donde ellos jamás a nadie enseñaron, solamente le enseñaban al hijo, y el hijo se iba a la universidad y luego se perdía el oficio, el arte y no había más nada, moría el señor, moría el arte.

Artesano en resina de mopa mopa, Pasto, Nariño.

A mi me gusta mucho enseñar la técnica, que todo el que quiera aprender lo haga, pero no me conviene es que copien mis diseños. Tiene un compañero que yo lo

ponía a hacer cientos de piezas y después las repetía por ahí, entonces yo no hago nada con estarme matando sacando piezas cuando lo voy a ver en la calle a la mitad de precio del mío. De pronto por eso antes aquí había mucho encierro en la joyería, en esa época donde se trabajaba a escondidas.

Orfebre en filigrana, Mompox, Bolívar.

→ A pesar de que las hamacas de San Jacinto son de gran formato, el oficio lo desarrolla cada mujer en solitario, solo al final, al momento de sacar la hamaca se requiere la ayuda de otra tejedora. Años atrás se aprendía a tejer a través de las enseñanzas de la madre, pero ahora, con el aumento de la demanda, los artesanos aprenden por otras vías, como a través de amigos y vecinos. Incluso ahora los hombres han aprendido el oficio.

Lugar: San Jacinto.

Foto: cortesia Fabián Álvarez.

Museo Comunitario de San Jacinto.



De acuerdo con una gran mayoría de los testimonios, el cuidado, la paciencia, la tolerancia, la responsabilidad y la disciplina, son los valores y habilidades propios de un buen artesano, aquellas que no se aprenden en ningún taller. Sin embargo, ellos mismos manifiestan que al ser la artesanía una posibilidad inmediata de ganar dinero para salir de urgencias económicas, los mismos artesanos reconocen que un sector se dedica elaborar piezas pequeñas, que no requieren mucho trabajo pero que se venden fácilmente. Estas nuevas habilidades, les permiten a muchos encontrar un balance entre el tiempo dedicado a objetos que requieren más dedicación, que tienen un mercado más reducido, pero que a la vez les brinda mayores ingresos, frente a otros que les dejan ganancias pequeñas pero inmediatas, para los que no invierten demasiado tiempo y cuyo mercado es principalmente turístico. En algunos casos los artesanos de misma población pueden estar divididos en aquellos que elaboran piezas exclusivas o tradicionales, y otro grupo artesanos que trabajan en talleres satélites, mayormente dedicados a la elaboración masiva de objetos.

Yo siempre, desde que empecé a tejer yo decía, yo puedo pasar hambre un día, pero dos no, eso me lo grabé y cuando yo hago algo pues tengo que vender para comer.

Tejedora en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico.

En mi puesto no solo vendo mis productos sino también de otras compañeras, de lo que yo hago en la casa, de las vecinas, mis amigas, yo les compro, yo compro y vendo. Yo a veces les digo “no vendan por agonía, véndalo bien”. Eso quiere decir que no sí, te quedas ahí con los \$1.500, pero porque necesitas comprar algo para la comida, para el colegio o pagar algo, y yo digo “no vendan por agonía, vendan al costo que vale el trabajo”.

Tejedora en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico.

→ La calle principal de Riohacha es el escenario para la venta de los diferentes objetos elaborados con base en el tejido wayúu. Los artesanos han encontrado en la variedad de piezas y de precios, distintas oportunidades de ingresos.

Lugar: Riohacha.

Año: 2016.

Foto: Sara Monzón.



La transmisión del oficio

Entre las dificultades que manifiestan los artesanos como impedimento para la permanencia y transmisión de los saberes artesanales, la falta de tiempo para el oficio es uno de los aspectos más destacados, debido a los picos en las demandas, a la dependencia económica de la artesanía para el soporte familiar, y a que las nuevas lógicas exigen calidad de los productos aunque con el incremento del uso comercial de las artesanías más y nuevos miembros de la familia se dedican al oficio, los padres prefieren que sus hijos se capaciten como profesionales y a su vez los hijos no quieren seguir la dura vida del artesano. La normatización del oficio y la posición de las nuevas y viejas generaciones frente al trabajo artesanal, implica que la dedicación al oficio radica principalmente en su percepción como fuente de ingresos.

Antiguamente, en época de abuelos y de papás, trenzaban, y cosían a mano, toda la familia. Hoy en día más que todo es la mujer, ya que el hombre tiene otras ocupaciones, y los hijos pues unos porque estudian, otros porque ya tienen trabajo o dicen que no le gusta, no les gusta eso porque se cansan, yo digo ajá y uno por qué no se cansa, a lo contrario si uno no tiene ese material se aburre.

Tejedor en caña flecha, Resguardo de San Andrés de Sotavento, Córdoba.

Hoy en día pues a la juventud no le gusta tejer, ellos dicen: yo cuándo termino si yo mejor me pongo a estudiar y trabajo. Porque la duración de las mochilas es de 20 días. Yo mejor termino mi estudio y trabaje y no estoy ahí sentada en una mochila, si fuera que le pagaran a uno un platal, dicen ellos, porque son 20 días haciendo la mochila de calidad pues, si es una mochila de esas que no es de calidad uno dura 12 días, 15 días porque las puntadas son largas.

Tejedora wayúu, Riohacha, Guajira.

→ Aunque cada vez es menos frecuente que la tradición artesanal se transmita de padres a hijos, estas artesanas de aplicación de tamo, madre e hija, exhiben con orgullo el trabajo que han realizado juntas.

Lugar: Pasto.

Año: 2016.

Foto: Fernando López.



Woman in white t-shirt and jeans

Woman in grey cardigan and teal top



Del campo a la ciudad

procesos de singularización de la artesanía y la necesidad de proyectar al sector en escenarios de mercado más amplios, derivaron en la creación de las ferias especializadas tipo exposición, y el formato de almacenes con impronta de tienda de museo.

Expoartesanías, una feria anual nacional exclusiva para el sector, se ha convertido así en un referente que busca mostrar la diversidad cultural del país, expresada en sus artesanías y los portadores del oficio. Estas ferias se han consolidado también como medios que afianzan las capacidades comerciales de los artesanos y sus organizaciones, y evalúan la respuesta de públicos más urbanos. La dedicación exclusiva a la elaboración de piezas artesanales para la venta, se incrementa en las temporadas de año de ferias artesanales o llegadas de turistas/compradores. Las dinámicas y exigencias que implican la participación en ferias departamentales o nacionales exigen a los artesanos inversiones de tiempo y dinero y muchos se asocian para poder garantizar la presencia de su mercancía, o entregan sus piezas a aquellos que cuentan con un stand.

En las ferias uno se aburre mucho y somos un montón de artesanos. A veces hacemos trueque, tengo un montón de cosas hechas con trueque. El 'maraché' que llama uno: "Oswaldo venga acá, me gustan esos aretes"; ¿Tú qué vendes?"; "Yo vendo mochilas, todo lo que está allá", "entonces si te gusta algo pues agrárralo". Sí, he comprado de esos individuales, mochilas /.../.

Orfébre en filigrana, Mompoix, Bolívar.

Yo conozco los proveedores por medio de que salimos a las ferias a vender, entonces uno allá se consigue sus clientes, por medio de visitas, comunicaciones, tarjetitas que uno reparte.

Tejedora en telar vertical, San Jacinto, Bolívar.

Me gusta ir a la ferias para intercambiar conocimiento y ellas se llevan mi producto y yo me traigo el de ellos. Yo tengo contacto con gente de Sandoná que me manda los sombreros, y a veces ellas me compran.

Tejedora en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico.

→ Stand de venta de piezas de cestería woman en Expoartesanías. Las ferias han cambiado el panorama de la comercialización de los productos artesanales a nivel nacional y, adicionalmente, han propiciado los encuentros e intercambios entre artesanos de distintos lugares de Colombia.

Lugar: Bogotá.

Año: 2016.

Foto: Luisa Casas.

CESTERIA WOUNAAN

107



WOUNAAN

WELLE

La tecnificación de lo artesanal

Los laboratorios de diseño también han propuesto la tecnificación, el uso de nuevas herramientas como tornos, hornos y otras técnicas de elaboración, orientadas a que los artesanos puedan “mejorar” sus procesos de elaboración, cumplir con estándares de calidad e intensificar la producción al ser más eficientes con su tiempo sin que ello implique su inserción en una producción de tipo industrial. Esta “reinención” de los procesos también se manifiesta en intervenciones de diseñadores y artistas que trabajan de la mano con pequeños grupos de artesanos o maestros, para generar piezas exclusivas y únicas, casi siempre de altos costos, que legitiman la labor popular proponiendo un estilo de vida urbano pero tradicional, así como combinaciones o reemplazo de materiales para introducir innovación en formas o estilos atractivos para consumidores no tradicionales. En el caso de las artesanías elaboradas por comunidades indígenas, las intervenciones, por el contrario, han estado orientadas a su re-etnización, a volver a lo antiguo, a los tintes vegetales y las elaboraciones no tecnificadas, argumentando significados y valores rituales de los tejidos y formas, que permitan mostrar al comprador esa armonía con la naturaleza y resaltar lo indígena.

Los productos que hace cada asociación son reconocido por los terminados y diseños que se hace en cada grupo, en estos tiempos hay muchas competencias porque todos trabajamos los mismos diseños hay artesanos que tienen mejores terminados porque son más antiguos y tienen mejores herramientas para trabajar.

Tallador en palosangre, Leticia, Amazonas.

El mes pasado ya compramos un horno grande a gas, entonces estamos utilizando los dos, llegará el momento en que no vamos a hacer más con ese sino solamente con el de gas.

Alfarera, Carmen de Viboral, Antioquia.

→ Aún cuando en Suaza y Sandoná se elaboran sombreros, hoy día difieren sus técnicas de elaboración. En Sandoná ya han introducido máquinas de coser y de hormado, mientras en Suaza aún se precian de realizar la mayor parte del proceso manualmente.

Lugar: Sandoná.

Año: 2016.

Foto: Juliana Dávila.



De cartillas y materiales de difusión

Desde las primeras fases de la investigación surgieron preguntas relacionadas con la producción y difusión de cartillas, dirigidas a las comunidades de las veinte artesanías emblemáticas, según los compromisos definidos para el desarrollo de este proyecto. Estas preocupaciones fueron la base de una segunda mesa de trabajo entre los investigadores, en la cual se abrió el espacio de discusión sobre la estrategia de difusión, su propósito, a quién debería dirigirse y cómo involucrar los oficios y sus artesanos.

En las investigaciones de las ciencias sociales en Colombia, en particular, se viene generalizando la socialización de resultados entre la población o grupo de estudio. No obstante, las críticas sobre este retorno, señalan que este concierne a los investigadores y sus obligaciones con los financiadores, más que, realmente, tener algún impacto en aquellos sobre quienes se ha efectuado la investigación; los grupos pasan así a un segundo plano. En este contexto, la proliferación de conceptos como traducción, transferencia e intercambio de conocimientos se emplean indistintamente, así como los aspectos metodológicos de la implementación de la difusión o sensibilización, generando mayor confusión entre procesos asociados a la investigación y las estrategias o acciones mismas de la socialización (Graham et al. 2006).

En el caso de Artesanías de Colombia, esta estrategia fue instituida algunos años después de su conformación y desde entonces “las cartillas” se han destacado como uno de sus productos primordiales. El propósito de estos cuadernillos, de lenguaje fácil, apoyado en muchas ilustraciones y generalmente dirigidos a los artesanos, ha sido el de reafirmar lo enseñado en los programas de capacitación y como parte de las acciones de mejoramiento o fortalecimiento del oficio. En el trabajo de campo, los investigadores encontraron que algunos artesanos han coleccionado las cartillas, delatando incluso la abundancia de estas para ciertos oficios, como por ejemplo el barniz de Pasto o la tejeduría de sombreros de Suaza. Al preguntar sobre su uso, las más apreciadas por los artesanos eran aquellas en las que aparecía su foto, la que con orgullo mostraban al interlocutor.

Pocos artesanos mencionan la utilidad de las cartillas para ejercer su oficio, como ya se había argumentado anteriormente, la mayoría de los entrevistados afirma que esto lo aprenden en su entorno familiar, *todos estos trabajos de calidad lo he aprendido, una parte, de mis abuelos y mi padre y, la otra parte, de otros maestros artesanos y también por iniciativas mía y como siempre decimos, el buen alumno es aquel que supera a su maestro* (tallador de palosangre, Leticia, Amazonas). Por el contrario, en cuanto a mejoramiento o fortalecimiento admiten que esto ocurre más frecuentemente con las capacitaciones, *los significados, se han aprendido de la abuela y la bisabuela, la calidad es aprendida con Artesanías de Colombia* (tejedora arhuaca, Sierra Nevada de Santa Marta).

Como ejercicio metodológico, de observar la práctica del oficio artesanal, sea esta una labor a la que se dedica el artesano de lleno o como actividad complementaria, son evidentes ciertos comportamientos que, quizás por obvios, son pasados por alto cuando se evalúa la utilidad de las cartillas. Por un lado, todo aprendizaje lo hace el artesano escudriñando la gestualidad y el cuerpo de quien imparte su conocimiento, a lo que se agrega la oralidad, *yo diría que para enseñar se podría tal vez con un vídeo, con una cartilla no, pues con el vídeo se puede observar la forma como se coge el cuchillo, cómo se para y demás, pero lo mejor es viendo* (tallador de palosangre, San Martín de Amacayacú, Amazonas).

Por otro lado, dado lo absorbente del trabajo artesanal, lo mecánico y repetitivo de este, hace posible que se realice, de acuerdo a sus características, a lo largo de todo el día. Incluso en lo que un no artesano llamaría los ratos de ocio; es decir, sobre el tiempo necesario para la lectura de la cartilla, el artesano hace cuentas de cuánto puede avanzar en la elaboración de su objeto. Así mismo, el artesano poco se identifica con este formato de texto, pues, aunque las cartillas versen sobre su oficio, están escritos en un lenguaje que no les es familiar y, por ende, es poco fácil de transmitir como propio, *no me obligaban, yo iba viendo. Viendo a mis abuelas, a mi mamá. Nosotros íbamos mirándole lo que ella hacía y fuimos aprendiendo. Casi siempre es mirando que se aprende* (tejedora de fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico). De ahí, también se desprende que, las cartillas dirigidas a enseñar el oficio, a manera de manual, son aún más ignoradas, *el proceso se da mucho por mirar, sí se han implementado cartillas, pero básicamente es mirando* (tejedora de Usiacurí).

En estas condiciones, la cartilla dirigida a los artesanos termina por convertirse en una huella histórica, física e inmutable, de una práctica cultural que hace parte del mundo impalpable de la memoria. De manera contradictoria, respecto al estudio del cambio en el oficio artesanal y frente a la percepción de estática que tienen los modernizadores de este, estrategias de difusión como las de estos cuadernillos congelan cualquier acción de innovación, mejoramiento o fortalecimiento dada su utilidad circunstancial.

Estas y otras reflexiones condujeron también a discutir sobre los aspectos éticos de la divulgación, la representatividad de los artesanos en estos, el propósito de estos productos y, nuevamente, el lenguaje a emplear, además de la utilidad que tendría para ellos, en tanto mejoramiento de su práctica diaria del oficio.

Reconocer sin favorecer

Sellos de calidad, medallas al maestro artesano y marcas colectivas son algunos de los reconocimientos que entidades públicas y privadas otorgan a un artesano o a una asociación de ellos, con el fin de rendir homenaje a su trabajo, respaldar su

labor o estimular la dedicación al oficio. *Eso hace que uno sea más conocido a nivel nacional, que la gente compre con más confianza* (orfebre de filigrana, Mompox, Bolívar). Si bien los artesanos que han recibido las distinciones valoran estos reconocimientos, *a mi Artesanías de Colombia me dio la medalla a la maestría y ahora, hace 3 o 4 años por ahí, la Suramericana de Seguros hicieron un libro de todos los maestros artesanos y yo estoy en ese libro* (tejedora de fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico), en el caso de estos últimos, se trata de bienes valiosos que reposan en estanterías de coleccionistas, funcionarios, público interesado, sin que sean parte de una estrategia de apropiación para los artesanos. O, como efecto adverso, incita a la envidia de quienes fueron reconocidos por aquellos que no alcanzaron ese privilegio, a pesar de las intenciones originales de la publicación de estos libros de lujo. *Soy consciente de que son muchos más los artistas populares que merecen ser igualmente destacados. Quienes aparecen en el libro son dignos representantes de muchos de ellos* (Duque, 2010, introducción).

Aun cuando estas estrategias de representación y reconocimiento tienen un doble propósito, por un lado, impulsar el oficio y premiar la aplicación de las metas de las políticas públicas en este (innovación/tradicionalidad, estandarización, calidad, competitividad, etc.) y, por el otro, promover el consumo de la producción artesanal, tiene incidencias y produce reacciones diferentes. La representación individual de la maestría de un miembro de una comunidad indígena, de un saber compartido por todos, o el aliento a la “envidia de la mala”, en casos como el tejido de esparto en Cerinza o fique en Guacamayas, por ejemplo, donde por la alta demanda de sus productos aparentan homogeneidad. Nuevamente, es evidente que la intención es otra, *Fueron escogidos [los artesanos] teniendo en cuenta los años dedicados al oficio, la maestría en la ejecución de las obras, el reconocimiento ciudadano, la tradición y su significado como símbolos de identidad nacional* (Duque, 2010, introducción). No obstante, más que una autenticidad o identidad, en el análisis de los cambios en los oficios, se evidencia cómo los artesanos buscan ser reconocidos por las transformaciones que introducen particularmente en sus productos (respondiendo a las metas de las políticas públicas), guardando para sí la familiaridad del hacer, la que se resguarda como patrimonio propio.

“Los efectos adversos” fueron el punto central de reflexión de los investigadores. En consecuencia, se tomaron determinaciones como que los materiales de difusión se basarían enteramente en ilustraciones alusivas a los artesanos, de sus oficios, sus entornos, sus herramientas, sin darle protagonismo a uno u otro a través de fotografías explícitas. Por otra parte, se pretendió dar relevancia al oficio artesanal y no al producto final, dando reconocimiento a los proveedores de materia prima, los mediadores para la venta y distribución, así como también a los aprendices y trabajadores vinculados a la elaboración de las piezas artesanales, que muchas veces son invisibilizados y permanecen en el anonimato.

Y, retomando los argumentos iniciales, sobre las confusiones entre la difusión de los resultados de la investigación y las obligaciones con los financiadores, en los materiales tampoco se incluyeron logos de las entidades financiadoras, ejecutoras del proyecto, imprentas o equipos de diseñadores que realizaron el material, en tanto se propone el uso libre por parte de todos los involucrados en el oficio artesanal, como un valor agregado al proceso. De esta manera, se optó finalmente por diseñar elementos para satisfacer las necesidades y hábitos de aquellos involucrados en el oficio artesanal, así como también diseñar y proponer materiales alternativos dirigidos a los consumidores.

Por último, merece prestarle atención, por parte de investigadores y entidades de apoyo, el agotamiento de los artesanos con los estudios, etnografías, entrevistas, así como la espera y ausencia del retorno de la información dada por los artesanos. Incluso en esta investigación fue imposible poder presentar los resultados y los materiales de difusión para recibir la retroalimentación necesaria. Una y otra vez a lo largo del año los artesanos reciben y atienden la visita de funcionarios, contratistas, investigadores con requerimientos de diversas entidades, con el ánimo de diagnosticar, evaluar, capacitar, indagar, censar, etc., sobre procesos similares con objetivos afines y casi siempre desarticulados. Tesis, artículos, notas de prensa, videos, documentales, libros, informes, cartillas, fotografías hacen parte de los resultados que nunca llegan a sus manos o cuando lo hacen son poco afines a sus intereses o necesidades. Este agotamiento de los artesanos se puso de relieve en las entrevistas realizadas a algunos de ellos o de los que no quisieron ser grabados, por cuanto consideran además que esto no les trae beneficio directo. A pesar de la saturación de estudios de diversos tipos, la gran mayoría de los artesanos está dispuesto a entregar sus conocimientos, percepciones y versiones de su realidad.

¿Cuál mensaje?

Entre el conocimiento y la práctica, la difusión juega un papel fundamental, pues si el conocimiento no se comunica se pierde, porque no es usado. Más aún, en contextos en los que la producción del conocimiento no proviene únicamente de la investigación científica sino de los participantes o miembros de comunidades, los procesos de divulgación resultan imperativos (Mora, 2012). Para el caso de esta investigación, el reto consistió en concebir un material para transmitir de manera efectiva un mensaje, accesible a los involucrados en el oficio artesanal y de utilidad para ellos, pero ¿cuál mensaje? ¿dirigido a quién? ¿cuál utilidad?

Teniendo en cuenta el objetivo de la investigación, sobre los cambios en el oficio, surgieron varias inquietudes, la primera de ellas acerca del contenido de los materiales de difusión dirigidos a los artesanos y si estos deberían aludir a un “antes”

y un “ahora” de la veintena de artesanías emblemáticas. Evidentemente, bajo las lógicas del desarrollo, de nuevo, ello puede producir efectos adversos, al connotar a quienes continúan con el oficio “como antes” de atrasados y estáticos o de tradicionales y auténticos, según la óptica desde la cual se les observe, la del “modernizador” o del “tradicionalista”. Introducir nociones como estas es también hablar desde las trilladas líneas de tiempo, emanadas del pensamiento académico e histórico moderno, en oficios en los que la memoria es la que evoca, sitúa, significa, produce y reproduce, en un “antes” y “ahora” continuo y simultáneo.

Las respuestas de los artesanos frente a la ausencia de materia prima, la tecnificación, el desplazamiento a las ciudades, la participación en capacitaciones, la incursión en tendencias comerciales y de modas, etc., son reacciones naturales e inherentes a las lógicas propias de su labor, orientadas a adaptarse y sostenerse con su oficio. Por ello, las reflexiones en torno a las nociones de cambio, mencionadas en los capítulos anteriores, buscaron reflejarse en los materiales de difusión, al visibilizar a quienes connotan la idea de oficio artesanal y sus roles, los espacios en que este tiene lugar y los contextos de permanencias, transformaciones y adaptaciones, como parte de ciclos y no como contraste entre lo que fue y lo que es, o debería ser.

Reconocer la diversidad de la población artesanal y lograr que de alguna manera todos sus integrantes se vieran reflejados en el material de difusión, fue una de las premisas primordiales. La elaboración de un objeto artesanal implica la colaboración de múltiples actores y, a lo largo del proceso, diversos factores ambientales, económicos, sociales inciden en el producto final. *Todos participamos de las actividades: hombres, mujeres y jóvenes; las mujeres son las que preparan la comida mientras los hombres adelantamos trabajos, también ellas ayudan a lijar y hacen los terminados, nosotros los hombres trabajamos en la recolección del material y el tallado rústico. Los jóvenes también ayudan a recolectar material, tallar y organizar el taller, esta labor siempre lo hemos manejado de esa manera* (tallador de palosangre, Leticia, Amazonas). *Yo sé teñir, sé hilar, sé empatar, sé todo de la mochila, sino que estoy corta de vista y no uso gafas y me la pierdo mucho, tendría que tener gafas. Entonces la mando a hacer, porque por aquí tenemos artesanos que saben hacerla. A los hombres que les gusta hacer la gaza nosotros pagamos para que nos hagan la gaza* (tejedora Wayúu, Guajira).

De esta manera, al “artesano”, que materializa en objetos el oficio artesanal, se le suman trilladores, cultivadores, recolectores, proveedores, rypiadores, trenzadores, talladores, fundidores, enchapadores, hormadores, tejedores, maestros, aprendices, esposos, hijos, ayudantes, diseñadores, intermediarios, emprendedores, asociaciones locales, comerciantes, distribuidores, exportadores, intermediarios, mediadores y clientes de todo tipo. Dar visibilidad y tener en cuenta a todos los partícipes que forman parte del oficio, del proceso y sus etapas, fue el reto para la propuesta de

Cerámica

Carmen de Viboral, Antioquia

El valor de la cerámica Carmelitana se centra en el proceso de decorado a mano. Los diseños, también llamados "pintas", son aprendidos en su mayoría por mujeres y son reproducidos ágilmente en cada una de las piezas cerámicas utilizando la técnica de bajo esmalte (pintar sobre la cerámica cruda y luego esmaltar).

Las pintas tradicionales, hacen parte del conocimiento compartido de los habitantes, pero también hay diseños y decoraciones propias de cada taller.

Actualmente se puede hablar de una nueva ola de ceramistas en el Carmen, que busca encontrar nuevos lenguajes, experimentar formas, materias primas y colores. Casi todos estos nuevos talleres son liderados por mujeres.



El camino de las pintas tradicionales

Esta ruta muestra la ubicación de los talleres y tiendas de la cerámica carmelitana, que elaboran y comercializan productos con pintas tradicionales.

1 Artesanías El Dorado
Carrera 31 # 42 64
Teléfono: 543 04 55

2 El Taller Cerámica
Carrera 31 # 42 62
Teléfono: 3122633817

3 Cerámicas Renacer
Carrera 31 # 41 04
Teléfono: 5433321

4 Cerámicas Esmaltarte
Carrera 31 # 37 03
Teléfono: 543 08 90

5 Cerámicas Dos Pirámides
Carrera 31 # 34 52
Teléfono: 543 20 22

6 Taller El Jardín
Teléfono: 320 782 1203

7 Cerámicas Pensamiento Artesanal
Teléfono: 311 631 6725

8 Cerámicas Enamorarte
Teléfono: 310 392 2547

9 Cerámicas Artemanía
Teléfono: 314 600 0336

10 Cerámicas Los Jardines
Teléfono: 304 350 58 76

11 Alfarería Los Cardona Partidas de la Chapa.
Teléfono: 543 16 29

12 Del Alfarero Tienda Cerámica
Teléfono: 320 753 8622

13 Tienda de Cerámica AZ
Cra 31 # 41 A -30
Teléfono: 320 443 7791

Talleres que combinan tradición e innovación

14 Vivoral Cerámica (Antigua Nacional)
Carrera 31 # 42 80
Teléfono: 311 734 39 67
313 628 20 42

15 Cerámicas Bere
Calle 29 # 29 67
Teléfono: 3128046997

16 Cerámicas El Horno Mágico
Carrera 31 # 38 37
Teléfono: 543 11 59
543 31 28

17 Arte Yesos
Teléfono: 312 881 0540

18 Juan Guillermo Muñoz Inodoros y Lavamanos en Cerámica
Teléfono: 312 792 2399

19 Luz del Carmen
Cra 33 # 37 - 63
Teléfono: 300 341 5073





El afiche - plegable diseñado para la *cerámica de Carmen de Viboral* es un mapa directorio que a través de tres rutas: *El camino de las pintas tradicionales*, *Talleres que combinan tradición e innovación* y *Los hijos de la loza*; le ofrece al lector la posibilidad de conocer los nombres de todos los artesanos de la cerámica del municipio antioqueño, y su información de contacto. Independientemente del enfoque que cada taller le ha dado su producción artesanal, todos tienen un espacio en este material de divulgación.

Los hijos de la loza

Esta ruta muestra la ubicación de los talleres y tiendas de quienes fusionaron los elementos propios de la cerámica tradicional con otras formas y colores, generando nuevos diseños, y que ahora hacen parte de una nueva generación de artesanos.

- 20** Cerámicas Rampini
 Carrera 31 # 41 - 22
 Teléfono: 5435321
- 24** Lalambra
 Teléfono: 3218467662
- 21** Entorno al Fuego
 Teléfono: 314 774 72 81
- 25** Brigit GF Grietas Taller
 Carrera 31# 43 B 14
- 22** Kandll Cerámica
 Teléfono: 301 799 4315
- 26** Cerámicas Arcila
 Teléfono: 320572 5453
 Cra 32 N 27-28
- 23** Maryory Ruiz Cerámica
 Teléfono: 543 1984



Mi nombre es _____
 y me dedico al trabajo artesanal. Aquí queda
 el taller en el que trabajamos varios artesanos,
 lo invito a que venga, nos conozca y admire
 la belleza de la cerámica que hacemos con
 nuestras propias manos.

¡Señale su taller en el mapa!



Secado.

El color crudo de los cogollos de iraca contrasta con los verdes intensos del paisaje de Linares. Después de ser cocinados, se exponen al sol y al viento durante horas, embelleciendo campos y caminos. Cualquier espacio se vuelve propicio para el secado de la paja que inicialmente se hace al sol, y luego termina su proceso a la sombra.



Tejeduría de sombreros en Sandoná, Colombia

Abril

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	★ 18	★ 19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

El calendario de la tejeduría de sombreros de Sandoná, es un homenaje a cada uno de los hombres y mujeres que a diario trabajan para que esta tradición artesanal se mantenga viva y se transmita a las nuevas generaciones. Por ejemplo, en abril hace referencia a quienes



Hormado.

El proceso final de los sombreros se hace en las fábricas o cooperativas del área urbana de Sandoná. El acabado del sombrero inicia con el despuchado, o corte de las hebras sueltas, luego se le da la forma característica de cada estilo. Con ayuda de una máquina con hormas se da la talla específica a cada producto.



Tejeduría de sombreros en Sandoná, Colombia

Octubre

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
★ 14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

benefician la iraca en Linares y en octubre a quienes dan horma a los sombreros en el área urbana de Sandoná, entre otros. Así, cada oficio y cada trabajador asociado a los sombreros tiene su espacio en el calendario.



La agenda de tejeduría de hamacas de San Jacinto, refleja el paisaje en el cual se elabora esta artesanía. El patio de atrás de la casa, donde se ubica la cocina, también es el lugar para el telar y las artesanas, un espacio amplio e iluminado en contacto con su entorno. En contraste, el calendario de tejeduría de sombreros de Aguadas muestra a una artesana tejiendo en la intimidad de una pequeña habitación.





El comienzo del sombrero

Las tejedoras cuentan que aprender a hacer el comienzo del sombrero es difícil, pero también precisan que es como una marca personal que muestra la experticia de cada artesana.

"¡Ah! los deseos que tenía yo de aprender a hacer los sombreros... mi mamá tenía un comienzo de un sombrero, entonces yo, cuando ella se vino un sábado para acá, para Aguadas, yo se lo desbaraté pues en mi mente tenía que era capaz de volverlo a armar, al principio me dio mucha dificultad, mucha, lloré... y me dije yo soy capaz, ¡hasta que lo armé!"

**Tejeduría de sombreros en
Aguadas, Caldas, Colombia**

Junio

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
					1	2
★ 3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
★ 24	25	26	27	28	29	30

los distintos materiales de difusión. Su inclusión, ya de por sí, transmite la idea de cambio, de sólo pensar en el “producto” o “artesanía emblemática” a la del oficio.

La espacialidad de la producción artesanal también se quiso visibilizar; tan diversa como los partícipes del oficio artesanal. Esta abarca desde los diferentes pisos térmicos y zonas geográficas hasta las casas, patios y cocinas, a la vez adaptados como talleres y salas de reunión, las calles, las tiendas, los *stands*, [...] *el que teje lo hace en cualquier lado, por toda parte, ya el que cose pone la máquina donde tenga espacio y le dé luz. Los talleres más grandes tienen un patio con las máquinas en la casa*” (tejedor de cañaflera, San Andrés de Sotavento, Córdoba).

Aun cuando las fotografías tomadas durante el trabajo de campo daban cuenta de estos contextos y realidades del oficio, con el fin de no excluir o privilegiar a artesanos, talleres o espacios, estos fueron traducidos en ilustraciones. Adicionalmente, en estas se resaltaron detalles propios como las herramientas y los elementos constitutivos de los espacios, en donde se desarrollan las labores, los puntos de distribución de materia prima o de venta de los productos en mercados locales, etc., desligados de la estética final de los objetos con que se identifica la producción artesanal.

¿Dirigido a quién? ¿Con qué utilidad?

Siguiendo la metodología implementada en el proyecto, a partir de las lógicas de los artesanos y del análisis de sus percepciones, cada uno de los investigadores de los oficios asociados a las veinte artesanías emblemáticas, propuso al menos un elemento de divulgación; este debía responder a las particularidades y necesidades de los artesanos, a sus rutinas, hábitos y prácticas. El análisis de los investigadores también debía basarse en la utilidad que cartillas, tarjetas, afiches y otros materiales, hubiesen tenido como resultado de proyectos anteriores [...] *las diseñadoras me ayudaron en mi tarjeta y en los logos, los rombitos esos quiero ponerlos a mis mochilas porque eso lo tengo en la tarjeta y los quiero poner en las mochilas para diferenciar que eso es mío* (tejedora wayúu, Guajira).

De esta forma, surgieron diversas opciones que fueron discutidas en mesas de trabajo conjuntas con el equipo de investigación y con el grupo de diseño que se incorporó al proyecto en esta última fase. Aplicaciones para celular, cuadernos de dibujo, cajas de herramientas, afiches, catálogos de productos, portarretratos y directorios artesanales hicieron parte de las iniciativas planteadas de forma preliminar.

De acuerdo con las propuestas, se establecieron criterios de selección ajustados a los requerimientos del proyecto, las realidades de los artesanos, el material gráfico



Artesanías tan disímiles como los tejidos de iraca de Usiacurí y las mochilas tejidas por las mujeres kankuamas, generaron a su vez propuestas de divulgación diferentes, etiquetas para los productos usiacureños y costureros para el uso de las artesanas kankuamas, respectivamente. Todos los objetos de difusión diseñados tienen un espacio para que cada artesano los personalice, como es el caso de la etiqueta para los tejidos de iraca, que permite escribir allí el nombre y la información de contacto del artesano.

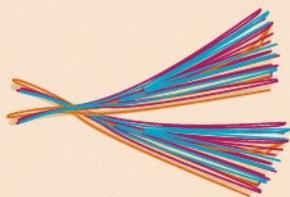


El tejido que usted tiene en sus manos es producto de la larga tradición usiacureña y de la paciente y refinada labor de:



La técnica de tejido de los bordados es muy compleja y representa para los artesanos la esencia de su oficio. Actualmente, se está tratando de mantener vigente este conocimiento, transmitiéndolo a través de la práctica y el ejemplo a las nuevas generaciones, con la intención de que esta tradición artesanal no desaparezca.





La técnica de tejeduría utilizada por los artesanos de Usiacurí es una de las más ricas y delicadas, se caracteriza por las diferentes puntadas de bordado con las que se elaboran variados productos.



Flor de nudillo, ojito de perdiz, sol de Maracaibo, flor de papaya, estrellita, mimbre, son algunos de los nombres de los bordados que las artesanas aplican con ingenio y experticia para crear nuevos productos.

y la información disponible. Con base en esto, finalmente se consolidaron cinco categorías de material entregable, por lo cual se consolidó un banco de imágenes del oficio, como base para las ilustraciones. Se buscó, así mismo, representar aquello que los artesanos expresaron como significativos de la familiaridad y, a la vez, de los cambios en sus oficios: las variedades de un mismo sombrero, las innovaciones en los colores con que son teñidos las fibras de iraca, fique o esparto, la introducción de nuevas formas de objetos como las máscaras decoradas con tamo y mopa mopa, las nuevas pintas la loza del Carmen de Viboral o la elasticidad del barro para formar infinitos objetos de cerámica en Ráquira.

Lograr plasmar la espacialidad, particularmente del paisaje en el que se inscribe el oficio artesanal, fue el complemento para contextualizar las ilustraciones, por lo que se incluyeron animales y plantas del desierto de la Guajira, la vegetación de la Sierra y del Amazonas, los páramos de Boyacá, los talleres urbanos de los barrios de San Juan de Pasto, las viviendas donde las comunidades wounan desarrollan su oficio en las ciudades o el patio trasero de las casas sanjacinteras donde se tejen las hamacas.

Con el propósito de generar la apropiación y el uso de cada uno de los productos, se procuró también hacer posible que los artesanos los puedan personalizar: marcar el taller en el mapa de Galapa, dar información breve sobre cómo y de quién se aprendió el oficio, incluir testimonios de lo que más les gusta de su trabajo, los años de experiencia, textos de invitación a conocer el taller o llamar la atención sobre las buenas prácticas en el aprovechamiento de las materias primas, así como marcarlos con sus nombres y datos de contacto.

**Los artesanos de Galapa elaboramos
las más vistosas máscaras del Carnaval
de Barranquilla.**

**Yo soy uno de esos artesanos,
mi nombre es _____
y mi taller queda aquí. ¡Visítanos!**

¡Señale su taller en el mapa!

Los investigadores, a partir del conocimiento de los artesanos, contribuyeron al diseño de los materiales de difusión y escribieron los textos que hacen parte integral de estos. Es el caso del texto corto que permite hacer un reconocimiento individual del artesano (nombre del artesano). En el costurero creado para las artesanas wayúu, el texto es un agradecimiento a las artesanas tejedoras wayúu, quienes con su trabajo hecho a mano protegen la cultura de su pueblo.



Este costurero pertenece a:

y representa el agradecimiento a las artesanas tejedoras wayuu, quienes con su trabajo hecho a mano protegen la cultura de su pueblo.

En síntesis, el consenso al que llegaron los investigadores fue el de diseñar materiales de difusión derivados de las necesidades manifestadas por todos los vinculados al oficio artesanal y que tuviesen un doble uso. Por un lado, aquellos dirigidos a la diversidad de actores que integran la población artesanal, lo que se convirtió en artículos como calendarios, mapa directorio de artesanos, afiches de utilidad en las casas, talleres, tiendas, lugares de reunión, oficinas de turismo, puntos de información y entidades públicas, a manera de herramienta para darlos a conocer y de fortalecimiento del oficio. Por otro lado, las etiquetas, cuadernos de notas y portaherramientas, dirigidas más específicamente a los artesanos mismos, para el mejoramiento de su práctica cotidiana y, con ello, de su producto.

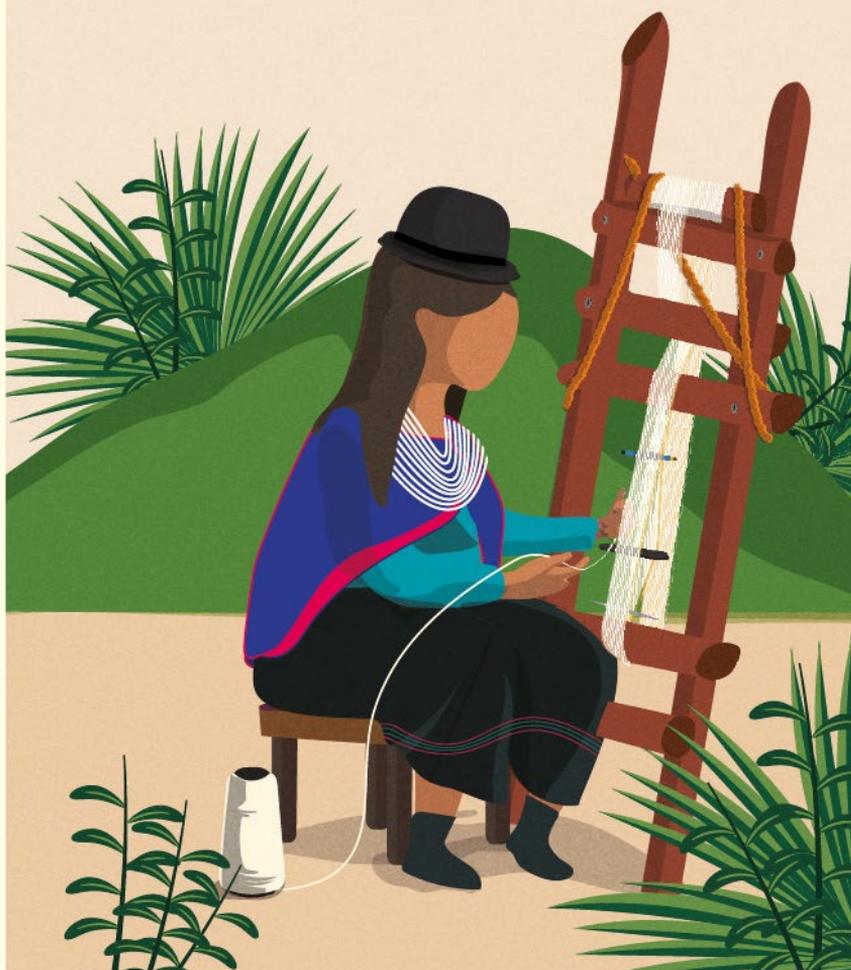
Consolidado este paso, un equipo de trabajo, conformado por ilustradoras, diagramadoras, artistas y diseñadoras, recibieron de los investigadores los textos y el



El trabajo de campo realizado por cada investigador se vio reflejado en los bocetos de los productos, algunos de ellos fueron desarrollados a partir de fotografías aportadas por los investigadores, mientras que otras escenas fueron recreadas a partir de sus descripciones acerca del contexto en que se desarrolla la cotidianidad de los artesanos.

Tejeduría en guanga, chumbes

Silvia, Cauca

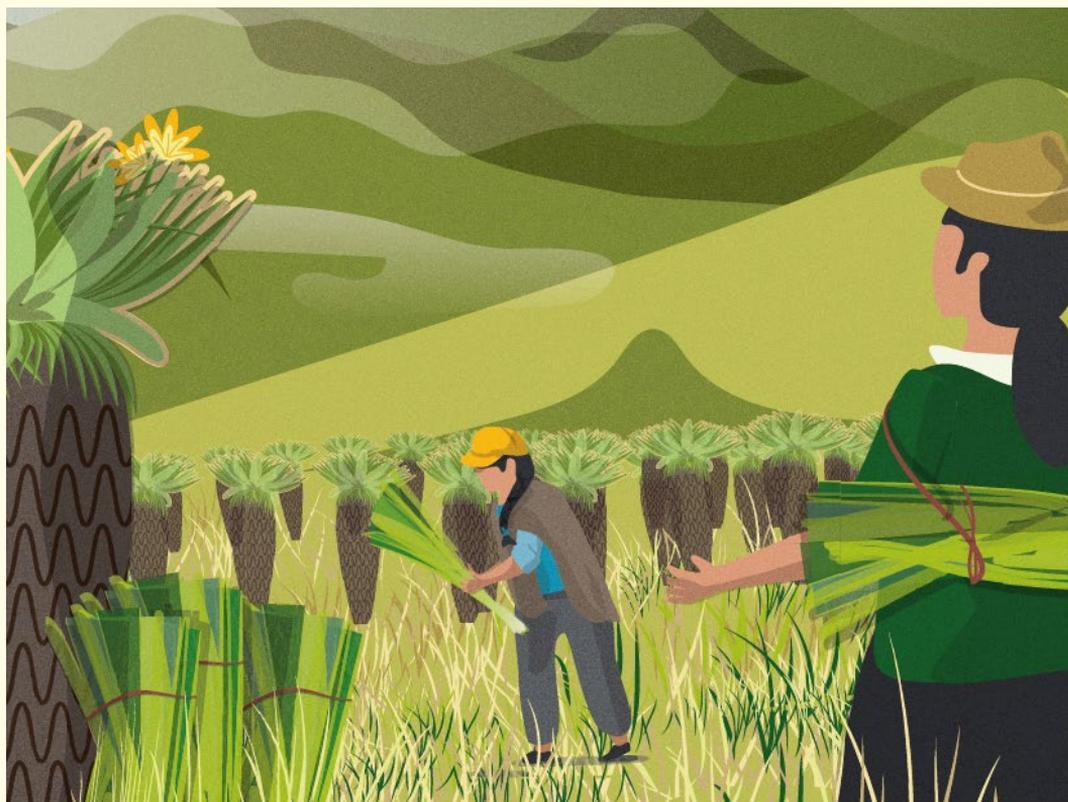


material fotográfico. Con estos insumos, elaboraron machotes de cada uno de las veinte artesanías emblemáticas. Los avances de las propuestas fueron discutidos con el fin de realizar ajustes y refinar los bocetos, antes de iniciar la etapa de ilustración. Posteriormente, cada elemento en borrador fue revisado nuevamente hasta llegar a producir varios prototipos de cada uno.

Calendario

Desde la recolección de la materia prima hasta sacar a la venta un sombrero en fibra de iraca, hay un complejo y organizado proceso en el que intervienen cultivadores, rpiadores, comercializadores, hormadores y, por supuesto, las mujeres y hombres tejedores de la paja. Los calendarios, como material de divulgación, permiten acompañar el itinerario recorrido por la materia prima hasta llegar a su forma final, conocer quiénes participan en la elaboración de un sombrero, de un canasto o de una pieza cerámica. Así también dar cuenta de los paisajes de donde provienen y se transforman, de las temporalidades de los cultivos y plantas silvestres, de las herramientas y el ingenio para emplearlas. Pero más aún, para los artesanos y comerciantes, el calendario es su principal apoyo para programar su producción y comercialización en torno a ferias y fiestas locales, nacionales e internacionales, del cumplimiento de pedidos, de citas y capacitaciones.

El calendario de *cestería de esparto* presenta durante los diferentes meses del año las actividades que se realizan en torno a la producción de los canastos. De este modo, mes a mes, en su cotidianidad, los artesanos estarán acompañados por imágenes de sus personajes y entornos característicos.



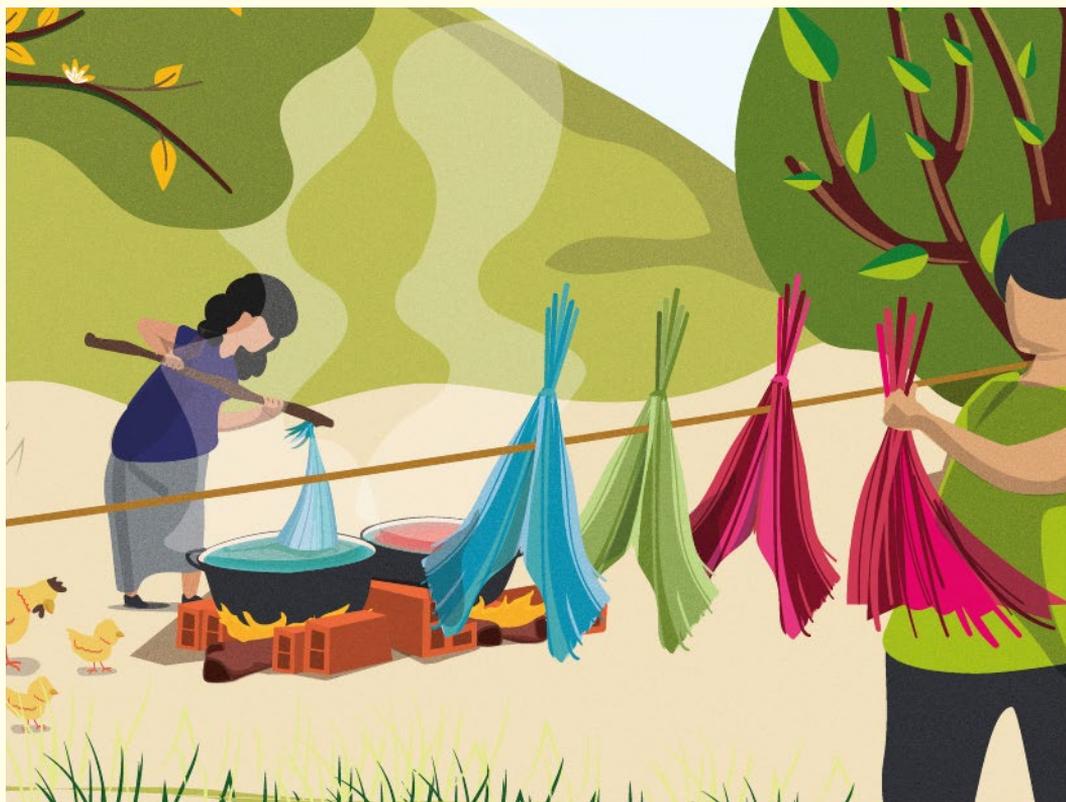
Las medidas del esparto, manojos y maletas

El esparto suele ser amarrado en manojos y varios de estos manojos forman una maleta. Esta es la cantidad de esparto que normalmente compra una artesana. Manojos y maletas son los nombres que artesanas y recolectores le dan a las cargas de esparto.

Cestería en Esparto
Cerinza, Boyacá, Colombia

Marzo

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
★ 25	26	27	28	29	30	31



Tinturado

Los colores usados en el esparto en principio eran el verde y el fucsia, luego de mucho tiempo se empezó a usar toda la gama de colores. Día a día más artesanas aprenden el proceso de tinturado.

Cestería en Esparto
Cerinza, Boyacá, Colombia

Julio

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
★ 1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	★ 20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

Este material consiste en la cartografía impresa, en tamaño afiche, en la que se visualiza la espacialización del oficio artesanal en un territorio dado, donde la ubicación de talleres, de sitios de distribución, de casas y talleres de maestros o de escuelas de aprendizaje se demarca en rutas, sectores y puntos de interés para los locales y los visitantes. Los cambios en el oficio son posibles de registrar en este material, como lo expresan los artesanos mismos, es el caso de Carmen de Viboral, en cuyo mapa se puede recorrer “el camino de las pintas tradicionales” y el de “los hijos de la loza”, como procesos paralelos de permanencias y transformaciones.

Aun cuando, no es tan evidente, esta espacialización contiene también las huellas de las dificultades que afrontan los artesanos en sus territorios, la movilidad cotidiana y los retos ante las dinámicas comerciales. *Yo me tengo que desplazar del sur hasta el norte. Desafortunadamente, si uno quiere montar un taller tiene que buscar una ubicación donde pueda a la vez tener taller y almacén, nos costó mucho trabajo, fue más de un año buscando ese lugar y casi que no lo logramos ubicar* (alfarero, Carmen de Viboral, Antioquia).

A través del afiche, para el caso especial de los wounan, tejedores del werregue, se quiso demostrar cómo el oficio y el saber se mueve con los portadores. Ante el anclaje territorial que puede suponer estrategias como la denominación de origen y los posibles estragos del desplazamiento de comunidades, los wounan han llegado a las ciudades y encuentran en la elaboración de sus productos una forma de adaptación al nuevo lugar, así como un ingreso para su sustento. *Llegamos aquí desplazados, y tenemos hijos en la ciudad, que luego seguramente también se dedicarán al oficio* (tejedor wounan en werregue, Bogotá).

Los afiches, sean estos mapa-directorio o no, reflejan la relación de los artesanos con sus territorios. El caso de Galapa es similar al de El Carmen de Viboral, por cuanto muestran la relación directa de los artesanos con su municipio, mientras que, en el caso excepcional del tejido de werregue, se vinculan lugares distantes, a causa del desplazamiento de sus tejedores, a través de su oficio artesanal.

Tejeduría en Wérregue

Río San Juan, Pacífico Colombiano

La tejeduría en fibra de wérregue hace parte de la cultura material de la etnia wounaan, asentada en el bajo Río San Juan en el Pacífico colombiano.

En las últimas dos décadas, distintas oleadas de violencia han forzado a muchos habitantes, entre ellos artesanos wounaan, a desplazarse a zonas rurales del país. En Bogotá existe un cabildo que cuenta con 492 personas y 113 familias ubicado en el barrio Vista Hermosa, Ciudad Bolívar. Varias de estas familias aún se dedican a trabajar el wérregue para la producción de objetos artesanales.

La capacidad de adaptación de los artesanos ha permitido ajustar el proceso para la elaboración de piezas en wérregue a la forma de vida urbana en ciudades como Bogotá.



Mi nombre es _____
 y nací en _____
 Uno de mis oficios es elaborar
 artesanías en wérregue.
 Actualmente vivo y trabajo
 en _____
 la fibra de palma de wérregue
 viene desde _____
 y las artesanías se venden
 en _____



Creando nuevas piezas

En las zonas rurales los artesanos han creado nuevos productos, más pequeños y accesibles, que les permiten mayor versatilidad en las ventas. La elaboración de jarrones se sigue manteniendo para ferias y eventos especiales.



En otras ciudades

¿De dónde se obtiene la materia prima?

En el Bajo San Juan las comunidades de artesanos recolectan la fibra de werregue de los bosques de su territorio y allí mismo la trabajan. Los artesanos que viven en Bogotá reciben encomiendas de fibra que recolectores, familiares y amigos envían desde el Pacífico.



El proceso de tinturar el werregue



En el Bajo San Juan las comunidades de artesanos recolectan la fibra de werregue de los bosques de su territorio y allí mismo la trabajan. Los artesanos que viven en Bogotá reciben encomiendas de fibra que recolectores, familiares y amigos envían desde el Pacífico.

Los espacios de trabajo



Las formas de comercialización

Habitar en zonas rurales también ha significado nuevas formas de comercializar sus productos. Las ventas por internet y el contacto directo con almacenes son algunos de los beneficios reconocidos por las comunidades artesanales en Bogotá.

Tanto en Bogotá como en el Bajo San Juan, la casa es el espacio de trabajo de los artesanos. Vivir en la ciudad ha forzado a estas comunidades a habitar y trabajar en espacios muy distintos a sus tradicionales viviendas de madera, con pocas paredes y vista al río.

Máscaras

para el Carnaval de Barranquilla

Talleres artesanales en Galapa, Atlántico

Galapa es un municipio en la costa Caribe con más de 40.000 habitantes, ubicado en el área metropolitana de Barranquilla, a 8 km de la ciudad. Actualmente, alberga más de 50 grupos de danzas del Carnaval de Barranquilla y es ampliamente reconocido como territorio artesanal. Allí existen más de dos docenas de artesanos, líderes en el oficio de la elaboración de máscaras para el Carnaval, en las técnicas de talla de madera y moldeado en papel maché; desde comienzos de la década de 1970 este ha sido un oficio destacado, que cuenta con reconocimiento a nivel nacional.



El oficio

Las fiestas de carnaval cuentan con representaciones de animales exóticos como elefantes, gorilas, leones, tigres y cebras, y también incorporan animales nativos como el jaguar y el caimán o domésticos como el perro, el burro y el chivo, además de distintas aves y peces. Esta diversidad de fauna es una muestra del mestizaje cultural entre europeos, africanos e indígenas y su apropiación por los habitantes del Caribe Colombiano.

Los artesanos que elaboran las máscaras de Galapa mantienen vivo este legado, incorporando nuevos elementos que transforman el uso de la máscara para la danza, en piezas decorativas con valor artístico y significación cultural. Los saberes asociados a la elaboración de máscaras son transmitidos en los talleres de los maestros artesanos entre familiares y trabajadores, quienes en el futuro se encargarán de mantener vigente el conocimiento y el oficio.



- | | |
|--|---|
| <p>1 FRANCISCO PADILLA PATIÑO
Dirección: CARRERA 16 # 7-105
Teléfono: 311 4513041
Nombre del taller: Artesanías El Tigre</p> | <p>8 AURIEL GUETTE HERNÁNDEZ
Dirección: CALLE 24 # 16-73
Teléfono: 311 6874209
Nombre del taller: Artesanías La Pantera</p> |
| <p>2 JOSÉ LLANOS OJEDA
Dirección: CALLE 13 # 13 - 26
Teléfono: 308 6316 / 314 5693623
Nombre del taller: Taller artesanal Selva Africana</p> | <p>9 JAIME DE LA CRUZ SUÁREZ
Dirección: CALLE 3D # 16C-19
Teléfono: 300 7041006
Nombre del taller: ArMocaná</p> |
| <p>3 MANUEL PERTÚZ MENDOZA
Dirección: CARRERA 20 # 8^a-32
Teléfono: 312 6296530
Nombre del taller: Casa Museo Toro Miura</p> | <p>10 DIONISIO VARGAS DE LA ROSA
Dirección: CALLE 24 # 17-56
Teléfono: 300 4533799
Nombre del taller: Artes Dioni</p> |
| <p>4 LUIS PERTÚZ MENDOZA
Dirección: CALLE 14 # 25-13
Teléfono: 311 6859060
Nombre del taller: Artesanías El Congo Real</p> | <p>11 RAFAEL VILLA REINO
Dirección: CARRERA 3 # 1 - 19 (Corregimiento de Paluato)
Teléfono: 311 6119258
Nombre del taller: Taller Rafa Villa</p> |
| <p>5 ABRAHAM BERRUDO GÓMEZ
Dirección: CALLE 10 # 18-66
Teléfono: 300 7395449
Nombre del taller: Artesanías Cacique Jalapa</p> | <p>12 WILSON PADILLA HERNÁNDEZ
Dirección: CALLE 19 # 16-126
Teléfono: 311 6929500
Nombre del taller: Artesanías Zeyla</p> |
| <p>6 RUBIEL BADILLO
Dirección: CALLE 17 # 16-39
Teléfono: 300 8188050
Nombre del taller: Taller Rubiel Badillo</p> | <p>13 GABRIEL PADILLA HERNÁNDEZ
Dirección: CARRERA 16 J # 3 d - 10
Teléfono: 300 7819199
Nombre del taller: Taller El Gaby</p> |
| <p>7 ENUAR VALDÉZ RIVERA
Dirección: CARRERA 9 # 2d - 50 (Corregimiento de Guaimaral)
Teléfono: 311 6296501
Nombre del taller: Artesanías Valdéz</p> | <p>14 FERNANDO PADILLA HERNÁNDEZ
Dirección: CALLE 1B # 53^a - 13
Teléfono: 300 4071321
Nombre del taller: Artesanías Los Magos</p> |





- 
15 **EMILIO NATERA NARVÁEZ**
 Dirección: CALLE 13 # 14-95
 Teléfono: 300 3831605
 Nombre del taller: Arte Creativo El Mande
- 
20 **RICARDO CANTILLO OJEDA**
 Dirección: CARRERA 16 # 13-24
 Teléfono: 310 7300784
 Nombre del taller: Ricardo Cantillo
- 
16 **ALFREDO MARÍN PADILLA**
 Dirección: CALLE 13 # 12*-97
 Teléfono: 304 6512991
 Nombre del taller: A.M Artesanías
- 
21 **HERMANOS DE LA HOZ CASTILLO**
 Dirección: CALLE 11B # 10-175
 Teléfono: 301 7273510
 Nombre del taller: Taller Hermanos De La Hoz
- 
17 **WILFRIDO RODRÍGUEZ PADILLA**
 Dirección: CALLE 15 # 13-05
 Teléfono: 304 3546667
 Nombre del taller: Wil Artesanías
- 
22 **LIN SÁNCHEZ ORELLANO**
 Dirección: Calle 12 B # 10-121
 Teléfono: 300 2084662
 Nombre del taller: Taller Kabary
- 
18 **AGUSTÍN CASTRO MARÍN SANTIAGO**
 Dirección: Carrera 17 B # 18 A - 48
 Teléfono: 301 4024966
 Nombre del taller: Taller Tinagros
- 
23 **ALEX Y DIOMEDES CELÍN SANTIAGO**
 Dirección: Carrera 3 # 6 - 9 (Corregimiento de Guaimaral)
 Teléfono: 310 522962
 Nombre del taller: Artesanías Madeto
- 
19 **HARLY ARREGOCÉS PINEDO**
 Dirección: CALLE 8 # 17-86
 Teléfono: 301 2174976
 Nombre del taller: Tauro



Los artesanos de Galapa elaboramos las más vistosas máscaras del Carnaval de Barranquilla.
 Yo soy uno de esos artesanos, mi nombre es _____ y mi taller queda aquí. ¡Visítanos!

¡Señale su taller en el mapa!

Etiqueta / tarjeta de presentación

La entrada de los artesanos en la competencia comercial de sus productos, hace evidente para ellos que, para incrementar las ventas de sus productos, ser más competitivos, atraer nuevos compradores, etc., no basta sólo con exhibirlos. En este contexto, consideran además que no les están pagando precios justos, que pierden el control con los intermediarios, que se incrementa la competencia con productos “no originales” y que el consumidor no aprecia el trabajo invertido en la elaboración de las piezas; por ello, varios de los artesanos manifestaron el deseo de dar a conocer sus esfuerzos en transformar y producir los objetos que comprarán los consumidores.

Paralelamente, como parte de un proyecto previo, desarrollado con algunas artesanas de Usiacurí, se evidenció la utilidad de las tarjetas de presentación. *Nos diseñaron las tarjetas, dicen hecho en Usiacurí. Esa es la forma como yo identifico mis productos. Ahora mi hijo creó una tienda online, él vende así, me dice <mamá me encargaron esto así> y yo los voy haciendo y él los va entregando* (tejedora en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico). Los pocos artesanos que tienen la oportunidad de tratar directamente con los compradores, consideran que las tarjetas que logran repartir en las ferias son efectivas para su posterior comunicación con los clientes. *Conozco los proveedores por medio de que salimos a las ferias a vender entonces uno allá se consigue sus clientes, por medio de visitas, comunicaciones, tarjetas que uno reparte en ferias, invitaciones, entonces por medio de eso, de tanta comunicación”* (tejedora, San Jacinto, Bolívar). En tanto es un material que ha probado su éxito para algunos artesanos y que no todos cuentan con su tarjeta de presentación o tienen la oportunidad de ir a las ferias locales o nacionales, que no tienen una tarjeta actualizada o con toda la información que necesitan, se planteó para algunos casos reproducir una conjunción de etiqueta con tarjeta de presentación. Esta combina la función de incluir los datos del artesano (nombre, contacto, taller, correo electrónico, etc.), junto con información propia del oficio (proceso de recolección de la fibra de iraca, historia del oficio de los orfebres momposinos, dónde está el árbol de mopa mopa y cómo se recolecta su resina o la variedad de oficios del Amazonas colombiano, entre otros), dándole así un valor personal a la pieza artesanal.

Agenda / Cuaderno de notas

Dibujos de los diseños, contactos de posibles compradores y notas de las capacitaciones, fueron algunas de las necesidades de los artesanos, identificadas por los investigadores que seleccionaron elaborar el cuaderno de notas. La portada, así como tres insertos ilustrados, representan los contextos cotidianos propios de la tejeduría de hamacas, el recorrido de la fibra de tamo hasta Pasto para el enchape



La creatividad y habilidad de artesanos del municipio se refleja en una gran variedad de objetos. Anillos, brazaletes, aretes, cofres o prendedores, entre muchas otras piezas, son elaboradas por imitación, por encargo o poniendo a prueba su ingenio.

Hace ya casi 50 años que el oro dejó de ser la materia prima principal, aunque muchos artesanos todavía lo trabajan. Las piezas ahora son principalmente de plata. Con el cambio de la materia prima también cambió el uso, los clientes y los puntos de distribución de las joyas, pero no la creatividad del orfebre momposino.

Alrededor de 500 habitantes de Santa Cruz de Mompox, se dedican a la joyería en sus diferentes etapas.

Joyería en filigrana

Mompox, Bolívar



*

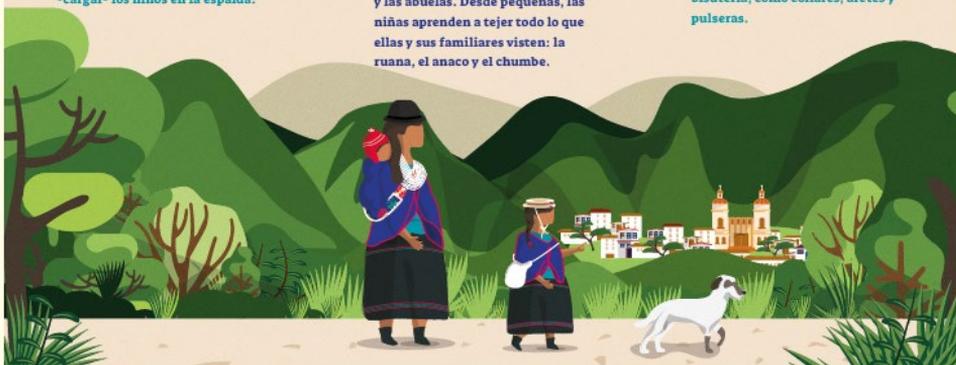
El chumbe es una cinta ancha de algodón tejida por las mujeres misak en telar vertical. Sus dimensiones pueden variar de acuerdo a su función. Cotidianamente, se usa la cinta en la cintura de las mujeres para sostener el anaco -falda- o para chumbar -cargar- los niños en la espalda.

Mujeres Misak, Mujeres Tejedoras

El arte de hilar, de trenzar, de tejer se ha mantenido en el tiempo. El saber se transmite principalmente por vía materna, es un proceso de enseñanza práctica y observación constante del trabajo de las mamás y las abuelas. Desde pequeñas, las niñas aprenden a tejer todo lo que ellas y sus familiares visten: la ruana, el anaco y el chumbe.

*

El tejido del chumbe representaba paisajes y animales, mientras que hoy en día la flor misak, el calendario, el maíz, las lagunas, entre otros, son los motivos predominantes. Algunas mujeres siguen tejiendo los chumbes y también elaboran bolsos y accesorios de bisutería, como collares, aretes y pulseras.



Artesanías tan diferentes como la filigrana de Mompox o los tejidos de los Misak, encontraron en la etiqueta un medio de divulgación del oficio y de los artesanos, que visibiliza, por igual, productos artesanales que ya cuentan con su posicionamiento comercial, en el caso de la filigrana momposina, frente a los chumbes Misak, de poco reconocimiento a nivel nacional.

variados objetos en madera o los encuentros de varias generaciones de mujeres alrededor del tejido del sombrero. *Cada año yo me dedico a sacar algo diferente, no bastante, por ejemplo cada año saco un producto, yo me dedico en las libretas a dibujar y comienzo a decir si se puede hacer hasta que yo doy y lo llevo a la iraca* (tejedora en fibra de iraca, Usiacurí, Atlántico).

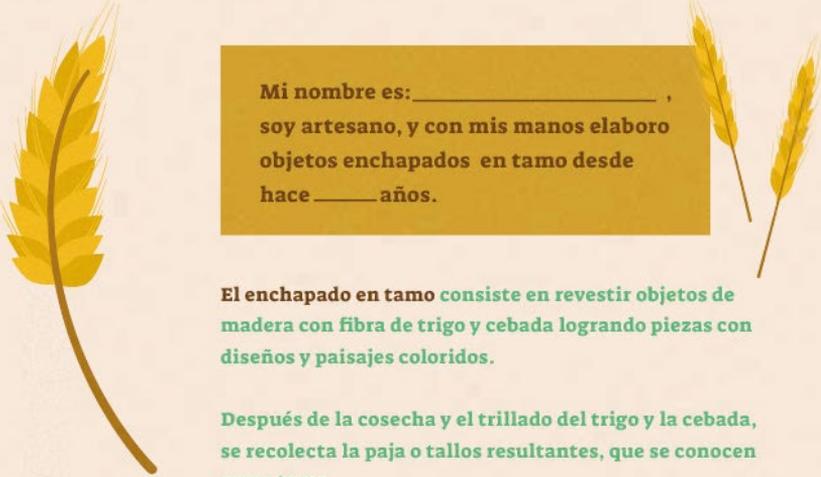
El cuaderno de hojas blancas dedicado al oficio artesanal, también es un elemento que puede acompañar a los artesanos por varios años, sin perder utilidad ni vigencia y que finalmente plasma el sello individual de cada artesano, sus relaciones y sus logros. *Llegan a mirar las artesanías, a pedir listas de precios, a pedir fotografías, tarjetas, información y todo eso se les da, ellos después llaman y uno debe anotar lo que le están pidiendo* (tejedora, San Jacinto, Bolívar).

Muchos artesanos son creativos diseñadores y hábiles dibujantes que requieren no sólo de un cuaderno de notas sino de libretas en las cuales plasmar las innovaciones en sus productos, resultado de la inspiración propia o de los requerimientos de los clientes. Por esta razón, en casos como el de la alfarería de Ráquira o el de las artesanías de tamo se diseñaron cuadernos para los artesanos.

Cerámica y alfarería

Ráquira, Boyacá





Mi nombre es: _____ ,
soy artesano, y con mis manos elaboro
objetos enchapados en tamo desde
hace _____ años.

El enchapado en tamo consiste en revestir objetos de madera con fibra de trigo y cebada logrando piezas con diseños y paisajes coloridos.

Después de la cosecha y el trillado del trigo y la cebada, se recolecta la paja o tallos resultantes, que se conocen como tamo.

Según las narraciones de los artesanos, el tamo no se debe secar al sol sino a la sombra. Es necesario abrirlo y voltearlo para que pierda la humedad. Luego se limpia, se le quitan las hojas y se deja el tallo.

El tallo se selecciona por tamaños, las primeras fibras salen largas, las siguientes más largas, y por último más cortas. Luego se abre y se convierte en láminas. Si se requiere tinturarlo, es necesario cocinarlo primero, y posteriormente laminarlo o pegarlo en hojas.



La versatilidad y adaptabilidad de los artesanos se refleja en su capacidad para llevar consigo su oficio a cualquier lugar; como lo indican las mujeres wayúu y de la Sierra Nevada, *para tejer sólo se necesita los hilos, la aguja y la persona y ya*. Mientras los telares para hacer hamacas o chinchorros permanecen en casa, atienden sus puestos de venta, sacan tiempo a los quehaceres del hogar, se desplazan o atienden una visita y en sus manos las agujas de crochet mecánicamente van tejiendo las mochilas.

La observación de esta práctica cotidiana, condujo a la propuesta de elaborar un costurero portable como un elemento de fácil uso para transportar herramientas pequeñas o para tenerlas al alcance en sus casas. Artesanas tejedoras, que se desplazan largas jornadas en el desierto o en la Sierra, llevando sus agujas e hilos de colores de compran al menudeo. Varias de ellas manifestaron que refunden fácilmente estos elementos, que por su tamaño pueden perder fácilmente y, por lo tanto, se ven obligadas a tener repuestos, a prestar o pedir prestado o reemplazar constantemente. La tela del costurero portable, lleva impresas las ilustraciones motivos y colores que reflejan el oficio artesanal, e igualmente, en aras de su utilidad, varía el número de bolsillos en su interior para acomodar los juegos de agujas, hilos enhebrados, lápiz, ganchos nodriza, tijeras y una sección de tela para enterrar las agujas y para los sobrantes del hilo.

Ilustrar cada oficio requirió del acompañamiento de cada investigador, desde su aproximación no sólo a artesanos y sus artesanías, sino también al entorno donde se produce. Así, por ejemplo, el costurero para las tejedoras wayúu plasma su forma de vestir y sus ranche-rías, incluso los animales y las plantas propios de su vida diaria en el territorio.







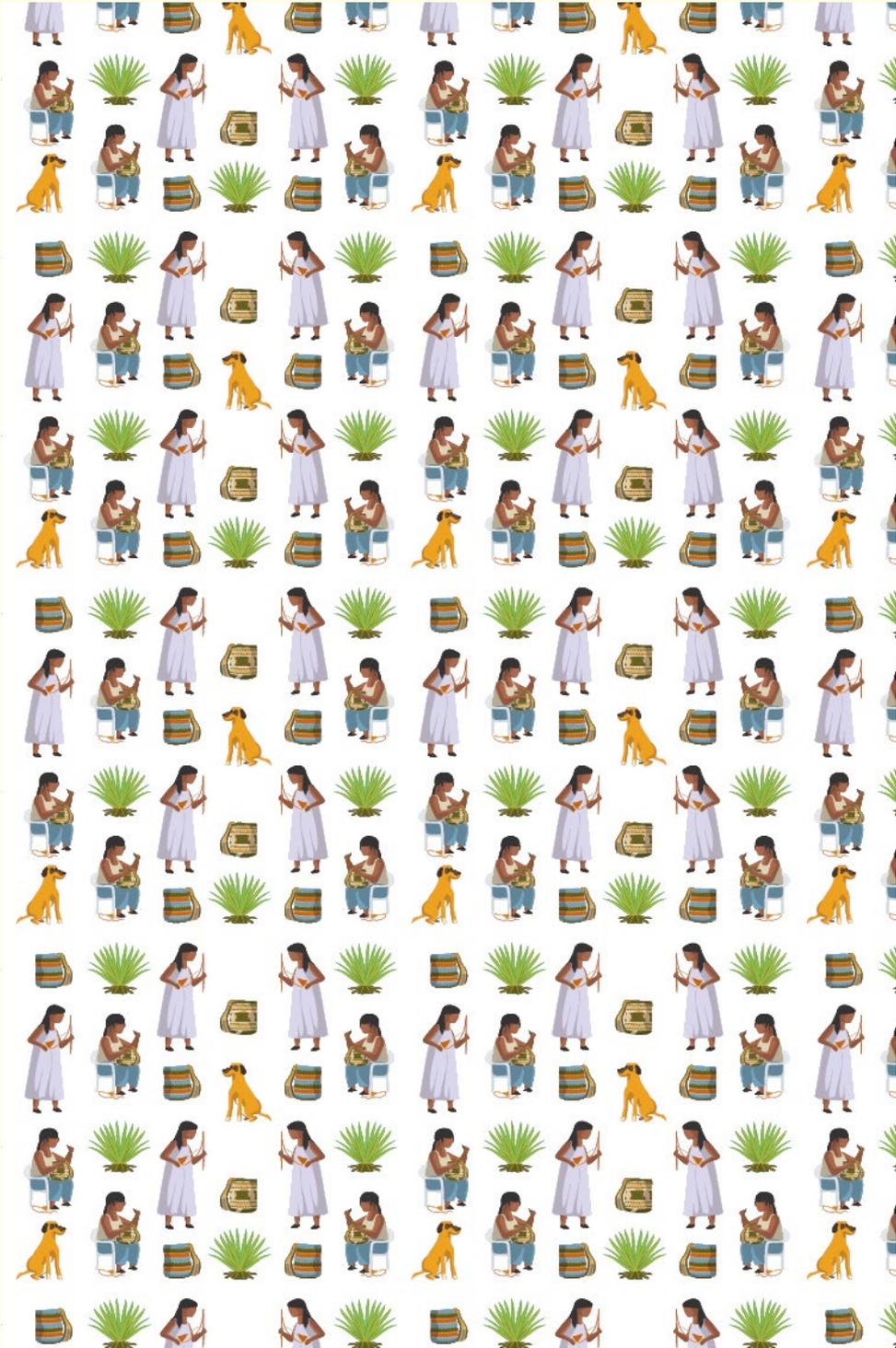
La observación de las rutinas de los artesanos permitió a los investigadores identificar necesidades, no siempre son conscientes, y posibles alternativas de materiales de difusión que ayudarían a mejorar su desempeño. Es el caso de los costureros destinados a las tejedoras de mochilas arhuacas, kankuamo y wayúu.



Materiales alternativos para consumidores

Así mismo, en provecho de las ilustraciones, los motivos que representan la diversidad espacial del oficio, los artesanos, los colores, las herramientas, se planteó su aplicación a otros productos alternativos y que, en aras a visibilizar la producción artesanal, estuvieran al alcance de un amplio espectro de consumidores; con este objetivo se produjeron prototipos de materiales a manera de papel de regalo, aunque también se puede extender a servilletas, manteles y vajilla desechable, entre otros. A futuro, será necesario realizar un estudio de cómo reproducir este material, del cual, se propone, un porcentaje de su venta se invierta en un banco de recursos, y así generar un beneficio extra para financiar estrategias y acciones destinadas a la población artesanal.

La profundidad alcanzada en las investigaciones fue plasmada a través del lenguaje sencillo de las ilustraciones. El resultado se considera tan elocuente que se propone su uso en diferentes productos y para públicos diversos, como es el caso de los papeles de regalo.





Si bien la discusión alrededor del material de difusión yace principalmente en la importancia de la transferencia del conocimiento (comunicar y difundir), que hace parte del proceso mismo de la investigación, esta no puede desligarse de la reflexión acerca del uso y los usuarios finales del material (Phillipson et al, 2011). La fase final de los proyectos, que exige cada vez más la devolución de los resultados de investigación, no debe reducirse a indicadores de eficiencia en gasto de los recursos o traducirse en mediciones de impacto. El cómo se da esta transferencia de conocimiento y su efectividad debiera ser lo crucial del análisis.

También está visto que el impacto, los beneficios o el uso del conocimiento requiere evaluarse en proyectos de más largo aliento, lo que implica un mayor nivel de involucramiento con y de las poblaciones partícipes y más acompañamiento por parte del grupo de investigación: aprender a oír sus necesidades y que los resultados sean más concertados.

Para ello, en palabras de Phillipson et al. (2011), más allá de las discusiones epistemológicas relacionadas con la producción y transferencia del conocimiento, lo que está en discusión son las prácticas mismas y los méritos basados en el intercambio de conocimiento científico y empírico. Que con ello se retome la reflexión sobre la representatividad, la participación, la validez, la retroalimentación, el impacto y los beneficios mutuos que el proceso debería implicar.

Desde esta investigación se ha pretendido profundizar en tal dirección, para mejorar los recursos hacia lo que los artesanos necesitan (incluso un determinado sector de artesanos) y no hacia lo que se espera de ellos de acuerdo a las políticas públicas, de las entidades financiadoras, de los compradores o de la comunidad académica misma. Fals Borda (1987) buscaba reflexionar sobre los compromisos de la academia y de la conexión del mundo científico con la realidad, pero casi medio siglo después aún esa realidad se traduce frecuentemente en indicadores de medición e impacto, en gestión de recursos públicos, con lo cual se pierde de vista el objetivo de dar un uso transformativo a la realidad a través de la investigación.



