

caiana

Lorena Guerrero Jiménez
POLI, Bogotá

Del Diseño y la Artesanía: un diálogo sobre la
creación de artefactos

Del Diseño y la Artesanía: un diálogo sobre la creación de artefactos.

Lorena Guerrero Jiménez
POLI, Bogotá

La creatividad es una condición inmanente y esencial al ser humano. Dicho don natural puede entenderse como la capacidad de actuar de forma ingeniosa ante las diferentes situaciones del mundo. Ejercemos la creatividad desde nuestra infancia, cuando iniciamos nuestra exploración a través de los sentidos, y cada vez que el entorno nos propone un obstáculo. Disfrutamos de esa experimentación y esa forma de actuar se despliega naturalmente. Según Carlos Figueroa Navarro, “la creatividad es una característica esencial de la especie humana, mediante la cual ha resuelto muchos problemas de su existencia”,¹ y se propone con un diferenciador de los demás seres vivos, a tal punto de que ha sido considerada como un acto divino. Desde el punto de vista de las ciencias cognitivas, la creatividad es tratada desde un entendimiento más contextual; el diccionario de ciencias cognitivas, la define como “la capacidad de realizar una producción a la vez novedosa y adaptada. Esta producción puede ser una idea, una composición musical, una historia, un mensaje publicitario o cualquier otra forma de creación”.²

Uno de los conceptos a mi juicio más interesantes sobre la creatividad, desde el enfoque de las ciencias de la cognición es el aportado por el croata Mihály Csikszentmihalyi, que considera que la creatividad “es el proceso por el cual dentro de la cultura resulta modificado un campo simbólico”.³ Es

importante aclarar que estos campos simbólicos no pueden verse de manera abstracta ni genérica; al respecto, el gran teórico del diseño Víctor Papanek, considera que el diseño es la base de toda actividad humana, una acción subyacente a la vida misma. Sin embargo, esta no se ejerce de manera homogénea, y afirma que “el contenido telésico⁴ del diseño debe reflejar la época y las condiciones que le han dado lugar, y deben ajustarse al orden humano socio-económico general en el cual va a actuar”.⁵ Teniendo en cuenta estas nociones, observo dos ámbitos importantes que permiten reconocer el proceso creativo. El primero tiene que ver con esas nociones *simbólicas*, en las que la interpretación diferente de la realidad, conduce a la exploración de relaciones no paradigmáticas; el segundo corresponde al campo de la *acción*, en el cual estas exploraciones inventivas toman forma, independientemente de cual sea su medio de expresión.

Esta consideración me remite al pensamiento de Hannah Arendt, quien en su importante texto *La Condición Humana* afirma:

...el habla y la acción... son los modos en que los seres humanos se manifiestan unos a otros no como objetos físicos, sino en cuanto hombres. Esta manifestación, en la medida en que se distingue de la mera existencia corporal, se basa en la iniciativa, pero se trata de una iniciativa de la cual ningún ser humano puede abstenerse sin dejar de ser humano.⁶

En su filosofía, Arendt distingue dos maneras en las que los seres humanos pueden relacionarse con su trabajo, su acción: la primera, el *Animal Laborans*, podría ser representado con aquellos hombres que condenados a su rutina de trabajo, y sumidos en su tarea son ajenos al resto del mundo y a las consecuencias que su trabajo tiene en éste; y la segunda, el *Homo Faber*, ejemplificada en personas que con su trabajo producen una vida comunitaria y que ejercen como jueces del trabajo y la práctica material. De acuerdo a la explicación que de ello hace Richard Sennett, “para el *Animal Laborans* sólo existe la pregunta del *¿cómo?*, mientras que el *Homo Faber* se pregunta *¿por qué?*”.⁷ Esta división es considerada falsa por Sennett, quien apuesta por rescatar una idea simple, pero quizá

revolucionaria que funda gran parte de su reflexión sociológica sobre la cultura material, según la cual “en el proceso de producción están integrados el pensar y el sentir”.⁸ La reflexión que a continuación propongo, parte de esta reivindicación del quehacer técnico como aspecto propio del pensamiento y del ejercicio de la creatividad, en una aproximación comparativa de dos formas distintas de producción de artefactos/objetos: el diseño industrial y la artesanía.

Si consideramos la más reciente definición oficial de Diseño Industrial (WDO),⁹ la creatividad es la condición que permite a esta profesión transdisciplinaria resolver problemas y crear soluciones. Esta creatividad se ejerce desde una visión hacia el futuro, para “cerrar la brecha entre lo que es (presente) y lo que puede ser”.¹⁰ En este orden de ideas, el diseño se desenvuelve a través de un proceso estructurado y estratégico: el *proyecto*. Este término, derivado del verbo latino *proicere*, cuyo significado es “lanzar hacia adelante” ratifica que el diseño mira hacia el futuro, busca configurar nuevas relaciones en un contexto y, “desocultar”, al decir de Heidegger, nuevos artefactos.¹¹ Esta consideración amplia del *proyectar* la cultura material, nos permite entrar en contacto con otro proceso de creación técnica, la artesanía tradicional, para entender sus paralelismos y proponer algunos puentes de comunicación entre ambos.

A lo largo de mi experiencia en el trabajo con comunidades artesanales en diferentes regiones de Colombia, he encontrado una natural conexión entre la artesanía y el diseño, que, trascendiendo la evidente coincidencia sobre la creación de objetos, estriba en su relación con la sensibilidad que puede emerger de la comprensión profunda de los materiales y los procesos técnicos. Por ello, es mi interés examinar las formas diferenciadas en los que se realizan los “procesos de creación” en cada uno de los dos escenarios. Lo que expongo a través de este artículo, es una primera entrada en este escenario de indagación.

Conceptos teóricos

Para realizar una tarea comparativa entre la artesanía tradicional y el diseño industrial, recurro a dos conceptos teóricos. El primero es la idea de Richard Sennett de que *la técnica está*

íntimamente ligada a la expresión. En su maravilloso texto *El Artesano*, Sennett hace una reflexión sobre el papel de la técnica en la conformación del conocimiento y en la configuración de las dinámicas sociales.¹² Este libro es, a mi parecer, no solo una reivindicación del conocimiento tácito, presente en aquellos expertos hacedores de muchos oficios, sino también una apuesta por encontrar en estas formas de trabajo y de aprendizaje, las claves para llevar la vida comunitaria con habilidad.

Durante siglos el menosprecio por las tareas técnicas ha estado relacionado con la idea obtusa de que los trabajadores técnicos “no piensan”. Se trataría entonces de aquel *Animal Laborans* de Arendt, supeditado a la repetición mecánica sin reflexión. Sin embargo, Sennett propone la noción de que “la mano piensa”, idea que he podido constatar en repetidas ocasiones a lo largo de mi experiencia de trabajo conjunto con bordadores, ceramistas, ebanistas, orfebres, entre otros. Este profundo conocimiento técnico, logrado a través de años de repetición en sus tareas, es de hecho un factor central de su creatividad, como veremos más adelante en los casos que expongo de comunidades artesanales tradicionales (**Fig.1**).

La segunda noción teórica que deseo activar, viene del filósofo Raimon Pannikar, catalán de origen indio. Su trabajo se ha enfocado en la reflexión sobre las diferencias y coincidencias entre las religiones, con el propósito de estructurar escenarios de diálogo que sean propicios para la comprensión intercultural, en pro de evitar conflictos religiosos. La hibridez de sus raíces, soportan su extensa producción. Este autor propone el concepto de “equivalentes homeomórficos”,¹³ que

...son “equivalencias funcionales” o correspondencias profundas que se pueden establecer entre palabras-conceptos pertenecientes a religiones o culturas distintas, yendo más allá de la simple analogía. Es lo que Raimon Pannikar llama “analogía funcional de tercer grado”, donde ni la significación ni la función son las mismas, pero si semejantes.¹⁴

Si bien el tema que trato aquí no corresponde al ámbito religioso, al comparar el diseño industrial y la artesanía sí nos enfrentamos a

dos sistemas culturales diferentes. Es por ello que tomo este concepto para intentar reconocer esas semejanzas funcionales en el proceso de creación de uno y otro contexto.



Fig. 1. Lorena Guerrero Jiménez, *Manos de artesano en La Chamba, Tolima*, fotografía digital, 600x900 px, 03/03/2012. Archivo particular Nicolás Santiago Gómez

Ahora bien, para encontrar estas equivalencias funcionales en el diálogo intercultural de estas dos formas de creación, se hace necesario establecer cuáles son los *equivalentes homeomórficos* que deseo estudiar; ellos se derivan de un esquema genérico del proceso de creación de artefactos, para el que propongo cinco aspectos: los motivos, la exploración, el análisis, la configuración y la evaluación (**Fig. 2**).

Estos cinco aspectos básicos, más que considerarlos como fases estrictas, las abordo como aspectos que el creador de artefactos integra en el proceso hacia la conformación material del objeto. Estas acciones fungen como los equivalentes homeomórficos a partir de los que se pretende la comparación.

Del motivo a la evaluación en el Diseño Industrial

El primer cuestionamiento al que nos vemos abocados, para hacer una descripción somera sobre los procesos creativos en el diseño industrial, es qué entendemos por él. Hoy por hoy, la famosa definición propuesta por Tomás Maldonado, según la cual “el diseño industrial es una actividad proyectual (creadora) que consiste en determinar las propiedades formales (relaciones funcionales y estructurales) de los objetos producidos industrialmente”,¹⁵ ha sido muy discutida y revaluada, teniendo en cuenta la amplitud de acciones y campos que ocupan el interés y el ejercicio de sus profesionales; los diseñadores hoy se ocupan tanto de los productos, como de las estrategias o las experiencias. Sin embargo, en esta variedad persiste algo en común, y es la división del trabajo propia de la producción industrial. Esta condición, plantea que la investigación, ideación y desarrollo de un nuevo artefacto, se hace en equipos separados de personas, que se responsabilizan de procesos específicos.¹⁶



Fig. 2 Cinco aspectos

Las metodologías de diseño de producto pueden ser tan variadas y numerosas como los diseñadores mismos. Por lo tanto, no es la pretensión de este artículo hacer una revisión exhaustiva de ellas; sin embargo, aquí propongo a un modelo de configuración de artefactos para

la disciplina, que no pretende ser normativo, sino que tiene el propósito de sugerir las grandes fases o aspectos del proceso creativo, para establecer nuestros *equivalentes* de estudio:

Los motivos: El diseño industrial parte regularmente de la identificación de una necesidad en un grupo de usuarios, de una empresa o sistema productivo, o de una oportunidad de negocio que implique la creación de un producto tangible. Si bien cada vez más los diseñadores forman parte de los niveles estratégicos de las organizaciones, a menudo la definición de estas necesidades/oportunidades se lleva a cabo en grupos diferentes a las áreas creativas o de diseño. La misión del diseño es, en estos casos, interpretar los parámetros establecidos por los estudios de mercado, y traducirlos a criterios de configuración. Cuando el diseñador participa en la investigación de mercados y contextos, puede aproximar de una forma más eficaz, *los motivos* a las decisiones de diseño.

Exploración: Comprende tanto la búsqueda de información referente a la actividad, el contexto y los usuarios, como la indagación por referentes de productos o servicios existentes en el mercado que se aproximen a la solución de la situación que constituye el de estudio de caso.

Análisis: Una vez que se ha recabado la información, se procede a su clasificación por categorías y jerarquías, lo que conduce a concluir las *determinantes* de diseño que debe cumplir el artefacto que se está diseñando, que son las decisiones que se toman respecto a sus características formales, funcionales y técnico-productivas. Este proceso puede estar entrecruzado con la fase de configuración.

Configuración: Es el momento en que las ideas toman forma. La herramienta inicial para este proceso es el dibujo, ya sea análogo o digital, a través del cual se explora las diferentes opciones en que las decisiones de diseño serán resueltas en el artefacto. El dibujo no sólo es representación, sino proceso de pensamiento. Posteriormente se realizan modelos formales y funcionales que permiten detallar más características para su producción. Se determinan los planos técnicos, que son otra forma de representación bidimensional, los cuales describen las características técnicas

totales del artefacto. Finalmente, se produce un prototipo que permite realizar las verificaciones a las que haya lugar.

Evaluación: De acuerdo a los requerimientos iniciales del proyecto, el prototipo es sometido tanto a pruebas técnicas y de uso, como a evaluaciones mercadológicas y proyecciones financieras, que determinarán su viabilidad en la empresa o el contexto productivo específico. En el proceso de evaluación puede intervenir un equipo interdisciplinario, en el que hay un experto por cada factor a evaluar. A menudo los resultados de estas verificaciones conducen a ajustes en la configuración, bajo la responsabilidad del equipo de diseño.

Al observar este proceso, puedo extraer dos características importantes de un proceso de creación de artefactos en el Diseño Industrial: en primer lugar, que se trata de un proceso analítico y racional, motivado por una necesidad u oportunidad del mercado. En segundo lugar, identifiqué una separación de los grupos responsables de las diferentes fases; ello corresponde a la lógica de la producción industrial, donde la división social y tecnológica del trabajo se hace necesaria en los parámetros de eficiencia de las economías de escala.

Para introducir la comparación de los equivalente homeomórficos del proceso creativo del diseño industrial con la artesanía, considero importante presentar algunas nociones, que articulo como base no solo de este ejercicio analógico, sino de mi visión personal sobre esta actividad humana, labrada a lo largo de mi enriquecedora experiencia de trabajo con sus cultores.

En concordancia con las afirmaciones de Claudio Malo González, el tratar de emitir una definición generalizante de artesanía, al tomar en cuenta todo el diverso espectro de condiciones y manifestaciones, conduciría a agudizar las divergencias.¹⁷ Por lo tanto, entendemos artesanía como una actividad humana creativa, que produce artefactos materiales con fines utilitarios, estéticos y/o rituales, y que es posible gracias a una organización productiva y social particular, caracterizada por una baja división social del trabajo. Sin embargo, me resulta fundamental aquí traer a colación la opinión de Richard Sennett, quien en su magistral libro sobre el

tema, propone que el artesano representa la condición específicamente humana del compromiso.¹⁸ El artesano busca de manera constante la calidad, por la propia satisfacción de hacer la tarea bien hecha. Es una condición de calidad que mejora con el tiempo y el paso de las generaciones, que evoluciona, y no siempre está vinculada con la búsqueda de una mejor retribución económica.

Veamos ahora otros procesos de concepción y configuración de objetos, a través de dos comunidades de artesanos tradicionales en Colombia, a la luz de los cinco aspectos de comparación.

Diseñar desde la técnica: el caso de la cestería de Sutatenza

El municipio de Sutatenza se encuentra ubicado en la región oriental del departamento de Boyacá, en una zona reconocida como el Valle de Tenza, la cual se caracteriza por sus pintorescos pueblos, la riqueza hídrica de su territorio y la conservación de su cultura rural. Se encuentra a una altura de 1930 msnm y su temperatura promedio es de 19 °C. De los 4.566 habitantes del municipio (datos a 2012), el 84% de la población vive en el área rural, y su economía se articula alrededor del microfundio **(Fig. 3)**.¹⁹



Fig. 3. Lorena Guerrero Jiménez, *Valle de Tenza*, fotografía digital, 900x600 px, 21/10/2013. Archivo particular Lorena Guerrero Jiménez.

En la vereda Ovejeras, se encuentra una comunidad de campesinos que comparten un oficio ancestral: la cestería en caña chin. Estos artesanos, junto a algunos otros asentados en la cabecera municipal, se encuentran organizados en la Corporación Arte y Cultura Sutatenzana,²⁰

la cual desde el 2005 promueve el mantenimiento y promoción de su oficio y sus productos. Esta organización fue reconocida con la Medalla a la Maestría Artesanal en 2016 por Artesanías de Colombia,²¹ en la categoría “Comunidad Artesanal”, lo cual representó un gran reconocimiento a los veinte artesanos que la integran.

El oficio y sus técnicas se encuentran imbricadamente vinculados a la materia prima, denominada caña chin, caña brava o caña de castilla, que se produce de manera abundante en el contexto, la cual es originaria del viejo mundo e introducida al territorio en la época colonial. Es una caña perenne y rizomatosa de tallos huecos, parte de la planta que es usada por los artesanos en la cestería. Sus características de dureza y flexibilidad determinan las posibilidades y arquetipos de los artefactos.

A continuación, indago el proceso de creación de la cestería en chin de Sutatenza, a la luz de los cinco aspectos equivalentes.

Motivos: La tradición es el motor y la razón de ser de la creación de artefactos en la cestería sutatenzana. El arquetipo más reconocido de esta comunidad es el canasto de mercado, que fue distribuido en el siglo XX a lo largo y ancho del territorio nacional, gracias a su resistencia y durabilidad. Hoy por hoy, los nuevos productos surgen desde la tradición, pero se adaptan a los cambios de los contextos. Para ilustrar este hecho, cabe mencionar que el famoso canasto de mercado, disminuyó enormemente su producción y presencia, debido al emplazamiento de la bolsa plástica en la comercialización en las plazas y supermercados; sin embargo, en la última década ha recobrado un vigor muy significativo, debido al interés en las prácticas sustentables, vinculándose a importantes proyectos de biocomercio **(Fig. 4)**.²²

Exploración y Configuración: Estas dos actividades, a mi juicio, emergen simultáneamente en los artefactos de cestería sutatenzana. Esto se debe a que la configuración de los artefactos, ya sean tradicionales o nuevos diseños, surgen de la condición técnica fundamental de los *armantes*, que son las fibras más gruesas que estructuran el objeto. Los artesanos, conocedores de las fibras y el tejido

como si fueran parte de su propio cuerpo, pueden explorar las posibilidades que estas condiciones les permiten (Figs. 5 y 6).



Fig. 4. Lorena Guerrero Jiménez, *Artesano con canasto*, fotografía digital, 600x800 px, 22/10/2013. Archivo particular Lorena Guerrero Jiménez.

En este caso, la exploración de nuevas funciones y posibilidades formales de un artefacto, se da en la búsqueda de información en dos ámbitos: al interior del grupo de artesanos, recuperando modelos antiguos de productos, de la memoria de los mayores; o externamente, en el contacto directo con clientes en las ferias y la exploración de información y referentes en revistas, y más recientemente en internet. Los artesanos, buscan información de acuerdo a su experimentación con la técnica, y la nueva información nutre su ejercicio del hacer. En este punto quiero destacar una diferencia importante con el diseño industrial: en el proceso de configuración de la cestería, el dibujo es irrelevante. Ello se deba quizá, a las limitaciones de la representación gráfica para una forma de configuración netamente tridimensional, como lo es el tejido de canastos. Empero, esto no se constituye en un impedimento para la creación, que se hace con el propio material, y en su propia técnica. En la

cestería, el prototipo emerge con el proceso mental de la configuración. Y éste hecho le permite al creador, hacer transformaciones a su idea original, durante el proceso mismo del tejido.



Fig. 5. Lorena Guerrero Jiménez, *Armantes circulares*, fotografía digital, 900x675 px, 20/02/2014. Archivo particular Lorena Guerrero Jiménez.



Fig. 6. Lorena Guerrero Jiménez, *Canasto*, fotografía digital, 900x600 px, 22/10/2013. Archivo particular Lorena Guerrero Jiménez.

Análisis y Comprensión: Nuevamente, en este aparte he fusionado dos aspectos, que en el proceso de diseño industrial se encuentran separados. El análisis del cumplimiento de los propósitos funcionales y estéticos del nuevo canasto, es desarrollado por los propios artesanos, a partir de su evaluación directa en los espacios de uso y comercialización. Podríamos entenderlo como el bien conocido modelo de “ensayo y error”, donde la repetición en una condición para el avance. Si bien desde las lógicas industriales este proceso puede entenderse como una pérdida de tiempo y

recursos, desde la perspectiva de Sennett es justamente la repetición el instrumento natural del aprendizaje, por el cual la exploración se convierte en conocimiento. En este orden de ideas, he cambiado la palabra *evaluación* por la de *comprensión*: esto es porque el artesano, por tener bajo su tutela el proceso de verificación de su producto, puede interiorizar las conclusiones y resultados, de manera que no sólo ejecuta una evaluación, sino que comprende los aciertos y errores de su proceso y su producto, para integrar dicho conocimiento en su oficio. Este nuevo saber es socializado con los otros artesanos de la Corporación, convirtiéndose en un saber colectivo.

La cerámica de La Chamba: entre la estandarización para el mercado y la inspiración del material

La Chamba es un corregimiento del municipio de Guamo, en el departamento del Tolima, ubicado a orillas del Río Magdalena. Su población es de 1800 habitantes,²³ la cual está dedicada a las labores de la agricultura, la ganadería y especialmente a la artesanía, de la cual se deriva el 85% de los ingresos.

Como comunidad alfarera, los chambunos tienen una tradición de más de 300 años, herencia de sus antepasados los Pijaos, de cuya cerámica aún se conservan ciertas técnicas y arquetipos formales en los objetos de la artesanía actual. Aproximadamente son unas 330 familias las que se dedican a la producción de loza, que es elaborada a partir del barro (pasta cerámica) presente en la zona. Algunas familias se especializan en la extracción de la materia prima, otras en el modelado de las piezas y otras personas se dedican al proceso de acabados, que consiste en el *brillado* con piedra ágata. La finalización del proceso productivo se da con la quema, que se realiza en hornos (principalmente de leña) y el tratamiento *ahumado* que le da el color negro característico, que ha hecho de ésta, una artesanía reconocida a nivel mundial.

La cerámica de La Chamba puede clasificarse en tres clases diferentes: la loza rústica, que no tiene el acabado de greda roja, la cual abastece el mercado local; la cerámica roja, con el color natural de esta greda (barniz) que le da las propiedades de brillo y anti-adherencia, y la

cerámica negra, sometida al proceso de ahumado como acabado final. Estas dos últimas líneas pasan por rigurosos procesos de control de calidad, que los mismos artesanos han ido estableciendo colectivamente a través del tiempo; este proceso ha sido motivado por el acceso de esta artesanía a los mercados internacionales, desde hace aproximadamente cuatro décadas. Con esta afirmación, puedo adentrarme al análisis de su proceso de creación de artefactos.

Motivos: El caso de la producción de cerámica negra y roja en La Chamba ofrece un panorama que no es común en las comunidades artesanales tradicionales, diferenciado por dos factores: los volúmenes de demanda y producción, y su consecuente necesidad de estandarización. Las interesantes características estéticas y funcionales de esta cerámica, su materiales y proceso orgánicos, hacen que sea muy apreciada en diferentes partes del mundo en actividades de preparación y consumo de alimentos. Por ello, La Chamba es una de las comunidades de artesanos más grandes y productivas de Colombia, capaz de *llenar containers* de productos, que viajan por vía terrestre hasta los principales puertos, y de éstos por vía marítima a diferentes lugares, entre ellos Estados Unidos, Alemania, Australia o el Medio oriente. Los motivos de producción y de creación están ligados a la demanda de cazuelas, bandejas, ollas y diferentes tipos de piezas de menaje para el consumo de alimentos. Para lograr esa capacidad de respuesta, a lo largo del tiempo los artesanos han “estandarizado” las medidas y parámetros de calidad de las piezas más solicitadas, y cualquier familia está preparada para trabajar de manera coordinada con otra, para lograr piezas con alto grado de similitud. Incluso, éstos arquetipos reciben una denominación numérica para su identificación en la zona y con los clientes (**Fig. 7**).

Exploración y Análisis: El proceso de estandarización, sin embargo, no impide que cada cierto tiempo surja un nuevo modelo o arquetipo de loza, que permita responder a las necesidades de costumbres alimentarias nuevas, que en Colombia u otras partes del mundo. Tal es el ejemplo del *Tagine*, olla tradicional marroquí, que ahora es parte del repertorio de productos chambunos, y que responde al auge de la comida árabe, producto de las migraciones, en diferentes ciudades europeas. La información de estas necesidades llega a los

artesanos viene dada por los propios clientes internacionales, con los que algunas de familias de artesanos tienen comunicación permanente a través de medios electrónicos. Si bien la comercialización sigue siendo un tema crítico para muchos de los artesanos, el acceso a TICS ha facilitado la distribución directa, para prescindir de los intermediarios que muchas veces no les remuneran de forma justa por su trabajo. Al igual que en caso de los artesanos de Sutatenza, las ferias regionales y nacionales constituyen un buen escenario de información y análisis, para dar origen a nuevos productos.



Fig. 7. Lorena Guerrero Jiménez, *Bandejas al Sol*, fotografía digital, 900x675 px, 14/03/2012. Archivo particular Lorena Guerrero Jiménez.

Configuración: Podría pensarse que la configuración es un proceso limitado en este caso de productos artesanales con alto nivel de estandarización. Mi experiencia en el trabajo con esta comunidad, es justamente la contraria. Si bien se busca el cumplimiento de ciertas medidas y niveles de calidad, es sorprendente la gran cantidad de “juegos” y variaciones que los maestros artesanos son capaces de concebir, desde el propio material, y durante la marcha del proceso de modelado. Las manijas y botones, son el territorio de la libertad, en el cual los artesanos pueden hacer exploraciones, que dan lugar a artefactos con valores semánticos nuevos. Quizá por ello, y también como parte de una tradición centenaria, independientemente de que haya o no un pedido pendiente, todas las personas se levantan cada día a *hacer loza*, una costumbre que se transmite de generación en generación (**Fig. 8**).

Por fuera de estas piezas estandarizadas, en La Chamba existe también otra gran área de productos: *el diseño*. De ella hablaré un poco más adelante.

Evaluación: Como en cualquier proceso de cerámica, la prueba definitiva siempre se lleva a cabo al final del proceso, después de la quema. A través de pruebas visuales, táctiles y sonoras, se determina si las piezas cumplen con los parámetros de calidad y pueden ser comercializadas. Dado que la mayor parte de la producción se relaciona con pedidos previos, el éxito de los productos en el mercado es una actividad que queda más en manos de los distribuidores nacionales o extranjeros, que serán los encargados de retroalimentar a los ceramistas. En las ferias, los artesanos tienen la opción de analizar de forma directa la percepción de los clientes sobre sus productos y nutrir sus ideas. Aunque son pocas las familias chambunas las que pueden asistir a estos escenarios feriales, la división social del trabajo en la vereda permite la circulación del conocimiento; de esta forma, a través de las relaciones cotidianas de la producción, al poco tiempo estas nuevas ideas con socializadas en toda la comunidad.



Fig. 8. Lorena Guerrero Jiménez, *Artesano modelando una bandeja*, fotografía digital, 900x600 px, 27/09/2013. Archivo particular Lorena Guerrero Jiménez.

En este punto quiero apuntar una meditación: el conocimiento en las industrias, es propiedad de las empresas, que, si bien están constituidas por un grupo de personas, son en realidad un ente abstracto, la organización. En la artesanía, el conocimiento es del grupo, pero también del individuo, en su completitud.

El *diseño* y las piezas soñadas

En una de mis primeras visitas a La Chamba, me llamó poderosamente la atención el aviso en una de las casas a la entrada norte de la vereda, en el cual podía leerse en letras amarillas: “La casa del diseño”. Siendo esta mi profesión, indagué las razones de este nombre, y encontré que, entre los artesanos de esta comunidad, todos los productos que no corresponden a los arquetipos estandarizados de loza, son denominados como *Diseño*. Y en ese sentido, debo decir que el diseño en La Chamba es prácticamente infinito.

Este juego lingüístico se convirtió para mí en una profunda y larga reflexión, en la cual se enmarca este escrito. El hecho de pensar que justamente el Diseño, es aquello único y no estandarizable, discute con muchos fundamentos del diseño industrial.

Sin embargo, también permite reconsiderar la concepción del diseño como un proceso absolutamente racional, y nos invita a retomar la pulsión de la emoción y el juego, como motor de la creatividad. Cuando el artesano alfarero logra altos niveles de habilidad, producto de la constante repetición, logra crear a partir del material mismo, con sus manos en libertad, lo que su imaginación le dicte. La plasticidad y resistencia del barro negro invitan a las manos a crear, y el artesano lleva este juego creativo hasta el proceso final, la quema: si la pieza experimental sobrevive, nace un nuevo producto; si no, nace un nuevo aprendizaje. Esta es otra gran lección para el diseño, en especial en los ámbitos de formación académica y en los nuevos emprendimientos: que el juego de la experimentación siempre implica un riesgo de fracaso, pero que el fracaso de un nuevo artefacto siempre produce conocimiento aplicable.

Así mismo, esta valoración chambuna del diseño, puede ser observada bajo dos lentes diferentes e igualmente provocadores: por un lado, desde un sentido más práctico, Claudio Malo sugiere que, debido a la pérdida de terreno de la artesanía en el ámbito de los objetos utilitarios, las comunidades se han visto movidas a incluir el valor del diseño, ya sea espontáneo o profesional,²⁴ en piezas únicas, cuyo valor estético (y me atrevería a decir simbólico), está orientado a un cliente

claramente definido; en el caso de la cerámica de La Chamba, esto podría considerarse como una afirmación consecuente con el hecho que, desde hace varias décadas, esta comunidad artesanal ha tenido mucha interacción con diseñadores profesionales, que promueven la diversificación en piezas diferentes a las vajillas tradicionales. Por otro lado, la valoración del “diseño”, puede entenderse desde la idea propuesta por Pierre Bourdieu, como un *Habitus* del *campo* propio de la disciplina, la cual lo asume como un importante capital simbólico: de ahí que aquellos objetos que contienen “diseño”, puedan ser mejor valorados tanto por compradores como por los propios artesanos.²⁵

Ana María y sus piezas soñadas: un homenaje a una maestra de maestras

Entre muchas personas maravillosas que he conocido en mi trabajo con las comunidades artesanales de Colombia, recuerdo de manera especial a la maestra Ana María Cabezas (Guamo, Colombia, 1917-2014), ceramista de La Chamba, quien fuera profesora de varias generaciones en este corregimiento, y madre de otra gran artesana, Nelly Guzmán (Ibagué, Colombia, 1956). Con tan solo 14 años, gracias a las piezas de cerámica que había elaborado como muestra de su trabajo, Ana María logró su nombramiento como profesora de artesanías, y posteriormente lideró los procesos de formación del centro artesanal de Artesanías de Colombia de La Chamba. Quien tuvo la fortuna de aprender o trabajar con ella, con seguridad destacará la pasión y el cuidado que lograba transmitir en su oficio.

En uno de los diálogos que algunos compañeros y yo pudimos tener con ella, ya de avanzada edad, nos relató una historia sobre su proceso de creación. Recordaba que, cuando tenía encargos especiales, de aquello que podríamos llamar *diseño* en la jerga del oficio chambuno, en las noches ella tenía “una iluminación de Dios”, se soñaba como debían ser las piezas, y al otro día se levantaba a modelarlas, logrando siempre que tuvieran gran impacto. Este relato es conmovedor, por venir de una de las maestras que mayor incidencia ha tenido en el devenir de la artesanía del país, pues su trabajo motivó la construcción de la carretera Guamo-La Chamba-Espinal, gracias a la que se fortaleció la

comercialización de la cerámica hacia el extranjero. Igualmente, su labor de enseñanza contribuyó decisivamente a la supervivencia y proyección del oficio.

Sobre el relato de “las piezas soñadas” quiero hacer una observación: la inspiración, esa iluminación que Ana María experimentaba, se vincula al profundo conocimiento del material y de la técnica, a la propiedad que el artesano tiene sobre todas las instancias de su oficio, desde la selección de materia prima hasta el uso y disposición final. Entonces, al decir de Sennett, la mano no solo “piensa”: la mano siente, la mano crea (**Fig. 9**).



Fig. 9. Lorena Guerrero Jiménez, *Maestra Ana María Cabezas*, fotografía digital, 550x829 px, 28/09/2011. Archivo particular Lorena Guerrero Jiménez.

Como podemos evidenciar, en los procesos de creación de artefactos entre diseño industrial y artesanía, hay diferencias significativas. Sin embargo, existen también momentos *equivalentes*, que pueden convertirse en vasos comunicantes. Malo considera que la interacción entre ambas es necesaria y fructífera

en los países latinoamericanos, pues el diseño puede fortalecer la renovación y vigencia de las artesanías en la actualidad, mientras la artesanía, desde la visión enriquecida de la antropología cultural, debe nutrir la visión del diseñador.²⁶ Como lecciones de la artesanía para el diseño, me aventuro a proponer algunas conclusiones preliminares. En primer lugar, enuncio que el conocimiento sobre el material y las técnicas es una herramienta clave para el pensamiento creativo: entre mayor sea el dominio (físico e intelectual) de los procesos de transformación, más prolífica será la generación de cambios por parte del creador de artefactos. En segundo lugar, resulta relevante la discusión sobre el papel del dibujo en estos procesos de creación: considero que este recurso, en el diseño industrial, debe comprenderse como una vía de exploración y de pensamiento, como lo es el material (barro, fibras) para el artesano, y no como un simple medio de representación para la inmediata certidumbre. Finalmente, formulo una pregunta como apertura a nuevas y enriquecedoras discusiones: ¿puede el diseño industrial darse la licencia de la creación de artefactos, por fuera de las directrices de la demanda mercantil, y recuperar sus motivos sociales, simbólicos, emotivos?

Notas

¹ Carlos Figueroa Navarro, *Creatividad, diseño y tecnología*, México, Plaza y Valdés Editores, 2000, p. 1.

² Oliver Houdé, *Diccionario de ciencias cognitivas: Neurociencia, psicología, inteligencia artificial, lingüística y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 115.

³ Mihály Csikszentmihalyi, *Creatividad (1a edición)*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 3. Citado en: César Atehortúa, “¿Cómo los creativos de publicidad generan sus ideas?”, *Revista Panorama*, Editorial Politécnico Granacolombiano, n° 8, Bogotá, 2010, pp. 47-58.

⁴ El concepto de *telesis* que desarrolla Papanek a partir de la definición anglosajona del término, se refiere a la interacción entre el objeto, el usuario y el contexto, la cual constituye el aspecto medular del diseño.

⁵ Victor Papanek, *Diseñar para el mundo real*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1977, p. 29.

⁶ Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 200.

⁷ Richard Sennett, *El Artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 185.

⁸ *Idem*.

⁹ World Design Organization.

¹⁰ AA.VV, “Definition of Industrial Design”, *World Design Organization*. <http://wdo.org/about/definition/> (acceso 24/6/2018).

¹¹ Martin Heidegger, “La pregunta por la técnica”, *Revista Universidad De Antioquia*, n° 55, enero 1986, p. 205.

¹² Sennett, *op. cit.*

¹³ Para ampliar este concepto y otros del autor: <http://www.raimon-panikkar.org/spagnolo/glossario.html> (acceso 24/6/2018).

¹⁴ Esta definición fue tomada de: <http://www.raimon-panikkar.org/spagnolo/gloss-equivalentes.html> (acceso 24/6/2018).

¹⁵ Tomás Maldonado, *El diseño industrial reconsiderado*, México, Gustavo Gili, 1993.

¹⁶ Vilém Flusser, en su libro *Filosofía del diseño*, realiza una interesante crítica sobre las implicaciones de esta división social del trabajo. Según este autor, la ética se desdibuja bajo esta condición del diseño industrial, puesto que ya no es posible responsabilizar a una sola persona de los posibles fallos de un proceso. Para ampliar esta noción puede leerse el capítulo “¿Ética en el diseño industrial?”, en *Filosofía del diseño*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, p. 80.

¹⁷ Claudio Malo González, *Artesanías, lo útil y lo bello*, Cuenca, CIDAP, Universidad del Azuay, 2008, p. 39.

¹⁸ Sennett, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ Información oficial de la Alcaldía de Sutatenza, indicadores del municipio.

²⁰ Ana Cielo Quiñones *et. al.*, *Entre soles y armantes: Diseño participativo y artesanía en el Valle de Tenza*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

²¹ AA.VV, “Corporación Arte y Cultura Sutatenza: Medalla a la Maestría”, en *Artesanías de Colombia*. http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/corporacion-arte-y-cultura-sutatenza-maestria-de-comunidad-artesanal-2016_9805 (acceso 24/6/2018).

²² AA.VV, “Maestras artesanas boyacenses son las nuevas estrellas del biocomercio”, en *Dinero*, 13 de agosto de 2017. <http://www.dinero.com/emprendimiento/articulo/artesanas-sostenibles-fabricadas-en-boyaca-colombia-biocomercio/248527> (acceso 24/6/2018).

²³ AA.VV, “Ficha para la postulación de ideas o productos, Seminario Nacional sobre Desarrollo Local y OVOP”, *Departamento Nacional de Planeación, República de Colombia*. https://ovop.dnp.gov.co/Portals/1/Fichas%20por%20iniciativa/Chamba/1_Ficha_Ensayo_La%20Chamba.pdf (acceso 24/6/2018).

²⁴ Malo González, *op. cit.*, p. 112.

²⁵ Un interesante estudio sobre estos conceptos de Pierre Bourdieu, aplicados al caso del diseño gráfico en México, es ofrecido por Octavio Mercado. Para ampliar, ver: Octavio Mercado G., *Notas para un diseño negativo: Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico*, Cuadernos del Centro de estudios en diseño y comunicación, Año XV, vol. 49, septiembre 2014, pp. 39-50.

²⁶ Malo González, *op. cit.*, pp. 125-126.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Guerrero Jimenez, Lorena; “Del Diseño y la Artesanía: un diálogo sobre la creación de artefactos”. En: *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 12 | Primer semestre 2018, pp. 222-232.

Fecha de recepción: 21 de diciembre de 2017

Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2018