



**PONENCIAS 2011 – ARTESANÍA Y DISEÑO
VALPARAÍSO :: TALCA :: SANTIAGO**

EDUARDO CASTILLO

Diseñador

Profesor de la escuela de diseño de la Universidad de Chile y de la Pontificia Universidad Católica de Chile

PATRICIA GÜNTHER

Diseñadora

Docente Programa de Artesanía Escuela de Diseño Universidad de Valparaíso.

CELINA RODRIGUEZ

Diseñadora

Directora del Programa de Artesanía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

LESLYE PALACIOS

Diseñadora

Coordinadora Departamento de Artesanía de la Escuela de Diseño, Universidad Católica de Temuco

DENISE BAX

Encargada de Diseño y Artesanía

UNESCO





EDUARDO CASTILLO | Diseñador.

Profesor de la escuela de diseño de la Universidad de Chile y de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

La exposición es sobre el proyecto del libro “Artesanos Artistas Artífices” realizado entre el año 2007 y el 2010, con el apoyo del CNCA, a través del FONDART. En él participaron los académicos Pedro Alvarez y Eduardo Castillo de la Universidad Católica y Mauricio Vico y Hugo Rivera de la Universidad de Chile. Este proyecto está dedicado a la Escuela de Artes Aplicadas, establecimiento que entre 1928 y 1968 promueve los estudios de la cultura popular y específicamente la artesanía dentro del ámbito universitario.

La Escuela de Bellas Artes había sido fundada en 1849, pero es el escultor Virginio Arias, que a comienzos del siglo XX tiene interés en que los artistas no sólo tengan el ámbito de las Bellas Artes como mundo de posibilidades, sino que también puedan encontrar otros aspectos para su desarrollo en un país que económicamente veía muy restringida sus posibilidades. En aquel tiempo, (1907) cuando Arias impulsa la creación de una Sección de Arte Decorativo dependiente de la Escuela de Bellas Artes, es objeto de duras críticas, sobre todo de artistas que habían luchado por la autonomía del campo artístico, como el pintor Pedro Lira, dirigente, artista y fundador del Primer Museo de Bellas Artes, que consideraba que el arte no tenía que tener una preocupación económica, sino que simplemente tenía que ser arte, y no estar teñido con intereses de índole productiva. Sin embargo, la posición de Arias venía de su experiencia en Francia, donde él había tenido contacto con escuelas de Artes Decorativas y había visualizado que las posibilidades del arte podían ser ampliadas, relacionándolo ya no sólo con el talento, o con el genio, si no que podía tratarse de un ámbito con mayor proyección hacia la sociedad.

En 1928, durante el gobierno de Ibañez, se implementó una serie de modernizaciones en los servicios estatales, cobrando especial importancia la reforma educacional. Carlos Isamitt, músico, profesor normalista y artista, recién regresaba de un viaje a Europa donde había mantenido contacto con escuelas de artes aplicadas, y es invitado por este gobierno a encabezar el proyecto de reforma de la enseñanza artística. Esta reforma considera la toma de distancias de los cánones tradicionales de Bellas Artes, basados principalmente en la imitación de estilos históricos, hacia el énfasis en el dibujo aplicado, decorativo, y ornamental, y su aplicación en distintos materiales, textiles, maderas, metal y otros, según las líneas de trabajo que pudo observar en Europa, especialmente con la muestra polaca en la Exposición Paris 1925, gracias a la cual, toma contactos con artistas de dicho país para venir a realizar docencia en Chile. Entre ellos estaban Karol Striyenski (madera) y María Kociva (textil). También fue objeto de su interés el enfoque aplicado del dibujo y el desarrollo de métodos como el de Karol Homolacs, artista gráfico y textil que elaboró distintos manuales de dibujo ornamental.

Sumado a eso, Isamitt destaca por su visión multidisciplinar, que lo llevaron a vincular el arte con una función más amplia, reivindicando el arte popular y las tradiciones locales, y que lo condujeron a trabajar en la investigación y el rescate de las expresiones de los pueblos indígenas de Chile.

“Él es el primero, que yo sepa, que desea sumergirse en las artes locales de nuestro país, el primero que las haya estudiado profundamente en el sentido pictórico y como un poderoso elemento para el futuro desenvolvimiento de la pintura y de las artes decorativas en general... Ha explorado todo Arauco y emocionado ante la intensidad y sencillez del arte de los indios, ha seguido hacia el sur, hasta la Tierra del Fuego y ha conocido de cerca las artes de los fueguinos.”¹

Entre los docentes que trabajaron en la Escuela de Bellas Artes que dirigió Isamitt, es muy simbólica la presencia de Ricardo Latcham con un curso de arte precolombino; Carlos Hassmann, ceramista checo que imparte cursos sobre este oficio; Jose Perotti, Jorge Letelier, Isaías Cabezón, Abelardo Bustamante, Alfredo Cruz Pedregal, Boris Grigoriev, entre otros.

Posteriormente la escuela cerró, producto de las críticas y de la crisis gubernamental, obligando a Ibañez a echar pie atrás a la reforma educacional a fines de 1928. El artista Ventura Galván, al no poder continuar sus estudios en Bellas Artes, ingresa a estudiar arquitectura, obteniendo el título el año 1933, llegando posteriormente a ser decano de la Facultad de Arquitectura y también director de la escuela de Artes Aplicadas. El artista trabaja también imágenes con motivos vernaculares, del mundo del trabajo. Las imágenes de la época ilustran cómo esta reforma estaba impulsando una mirada distinta de lo que se había hecho hasta entonces en la enseñanza artística: rescate de los elementos precolombinos, y de una tradición propia principalmente en base al dibujo aplicado y a su proyección a distintos soportes o materialidades.

“Esta es la antítesis de la antigua enseñanza entre nosotros basada solamente en la pasiva copia de modelos de yeso, y en la imposición de la técnica personal de un determinado profesor.”²

Son numerosos los ejemplos de proyectos que se realizaron en esa reforma, probablemente muchos de ellos no llegaron a la materialidad final; diseños de tapices, portadas de libros inspiradas en motivos precolombinos, se buscó ir a la síntesis, como se buscó también en esa síntesis el rescate de lo local y total distancia de la invitación de los estilos históricos.

“Difundir los conceptos estéticos que inspiran al mundo moderno; contribuir al mejor conocimiento de las grandes culturas pretéritas y estimular la formación de un arte nacional basado en elementos propios”.³

“hemos desterrado desde el primer momento la copia servil de los modelos históricos que antes constituía la base fundamental de la enseñanza”.⁴

¹ Emar, Jean; “Con el pintor Carlos Isamitt”, La Nación, Santiago, 20 de agosto 1924, p. 5.

² Isamitt, Carlos; “La reforma de la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes”. El Diario Ilustrado, Santiago, 3 de junio 1928, p. 8.

³ Sin autor; “Orientación”, Revista de Arte, núm. 1, Santiago, Departamento de Educación Artística Ministerio de Educación, septiembre 1928, p. 1.

⁴ E.G.O; “La Reforma en la Escuela de Bellas Artes”, Revista de Arte, núm. 1, p. 5.

Una de las críticas principales de los detractores de la reforma, entre ellos Camilo Mori, fue hacia el director Isamitt, quien estaría tratando de convertir a la escuela de Bellas Artes en una escuela de cubismo, que el arte precolombino y el dibujo decorativo estaban tomando mucho protagonismo en la enseñanza y la atención hacia el arte abstracto y las premisas modernistas son interpretadas como un desplazamiento de los referentes principales del arte nacional, echando por tierra la tradición histórica del país para los pintores más conservadores, agrupados a la sociedad nacional de Bellas Artes. La tradición española, la pintura a caballete, el paisaje y el retrato eran el código de lo que debían ser las Bellas Artes, los elementos geométricos, el rescate de temas vernáculos desplaza en este caso a un modelo clásico. Sumado a esto, hay que considerar que el pintor Isamitt para los artistas de la época fue siempre más considerado un músico o un educador, que un pintor. La sociedad nacional emprendió entonces una campaña bastante dura desde la Revista de Bellas Artes y el Diario Ilustrado.

“Esta polémica tiene importancia real para nuestro progreso artístico y por ello creemos vale la pena seguirla dilucidando, ilustrándola con dibujos ejecutados según la tendencia impuesta por la Escuela de Bellas Artes a sus alumnos. Los hay cubistas, los hay de otro género, que aunque no clasificados, no representarían valor educativo y mucho menos artístico, aunque se les titule creaciones modernistas.”⁵

Otra de las críticas de los sectores conservadores tenía relación con la idea de que la reforma podría ensanchar en demasía las puertas de la enseñanza artística, y a formar un proletariado artístico y a personas que después no tendrían trabajo, además de permitir que cualquier persona fuera artista, y que el talento perdiera el rol central dentro del arte. Sin embargo, lo que se buscaba era la inserción social del arte, que el arte fuese Bellas Artes, que fuese un arte aplicado, decorativo, funcional, tuviese una presencia y un impacto mayor en la vida nacional.

Sobre la Sección de Artes Aplicadas, se trató en un principio de una escuela de carácter vespertino, inicialmente destinada a la formación de niños y jóvenes obreros. Isamitt nombró como Inspector de esta sección a José Perotti, desde el año '27, el director había proyectado dar a esta sección un carácter independiente, con este fin, adquirió una propiedad en la calle Arturo Pratt, y se preparó para independizarse de la Escuela de Bellas Artes. Durante el año '28, los primeros cursos funcionaron en el local de Bellas Artes que hoy es el Museo de Arte Contemporáneo.

“Fue entonces un esfuerzo inicial de difundir y enseñar a la artesanía, considerada por Carlos (Isamitt) como una necesidad nacional. Había que potenciar las capacidades realizadoras y creativas en un mayor número de gente, y no sólo en los artistas puros.”⁶

Para despedir la reforma, la Escuela realiza una exposición, en 1928 en el local de la Escuela de Bellas Artes. Las imágenes de la muestra ilustran que, aunque escaso, el tiempo de la reforma fue suficiente para que las premisas del nacionalismo en el arte, del rescate de lo popular local, tuviesen impacto en lo que se estaba haciendo en el país. Dentro de ellas puede visibilizarse el camino hacia distintas expresiones de la cultura material; láminas de los procesos que desarrollaron los alumnos en la abstracción geométrica, la presencia del grabado en linóleo, una técnica hasta entonces poco explotada en el país y que aparecen en la muestra, las proyecciones que se veían hacia el mundo publicitario y el impacto de la reforma en el mundo escolar. Sumado a esto, se encuentran numerosos manuales, entre ellos el Manual de Dibujo de Abel Gutiérrez,

⁵ Melossi, Alfredo; “Sobre un conflicto artístico”, Zig-Zag, año XXIV núm. 1215, Santiago, 2 de junio 1928, p.25.

⁶ German Perotti, Arquitecto e hijo de José Perotti, primer director de la Escuela, refiriéndose a la fundación del plantel.

hasta hoy, libro de cabecera para muchos artesanos. Los manuales de dibujo continuaron proyectando ese ímpetu durante los años '30, circulando principalmente en provincias. Profesores de Talca y otras localidades fueron los que recogieron las premisas de la reforma y continuaron elaborando proyectos educativos en esta línea.

En conclusión, la escuela buscó abrir las puertas de la universidad, una escuela que en base a los alumnos libres, a los cursos vespertinos y a su ubicación de en un barrio obrero dio cabida a un universo muy amplio de personas.

“Hay muchos obreros que confiesan no haber comprendido jamás el significado del arte. Eran imitadores y no creadores. Vienen aquí con la sencillez y humildad que se necesita para entender todo ramo espiritual.”⁷

Tras la reforma de 1928, Carlos Isamitt se alejó de la educación artística, dedicándose a la investigación en música como profesor vinculado al Conservatorio de la Universidad de Chile. Desde este espacio, continuó luchando no sin pocos inconvenientes, por la vinculación entre lo docto o la “alta cultura”, y lo popular-local. Como reconocimiento a sus aportes, recibió el Premio Nacional de Artes Musicales en 1965.

⁷ Roxane; “Al compás de la semana. Una visita a la Escuela de Bellas Artes”, Zig-Zag, año XXIV núm. 1218, 23 de junio 1928, p. 77.



PATRICIA GÜNTHER | Diseñadora.

Docente Programa de Artesanía Escuela de Diseño Universidad de Valparaíso.

Los roles de la universidad son la docencia, la investigación y la extensión. En esta exposición, se distinguirá cómo ven este tema algunas universidades. En primer lugar, docencia es lo central de una institución de enseñanza, que consiste en el traspaso de conocimientos a estudiantes y en la estimulación en la búsqueda de ello.

*“Actividad de la persona que se dedica a enseñar o comunicar conocimientos, habilidades, ideas o experiencias a personas que no las tienen con la intención de que las aprendan”.*⁸

La investigación, por su parte, tiene por finalidad la generación de este conocimiento.

*“La investigación es una de las tres funciones que realiza la educación superior para formar a los estudiantes en los fundamentos, principios y prácticas académicas necesarios para desempeñarse bien sea como profesional o como investigador. La investigación, en consecuencia como práctica universitaria tiene como común denominador, de manera independiente al destino laboral o profesional, el hacer posible la apropiación de la actitud investigativa, como parte de la formación integral del estudiante”*⁹.

Y la extensión es la interacción con la comunidad, administrativa, productiva, cultural.

*“Función sustantiva de la Universidad, que comprende programas de educación permanente, cursos, seminarios y talleres destinados a la difusión de los conocimientos, al intercambio de experiencias, así como a las actividades de servicios, tendientes a procurar el bienestar general de la comunidad y la satisfacción de las necesidades de la sociedad”*¹⁰

Estas actividades formativas ponen sus énfasis en alguno de estos aspectos, siendo docencia lo que nunca se deja de hacer, investigación lo que es necesario hacer para establecer ciertos dominios del conocimiento, y extensión la afectación sobre la comunidad.

⁸ Definición Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. 2007 Larousse Editorial, S.L.

⁹ Extraído del sitio <http://docentes.universia.net.co/investigacion/investigacion-PRINTABLE.html>

¹⁰ Fragmento del Artículo 120 de la ley 30 de 1992, Universidad de Medellín, Colombia.

Un paneo por los sitios de Internet de algunas universidades, dan cuenta de distintos énfasis. En el caso de la Universidad de Valparaíso, ésta se declara formadora de personas en base al conocimiento que crea, además de vinculada a la realidad es socialmente responsable. La Pontificia Universidad Católica, cultiva el saber y lo comparte, respecto a la sociedad se manifiesta como actor responsable. La investigación está ligada al postgrado y es preferentemente en torno a la fe y a la educación. Y cuando el tema es cultural, con todas las expresiones que involucra en al plástica, no nombra a la artesanía, esta que nace como inquietud en el año '60 y que desde el '73 se ejerce oficialmente hasta nuestros días ininterrumpidamente en esta casa de estudios. La Universidad Católica de Temuco relaciona muy bien sus propósitos de cultivar conocimiento con la investigación, para ejercer docencia y afectar de buena manera a la comunidad que la contiene. Y la Universidad de Talca también basa su docencia en la investigación con el fin de afectar a la sociedad en la que está inmersa. Este es el escenario a grosso modo, estos propósitos tienen una serie de variables según sean los actores que aplican, los académicos que practican la docencia, la extensión y la investigación, según sus propios criterios.

La enseñanza del diseño en estos marcos, apunta en múltiples direcciones, donde conviven tendencias de absoluta afinidad con el tema de artesanía, también con el desprecio por el hecho a mano, como si la configuración manual los alejara de las últimas tecnologías de punta o de las estrategias de mercado. El diseñador es el encargado y responsable de cubrir el planeta con objetos; objetos que satisfacen necesidades humanas. El producto es el trabajo portador de responsabilidad social, ecológica y satisfacer necesidades humanas estéticas, utilitarias y simbólicas. Unas más que otras a veces, o todas juntas. El diseñador se forma ejercitando tres habilidades no necesariamente secuenciales, que se sobreponen y traslapan, y que generan el producto. El proceso puede partir racionalmente frente al encargo, como también intuitivamente. La observación que conduce a la obtención de antecedentes se puede hacer en base a una serie de preguntas lógicas, a lo ya sabido por esta experiencia y también por las sensaciones que se tengan del tema. La reflexión que conduce a tener una conceptualización lógica y coherente, o sea la idea, es el instrumento ordenador y el puente hacia el siguiente paso, la conformación formal, que se constituye como propuesta o producto. El trabajo de la razón y la intuición hace que el proceso de diseño llegue a feliz término. A continuación hay cuatro oraciones extraídas del libro "Diseño, ¿por qué?" de André Ricard¹¹, relativas al entendimiento y la razón:

"hay cosas que solo la inteligencia es capaz de buscar, pero por si misma, jamás hallará. Estas cosas solo el instinto las hallaría, pero jamás las buscará"

(Henri Bergson)

"el entendimiento no puede intuir nada; los sentidos no pueden pensar nada"

(Immanuel Kant)

"es preciso un sentir intuitivo controlado por la razón y un pensar discursivo guiado por la intuición"

(André Ricard)

"una íntima y sutil sinergia entre sensibilidad y entendimiento hace surgir el hacer creativo"

(André Ricard)

¹¹ Ricard, André: Diseño. Porqué? Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Esto es más o menos el ejercicio de pensamiento que hace un diseñador antes de generar formas. Un diseñador puede generar objetos al límite de la locura, como una silla de cerámica con alma de metal, o quemando íconos del diseño y consolidándolos con resina.

La artesanía, que es anterior a la producción de objetos industriales, también generó objetos que satisfacían a los humanos. Cubrían con sus funciones necesidades utilitarias como el poncho de huaso para el frío y la lluvia, necesidades estéticas como las miniaturas de Rari, y simbólicas como la manta cacique mapuche. Los objetos fueron sumamente adecuados para sus necesidades. Hoy se siguen haciendo y tienen su reducido mercado de usuarios habituales. La artesanía rural nació como la única fuente de objetos, pero el paso del tiempo produjo la competencia del producto industrial, los nuevos materiales y los nuevos objetos menos costosos. La artesanía debió adecuarse a todo aquello y a veces ha sucumbido. A veces ha sido seducida por los nuevos materiales y se reinventa a sí misma. También hay casos que persisten en su naturaleza como una constancia, que es su fortaleza. Han surgido nuevas artesanías, las urbanas, las que manejan los diseñadores siendo artesanos ellos mismos, estas se apoyan más en lo estético, y en la carga simbólica, que esta vez, aunque suene paradójico, buscan significar el hecho a mano, o sea la artesanía, es decir un hecho a mano que busca significar artesanía y tradición. Existen objetos muy interesantes en donde se ha producido un afiatamiento entre artesano y diseñador, generando productos innovadores con carga de tradición implícita. Pero son escasos respecto al universo de artesanos afectos a esta relación.

A continuación se presentan cuatro casos de la Universidad de Valparaíso, más o menos desde el año 2000. Lo primero es el caso de las hilanderas de Coliguay, las hilanderas son una agrupación con personalidad jurídica, muy organizada, y que hacen objetos absolutamente tradicionales en tienen un telar especial, que es un marco, y un hilado particular llamado rosillo. En este caso, el trabajo de la Universidad se extendió por cuatro períodos, con una práctica de alumnos el 2006, en un trabajo secuencial, pretendiendo hacer un seguimiento. Siempre el modo de operar fue llevar a los alumnos, compartir, conocer tecnologías y productos, llevarse ciertos conocimientos, ir a corregir a mitad de proceso y después hacer la entrega y recibir la evaluación de los artesanos. Durante el año 2006 se tomaron rasgos esenciales, como el payado, que tiene sus leyes, tiene que ser contrastado, ojalá contra blanco, y con venas, que son las fronteras. Los alumnos aprendieron a pagar y llegaron a una proposición de payado con innovaciones, siendo aceptado por la artesana, quién finalmente la tejió. También se propusieron objetos más vendibles. El hilado grueso, el hilado tosco, que se hace con huso, fue utilizado para frazadas, pequeñas alfombras, generando muchos nuevos diseños. El pompón, con fines decorativos, tuvo como propuesta grandes alfombras, muy coloridas, con muchos volúmenes. Existe ahí también un mimbrero que ha comercializado durante mucho tiempo sus muebles, pero se ha quedado sin demanda. En este caso se generó un trabajo conjunto con las hilanderas, para diseñar con el mimbre, como cortinas, o caminos de mesa, también tejido en el telar tradicional. Dentro de las evaluaciones posteriores, en cuanto al grupo de artesanos, se destaca el trabajo en la identificación de los rasgos típicos, la generación de vínculos colaborativos al interior de la comunidad en torno al tejido, y la capacidad de enseñar a otros su oficio.

Un caso muy distinto es el de las tejedoras de Juntas de Valeriano, diaguitas, fue un proyecto CONADI, y se trabajó en conjunto con una alumna tesista, tres diseñadores y un antropólogo. En el proyecto CONADI, se refería a la recuperación de los rasgos típicos del tejido diaguita, y de eso no existen ni información ni vestigios, sólo de la cerámica. Juntas de Valeriano queda cerca de Vallenar, a ocho kilómetros de la frontera con Argentina. La tesista habló de la importancia de los niños dentro de la comunidad, y se comenzó a trabajar en conjunto con la escuela local. Las tejedoras, sin interés por repetir los diseños de la cerámica diaguita, desarrollaron diseños en torno a la técnica del peincillo, o dos ovillos, con telares de liso partido.

Se innovó en la técnica y se entregaron manuales, muy académicos, y muestras para capacitar a las tejedoras. El interés suscitado fue muchísimo, sobre todo por las mujeres jóvenes, la experiencia fue especialmente exitosa entre los niños. Finalmente se entregó a la comunidad los manuales definitivos con la constancia de su diseño, en fichas técnicas y en fotos.

El caso de Petorca, Pedernal, no tiene artesanía. Hay una piedra rosada llamada pedernalita, y dos tipos de greda, muchos petroglifos indocumentados, y muchas cabras. Se hizo entonces un trabajo gráfico que se llevó después a productos. Se hicieron palmetas con la cerámica, con los petroglifos, lavatorios, joyas y pequeños instrumentos para tejer.

Finalmente en el caso de Valle Hermoso, se comenzó un trabajo a propósito de la falta de identidad de los productos de La Ligua, sector tejedor por excelencia. La investigación partió en los orígenes el tejido, en La Ligua misma se da mucho más el tejido de punto, y en Valle Hermoso el telar, urdido de estaca, telar a pala para frazadas, y el de banco que es más rápido para tejer en telar con lanzadera y peine que elabora telas para las mantas huasas. Todo es acrílico que es un material muy asumido. El registro son las muestras que sobran de los productos hechos, y tienen la capacidad de modular mentalmente los diseños de distintos tamaños y colores. En el libro "Manos de Urdido" se ilustra la forma en que se han diseñado las mantas. También se hicieron experiencias, se hicieron bolsos con los restos de las mantas, un Workshops para generar un circuito del telar, diseños para el telar a pala, pero ante todo se destaca lo que se ha descubierto, más allá de intervenir.

Hay distintas maneras de interactuar con la artesanía. Una es envolver el producto, cuando no hay forma de intervenir el diseño, porque el objeto es así, entonces ahí hay que etiquetar, poner información de la experiencia de la adquisición de un objeto, mejorar los puntos de venta, etc. Cuando se interactúa con el artesano se puede hacer, desde un control de calidad, hasta generar nuevos productos en consenso con el artesano. Para interactuar con los artesanos hay tres pasos, uno, generar confianza, recatar rasgos propios sobre los cuales actuar, y reformulación consentida.

El conocimiento es poder, permite que los seres humanos entren en los circuitos del mundo y pueda tener un lugar según incremente el conocimiento con alguna especialidad. La permanencia en un tema, que implica investigar, practicar, contrastar con los pares, exponerse al juicio público de especialistas y transmitir a otros lo conocido, en la búsqueda personal, generan ese poder del conocimiento, uno se transforma en voz autorizada. Pero la sabiduría es diferente, esta hecha con componentes muy íntimos del ser humano, con mucha espiritualidad, y se aloja junto al conocimiento para encontrar juntos un modo de expresión de salir hacia fuera. La sabiduría tiene altura de miras, tiene profundidad, es terriblemente veraz, está hecha de todo lo que un humano puede tener, banco genético, aprendizaje, reflexiones, relaciones propias entre evidencia y aprendizaje, creencias. Creo que la educación formal de universidades e institutos en las áreas del diseño permite llegar a tener el poder del conocimiento. Creo que el artesano, y hablo con propiedad del rural, tiene sabiduría, unida al conocimiento de técnicas.



CELINA RODRIGUEZ | Diseñadora

Directora del Programa de Artesanía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

El Programa de Artesanías de la Universidad Católica depende, por un lado, de la Escuela de Diseño, y por el otro, es de la Vicerrectoría de Comunicación y Extensión, de Educación Continua de la Universidad Católica. El área de artesanía se encuentra en tierra de nadie, es parte de la universidad, pero ha sido siempre invisibilizada dentro de ella, y eso, de alguna manera, refleja lo que es el sector artesanal en la realidad nacional. Los artesanos tienen un papel muy importante dentro de la sociedad y del país, sin embargo no son visibles. Este parece ser un punto fundamental para los Diálogos de Artesanía.

El tema de esta exposición tiene que ver con el largo camino de aprendizaje que hemos recorrido en el tema de artesanía y diseño, cómo ha sido todo el trabajo, porqué se trabajando, y de qué de esa manera.

El año '73 la Universidad Católica acoge las ideas de un grupo de personas que lleva trabajando varios años atrás en ciertas esferas en Santiago, especialmente desde los años '60, en una feria relacionada con el sector artesanal. Este grupo de personas llega a ofrecer a la universidad continuar con estas ferias dentro del ámbito académico. La Feria tiene hoy 38 años, y se ha desarrollado ininterrumpidamente.

Se entiende entonces que el conocimiento de la Universidad Católica en el Área de Artesanía comienza con la Feria, lo que define la visión y la orientación del trabajo en el tema. La Feria obliga a relacionarse en forma directa con los artesanos, a conocerlos y comprenderlos. La artesanía no es en base a productos, sino más bien se basa en llegar a acuerdos de cómo trabajar con los artesanos; pasa por el conocimiento personal, con la construcción de confianzas, y la comprensión de sus problemas, porque las formas de trabajar y la riqueza de cada una de las manifestaciones son muy diversas. Cada artesano es un mundo aparte.

Es así como a partir de esta Feria se empiezan a abrir espacios en Santiago, en una época en que existían pocos espacios de encuentro. Se transformó entonces en una instancia de discusión a nivel país, y da pie para que se creen muchas otras iniciativas, como por ejemplo Artesanías de Chile. Asimismo, se mantienen abiertos los contactos para promover otras ferias.

Paralelamente hay un trabajo de curatoría que es importante lo que se refleja en la artesanía que se denomina tradicional. Se hace necesario definir de qué se está hablando cuando se habla de artesanía, cuáles son las tipologías. Se generan entonces una serie de distinciones que formalizan criterios para la selección de artesanos en la Feria, y por lo tanto, se elabora en un discurso para los artesanos y para el

trabajo interno, con los alumnos. Esto demanda mucho tiempo, ya que no existe mucha información escrita, lo que implica comenzar a investigar a nivel latinoamericano. Es por eso que se comienzan los vínculos con otros países, buscando alianzas, siendo la primera de estas con la Fundación Española de Artesanía, que tenían un trabajo muy importante uniendo redes de instituciones que trabajaban la artesanía en Latinoamérica. A raíz de eso también se comienzan las conversaciones con UNESCO, que es un gran referente, entregando la base del conocimiento que se necesitaba para desarrollar toda la línea de pensamiento y que hoy alimenta la reflexión. Asociado al trabajo con las instituciones internacionales, se obtuvo la acreditación del Consejo Mundial de Artesanías, lo que mantiene la red de información sobre el desarrollo del tema en otras partes del mundo.

Además de la búsqueda hacia fuera, ha habido un trabajo interno a partir del encuentro con los artesanos. Se solicitó a cada artesano donar una pieza en cada Feria, y con eso se genera una colección de artesanías que actualmente se encuentra expuesta en el Museo de Artesanía de Lolol. El ejercicio de elaborar un registro de artesanías es fundamental para basar la reflexión, implica el conocimiento de la artesanía de cada región, sistematiza y abre la posibilidad de exposiciones itinerantes con distintas líneas, y a la vez, alimenta la reflexión dentro de seminarios especializados y publicaciones en alianza con otras instituciones.

En el interés de relacionarse con otros que trabajan en este tema, hay también una segunda parte fuera de las instituciones internacionales, y se relaciona con la vinculación interna del país, identificando y tomando contacto con todas las instituciones públicas que son susceptibles a trabajar con la artesanía. Hace más de 15 años atrás muy pocas instituciones del Estado reconocían su trabajo dentro de la artesanía. SERCOTEC probablemente ha sido la institución que ha reconocido su trabajo durante más años, pero poco a poco se han ido agregando otras que han ido reconociendo que han trabajado con el sector sin nombrarlo. Cuando se creó la Mesa Nacional de Artesanía en conjunto con el CNCA y SERCOTEC, se llamó a una serie de instituciones públicas que de alguna manera trabajaban con la artesanía pero que no tenían un discurso ni conceptos asociados a su trabajo, esto, principalmente, porque no está visualizado el sector artesanal en las instituciones públicas. Gracias a estos esfuerzos, hoy se puede hablar de un discurso mucho más elaborado en torno al tema, tanto en las universidades como en las instituciones públicas.

En términos de la academia, Isabel Baixas comienza a principios de los años '90 a desarrollar trabajos más sistemáticos entre la Escuela de Diseño y los artesanos, de manera muy tímida al comienzo, se ha sistematizado y desarrollado muchos trabajos, con los talleres, asignatura principal de la Escuela de Diseño, donde se enfatiza en proyectos conjuntos entre los alumnos y artesanos. En primera instancia se invita a los artesanos a la universidad, a compartir sus técnicas y oficios, para más adelante salir con los estudiantes en alianzas con instituciones como Artesanías de Chile, Comparte, Trabajo Para un Hermano, Asociación de Artesanos, etc. Las contrapartes son importantes porque el hecho de trabajar cuatro o cinco meses es un período muy corto, lo que plantea una problemática en el seguimiento de los proyectos, por esta razón la información debe ser traspasada a otros, para que puedan realizarse trabajos a más largo plazo. Normalmente, es muy difícil hacer calzar los tiempos entre la academia y los artesanos, el trabajo en conjunto con las instituciones nos ha planteado una solución bastante eficaz en ese sentido, ya que muchas veces, el trabajo desde la academia, más que favorecer directamente al artesano, enriquece la formación del diseñador, las propias industrias y las otras organizaciones. En tan poco tiempo es muy difícil realizar un trabajo sistemático, sin embargo, las maneras de trabajar en conjunto son diversas, y en ese caso es fundamental comprender que cada una de las partes tiene un rol que jugar muy distinto. En ese sentido, el trabajo con las tesis permite un poco más de holgura, pudiendo realizarse procesos en tiempos de uno o dos años, muchísimo más significativo, consolidado como un aporte directo para el artesano.

Por otro lado, en términos académicos también se han realizado seminarios con distintos énfasis. El año 2009 se realizó el encuentro en Santiago de Artesanos y Diseñadores, un taller en conjunto con UNESCO que tuvo como resultado una publicación. Esta es una de las pocas publicaciones que existe sobre el tema, y, aunque escasas, se trata de trabajos de gran calidad, y que es necesario estudiar y desarrollar para asegurar un conocimiento no sólo experiencial, que es fundamental si no también desde lo académico. La publicación de UNESCO realizada a partir del encuentro entre diseñadores y artesanos refleja las experiencias y el conocimiento obtenido especialmente por India y Colombia, contenido en un capítulo especial en que se plantea una propuesta metodológica de trabajo.

Como ejemplos de experiencias que se han desarrollado dentro de la universidad, en mayo de 1997, en conjunto con la Universidad de Chile, se escogieron cuatro lugares de Chile, se seleccionaron cuatro agrupaciones de artesanos y cuatro diseñadores y se trabajó en conjunto. Los diseñadores debían tener algún tipo de experiencia en trabajo con artesanos anteriormente.

En Chillán, se tomaron las bases del conocimiento que existe en la artesanía con las cuelchas, para dar cabida a otro tipo de productos distintos, no solamente la chupalla, realizando prototipos con los artesanos y diseñadores, con el sentido de generar nuevos productos. Por otra parte, en Arica el intercambio fue con artesanas aymaras expertas en textilería y se hizo un estudio de la aplicación de la técnica de la amarra en los tiempos precolombinos, con el fin de rescatarlos y utilizarlos en la actualidad. Para Villarrica, el proyecto se realizó con un grupo de artesanos liderados por Héctor Bascuñan. En este caso particular destaca como aprendizaje la singularidad en las dinámicas relacionales entre el diseñador y el artesano. En Combarbalá, se desarrolló el proyecto con un grupo de artesanos locales y un profesor de la Universidad Alberto González, como todos los proyectos, se centraron los esfuerzos en trabajar desde la realidad del artesano, es por eso que se exigió reconocer la cadena de valor, las herramientas y los métodos de cada artesano, posibilitando un diseño que surja en contexto, atingente.

Estas experiencias fueron en su mayoría muy significativas, y han sido fuente de aprendizaje y reflexión. Dentro de las conclusiones que se han podido establecer, se identifica la carencia en la integración del diseño y el artesano con el área de comercialización. Este es un punto fundamental, ya que el mercado y la forma de vender y exponer es muy diferente entre cada producto, y este aspecto no puede estar ausente en un proyecto como este. El producto y el comprador deben encontrarse, no de manera azarosa, si no desde la comprensión del mercado, y debe proyectarse hacia la comercialización para justificar el trabajo del diseñador. En este punto es importante aclarar que el acercamiento que el Programa de Artesanía de la Universidad Católica tiene al tema de la relación entre diseñadores y artesanos pone como eje central la artesanía y no el diseño. Esto marca una diferencia fundamental respecto de otras entidades. La información y el conocimiento acerca de la realidad local, así como la construcción de conocimiento y confianza con los artesanos es una piedra angular, y, en este aspecto, el trabajo de los diseñadores debiera estar al servicio del desarrollo del sector artesanal en el país, y no al revés.

Esta particularidad del Programa ha traído como consecuencia críticas en los diseñadores, y ha sido un largo camino para validarse en ese sentido, sin embargo, la visión que parece ser más acertada es comprender cual es el camino que debe seguir cada disciplina, la artesanía y el diseño, desde su diferencia. El artesano tiene su contexto y sus problemas, sus definiciones de trabajo, que son completamente diferentes a las que tiene el diseñador. La misión que existe en el trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos debiera ser diferente cada vez, los objetivos cambian en relación a las personas, y se deben identificar en cada caso. En

ese sentido hay miles de caminos distintos para elegir. No existe sólo una forma de trabajar, sino infinitas posibilidades, por lo que se hace muy difícil definir una metodología de trabajo. Cada artesano es un mundo en sí mismo, con sus conceptos y sus miradas, y en relación a eso se pueden ir asociando métodos para trabajar el sector artesanal en su complejidad, sin embargo, es imprescindible ser cautos, informarse y actuar cuidadosamente, con responsabilidad profesional. La transparencia se transforma en un valor fundamental en ese sentido, en cuanto a intenciones y ética de trabajo, y los diseñadores deben reconocer su posición de profesionales, y su obligación de investigar, estudiar, así como el artesano debe valorar su trabajo, porque posee un capital muy grande, y a la vez debe ser autocrítica, porque una artesanía debe tener siempre calidad y rigurosidad, porque un trabajo mal hecho en artesanía no es nada.



LESLYE PALACIOS | Diseñadora

Coordinadora Departamento de Artesanía de la Escuela de Diseño, Universidad Católica de Temuco.

La ponencia se titula “Hacia un Diálogo Creativo entre el Diseño y la Artesanía”. A modo de introducción, lo que se presenta es el trabajo que se ha ido realizando en el Programa de Artesanía de la Universidad Católica de Temuco, y cuál es su mirada y aproximación, porque hay posturas muy diversas, que en algunos casos tienen cruces y similitudes, pero que están determinadas por la historia y la ubicación geográfica de las distintas escuelas. Esta es una aproximación, se avanza hacia un camino, no tiene aún una fórmula determinada, si no, es algo que se desarrolla en el tiempo. El Departamento de Artesanía de la Escuela de Diseño tiene como propósito el rescate, la preservación el desarrollo y la difusión de la artesanía como patrimonio cultural de la región de la Araucanía.

El Programa de Artesanía tiene una historia muy antigua, iniciada en los años '70, cuando dependía de la Escuela de Artes, se cerró en el año 2002 y tuvo un trabajo bastante largo, principalmente en la formación de plateros mapuches, de la participación de los artesanos en la Feria, pero que finalmente se cerró y a partir del año 2006 se reabrió desde la Escuela de Diseño que ahora se llama Departamento de Diseño. Esa ha sido reinventada por nosotros y por la mirada de los diseñadores más que de los artistas, que eran los que anteriormente estaban a cargo de este Programa. Sobre la estructura del Departamento, está el Departamento de Diseño, que es el paraguas que sostiene a las carreras, diseño industrial, gráfico y de productos, y está conformado por dos unidades: una, el Programa de Artesanía que se dedica especialmente al tema artesanal, y la otra, es el Centro de Diseño, una unidad que presta servicios externos, compuesta por varias microempresas de diseñadores titulados de la Universidad.

Es importante fundamentar la labor del programa. Como primera premisa se entiende la artesanía como parte del patrimonio cultural, esto determina el actuar y las razones para definir las áreas de trabajo. En segundo lugar, se comprende la artesanía como una actividad económica. Por otro lado, si bien hay una línea de artesanía tradicional que no debe intervenir, se considera la artesanía como una actividad dinámica y eso abre la posibilidad de generar nuevos productos, siendo esta el área de mayor involucramiento del Programa. Finalmente, el diseño como disciplina determina el actuar del Programa, probablemente serían muy diferente proyectos de artesanía vinculados a una Escuela de Antropología. Y por otro lado, es determinante el territorio, es fundamental estar ubicados en la Región de la Araucanía, hay una

cultura presente muy fuerte, identidades territoriales determinantes en el trabajo, las formas de aproximación a la comunidad, si bien no sólo son comunidades mapuches. La artesanía de la región está integrada por personas que no necesariamente pertenecen al pueblo mapuche y también se trabaja.

Las líneas de trabajo o motivaciones del programa son, por un lado, cultivar la artesanía para que ésta siga reproduciéndose, manteniéndose. En segundo lugar está la exploración, es decir, la generación de conocimiento en torno al tema. La producción en términos de apoyo a los artesanos. Finalmente, la difusión, el contar lo que se está haciendo.

Con más detalle, en primer lugar, se postula que el cultivo puede tener distintos niveles, perfiles de usuarios con los cuales trabajar. Existe un trabajo con niños, en vacaciones de verano, de invierno, con motivo de la celebración del día del patrimonio y del día del artesano, en talleres donde se espera que los estudiantes puedan articular sectores y subsectores de aprendizaje con los contenidos escolares, de manera práctica y con enseñanza directa con los artesanos. En el pregrado, por su parte, se han integrado cursos como orfebrería, forja, madera y cerámica, siendo una ventaja importante en cuanto a la comprensión del proceso productivo. En tercer lugar, existe una oferta de educación continua, con cursos al público general, compuesta por una línea de orfebrería con varios niveles de especialización, y con una línea de textil, enfocada al telar mapuche, con el objetivo de dar a conocer el oficio, y perfeccionar a artesanos que actualmente se desenvuelven en esa área. La certificación y diplomas son un valor agregado para los artesanos, ya que el aprendizaje del oficio suele ser de generación en generación, y para postular a programas y financiamientos se piden certificaciones. Y finalmente están los programas sociales, principalmente a través de SENCE donde, en la línea textil mapuche se capacita a los artesanos en el mejoramiento de sus telas.

En cuanto a la exploración, se refiere a la construcción y recuperación del conocimiento, de manera interdisciplinaria, en investigaciones por una parte con el área de arqueología, antropología, sociología y turismo, entre otros, y por otro en proyectos con los artesanos, financiados por Innova Corfo. En estos se han construido estándares de calidad con los mismos artesanos, en la primera fase se trabajó el concepto de artesanía con ellos, desde la lógica de no imponer, si no de construir con sus propios conocimientos, muchas veces asumido de manera intuitiva, integrado, y que en estas instancias puede exteriorizarse. En la segunda fase se espera generar nuevos productos para el mercado de la artesanía mapuche, en proyectos asociados con CONADI, principalmente en el área textil, contemplando una duración de dos años, por lo tanto, se trata de proyectos fuera del ámbito académico, que tiene tiempos muy diferentes al del artesano. Finalmente, existe un último proyecto destinado a integrar a la industria turística la artesanía, con puntos de venta permanentes y regulares, y modelos de gestión combinados, tomando experiencias internacionales que nos permitan implementar y evaluar estrategias en la ejecución del proyecto y elaboración de productos, acorde a la realidad del a Región del a Araucanía.

Como tercer punto, está el tema de la producción. En este sentido, si bien es importante obtener conocimiento desde los artesanos, este es un esfuerzo en vano si no se asocia con ejemplos concretos de que es útil en la generación de propuestas. Una primera instancia fue una iniciativa titulada *Artesanos más Diseñadores* que este año está en la segunda versión, donde cada artesano se asocia con un diseñador, y se generan líneas de productos uno a uno. Los artesanos que participan del proyecto han trabajado previamente con diseñadores, y con ellos existe confianza y a la vez disposición a la innovación. Los trabajos se comercializan en la tienda de la Universidad. Dentro de los trabajo se encuentran piezas de José Díaz

(Pucón), Víctor Ruiz Bascuñan (Pucón), Antonio Matamala (Metrengo), etc. Los productos propuestos son muy novedosos, y se mantienen en la idea de intercambio, sin imposición del diseño.

En el caso de la tienda, la idea es tener un espacio de difusión y de comercialización de los trabajos que se han hecho en artesanía local. Es por eso que además tiene una función educativa porque la Universidad tiene una colección arqueológica que se mantiene en exposición en la tienda, y a partir de la difusión del patrimonio cultural se recibieron muchas visitas que a la vez contribuyeron a la comercialización. Finalmente, esta y otras instancias de difusión son altamente valiosas para el Programa. La colección de platería mapuche de la Universidad ha estado itinerando en primera instancia por Sudamérica, en alianza con la Universidad de la Frontera, que mostró textiles. La idea era mostrar, no a la Universidad, si no al país. Como segunda iniciativa es la Muestra Sueños del Retrafe, también de platería, que itenera dentro del país.

Como reflexión final, los proyectos en el caso de la Universidad Católica de Temuco, trascienden los tiempos académicos, lo que ha sido un aprendizaje importante para el Departamento de Diseño. En segundo lugar, el proceso con el artesano debe ser consensuado, todos los cambios, modificaciones y propuestas deben conciliarse con los dos lados. Por otro lado, la aproximación es multidisciplinaria, y es necesario hacer conscientes a los diseñadores de esto. Asimismo, es muy valioso el recuperar conocimiento con los artesanos, no sólo investigar desde la academia, si no intentar retomar saberes ancestrales, y el diseñador en este proceso es un facilitador, debe tratar de que las propuestas fluyan desde el artesano, y la apuesta es hacia la autonomía del artesano. Como último punto, es imprescindible enfatizar en el seguimiento, los proyectos deben trascender los proyectos académicos, y eso debe considerarse también en el presupuesto y planificación de los proyectos, con el fin último de generar indicadores, y evaluar el trabajo realizado.



DENISE BAX, UNESCO.

Se agradece al Consejo Nacional por haber decidido organizar un evento en torno al diálogo entre artesanía y diseño, y al as universidades involucradas.

La UNESCO es la organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, Cultura y Educación. Es muy conocida por su acción en educación, pero en ella existe también un sector de cultura muy activo, con tres líneas de trabajo. La primera, tiene que ver con patrimonio mundial material, sitios con valor universal. La segunda es la acción normativa, de convenciones internacionales. Hasta ahora hay siete convenciones internacionales sobre la cultura, desde 1970, la Convención del Patrimonio Mundial, hasta el 2003, sobre el Patrimonio Inmaterial, y 2005, sobre la Protección y Propagación de Expresiones Culturales. En tercer lugar, el sector de cultura trabaja sobre el desarrollo de las industrias culturales, y es precisamente ahí donde está el Programa de Artesanía y Diseño.

Este programa es bastante joven, tiene un poco más de 20 años. ¿Cómo la UNESCO trabaja este tema? La sede de la UNESCO reside en París y cuenta con más o menos sesenta oficinas en el mundo, en Santiago, para América Latina en Montevideo, en Lima, Quito, México, La Habana, Brasilia, y el resto del mundo. Se trabaja en red, entre los poco menos de doscientos estados miembros de UNESCO, sumado al sector privado, que contempla ONGs, fundaciones, y empresas privadas. Actualmente, se observa una tendencia ya no sólo al trabajo sobre patrimonio material, sino también patrimonio vivo. Las industrias vivas, la creatividad, y la artesanía precisamente es uno de los sectores más creativos, importantes y visibles, atraen muchos esfuerzos y muestran muchas posibilidades, en los países desarrollados y en los países en vías de desarrollo.

Se trabaja en varios niveles. Uno de ellos es la sensibilización de los países, que se traduce en la realización de estudios, libros o publicaciones, para que los países incluyan este tema en sus políticas de desarrollo, tomen conciencia de la importancia del sector artesanal. Desde la UNESCO existe una visión global del rol, del papel cultural, social y económico de este sector, por lo tanto se intenta publicar estadísticas e indicadores que prueben y demuestren la importancia de la artesanía en los países. Por ejemplo, UNESCO realizó una publicación hace veinte años, que sigue muy vigente, de una guía metodológica para la captación de la información en esta área, entendiendo la importancia de generar una conceptualización común sobre el tema de artesanía.

El objetivo es que los países puedan contar con un catastro, un registro con la información sobre la tradición artesanal local. Por otra parte, se ha trabajado en un índice UNESCO sobre artesanía y turismo, que en pocas palabras, busca conocer los montos de los gastos de los turistas realizados en objetos artesanales, ya que esta información suele ser desconocida, e incide directamente en la forma en que se orienta la producción. Conocer el monto de la producción artesanal permite direccionar la producción, modificarla en función de la imagen país, generar una idea más precisa de las potencialidades del sector.

El segundo nivel se centra en actividades de formación y de capacitación. En este sentido se han organizado talleres para diseñadores y artesanos, en grupos de países asociados por área geográfica, en torno a un tema en particular. En América Latina el año 2005 en Perú se realizó un taller sobre ideología andina con el apoyo de diseñadores; en el año 2009, en Chile, se realizó un encuentro entre artesanos, diseñadores de América Latina y de Asia, que culminó con la publicación de un libro. Este taller fue el seguimiento de una experiencia y publicación que la UNESCO realizó hace cinco años, llamado Encuentro entre Artesanos y Diseñadores. En él se buscaba mostrar la importancia de este sector en dos regiones, en dos países del mundo. El primero fue en Colombia, trabajando con Artesanías de Colombia y las comunidades de los artesanos en Colombia. El otro fue en India con la Universidad de Diseño de Sur India, con comunidades de artesanos.

Se trata entonces, de un tema de importancia para la UNESCO, y los *Diálogos en Artesanía y Diseño* son también un reflejo de los avances que se han logrado en el trabajo conjunto. No se trata aquí de discutir sobre cuál es más o menos importante, sino de la complementariedad que ambos sectores poseen.

Finalmente, existe una última línea de acción relacionada con la valorización y la promoción de la artesanía. Los programas de Concursos, o Reconocimiento de Excelencia de la Artesanía, son parte de los eventos y acuerdos que la UNESCO mantiene para promover la artesanía de distintos países. El pasado martes 5 de julio de 2011 se realizó la ceremonia de entrega del Reconocimiento de Excelencia a la Artesanía. Fueron ocho los artesanos chilenos que recibieron esta distinción. Esta es una manera de promover y valorizar, a través de eventos internacionales. Es por eso que se trabaja con los países y el sector privado, con todos los promotores de la diversidad cultural, y no sólo en la artesanía, porque cuando se hace un evento cultural, se realiza en el sentido más amplio. La UNESCO intenta entonces abrir los espacios culturales a la artesanía. En un encuentro, en una exhibición, en una exposición de fotografías, al mismo tiempo se pueden presentar objetos artesanales, que son uno de los sectores más visibles que hay. Porque el sector, el objeto artesanal no es un objeto común, más allá de su belleza, de la emoción, más allá del recuerdo que uno puede tener de cuando ha comprado el objeto y ha hablado con el artesano, es su valor cultural, lo que representa. No se trata sólo de obtener algunos objetos de un país, es su historia, es compartir con el artesano, que explica la tradición de su país y su oficio.

Por otra parte, se trata de un sector que crea empleos, ya sea entre los artesanos que trabajan individualmente, o los que se constituyen en empresas; existen agrupaciones de todos los tamaños. Es imposible entonces desconocer que existe un aspecto económico, y la UNESCO intenta convencer, demostrar que se trata de un sector como muchos otros sectores, de industria, que genera valor, que genera empleo, que genera ingresos.

El debate se suele centrar en el diseño y la artesanía, que se miran como el perro y el gato. Más allá de este debate, la idea es ver ambos sectores como complementarios. Los artesanos poseen gran conocimiento, de manera informal, que no se encuentra en el sistema educativo, con una formación particular, que viene

desde los padres y abuelos. El diseñador, por su parte, tiene una forma académica de pensamiento y reflexión que es diferente. Ambos se complementan, y los diseñadores precisan en su interacción con la artesanía, un conocimiento sobre lo que se habla.

A continuación se describen dos experiencias desarrolladas por la UNESCO que ilustran este trabajo.

Esta es una experiencia que se ha desarrollado en el Líbano, con la Universidad de Diseño de Beirut, y con la comunidad de artesanos. Allá el problema era que un grupo de artesanos que trabajan en esta técnica de hilo y tejido estaba casi en situación de desaparición, y entonces se realizó una intervención de parte de diseñadores, para la creación de nuevas líneas de productos, de una nueva identidad, de un producto adaptado a un uso más contemporáneo, y no un producto que se hacía antes, de un tamaño y un precio que no corresponde a las necesidades de hoy. El proyecto tuvo una duración de más o menos un año, y en él, los estudiantes han realizado un estudio antropológico, sobre la técnica del hilo y el tejido, y el significado de los motivos y símbolos de su país, antes de poder intervenir y de proponer objetos, que no tienen nada que ver con los objetos de antes. Por otra parte, existía una idea de incluir tejido de fibra óptica para dar un producto más moderno, que se adapta sobre todo a los jóvenes, y en esta línea se cambió la paleta de colores, los motivos, se optimizó el producto, y a la vez se contribuyó a mejorar la calidad de vida de algunos artesanos. Finalizando la experiencia, se realizó una reunión con los artesanos, diseñadores y algunos comerciantes, y se habló en torno al objeto, al cual se le da valor, un precio, se discute si un objeto corresponde o no al mercado, que son temas muy intensos y que dieron como resultado una conversación muy interesante, apasionada. Al mismo tiempo han desarrollado líneas de productos muy novedosas, es por eso que en un principio fueron los artesanos a solicitar una intervención a la Universidad, y actualmente son los diseñadores los que han pedido continuar este proyecto. No sólo para la artesanía que está desaparecida, si no para todo tipo de artesanía. Otro ejemplo es el de un grupo de artesanos que trabajan para realizar carteras. Como ahora existen carteras de varias marcas y tamaños, ya no se venden, entonces han decidido poner otras líneas de productos como lámparas, zapatos, que son absolutamente nuevos.

Por último, existe otro proyecto que la UNESCO está desarrollando, se trata de innovar en el sentido de la forma en que se estrechan lazos entre artesanos y diseñadores, no sólo en un país, sino a partir de la vocación de la UNESCO como organización, en la cooperación entre los países del norte y del sur. Es por eso que, conjuntamente con una organización francesa de cultura y diversidad, se ha comenzado un programa para los jóvenes estudiantes, franceses y extranjeros, de escuelas de oficios y también de universidades de diseño, ofreciendo pasantías de cuatro meses en una empresa artesanal en Francia para los extranjeros, y para los franceses fuera. Hemos pensado en esta iniciativa piloto, desde el año pasado y actualmente, una alumna francesa está trabajando en un taller de cerámica en Asia, Vietnam. Actualmente ha terminado su pasantía y está participando de una bienal de cerámica con un grupo de artesanos, que tendrá lugar en Corea, en septiembre. El por qué de este proyecto es el de proponer productos y una reflexión entre dos visiones distintas, entre artesanía y diseño, y luego, el diálogo entre dos países, dos maneras de trabajar, dos estructuras. Un segundo caso es el de un estudiante en India, que ha trabajado con un grupo de artesanos bordadores, con marcas de alta costura en Europa. Y finalmente, otra estudiante, especializada en tejido, que ha desarrollado su proyecto en una ONG en Argentina, en el mundo de la moda ética. Los estudiantes franceses han terminado en esta etapa su pasantía, y han llegado extranjeros a Francia, de Túnez, Colombia, India, y Mali. Estos estudiantes se desempeñan junto a un grupo de artesanos franceses en cerámica y en el Centro Nacional de Vestuario Escénico, que está a tres horas de París y que al mismo tiempo trabaja la conservación de los vestidos, en la exhibición contemporánea de los vestidos que van a la Ópera de París, o que están en las últimas presentaciones de teatro.

Para concluir, aquello que actualmente es una preocupación, y a la vez es el eje central de diálogo, el intercambio que existe entre nosotros es que la artesanía tiene su raíz muy profunda en el patrimonio. No tenemos que olvidar que la artesanía es el patrimonio vivo, el patrimonio de ayer y el de mañana, es nuestro patrimonio común. Y con el apoyo, con la asistencia del diseño, se puede agregar otro valor, no sólo en la creación de nuevas líneas de productos, algunas veces también en el proceso de la cadena de producción, en el mejoramiento de los métodos, del material, del transporte, del empaque, del embalaje... Existen varias opciones, pero básicamente hay una palabra, que es el respeto mutuo, la reciprocidad, y el trabajo en ese sentido, siempre favoreciendo el desarrollo social, cultural y económico.