

Fecha de recepción: diciembre 2023

Fecha de aceptación: enero 2024

Versión final: febrero 2024

Cuestionar el concepto artesano-artesanía como punto de partida. Hacia una economía creativa con correspondencia

Roberto González Rodríguez ⁽¹⁾

Ana Kateri Becerra Pérez ⁽²⁾

“Fundamentalmente el diseño siempre
comienza desde la artesanía”.
Miguel Milá

Resumen: La ecuación diseño/artesanía se concibe como una relación que ha detonado procesos de economía creativa. En este sentido, el texto busca politizar el concepto artesano-artesanía para así, comprender y enunciar procesos de instrumentalización que han permitido el establecimiento y permanencia de una estructura clasista, desigual y discriminante que termina por exaltar las diferencias a través de expresiones racistas, no sólo en el uso de los objetos de carácter artesanal-tradicional sino desde su proyección, concepción, ejecución, exhibición y comercio.

Palabras clave: colonialidad del saber - artesano - diseño - desigualdad - racismo - correspondencia

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 61-62]

⁽¹⁾ **Roberto González Rodríguez** es antropólogo social por la Universidad Veracruzana, maestro en Antropología con especialidad en Antropología del diseño por el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y doctorando en Antropología por la misma institución. Profesor de asignatura en la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES-UNAM) Morelia y en la Universidad Latina de América (UNLA) en Michoacán, México. Es miembro activo del Seminario de Estudios de Indumentaria y Modas en México (SEIMM) del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE-UNAM). Es autor de numerosas publicaciones académicas.

(2) **Ana Kateri Becerra Pérez** es conservadora-restauradora egresada de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía INAH-SEP. Trabajó con colecciones patrimoniales tipificadas como etnográficas, como la del Museo Nacional de Antropología y la Colección Textil del Museo Na Bolom. Además, ha trabajado con colecciones particulares de textiles e indumentaria.. Actualmente forma parte del proyecto Exposición y Rescate del Acervo Textil del Museo Na Bolom, además de ser estudiante de la Escuela de Artesanías del INBAL, en la especialidad de textiles. Es autora de numerosas publicaciones académicas.

Diseño y Artesanía ¿ecuación necesaria?

1919, Weimar, Alemania. Walter Gropius fusiona la Escuela Superior de Artes Plásticas con la de Artes y Oficios del gran ducado de Sajonia, Weimar-Eisenach (la Kunstgewerbeschule, creada en 1906), institución previamente dirigida por Henry Van de Velde entre 1908 y 1915, año de su dimisión. Así nace la Bauhaus. La “casa de construcción” pretendía ser una institución anti académica donde pudieran abolirse las estructuras jerárquicas entre el trabajo manual del pueblo, encargado por mucho tiempo de encontrar soluciones prácticas a necesidades comunes, y las artes. Podría decirse que dicho proyecto popular y pedagógico sentó las bases del diseño moderno.

Arquitectos, escultores, pintores, debemos todos regresar a los oficios. El arte no es una ‘profesión’. No existe diferencia esencial entre artista y artesano. El artista es un artesano exaltado. En raras ocasiones de inspiración, momentos que no controla su voluntad, la gracia divina puede hacer que su trabajo se torne artístico. En cambio, la pericia en el oficio es esencial para cualquier artista. Ahí descansa la fuente de la imaginación creadora... Vamos a formar un nuevo gremio de artesanos, sin las distinciones de clase que levantan una barrera arrogante entre el artesano y el artista. Vamos a concebir y crear juntos la nueva construcción del futuro, que acogerá a la arquitectura, a la escultura y pintura como una unidad, la cual se levantará algún día hacia los cielos desde las manos de un millón de trabajadores como el símbolo cristalino de Una nueva fe. (“First proclamation”, 1938:16).

1940, Ciudad de México. El afamado arquitecto Raúl Cacho coincide con Hannes Mayer (Dir. Bauhaus 1927-1930) en su paso por el país. Este encuentro y su colaboración en otros proyectos provocan el entusiasmo de Cacho en torno a la posibilidad de construir un plan pedagógico similar al alemán. Su iniciativa encuentra eco en Carlos Lazo y ambos empiezan las gestiones para fundar en 1952 el *Taller de Artesanos* en La Ciudadela, el mismo recinto que desde 1949 albergaba al *Taller de Integración Plástica*¹, en el Centro Histórico de

la Ciudad de México. La concreción de dicho espacio sería el primer paso de una empresa que tendría como objetivo la fundación de la “Bauhaus Mexicana”.

Si bien la intención del *Taller de Integración Plástica* tendría como *leitmotiv* los preceptos de la escuela alemana, “Que una escuela de diseño debe, tal como lo hizo la Bauhaus, unir diferentes artes como la pintura, la arquitectura, el teatro, fotografía, tejido, tipografía, etc., y lograr una síntesis moderna que deje a un lado las distinciones convencionales entre ‘bellas’ artes y artes ‘aplicadas.” (Barr, 1938: 6); fue el *Taller de Artesanos* el que permitió una integración concreta de otras técnicas al quehacer experimental del diseño en México. La arquitectura fue uno de los primeros vehículos que permitieron dicha acción, ya que para ese momento Lazo, al ser designado titular de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas SCOP, encomienda al taller la realización de murales de *mosaico mexicano*², imprescindibles para la gestación del nuevo recinto de la dependencia, el Centro SCOP. Dicha activación implicó la apertura de diversos espacios de trabajo, empezando por el taller para elaborar el *mosaico mexicano*, dirigido por Chávez Morado y Juan O’Gorman; el taller de talla de piedra, liderado por Francisco Zúñiga; el de alfarería y cerámica de baja y alta temperatura, a cargo de Rodrigo Arenas Betancourt, y los dos talleres textiles (sarapes y vestidos) conducidos por Nicolás Moreno, pintor paisajista, cuyo padre era un artesano textil. Más tarde se instalan los talleres de joyería y muebles (Maseda 2001:64).

De forma simultánea, en 1952, Clara Porset organiza la primera exposición de diseño en Latinoamérica “El arte en la vida diaria”, en el Palacio de Bellas Artes. Porset, diseñadora de origen cubano que a su vez estudió en la Bauhaus, donde también coincide con Meyer, decide instalarse en México a partir de 1940, desde entonces colabora con una amplia variedad de arquitectos de la época, enfocándose principalmente en el diseño de espacios de habitación y mobiliario. Desde su visión, “el mueble de calidad no tendría que ser necesariamente, prerrogativa de las clases más altas” (Porset, 1953).

Uno de sus proyectos más ambiciosos fue el que realizó en el Centro Urbano Presidente Alemán CUPA, por invitación del Arquitecto Mario Pani, donde se encargó de proyectar tres prototipos distintos de mobiliario y diseño de interiores para los departamentos del multifamiliar, empresa que tomó con bastante responsabilidad ante su preocupación por el sombrío habitar de la mayoría de los mexicanos, al mismo tiempo que mostraba su inconformidad ante el hecho de que dos terceras partes de la población vivieran en condiciones deplorables (Ceñal & Kochén 2022:137). Ante el evidente crecimiento del país, junto con el ímpetu modernizante entintado de un exorbitante nacionalismo, el papel de la arquitectura en conjunto con el diseño permitió establecer un lenguaje de propaganda y cohesión social a través del refinamiento. En palabras de Monsivaís (2005), “Los multifamiliares son la utopía moderna del México sin vecindades”. A través del diseño sería posible refinar, modernizar y estilizar las formas de habitar, vestir, consumir, y vivir del pueblo mexicano, en pocas palabras, diseñar otro país en sintonía con el *zeitgeist* del nacionalismo posrevolucionario.

El papel que jugó el *Taller de artesanos* para este contexto implicó una reestructuración del imaginario construido a partir del trabajo artesanal. Se pretendía, por un lado, mejorar la producción artesanal de elementos para la arquitectura, haciéndola a la vez moderna y con sello mexicano y, por otro, el diseño y producción de objetos y muebles de uso doméstico, dirigidos a la habitación popular (Maseda 2001:64). Paradójicamente quienes estaban

al frente de la enseñanza y coordinación dentro de dicho Taller eran, en su mayoría, arquitectos o artistas, pero difícilmente artesanos. Tiempo después, para la década de los años 60 del siglo pasado, con la llegada de la XIX Olimpiada a México, se terminó por institucionalizar y consolidar el ejercicio del diseño, ya que se integra a la currícula universitaria. Sirva enunciar lo anterior como una forma de poner bajo contexto y exponer cómo, a pesar de la irrupción del diseño en compañía de la utopía planteada por la “Bauhaus Mexicana” de una integración entre el quehacer artesanal y el diseño sin jerarquías, en la práctica y hasta nuestros días, prevalece una idea eugenésica, racista, discriminante, sutil y casi imperceptible que ha normalizado, además de otorgarle legitimidad, prácticas que sostienen una estructura de desigualdad, un sistema de jerarquías, y tipologías que confrontan al artesano, frente al diseñador y al artista, relegando al primero a una posición carente de privilegio y sin posibilidad de formar parte de lo que implica ser, y ejercer el “diseño”. Es decir, la lectura que se tiene sobre la factura artesanal no resulta trascendente a menos que cumpla con cierto canon estético, o bien, con alguna compilación de elementos folclóricos que le brindan un prestigio patrimonial y de valor.

La utilización de los productos de la expresión plástica africana [*o indígena para el caso mexicano*] como motivo, como punto de partida, como fuente de inspiración del arte de los artistas occidentales o africanos europeizados, excepto como un modo propio de expresión artística, de jerarquía equivalente a la norma europea. Es, exactamente, una mirada colonial. (Quijano 92:14)

Por lo tanto, recurrir a la “tradicción” artesanal se ha convertido en una estrategia extractiva³, de abuso y desigualdad, tanto en términos laborales como comerciales, además de ejercerse mediante prácticas racistas, clasistas y discriminantes. Bajo el pretexto de recuperar, conservar y resguardar técnicas, obrajes y labores artesanales, se ha constituido un medio donde pareciera que *otros*, ajenos por completo a la realidad de las prácticas bajo las cuales se ejercen las labores del artesanado, son los que se encargan de transferir tanto legitimidad como prestigio a los creadores y a sus objetos. Así, se construyen élites que delimitan, segmentan y jerarquizan el trabajo artesanal bajo pretexto de un proceso de refinamiento.

Confrontaciones, entre la proyección y la ejecución

Tal parece que, la diferencia crucial entre quien diseña y el artesano es que, supuestamente, el primero proyecta la idea del objeto, mientras que el segundo, simplemente lo ejecuta mediante herramientas mecanizadas o a mano. Partiendo de esta premisa, la artesanía queda subordinada a lo propuesto por el diseño. Probablemente no es un accidente que el conocimiento sea pensado entonces del mismo modo que la propiedad, como una relación entre un individuo y algo (Quijano 92:15).

Sin embargo, si indagamos un poco en los procesos artesanales, podremos dar cuenta de que el artesano también proyecta una idea sobre el objeto, a diferencia del diseño, que culmina en la proyección y delega la manufactura a diversas instancias. La artesanía rompe la tensión de lo proyectado para resolverlo *ipso facto*, creando la ilusión de que nunca pasó por un proceso de proyección. El artesano pasa a ser un actor dinámico que improvisa ante el desafío que se le presenta: el estímulo del otro actor, la materia. Así como el músico de jazz improvisa durante un recital, el artesano, de igual modo, toma acciones sobre la marcha, proyectando ideas al tiempo que resuelve vicisitudes. El artesano se compromete con sus *circunstancias dadas*. La obra que se crea a partir del *si mágico del artesano*⁴ es resultado de un compromiso con el performance: el ímpetu de crear. Este equilibrio entre el dominio técnico y la sublevarción del sentimiento es lo que Ingold⁵ (2018:06) denomina como atención, una tensión entre el “sedentarismo y el vuelo”, un atisbo a un mundo que aún no ha sido dispuesto.

Del mismo modo que un escritor se ve inmerso en un proceso de corrección de estilo y de ajustes editoriales antes de obtener un producto final, el artesano también tiene proyecciones. Se trata de una multiplicidad de elecciones y selecciones que toma como parte de la cadena operatoria para la hechura de un artefacto, resultado de la experiencia empírica. Estas decisiones inician con la obtención de la materia prima y se extienden hasta el proceso de manufactura. La cantidad de agua y de desgrasantes en una mezcla de arcilla son proyecciones que se toman en cuenta de manera anticipada. Las probetas de aceites y barnices de un ebanista son también ideas proyectadas sobre un producto final. Las vueltas del hilo en el urdidor para lograr cierto ancho en el textil son igualmente proyecciones. La distancia entre el diseño proyectado y la ejecución de los procesos de manufactura en la artesanía es nanométrica, o bien, meramente teórica. El deslumbramiento que provoca la efectividad y prontitud de solucionar desafíos es lo que, entre otras cosas, ha gestado el mito de que los artesanos no proyectan y meramente ejecutan, como si se tratara de un acto de alquimia, en contraste con “lo medible” y permanente que se vislumbra en las proyecciones sistematizadas del diseño, tangibilizadas en papel o visibles en imágenes de softwares. Las proyecciones artesanales son, más bien, etéreas, pero no inexistentes. Cabe mencionar, que la especialización, conocimiento y/o perfección de una técnica que deviene de una tradición artesanal, no es exclusivamente una secuencia de procesos, sino de gestos (Lemoniere, 1986), producto de la experiencia intelectual y empírica que se ha construido a través del tiempo desde una matriz, una mezcla entre colectividades, individuos, y ontologías.

El diseñador, por su parte, al igual que el director de una obra, proyecta un guión/manual/tratado repleto de instrucciones y sugerencias, pero será el elenco (trabajadores, artesanos, ejecutantes) quienes lo materialicen, quien le dé vida a la obra. El guionista puede empeñarse en describir las minucias de la historia, pero se ubicará siempre en la intersección entre ser espectador y ejecutante. En cambio, el actor no siempre necesita del guionista, el actor propone e improvisa. El guionista pierde el control de lo que sucede en tablas porque, en la ficción, el actor es el dueño del escenario. Así, se hacen evidentes las limitaciones del diseño, mismas que se materializan a partir de la osadía de creer que *los otros* no

son capaces de proyectar. Esta idea errada es producto de la estructura colonial de poder, misma que para Quijano (92:12) ha producido las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como “raciales”, “étnicas”, “antropológicas” o “nacionales”. Manteniéndose vigentes a través de la *colonialidad del saber*, un sistema que provocó la sistematización de los procesos de proyección en el diseño, que la artesanía lleva asimilados en la corporalidad de su creador⁶. Resulta difícil imaginarse a alguna tejedora indígena y monolingüe, de cierta comunidad rural y lejana, tratando de graficar los motivos iconográficos tradicionales utilizando algún software sofisticado. ¿Acaso esto implica que no hay un diseño detrás de su producción? ¿Quiere decir que la tejedora no llevó a cabo un plan de trabajo antes de urdir su telar?

Invalidar el ejercicio del artesano al creer que no cuenta con las mismas capacidades epistémicas que las del diseñador establece una dicotomía que presenta al diseño como el progreso y a la artesanía como mera tradición, perpetúa la idea racista y eugenésica de que el trabajo manual es menos valioso que el trabajo intelectual, como si el trabajo corporal no involucrara al intelecto. Otra propuesta que pulula en el imaginario social es que ciertas corporalidades son únicamente capaces de crear cierto tipo de obras y no otras. Estas ideas capacitistas y biologicistas se trasladan al ámbito cultural y provocan una bifurcación dual y escalada de la producción cultural. Parafraseando a Linda Nochlin (2018) cuando habla sobre el arte y la artesanía, podemos identificar entonces al diseño como algo moderno, occidental y masculino, que subordina a la artesanía, tradicional, femenina y racializada negativamente, y por lo tanto, perpetuamente infravalorada.

A pesar de ello, las construcciones epistemológicas también se encuentran inmersas en una estructura jerárquica. Es de esperarse que ciertas tipologías de conocimiento y adquisición de éste, tengan mayor prestigio que otras formas. Es decir, el prestigio depende del nivel de erudición, gusto y sentido estético, siempre y cuando éste se encuentre dentro de los parámetros de la educación formal, occidental y académica, características que son otorgadas a quienes tienen una formación en el diseño y las artes. Este reconocimiento ha sido negado al ejercicio del trabajo artesanal ya que, al encontrarse fuera de la estructura de la academia occidental, pareciera que carece de elementos que le permitan una legitimación y aprobación, tanto de su práctica como de sus procesos.

La idea de que ciertos cuerpos, de ciertos colores, no sean capaces, supuestamente, de llevar a cabo labores “intelectuales” no es algo nuevo, recordemos, por ejemplo, el caso de *Clennon King*, un estudiante negro que solicitó matricularse en la Universidad de Mississippi en 1958 y que, consecuentemente, fue ingresado por la fuerza a un sanatorio mental bajo la premisa de que cualquier persona negra tendría que estar loca si pensaba que podría ser admitida en dicha universidad (Carey, 2017). Esta retórica eugenésica, racista y clasista no está tan alejada de ideas contemporáneas, como lo señala Hugo Cerón Anaya (2023) con el caso de la práctica del golf en México, donde los *caddies*, por más que se esfuerzen o tengan mucho mayor conocimiento, habilidad y técnica sobre el juego, su “color de piel humilde” los subyace ante la figura blanca, privilegiada y prestigiosa del golfista. En este caso, la clase social («sirvientas y choferes») y la jerarquía fenotípica («se parecen») se entremezclan formando una dinámica común que explica la falta de oportunidades y recursos que enfrentan las clases bajas. La forma en que el universo de los sujetos con *piel humilde* se asocia con elementos de poco valor y, por consiguiente, con individuos y

comunidades explotables, contaminables y desechables. En cambio, el universo de lo blanco es un mundo que requiere cuidado y protección porque es un bien de gran valor, pero de gran escasez (Cerón, 2023:63). Consideramos que dicha dinámica, también se encuentra presente en el ejercicio del “diseño artesanal”, en el pensamiento que sugiere que las personas que se dedican a la artesanía en México (mayoritariamente personas racializadas negativamente), no son capaces de hacer diseño, entendido como una labor meramente intelectual, y que necesitan la constante tutela de quienes se nombran diseñadoras (mayoritariamente personas blancas o mestizas).

Con todo esto, podría pensarse entonces que, las categorías artesano/artesanal/artesanía, entendidas lejos de su génesis histórica, se han concretado como categorías racializadas negativamente, ya que al ejercerse o nombrarse, llevan con ellas un listado de características y elementos que se consideran intrínsecos del ejercicio artesanal como son: la procedencia étnica de quienes elaboran dichos objetos, prioritariamente indígena; el desarrollo de la actividad bajo un contexto precario (ya sea en la ciudad o el campo); tener como origen técnico “lo indígena” o alguna tradición popular; lo ajeno a una formación académica; el empleo de herramientas mecanizadas y manuales; el ser hablante de una lengua indígena; el tener “piel humilde”. Otra característica que condena y encasilla al artesanado en una agrupación atractiva es su constante folclorización, porque lo vuelve susceptible de ser instrumentalizado y manipulado por quienes ostentan una posición de privilegio, ya sea por el Estado al gestionar políticas públicas, o bien, por el sector privado, que incluye a quienes ejercen el diseño, cuando emprenden iniciativas de “rescate” de la tradición artesanal bajo el eufemismo del “Diseño Mexicano” o “El Diseño Artesanal”.

Más allá del breve recorrido crítico que hemos realizado, ¿existe alguna alternativa que haga posible un intercambio y correspondencia entre dichos mundos (artesanado-diseño)?

Hacia una correspondencia entre actores, contextos y procesos

Entonces, ¿cómo ejercer un diseño que no se transforme en procesos extractivos, racializantes o eugenésicos? Si bien no contamos con una receta para ello, sí concebimos al proceso de diseñar como una forma (de tantas) de enunciar un acto de proyección-creación de procesos y gestos que terminen por dar solución a una necesidad, un hecho social que se consolide en un bien para el goce colectivo. En este sentido, es la colectividad la que necesita inevitablemente de un ejercicio de correspondencia. Mauss, en su ensayo sobre el don, plantea que, “ante todo, no son los individuos, sino las colectividades las que se comprometen unas con otras, las que intercambian y asumen contratos.” (Mauss 1923 (2009):74). Si bien Mauss busca entender los procesos de intercambio, reciprocidad, prestigio y valor, lejos de comprender la estructura económica moderna, consideramos importante recaer en los procesos mediante los cuales se establecen acuerdos y contratos de intercambio. Más allá de la acumulación de capital, la correspondencia plantea que, para los procesos de creación entre pares, son necesarios la atención y el entendimiento entre los actores, permitiendo así la coexistencia entre las diferencias que cada uno plantea y que hacen posible el vuelo en la realidad (Ingold, 2018:06).

En concordancia con lo planteado por Ingold, proponemos una ruptura de la noción moderna colonial centrada en el pensamiento individualista y, por supuesto, antropocentrista de la vida, que provoca la separación del ser humano con su entorno y lo disloca de “la naturaleza”. Esta postura permitirá, con suerte, disminuir la brecha que existe entre el conocimiento académico y otras epistemologías y, de esta manera, generar un nuevo engranaje que promueva la configuración de otras formas de colaborar que sean integrales. Bajo esta misma directriz y fuera de los círculos académicos, existen ya propuestas para llevar a cabo dicha labor, como la iniciativa de diversas naciones pertenecientes a *Turtle Island* (territorio conocido como Canadá y Estados Unidos), quienes proponen trabajar desde una lógica de “rematriación” (*rematriation*⁷), como una apuesta por el resarcimiento de dinámicas extractivas coloniales desde lógicas occidentales y en correspondencia con su entorno⁸.

De esta manera, una propuesta ineludible si se busca trabajar desde la correspondencia es involucrarse en los procesos del quehacer artesanal, porque no conocer de dónde vienen los productos o cómo se manufacturan culmina en su infravaloración, o bien, en su romantización. Ambas ideas suelen tener consecuencias negativas, sobre todo a nivel económico, por una lado, porque no se paga lo justo debido a que se desconocen, tanto las lógicas, cómo las dinámicas no capitalistas desde las cuales se elaboran los objetos, como la carga cosmogónica y sus implicaciones en, por ejemplo, la selección de materiales, la distribución del trabajo, las elecciones durante la manufactura o el tiempo de elaboración de los objetos. Por otro lado, puede suceder, en cambio, que se perciban de forma eufémica los procedimientos para elaborar la artesanía y, en consecuencia, se materialice la idea de que cuando las cosas se hacen “por amor” son tan nobles que, realizarlas por gusto, es suficiente satisfacción para el artífice y, por lo tanto, no requiere una retribución económica, o bien, su estilo y condiciones de vida no merecen una retribución más allá de lo que la gente de “piel humilde” merece ganar.

Aunado a lo anterior, el involucramiento en los procesos de manufactura artesanal permitirían un consumo y una colaboración responsable. Conocer los pasos a seguir para elaborar cierto producto posibilita identificar dinámicas sociales, de organización y cómo, a partir de ésta es posible dar cuenta de otras problemáticas circundantes a la población. Quizá, de esta forma sería posible gestionar proyectos integrales que trasciendan al objeto artesanal. En específico nos referimos a proyectos que no circunscriban la artesanía dentro de un circuito de mercado, sino que el interés se extienda a sus creadores y a los muy diversos y complejos procesos de creación artesanal en relación con su entorno y cómo éste requiere también de cuidados para seguir proveyendo los recursos necesarios para la elaboración de productos. Es decir, de nada sirve enfocar nuestros esfuerzos en rescatar y dar prioridad a técnicas (cómo ejemplo, pedirle a un grupo de artesanos producir únicamente piezas textiles hiladas en malacate, teñidas con tintes naturales y en telar de cintura) o uso de materiales tradicionales, específicos, de carácter patrimonial (como el uso de cierto molusco para el teñido de hilos y telas, mismo que se encuentra en peligro de extinción a causa del consumo culinario para deleite del turismo), sin antes preocuparnos por resguardar los territorios y las condiciones de éstos, así como de sus habitantes.

Otras propuestas, en cambio, versan sobre la inclusión del artesanado en los ámbitos ocupados históricamente por personas privilegiadas, como las escuelas de diseño o ciertos

espacios laborales. La presencia de otras colectividades promoverá otras metodologías de trabajo e incentivará la creatividad, al tiempo que diluirá, en la medida de lo posible, las jerarquías sociales. Las propuestas vertidas hasta ahora no se circunscriben a los proyectos venideros, sino que pueden extenderse también a las iniciativas de resarcimiento (en ámbitos legislativos para el caso mexicano, donde se han creado leyes que buscan resguardar el patrimonio cultural de pueblos originarios y afromexicanos), como se mencionó ya en las gestiones que se llevan a cabo desde una lógica de rematriación. No obstante, las correspondencias estarán presentes también si se desarrollan en compañía de personas con quienes busca hacerse la reparación porque, para que sea efectiva, debe ser bajo sus propios términos. Y en este sentido, hablar de procesos legislativos implica una complejidad, que dejaremos para otra ocasión.

Notas

1. El discurso de los proyectos efectuados por el arquitecto Carlos Lazo obedecía a un esquema formulado en 1922 por el Sindicato de Técnicos, Artistas, Pintores, Escultores y Grabadores que, bajo la encomienda de José Vasconcelos, había prosperado, tanto a nivel político como cultural. Con todo, los artistas más productivos coincidían en la necesidad de una nueva propuesta plástica proponiendo el concepto de “la integración de las artes visuales”, así como generando nuevas técnicas. José Chávez Morado buscó organizarse con grupos de trabajo que lucharan por la integración plástica, es así que crea el Taller de Integración Plástica junto con el INBA y convoca alumnos graduados de la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM. (De Santiago, 2001: 40).
2. La técnica del mosaico mexicano consiste en la creación de una obra mural utilizando piedras de color natural y sin pulir, las cuales eran fijadas en placas precoladas de concreto. Se considera una técnica nacionalista porque las piedras empleadas se recolectaban por todo el territorio mexicano. Dicha técnica surge como una respuesta a una necesidad de innovación plástica para la producción artística, que además era relativamente barata, pero rica en textura. De acuerdo con José Chávez Morado (en De Santiago, 2001:41), el mosaico mexicano evoca “prácticas populares provincianas”, una noción íntimamente vinculada con el concepto de la integración plástica, relacionada con el muralismo, las artes populares, la arquitectura y la educación (De Santiago: 2001:41).
3. Entendemos por dinámica extractiva a todos aquellos procesos en donde una comunidad históricamente oprimida se ve despojada de alguno de sus conocimientos, repertorios estéticos o prácticas espirituales, por parte de una cultura dominante, partiendo de la categoría “extractivismo” (*extractivist*), utilizada por Leanne Betasamosake Simpson, quien toma el concepto de extractivismo (territorial) y lo extiende a nuevos territorios epistémicos para caracterizar una actitud frente al conocimiento (Grosfoguel, 2016).
4. Utilizamos el “sí mágico del artesano” como un paralelismo del sí mágico del actor, de Konstantín Stanislavki. Se trata de un concepto que refleja, en gran medida, un acto de voluntad por parte del actor. Consiste en aceptar las circunstancias dadas de su personaje (edad, situación en un lugar, hora y día) y que provienen del texto. Este aceptarlas es el

principio de vivirlas “como si” fueran reales. En este caso, el artesano acepta trabajar con las circunstancias dadas, es decir, las particularidades que le presenta cada material. El tipo de arcilla, la dureza del agua, la torsión del hilo, la calidad de la madera, etcétera; son factores determinantes para el resultado final de un producto, por lo que el artesano se ve en la necesidad de tomar decisiones durante la ejecución de los procesos para lograr el resultado deseado.

5. Las enunciaciones, citas, interpretación, notas y traducción de dicho texto, incluidas en este artículo, están a cargo de los autores.

6. Es importante mencionar que algunos procesos artesanales han sido ya sistematizados. Existe, por ejemplo, la Escuela de Artesanías, perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, en donde el plan de estudios imparte procesos artesanales sistematizados, por lo que el perfil de egreso se ubica en la categoría de “técnico artesanal” más no de “artesano”. Cabe mencionar que la Escuela de Artesanías tiene como origen el Taller de Artesanos.

7. “The Indigenous concept of Rematriation refers to reclaiming of ancestral remains, spirituality, culture, knowledge and resources, instead of the more Patriarchally associated Repatriation. It simply means back to Mother Earth, a return to our origins, to life and co-creation, rather than Patriarchal destruction and colonization, a reclamation of germination.” (White, 2018). “El concepto indígena de Rematriation se refiere a reclamar los restos de ancestros, la espiritualidad, la cultura, el conocimiento y los recursos; en vez de un acercamiento Patriarcal asociado con la Repatriación. Simplemente significa regresar a la Madre Tierra, un retorno a nuestros orígenes, a la vida y a la cocreación, en lugar de la destrucción y la colonización Patriarcal, es una reclamación a germinar.” Traducción de los autores

8. Entender el sistema de opresión patriarcal como un producto del colonialismo no es algo nuevo, es una idea ya bastante trabajada desde diversos movimientos de emancipación de mujeres y feminismos anticoloniales (véase, por ejemplo, los trabajos desarrollados por Oyèronké Oyèwùmí, María Lugones o Aura Cumes). Desde esta perspectiva ontológica del mundo, se entiende que el resarcimiento de los daños debe ser bajo los propios términos de las comunidades que históricamente no se han fundado bajo lógicas dicotómicas jerárquicas, como lo son los géneros binarios o el dualismo ser humano-naturaleza. En este mismo sentido, se entiende también a las mujeres como guardianas de la memoria colectiva.

Bibliografía

- Barr, Alfred H. (1938) “Preface” en Bayer, Herbert, Walter Gropius e Ise Gropius (edil.); Bauhaus Weimar 1919-25, Dessau 1925-28; New York, The Museum of Modern Art; Pilar Maseda (trad.) (Nota: este libro acompañó la exposición que con el mismo nombre se presentó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1938).
- Carey, T. J. (2017, julio 11). Clennon King. *Mississippi Encyclopedia*. Center for Study of Southern Culture. <http://mississippiencyclopedia.org/entries/clennon-king/>

- Ceñal, P; & Kochén, Juan. J. (2022) *Clara Porset y el multifamiliar moderno*. En: Clara Porset Dumas, Reflexiones de diseño. Cruz, O & Monzada, A. (Eds). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura: México.
- De Santiago Silva, J. (2001) J.C. Vida, Obra y circunstancias. Guanajuato: Ediciones La Rana.
- Grosfoguel, R. (2016). Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y ontológico. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 1(4), 33-45.
- Ingold, T. (2022). *Imagining for real. Essays on creation, Attention and Correspondence*. Routledge Taylor & Francis Group New York London. <https://doi.org/10.4324/978100317173>
- Lochlin, L. (2018). Why have there been no great women artist? En *Women, Art, and Power and Other Essays* (p. 181). Routledge Taylor & Francis Group New York London.
- Maseda, P. (2001) *La escuela de diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes*. Tesis de grado de Maestro en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México.
- Mauss, M. (1923) *Ensayo sobre el don*. (2009) Katz: Buenos Aires, Argentina.
- Milá, M. (2020) *Lo esencial. El diseño y otras cosas de la vida*. Lumen: España.
- Monsiváis, C. (2005) *No sin nosotros. los días del terremoto 1985-2005*. Era: México.
- Porset, C. (1953) *Diseño viviente. Hacia una expresión propia en el mueble*. Espacios. Revista Integral de arquitectura y artes plásticas. #16.
- Quijano, A. (1992) Colonialidad y modernidad/razionalidad. En: *Perú Indígena*, vol. 13, no. 29, Lima: Perú.
- Quijano, A. (2014) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO: Buenos Aires, Argentina.
- Santos, Juan. C. (2011) *Diseñar para el mercado. Tendencias de evolución y segmentación de la artesanía*. En: *Diseñando con las manos. Proyecto y proceso en la artesanía del S.XXI*. Manual On-line. FUNDESARTE, ENISA, Consejería de Extremadura, Universidad de Extremadura: Extremadura, España.
- White, R. (2018, marzo 19). Seed Rematriation. Sierra Seeds. <https://sierraseeds.org/seed-rematriation/>

Abstract: The design/craftsmanship equation is conceived as a relationship that has triggered creative economy processes. The objective of our text is to question and politicize the artisan-craft concept in order to understand and enunciate processes of instrumentalization that have allowed the establishment and permanence of a classist, unequal and discriminatory structure that ends up exalting the differences through racist expressions, not only in the use of objects of a traditional-artisan nature but from their projection, conception, execution, exhibition and trade.

Keywords: coloniality of knowledge - another way to know how - inequality - racism - correspondence - artisan - designer

Resumo: A equação design/artesanato é concebida como uma relação geradora de processos de economia criativa. O objetivo do nosso texto é questionar, e levar ao terreno político o conceito de artesanato para compreender e enunciar processos de instrumentalização que têm permitido o surgimento e permanência de uma estrutura classista, desigual e discriminatória que acaba exaltando as diferenças por meio de expressões racistas, não apenas na utilização de objetos de origem tradicional-artesanal mas também na sua projeção, concepção, execução, exposição e comercialização.

Palavras-chave: colonialidade do saber - outro saber fazer - desigualdade - racismo - correspondência - artesão - desenhista

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
