

Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño

Marco Antonio Sandoval Valle *

Resumen: En ciertas situaciones, las artes plásticas, la artesanía y el diseño han estrechado sus actividades para conformar relaciones con alcances diversos. Actualmente ha cobrado fuerza el desvanecimiento de sus fronteras, fenómeno que no es privativo sólo de estas disciplinas, para denotar fenómenos mixtos en la concepción del valor de uso, el valor de cambio y el valor simbólico de los objetos resultantes.

Este escrito comienza conceptualizando dichas disciplinas en el contexto actual y reconoce la pluralidad de las manifestaciones, para posteriormente fundamentar sus quehaceres como elementales en la construcción de la vida material y cultural de su sociedad. Se reflexiona desde una perspectiva social respecto a la vigencia de sus actividades, a través de las expresiones objetuales que participan activamente en la cotidianidad. Dichas manifestaciones son procuradoras de identidad en la vida de los seres humanos, al ser artefactos elaborados, identificados, usados, deseados e interpretados; portadores de historias y agentes constructores de experiencias en la realidad.

A través de un análisis crítico de las interrelaciones donde participan artesanía y diseño, se pone de manifiesto una correspondencia sutil y compleja ante su arista social y cultural, en la que se destacan los alcances conceptuales y prácticos del conocimiento tradicional de la artesanía, en relación a la procuración de sentido del diseño.

Palabras clave: diseño y cultura - diseño y objetualidad - diseño y artesanía

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 58 - 59]

(*) Profesor titular de tiempo completo en el Posgrado de Artes y Diseño en la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNAM. Es doctor en Artes y Diseño por la misma universidad, sus investigaciones y cátedras están relacionados con temáticas de diseño, imagen, cultura y sociedad.

Proximidad entre diseño y artesanía

El intercambio existente que se da entre diseño y artesanía tiene complicidades y complejidades, presentes y pasadas, especialmente en América Latina. Lo antedicho se manifiesta dada la heterogeneidad de sus expresiones culturales, ya que en muchos momentos son coinci-

dentos. La coincidencia se manifiesta en los procesos que originan propuestas de distintos órdenes; desde la concepción del producto, la idea estética, el conocimiento de los materiales, la experiencia en métodos y técnicas, hasta en los proyectos conjuntos de creatividad e innovación con propósitos estratégicos de mercado en el contexto de planes de negocios.

Por una parte, se reconoce la diversidad de la producción artesanal. Dicha diversidad puede pensarse desde las variadas circunstancias en cuanto a la formación de los productores, sean tradicionales o contemporáneos. En efecto, algunos poseen estudios (incluso universitarios) o alguna capacitación en la elaboración de cierto producto, otros ostentan un conocimiento y habilidad técnica transmitida por sus antecesores; igualmente se observa a los que desde una cosmovisión indígena muestran los conocimientos de sus pueblos originarios y conforman el patrimonio cultural inmaterial.

Por otra parte, es notable la incursión de muchos diseñadores y artistas en el aprendizaje y producción de objetos artesanales. Dicha incursión puede encontrar parte de la explicación en el atractivo de la experimentación técnica, material o por la ejecución creativa, así como las posibilidades de comercialización de los productos resultantes para una sociedad que demanda objetos utilitarios con características estéticas y simbólicas renovadas.

Sara Kettley (2005) pone de manifiesto la necesidad de cambiar los paradigmas entre los nexos que guarda el diseño y la artesanía contemporánea. Este cambio, entre otras cosas, atiende cada vez más a que el diseño explora las necesidades cotidianas, reconociendo que los artefactos, así como las personas, son actores fundamentales en la construcción de significados. Desde esta perspectiva, todos los artefactos que se construyen, cómo se usan e interpretan, conforman parte sustancial de la identidad y contribuyen a crear un sistema activo de trascendencia y experiencia humana. La artesanía ha participado históricamente de diferentes formas en su relación con el arte y el diseño, actualmente es fundamental apelar a “la porosidad de las fronteras entre estos campos de práctica, y prestar atención tanto a las experiencias de producción como a la cultura que construyen los productos circundantes”. (Kettely, 2005, p. 2).

Habida cuenta de lo referido, se sostiene que la permeabilidad manifestada entre artesanía y diseño es consecuencia de la naturaleza de procesos y objetos resultantes de ambas actividades, pues constantemente comparten escenarios. En otro sentido, existen otros replanteamientos en la conceptualización actual del diseño. Cada vez más, el diseño está llamado a tener una participación activa en las transformaciones sociales, culturales, ambientales y económicas, involucrándose en el desarrollo de las colectividades, tal como es expresado en específico en el trabajo comunitario y participando del reconocimiento de la diversidad en experiencias que requieren respuestas concretas.

Una forma de apoyar el trabajo local es a partir del diálogo del diseño con las comunidades artesanales, cosa que implica reconocer los procesos culturales que se dan alrededor de estos grupos, donde la identidad se ve fortalecida desde los entramados, las costumbres y las memorias colectivas, plasmadas en estilos únicos que pueden caracterizar las regiones (Gómez y Pérez, 2009, p. 81).

Se comprende entonces que por un lado, el diseño tiene el compromiso de participar teórica y prácticamente en los temas relevantes actuales que afectan directamente a la sociedad,

puesto que es el principal campo de acción de la disciplina. Por otra parte, es necesario integrar críticamente otras resignificaciones del quehacer del diseñador, tal como ocurre en la interrelación con la artesanía. Estas reorientaciones se visibilizan en el accionar del diseñador con fenómenos grupales con propiedades geográficas, económicas, tecnológicas y de identidad específicas, y cuando procura atender cuestionamientos de particularidad cultural en circunstancias coyunturales. En tal sentido y desde cierta perspectiva el diseño y su práctica tienen capacidad para contribuir eficazmente en la “re-dignificación de lo humano”. Lo mencionado, entonces, obliga a generar alternativas epistémicas que requieren una reorientación fundamental de las consideraciones “funcionalistas y racionalistas del diseño”, de no hacerlo, se advierte el riesgo de que la reconceptualización del diseño sólo sea una cuestión de discurso que matiza sus prácticas para fines favorables a ciertos sectores (Escobar, 2016).

Es innegable que los diseñadores son partícipes en acciones que giran sobre todo en torno a la realización de negocios, aunque sus actividades pueden ser direccionadas en diferentes sentidos. Por ejemplo, en el caso particular del diseño gráfico, está orientado a resolver problemas de comunicación masiva. En sí misma la orientación comercial no muestra problema alguno, sin embargo, esta disposición económica puede ser interpretada como actitud de sometimiento a un sector particular, ya que en cierto sentido el pensamiento del diseñador es orientado a los objetivos y necesidades de clientes, empresas y condiciones del mercado. Desde esta perspectiva, se caracteriza al diseño como parte de una actividad que es profesional y esencialmente “antisocial”. (Aitor Méndez, 2014)

Esta aproximación “antisocial” queda perfectamente delineada en las conceptualizaciones actuales (gremiales) de diseño, que semánticamente utilizan una designación diferenciada del “alcance social” de la disciplina. Tal es el caso de *The World Design Organization*’ (WDO) al decir que el diseño “es un proceso estratégico de resolución de problemas que impulsa la innovación, desarrolla el éxito comercial y conduce a una mejor calidad de vida” (WDO, 2015). Desde esta perspectiva, el diseño industrial prevé el futuro, al implicar la creatividad e innovación de diversas disciplinas para mejorar las condiciones de vida de las personas, de manera que ubica a los seres humanos como el centro de su actividad profesional. Es a través de la empatía que se busca conocer las necesidades de los usuarios y dar respuesta a las problemáticas de manera práctica. El sentido social de la WDO tiene otra dimensión, en la cual tiene cabida la interrelación cultural-ambiental en productos, sistemas y servicios desde una perspectiva de negocios.

Por otra parte, el Consejo Internacional de Asociaciones de Diseño Gráfico (ICOGRADA)², define a la profesión cómo “una disciplina dinámica y en constante evolución. El diseñador capacitado profesionalmente... entiende el impacto cultural, ético, social, económico y ecológico de sus esfuerzos. (ICOGRADA, 2013). En este caso, se establece al diseño como una profesión valiosa y fundamental que promueve desarrollar una conciencia respecto a las mejoras y estándares de la disciplina, ya que posee la capacidad de procurar el interés en la humanidad y el medio ambiente, fomentar el respeto individual y social, así como facilitar el intercambio de conocimiento y proveer el desarrollo educativo en su práctica, teoría e investigación.

Como se puede leer en ambos casos, se reflexiona la profesión del diseño desde los propios colegios disciplinarios y se pondera el “deber ser” en una serie de imaginarios deseables,

en el que se apela reiteradamente a garantizar mejores condiciones de vida de determinados grupos sociales. Más allá del “interés genuino” existente en la academia y de las diferentes organizaciones que buscan que el diseño funja como catalizador social, van a existir posicionamientos contrastantes (cómo ocurre con las propias prácticas cotidianas) ya que es evidente que el factor económico prevalece por encima de cualquier otra variable. Más aún, el carácter “antisocial” en el diseño afirmado por Méndez, ha sido desafiado por diseñadores orientados a trabajar en problemáticas sociales, como respuesta ante el avasallante sentido casi unilateral de una forma de hacer y concebir el diseño “comercial”. En este sentido, es necesario revisar la operación hegemónica del diseño imbuida en el capitalismo, para cuestionar las dos grandes perspectivas dominantes de esta disciplina. Por una parte el “utilitarismo” y por otra la “estetización” y pensar críticamente opciones adecuadas a distintos fenómenos, como el que complejiza el diseño con la artesanía. (Rispoli y Jordana, 2016).

Nunca como hoy en día se ha registrado la coexistencia de tantas perspectivas que apelan a la responsabilidad del diseñador: es el caso del diseño inclusivo, del eco-diseño, del diseño especulativo o del diseño abierto. Más allá de las diferencias, en todos estos enfoques hay una forma de reacción tanto al paradigma del “embellecimiento” de los objetos por parte de un “genio” creativo como al del problem-solving funcionalista: no se trata de ofrecer soluciones objetivamente adecuadas a *problemas* preestablecidos, sino de interrogarse sobre la formulación y la definición de los problemas mismos (Rispoli y Jordana, 2016, p. 426).

En el caso que ocupa este escrito, tiene cabida la redefinición de problematizaciones desde el diseño, apelando a otras ópticas sociales de inclusión, en las cuales se posibiliten ejes de acción con criterios culturales integrales desde las personas. Lo antedicho se fundamenta en que se reconocen fenómenos complejos e interdependientes con variables de orden global en relación a cuestiones regionales. En esa dirección, Rispoli y Jordana (2016) apuntalan lo que denominan como acciones de contra hegemónicas en el diseño, que pueden ser todas aquellas que cuestionen en cualquier sentido los enfoques dominantes en su entorno capitalista. Dichos enfoques dominantes a su vez se han convertido en las principales directrices de la práctica del diseño, por una parte sobre la idea del pragmatismo económico a ultranza sin consideración de los individuos y, por otra, basadas en la simplificación sin fundamento del ejercicio profesional con carácter meramente decorativo. Desde este punto de vista, la correlación entre artesanía y diseño otorga oportunidades de construcción contra hegemónica en procesos, métodos, objetos, y conceptualizaciones. No obstante se reconoce como parte de la complejidad la confrontación de valores entre la importancia cultural de los saberes artesanales y su vulnerabilidad ante la inminente intervención de avances tecnológicos e intereses de mercado en los que participa el diseño. Asimismo se hace patente el surgimiento de otras generaciones, aproximaciones y motivaciones en los grupos de artesanos, pues “reconocen el complejo paradigma en el que se encuentra la actividad artesanal y las exigencias de demanda de los consumidores”. (Alexandre et al., 2017, p.1285)

El papel de la artesanía es determinante en diferentes niveles en el desarrollo cultural económico y sociocultural de la sociedad, tal como queda estimado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura. La UNESCO precisa que son parte del patrimonio inmaterial ya que son expresiones tradicionales de una comunidad y su reproducción y aprendizaje se da por la transferencia generacional. Además las relaciona con las industrias creativas en dos sentidos. Por un lado, como resultado de la resignificación de sus productos (que reflejan la identidad de los artesanos y de sus regiones) y, por el otro, como respuesta a nuevas demandas simbólicas sociales. Entre otros, el atributo de la artesanía “se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.” (UNESCO, 2017).

A pesar de la designación como patrimonio inmaterial de la artesanía por un lado, y del diseño por el otro, ambos coexisten –en un sentido amplio– como poseedores de determinado valor social, cultural e histórico. También coinciden en su importancia simbólica, ya que pueden ser resignificados y comercializados en proyectos creativos y ubicarse dentro de nuevos esquemas de consumo. La cuestión es cómo sucede lo antes mencionado. El carácter de la artesanía actualmente obliga a estimaciones multidimensionales y está ubicada entre el arte y lo cotidiano, “con un arraigo en lo práctico, y con su condición expresiva, entonces, la artesanía puede convertirse en un recurso de diseño para la elaboración de productos interactivos significativos”. (Kettley, 2006, p. 2)

Artesanía, diseño y objetualidad

La artesanía y el diseño, cada una con sus propios argumentos, han correspondido en la conformación, intervención y transformación de la realidad. Dicha transformación se llevó a cabo a través de su materialización, en tanto que son manifestaciones socioculturales de cada colectividad. También se reconocen múltiples procesos de coexistencia entre la artesanía y el diseño, plasmada a través de la elaboración de objetos utilitarios y ornamentales en prácticas sociales y en la construcción de significaciones. Es notorio cómo las artesanías y los diseños históricamente han contribuido con sus propios medios y recursos (materiales e intelectuales) a la construcción de la vida material y cultural de la sociedad en que se desempeñan. Más aún considerando que la vida de los individuos se desarrolla en un espacio construido con y por objetos y que esto a su vez posibilita cierto tipo de conductas en múltiples niveles (por ejemplo públicos y privados). De esta manera, los lugares son el sitio en el cual las personas se relacionan y se desenvuelven, aunque no solo lo hacen entre sí, sino también con los objetos y, todo lo que surge y se evoca de la intrincada y extraordinaria correspondencia entre estos actores.

Como lo afirma Flora Losada (2001) “pensado de este modo, el espacio, percibido por medio de todos los sentidos, adquiere una determinada significación para quienes viven inmersos en él. La significación espacial forma parte de todo el conocimiento implícito que poseemos para realizar nuestra vida de todos los días siendo también un conocimiento factible de ser explicitado”. (p. 272) La significación de la experiencia cotidiana no se encuentra al margen del espacio y de lo que lo compone, como otros individuos, el propio

espacio y las cosas. Dicho de otra manera, la existencia es resuelta con el repertorio individual en interrelación con lo social en un lugar, constantemente apropiado y resignificado, del que los objetos diseñados o elaborados son parte fundamental.

Para resolver la vida los objetos condensan una multiplicidad de sentidos. En efecto, son útiles, cumplen una función en tanto como satisfactores, se convierten en necesarios, se adoptan, son consumidos, pueden ser deseables, queridos o entrañables, a menudo son manipulables, muchos son intercambiables, se desgastan, se extinguen llegado el momento, se incorporan nuevos todo el tiempo, algunos son heredados, designados como propios o de otros, incluso muchos existían antes de nuestra propia existencia. Todos son parte de la realidad o son designados como la realidad misma. Sin embargo, sea cual sea su función y usos, estos objetos siempre son particularizados según el deseo y necesidad individual en relación a las experiencias colectivas. Tal como sostiene Martín Juez; “en él (en cada uno de los objetos) nuestra percepción reconoce el reflejo de las creencias compartidas dentro de alguna de las comunidades a las que pertenecemos, y también de nuestra biografía”. (Juez, 2002, p. 14)

Jean Baudrillard (1968) en el Sistema de los Objetos hace una exposición que pretende dar respuesta a cómo son experimentados los objetos de manera vívida en un sistema cultural en la cotidianidad. Indaga también acerca de las necesidades que pretende satisfacer más allá de las funcionales y cómo se interrelacionan las estructuras mentales con las funcionales en relación a los objetos. De este modo, destaca que por encima de la posibilidad clasificatoria de los objetos se desarrollan las relaciones que establecen los individuos con dichos objetos y las conductas que se producen como consecuencia de ello. En el caso del diseño y las artesanías puede ser valioso el cuestionamiento de los alcances que tienen sus respectivos haceres y prácticas en los objetos. De allí, la importancia de los objetos diseñados y de los artesanales en su capacidad de transformar comportamientos, más aún si se les analiza en relación a la identidad, tanto en la esfera de lo privado y lo público.

En ese sentido, Baudrillard (1968) a través de diferentes disciplinas como la sociología y el psicoanálisis se aproxima a los objetos desde una perspectiva amplia y lleva a cabo una crítica a la modernidad. El autor señala cierto tipo de perversión existente en la relación de los seres humanos con los objetos. A través de una serie de ejemplos, que van desde objetos antiguos y tradicionales hasta los modernos, establece un punto de vista relativo del objeto en su tiempo y existencia. De este modo, resignifica el valor funcional y simbólico de los mismos (Baudrillard, 1968). Establece que el valor simbólico prevalece a manera de elemento de diferenciación en la relación de los individuos para con los objetos, por lo que existe una apropiación objetual que da carácter a la existencia del individuo. Destaca que en su valor los objetos de uso pueden ser eficaces, también cabe la posibilidad de que los objetos no sean utilizados y sí poseídos, ya que en una dimensión simbólica se le otorgaría pertinencia dentro de un esquema de realidad y de tal manera, se definiría el valor de cambio en un entorno (mercado) (Baudrillard, 1968).

De allí la importancia de las actividades que resultan en objetos, entre ellas muchos oficios, la producción artesanal, la participación del diseño como disciplina profesional, así como la propia variedad resultante de la interrelación entre ellas. En este sentido, los objetos diseñados desencadenan un conjunto de posibilidades culturales al ser interpretados y

redimensionados. En efecto, cualquier actividad que tiene como resultado la construcción objetual en sus dimensiones formales e imaginarias sin duda contribuye a delimitar identidades, tal como ocurre a través de la materialización de los espacios. Más aún, se puede pensar a éstos últimos como poseedores de dimensiones y características específicas, que al entrar en proximidad con los individuos generan apropiaciones (como ya se mencionó) no solo en un nivel utilitario sino también en una dimensión simbólica, ya que contribuyen a la organización y desarrollo cultural a través de las experiencias de los individuos, relaciones de grupo, factores ideológicos, entre otras.

Por un lado, el lugar y el sitio geométrico expresan el espacio físico construido, claro y objetivo; y, por otro, el espacio se refiere al carácter vivencial del mismo, al ordenamiento mental del lugar, al ordenamiento social, a la experiencia que empapa al transeúnte y que lo lleva a reconfigurar el espacio (Horcasitas Olvera, 2011, p. 23).

Objetos y lugares son resultado de planificaciones construidas física y mentalmente por quienes las hacen y quienes las experimentan. Actualmente es relevante el interés y estudio de éstos en relación con la gente. Dicha relevancia implica al diseño y la artesanía en su posibilidad de dar cuenta de sus actividades, procesos y productos, ya que son parte de la conformación de la realidad de los individuos y de su conducta. Sin dudas, es evidente que existe una diferente designación objetual de los lugares construidos en razón de sus particularidades históricas. Es conocida la sobresaturación de elementos sobre todo en aquellos espacios en los que hay un importante intercambio comercial (como ocurre en las grandes ciudades). Muchos de estos lugares tienen distintas apropiaciones objetuales en razón de su conformación. Se puede afirmar, por ejemplo, que existen igualdades y diferencias (identidades objetuales y espaciales) en la resolución de la vida en un espacio rural y en una ciudad, o de un país a otro, que responden a distinciones culturales y semejanzas en las necesidades básicas que atañen a todos los seres humanos.

Al respecto, se pueden revisar los estudios sobre la percepción del espacio personal y social de Edward Hall (1994), quien a través de la noción proxémica, construye una teoría de las relaciones de los seres humanos para con otros seres y los objetos en el espacio desde una caracterización cultural. Hall afirma que “la gente de diferentes culturas no sólo habla diferentes lenguajes sino, cosa posiblemente más importante, habitan diferentes mundos sensorios” (p. 8). El autor refiere que los individuos han conformado una nueva dimensión cultural y hace visible que en la relación de los individuos con el ambiente se genera un condicionamiento mutuo.

Los objetos con naturalezas disímbolas coexisten en realidades sociales, se puede apuntar la diversidad de sus procesos de producción y creación. En efecto, algunos de ellos son producidos masivamente y adquiridos en un mercado físico o en un espacio virtual, otros, son solicitados por encargo a algún especialista y/o replicados a partir de los semejantes ya existentes. Algunos más resultan de una producción en serie, que sin ser necesariamente masivos son ejecutados de manera artesanal, o bien se resuelven de manera exclusiva, en respuesta a un deseo y/o necesidad particular y es esa exclusividad la que conlleva un

importante valor económico en el objeto. Estas, entre otras múltiples razones de ser, dan origen a la existencia de los objetos, así como también a combinatorias en su demanda de uso, comercialización y práctica simbólica.

Se puede hacer referencia al caso, por ejemplo, de una mesa ensamblable hecha en Bali que es adquirida en la Ciudad de México a través del catálogo de una tienda transnacional de origen norteamericano que, cuando llega al hogar destino para ser usada, convive con un conjunto de seis sillas adquiridas en un mercado artesanal local. Éstas últimas fueron creadas por productores madereros originarios del Estado de México, quienes por generaciones han aprendido y transmitido el conocimiento de la hechura de muebles. La mesa puede ser ataviada y adornada con un textil bordado con un diseño actual, basado en una reinterpretación de propuestas visuales que históricamente han realizado comunidades originarias, pues fue solicitado con especificaciones particulares a una reconocida diseñadora que trabaja de manera filántropa con tejedoras indígenas en comunidades de la región de Chiapas. La realidad puede ser así o aún más compleja en el entramado de convivencia e identidad de los objetos, pues allí se encuentran las artesanías y los diseños como hecho social, ya que muestran la historia flexible y dinámica que los caracteriza. Por un lado, se ubican las experiencias que lucen tradicionales en su hacer, con implicaciones cosmogónicas y/o ideológicas, y por otro la constante afectación del pensamiento actual con sus propias variables, todas en un condicionamiento recíproco.

Respecto a la formulación de una teoría de los diseños desde la cual se ubiquen a los objetos a partir de expresiones tradicionales, conceptuales y masivas, Juan Acha (2009) ofrece desde una perspectiva marxista una serie de elementos didácticos para entender el entramado de las producciones artesanales, artísticas y diseñísticas. Si bien su propuesta contribuye a ordenar y entender significativamente la caracterización de estos fenómenos, no alcanza a distinguir que en la actualidad se identifican estas prácticas como no lineales, ya que no están acotadas a definiciones generalizadas como él propone, debido a que en la realidad concurren múltiples variables que operan en estos sistemas de creación. En ese sentido, se constata que muchos fenómenos se desvanecen en sus fronteras para ocurrir de manera múltiple o mezclada, como es el caso de la relación existente entre artesanía y diseño.

Las expresiones sociales se alteran cada vez más, y en ese contexto la importancia de una posible hibridación en términos de García Canclini (2001), da cuenta del carácter mixto en multiplicidad de objetos, lugares y manifestaciones, No obstante la constatación de una probable hibridación parece poco factible como resultado de la mera mixtura expresiva u objetual. Se puede ejemplificar lo antedicho a través del consumo de lo culto por sectores populares, por ejemplo una exposición de Kandinsky, visitada por miles de personas en la Ciudad de México. También, y en otro sentido, se identifican productos que claramente pertenecen al ámbito de lo artesanal o tradicional en un espacio "culto" tal como puede ser un Alebrije de gran formato expuesto en el Centre Pompidou de París. En estos ejemplos, el cuestionamiento se da en la distancia que existe entre la cosmovisión de los productores para con los consumidores y en las motivaciones que los llevan a entrar en contacto entre sí. De tal forma, es relevante la convivencia y multiplicidad de objetos heterogéneos en un espacio, pero no necesariamente se produce la gestación de algo nuevo; en la mayoría de los casos concurren una serie de mezclas producto de una moda o de la proliferación de objetos de consumo.

Canclini (2001) afirma; “estos procesos incesantes, variados, de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad”. (p. 17). Aunque esta afirmación sea cierta, también es verdad que los excesivos bienes de consumo producen la reafirmación de identidades de grupo o clase y no precisamente promueven la integración, ya que también pueden operar como radicalizadores las relaciones sociales y de las pertenencias identitarias. Dicho lo anterior, el señalamiento al uso y alcance del término híbrido se da por licencias académicas en diferentes sentidos, de tal manera, en este artículo se refiere más que nada a las diversas maneras combinatorias de producir. Fang-Wu Tung (2012) menciona que “la existencia de múltiples modos de producción genera un sistema de producción híbrido, que celebra la artesanía y el toque humano, así como el rendimiento de las máquinas”. (p. 72 - 73) En tal sentido, estas maneras han sido direccionadas al ámbito tecnológico y valoradas por la cantidad de objetos que se reproducen, además del agregado de cualidades emotivas que conllevan.

El señalamiento en este punto de las mutuas afectaciones entre artesanía y diseño se da en el contexto de la posición que guarda uno frente a otro cuando concurren. En este caso se ponderan definiciones y prácticas que son una constante en planteamientos conceptuales sobre la realización de proyectos y que corren el riesgo de normalizarse sin el sentido crítico (desde el diseño y los diseñadores) como son las variables discursivas de resolución de problemas, proyectos innovadores, pautas ambientales, sociales, culturales, éxito estratégico y comercial, artículos decorativos; objetos funcionales, entre otros.

El diseño puede adquirir, por momentos, una posición de verticalidad y superioridad sobre los proyectos conjuntos con la artesanía, lo que provoca problemas interculturales de comunicación y entendimiento interdisciplinario de las aportaciones mutuas y transversales en las planificaciones. En efecto, existen discursos integradores que intentan la subsistencia de la actividad artesanal a partir de planes de diseño, pero muchos incurren en afirmaciones que sugieren el carácter superior del diseño, tal como se pone de manifiesto en la consideración de Fang-Wu Tung (2012): “los productos artesanales carecen del prestigio del arte o la reproducibilidad del diseño... es posible para los diseñadores ayudar a las comunidades artesanales locales a desarrollar sus técnicas y crear un nuevo nivel de calidad estética”. (p. 71). También, hay cuestionamientos al carácter horizontal y colaborativo entre el diseño y la artesanía, por parte de algunos proyectos en planteamientos como los que siguen:

Si un diseño de identidad centralizado es efectivo y cumple los objetivos para una entidad organizada verticalmente ¿puede una entidad organizada horizontalmente adoptar esa misma metodología vertical de forma exitosa? La respuesta, aunque compleja y con diferentes matices, debe ser, necesariamente, no. La organización horizontal lleva implícitos valores de participación y diversidad por lo que parecería coherente permitir la participación y la diversidad también en el terreno de la generación de identidad, lo que significa que cada parte de la organización debería aportar su particularidad al conjunto (Méndez, 2014, p. 15).

Como ejemplo de estos valores de diversidad y de organización se hacen contrastar la identidad de comunidades regionales artesanales y las propuestas de diseño global. A modo de ejemplo, cada vez son más constantes las denuncias de plagio de distintos elementos gráficos de textiles tradicionales de productores artesanos, sobre todo en América Latina, por marcas de diseño o diseñadores internacionales que, sin autorización de los pueblos originarios, utilizan esquemas, imágenes o patrones en prendas de vestir, bolsos, carteras y similares para su comercialización.

Las denuncias de las comunidades van a ser reiterativas. Éstas radican en que quienes toman los diseños y copian los patrones, lo hacen sin dar crédito a las comunidades productoras artesanales. Asimismo inscriben esta copia en proyectos económicos en los que se privatizan las propuestas que han sido colectivas en su desarrollo y práctica, descontextualizándolos de su historia y tradición, por lo que se atenta contra los derechos de los pueblos y su cultura. De allí que la denuncia fundamental de los artesanos es que se transgrede la identidad cuando los objetos, los símbolos y prácticas culturales entran en esquemas de réplica masiva, sin conocimiento alguno de las colectividades originarias, ni de los significados que ostentan. Lo referido también va en detrimento de la posibilidad de realizar un intercambio en el marco del comercio justo, tan necesario para la subsistencia de estos grupos.

Rung-Tai Lin (2007) en un estudio de caso de un modelo de diseño de un producto intercultural que combina características tradicionales y artesanales con modernas, realiza un esfuerzo para relacionar estas dos características y de este modo mejorar el valor del diseño en el mercado global. El planteamiento estriba en reconocer el significado tradicional y cultural, en este caso, de las culturas originarias de Taiwán, y aplicarlas a un proyecto de diseño contemporáneo. De este modo, aplicar las tendencias tecnológicas en productos culturales innovadores y establecer modelos de diseño con identidad no ofrece ningún conflicto en sí mismo. De hecho disciplinariamente es necesaria, en el escenario social, esta articulación. No obstante, y para que no sea exclusivamente la importación de atributos culturales a fin de lograr un éxito comercial intercultural que exponga elementos de diseño desligados de su origen, como suele ocurrir es menester ético contar con la necesaria participación de la comunidad que le dio origen a esos diseños y su consentimiento de uso.

Aunque desde diferentes ámbitos se trabaja en propuestas para la protección legal de los conocimientos y las expresiones culturales tradicionales, es importante que los diseñadores participen activamente en el respeto y fomento de la protección de los conocimientos artesanales y del patrimonio tangible e intangible de las comunidades. Lo anterior se lleva a cabo a partir de la investigación profunda y seria de rasgos culturales en cada proyecto, e implica otorgar valor y créditos correspondientes a la comunidad en cuestión. En definitiva, destacar también el nexo que guarda el diseño con la cultura es fundamental en los planes de diseño de cualquier índole, incluso los de naturaleza netamente comercial.

Conclusiones

Como se ha expuesto, los diseños y las artesanías en cierto sentido son muy próximos y se integran de manera importante en la vida de las personas, ya que cohabitan en los lugares y son parte de la cultura. En la actualidad, existe una importante resignificación de

estas maneras de expresarse y producir “diseño-artesanía”. Como se puede observar es un hecho común que se utilicen diseños tradicionales sin consideración de ningún tipo hacia las comunidades de donde provienen, pues como se constata hay una serie de marcas que comercializan productos propios de manera global utilizando patrones extraídos de diseños artesanales. Lo antes mencionado si bien pone en cuestión la ética de las marcas también arroja luz sobre la insuficiencia en el tema de los derechos de autor del patrimonio colectivo, la fragilidad y endeblez de la resistencia de los posicionamientos comunitarios que traen pocos resultados, en parte por la omisión de las autoridades, la desigualdad de capital y legal entre las partes, la propia marginación histórica de las comunidades y/o por la limitación de las leyes en la materia.

La utilización de rasgos identitarios no puede ocurrir exclusivamente pensando en ubicar una nueva propuesta de diseño cultural, centrando la atención de manera unilateral en que logre tener cabida en el mercado. De allí que sea necesario ponderar el diseño que se fundamenta en estudios culturales, aplicando y respetando valores materiales, sociales e ideales, conservando la importancia representativa del objeto, además de apelar a entender los rasgos simbólicos en su propio contexto, e implicar a los actores principales en los proyectos.

Por tanto, es necesario ofrecer a los discursos y prácticas del diseño actividades de diálogo y soporte en el contexto de un marco de referencia social y cultural horizontal, en el que se visibilicen problemáticas, conocimientos y comunidades particulares para conservar y actuar en consecuencia con las tendencias disciplinarias desde la artesanía y el diseño. Los diseñadores pueden realizar trabajos participativos con artesanos en un mutuo intercambio de planificación de estrategias colectivas, técnicas y tecnologías de proyección de la condición humana con el entorno. Los diseñadores requieren admitir y asumir la importancia multidimensional objetiva de la artesanía como aprendizaje cultural e identitario, en lo histórico, expresivo y artístico.

Por lo que el trabajo colaborativo permite el desarrollo de objetos interdisciplinarios que posibiliten la preservación cultural y social de los productores artesanales, así también la obtención e integración de otras experiencias de diseño en los diseñadores que valoren el fortalecimiento de la identidad y compromiso en el ejercicio profesional individual y colectivo. Si se piensa que el diseño es una disciplina constantemente emergente, se puede entonces, transitar a la construcción de otro tipos de estructura de eficiencia social, en el que se ubique a las personas como centro de su acción, en el respeto de lo que las comunidades son y quieren y por lo tanto, se cuestione el paradigma de un diseño unilateral.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Alexandre, C. B. y otros (2017). *New design and manufacturing technologies for craft products. Manufacturing Engineering Society International Conference*. Pontevedra, Spain: MESIC
- Acha, Juan. (2009). *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Editorial Trillas.
- Augé, M.(1993). *Los no lugares*. España: Gedisa.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo Veintiuno editores.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo-CNCA.

- Gómez, Y.N. y Pérez, C.A. (2009). "Ambiente, sociedad y diseño: Tendencias". En: *Revista Académica e Institucional*, Páginas de la UCPR, 85: 77-94.
- Hall, E. (1994). *La dimensión oculta*. México: Siglo Veintiuno editores.
- Horcasitas Olvera, C. (2011). *La ciudad imaginada: un acercamiento antropológico a la semiótica urbana*. Recuperado de http://litorale.com.mx/litorale/edicion4/PDF/08_La%20ciudad%20imaginada.pdf
- Kettley S. (2005). *Crafts Praxis as a Design Resource*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/228992716_Crafts_Praxis_as_a_Design_Resource
- Losada, F. (2001). El espacio vivido. Una aproximación semiótica. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 270-294.
- Martín Juez, F.(2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona España: Gedisa.
- Miranda, C. (2017) The relationship between art, design and handicrafts as the main feature of identity in Classic Contemporary Culture. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL X (19) Retrieved from journal URL: <http://convergencias.ipcb.pt>
- Rispoli, R. y Jordana, E. (2016). Entre hegemonía y crítica: pensar el diseño como transformación. *Interface Politics: 1st International Conference*. Barcelona, España: Publicaciones Credits
- Tai Lin, R. (2007). Transforming Taiwan Aboriginal Cultural Features into Modern Product Design: A Case Study of a Cross-cultural Product Design Model. *International Journal of Design*, 1 (2), 45-53.
- Tung, F. W. (2012). Tejiendo con prisa: explorando las colaboraciones de diseño artesanal para revitalizar una artesanía local. *Revista Internacional de Diseño*, 6 (3), 71-84.
- Organización Mundial de la propiedad Intelectual. (2016). *La propiedad Intelectual y la Artesanía Tradicional*. Recuperado de https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_tk_5.pdf
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Oficina en Santiago. (2017). *Artesanía y Diseño*. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/crafts-design/>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2017). *Artesanía y diseño*. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (s/a). *Patrimonio Inmaterial: Técnicas artesanales y tradicionales*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/tecnicas-artesanales-tradicionales-00057>

Abstract: In certain situations, the plastic arts, crafts and design have narrowed their activities to form relationships with different scopes; At the moment, the fading of its borders has gained strength to denote mixed phenomena in the conception of the value of use, the exchange value and the symbolic value of the resulting objects.

This writing begins conceptualizing these disciplines in the current context and recognizes the plurality of the manifestations, to later base their tasks as elementary in the construction of the material and cultural life of their society. Reflections are made from a social

perspective on the validity of their activities through the object expressions that actively participate in the daily life as proctors of identity in the life of human beings, being artifacts elaborated, identified, used, desired and interpreted; carriers of stories, agents builders of experiences in reality.

Through a critical analysis of the interrelationships where craft and design participate, it reveals a subtle and complex correspondence to its social and cultural edge, which highlights the conceptual and practical scope of traditional knowledge of craftsmanship, in relation to the procurement of design sense.

Key words: design and culture - design and objectuality - design and crafts

Resumo: Em certas situações, as artes plásticas, o artesanato e o design estreitaram suas atividades para formar relacionamentos com diferentes escopos; no momento, o desvanecimento de suas fronteiras ganhou força para denotar fenômenos mistos na concepção do valor de uso, o valor de troca e o valor simbólico dos objetos resultantes.

Essa escrita começa a conceituar essas disciplinas no contexto atual e reconhece a pluralidade das manifestações, para posteriormente basear suas tarefas como elementares na construção da vida material e cultural de sua sociedade. Reflete-se a partir de uma perspectiva social sobre a validade de suas atividades, através das expressões objetais que participam ativamente da vida cotidiana como procuradores de identidade na vida dos seres humanos, sendo artefatos elaborados, identificados, utilizados, desejados e interpretados; portadores de histórias, agentes construtores de experiências na realidade.

Através de uma análise crítica das inter-relações onde o artesanato e o design participam, revela-se uma correspondência sutil e complexa à sua vantagem social e cultural, que destaca o escopo conceitual e prático do conhecimento tradicional de artesanato, em relação à para a aquisição de sentido de design.

Palavras-chave: design e cultura - design e objetualidade - design e artesanato

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