

Diálogos dicotómicos entre Artesanía y Diseño Una perspectiva crítica

Magdalena Cattan Lavin⁽¹⁾

Resumen: La relación entre artesanía y diseño ha sido ampliamente discutida desde diversas perspectivas teóricas y metodológicas. El presente artículo, situado desde la mirada del Sur Global, busca atender un vacío en al problematizar críticamente el rol del diseñador social como “facilitador” en iniciativas de revitalización de artesanías tradicionales e indígenas por medio del diseño. A partir de una discusión bibliográfica, el artículo contribuye estableciendo consideraciones basales para un enfoque de diseño social re-imaginado desde las miradas decoloniales, informado críticamente y comprometido culturalmente, que promueva alianzas respetuosas, colaborativas y transformadoras.

Palabras clave: Artesanía - Colaboración - Co-creación - Diseño Decolonial - Conocimiento Tácito

[Resúmenes en inglés y en portugués en la página 179]

⁽¹⁾ **Magdalena Cattan Lavin** es Profesora asistente del Departamento de Diseño en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde se desempeña como Sub Directora y Co-Editora de la revista académica RChD: Creación y Pensamiento. Es candidata a Doctora por Edinburgh College of Art, MA Integrated Design KISD TH Köln (2012) y Diseñadora Industrial FAU UChile (2008). Miembro de SIG Pluriversal Design en Design Research Society (DRS) y recientemente, ingresada al equipo de revisores de The Design Journal. Su investigación se centra en la relación entre artesanos y diseñadores desde una perspectiva crítica. A su vez, se interesa en estudiar sobre la artesanía como una práctica de conocimiento corporizado (*Embodied Knowledge*). Ha presentado su trabajo en diversos encuentros académicos nacionales e internacionales.

1. Contexto local, Vínculos entre Artesanías y Diseño en Chile

Particularmente en Chile, las asociaciones entre artesanos y diseñadores comenzaron a consolidarse durante la década de 1990 (Salazar, 2011, p. 17; CNCA, 2017a, p. 29), coincidiendo con el retorno de un gobierno democrático tras 17 años de dictadura. Hacia 1990, los diseñadores que estudiaron antes y durante la dictadura, entre las décadas de 1970

y 1980, encontraron un nuevo campo de ejercicio profesional al entregar preparación, capacitación y asesoría al desarrollo del sector económico de las micro, pequeñas y medianas empresas –incluidos los talleres artesanales– permitiendo su rápido desarrollo en un mundo donde estas empresas representan el 80% del empleo formal (CNCA, 2017b; Fuentes, 2015). Paralelamente al apoyo a las empresas emergentes, se atrajo a diseñadores y artistas profesionales para que aprendieran técnicas artesanales con el fin de diferenciar su trabajo con fines comerciales y creativos (Salazar, 2011; CNCA, 2017b). Al mismo tiempo, los artesanos que también buscaban diferenciarse entre sus pares vieron en la interacción con los diseñadores una oportunidad para explorar nuevas tecnologías, técnicas, materiales y estéticas (*ibid.*).

Chile cuenta con varios ejemplos de proyectos donde los diseñadores en asociación con los artesanos han desarrollado productos que resultaron exitosos en el posicionamiento de la artesanía tradicional en nuevos mercados locales y globales. En este sentido, la intervención del diseño ha sido eficaz para “revitalizar la artesanía”, aumentando el valor simbólico de los objetos hechos a mano con el consiguiente incremento de su valor de cambio. Sin embargo, según los datos recogidos por el antiguo Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, CNCA (actualmente, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, MINCAP) en preparación para la política nacional sectorial de Artesanías en curso (2017-2022), los artesanos en general se sienten desalentados a trabajar con diseñadores debido a las estructuras sociales asimétricas que dan forma a estas relaciones (CNCA, 2017a).

Falta de reconocimiento, apropiación de ideas y tratamiento de los artesanos como mano de obra y no como contrapartes creativas, han sido documentadas como preocupaciones centrales que emergen en estos encuentros supuestamente colaborativos (Cáceres y Reyes, 2019, p. 158; CNCA, 2017a, p. 30; UNESCO, 2009; Alfaro y Rodríguez, 2009). Esta falta de inclusión y compromiso genera un vacío en cuanto a los derechos de autoría y lucro, lo cual es problemático porque el reconocimiento y los ingresos tienden a otorgarse de manera asimétrica (CNCA, 2017b). En esta preocupación, Alicia Cáceres (2019), orfebre y artesana urbana de Santiago de Chile, escribió en el capítulo final de su libro *Artesanía Urbana de Chile*:

“Como he ido relatando a lo largo de este libro, la vida del artesano no es fácil, es mirado desde la precariedad con que se nos identifica, los medios nos califican peyorativamente como ‘artes menores’, sin considerar que en muchos casos le ofrecemos nuestros servicios a escultores y diseñadores, siendo las manos desgastadas que reproducen las ‘ideas’ recibiendo poco o ningún reconocimiento público” (Cárdenas, 2019, p. 158).

Las actuales políticas nacionales –tanto en diseño como en Artesanías– establecen la necesidad de formular un protocolo ético para el trabajo colaborativo entre diseñadores profesionales y artesanos centrado en la igualdad, los derechos de autor y el comercio justo (CNCA, 2017b). La propuesta concreta aparece en la política de Artesanías con la siguiente medida:

“Difundir y fomentar el uso efectivo de los mecanismos de protección de la propiedad industrial y los derechos de autor aplicables a la artesanía y estudiar las posibilidades de regular las relaciones de colaboración entre profesionales de otras disciplinas” (CNCA, 2017a, p. 75).

Paralelamente, la política de diseño sugiere el fomento de plataformas para el intercambio de conocimiento entre la artesanía y el diseño, y para integrar los conocimientos y técnicas artesanales en la educación formal del diseño (CNCA, 2017b). No obstante, estos esfuerzos, la relación entre artesanos y diseñadores no ha logrado un balance.

La siguiente aproximación bibliográfica, indaga sobre como la discusión global en torno a la actual encrucijada del diseño social, puede dar luces sobre la relación dicotómica entre artesanos y diseñadores, a la vez que perfila posibles caminos que nos acerquen hacia alianzas respetuosas, colaborativas y transformadoras.

2. Dicotomías entre Artesanía y Diseño

La investigación en torno a la relación entre artesanía y diseño tiene diversos caminos de aproximación. En ellos, se pueden identificar discursos que sostienen una comprensión dicotómica sobre el enfoque de las *prácticas* (el hacer) y por otra parte, sobre los tipos de *conocimiento*.

En primer lugar, uno de estos caminos, discute sobre las fronteras “del hacer”. David Pye (1968), diseñador y artesano, conceptualizó estas distinciones a través de las nociones de certeza y riesgo: la *certeza*, vinculada a un proceso sistémico de planificación y ensayo para la construcción satisfactoria de un objeto también conocida como diseño en su sentido tradicional; y el *riesgo*, en el que los procesos individuales y colectivos de toma de decisiones y comisión de errores se basan en habilidades y conocimientos técnicos personales que también dan como resultado un objeto único fabricado (Pye, 1968 en Dormer, 1997). Esta mirada, sitúa a la artesanía como una práctica basada en el conocimiento experiencial, encarnado o tácito, que se transfiere a través de la observación y la experiencia práctica (Harrod, 2018, p. 15; Niedderer y Townsend, 2014, p. 633; Kettley, 2012), y que se sostiene a través de la relación virtuosa pensamiento-creación, un vínculo intrínseco entre la mente y la mano, es decir, pensar de forma tangible (Risatti, 2007; Senett, 1998). La conceptualización de un diseñador, en cambio, tendería a ser abstracta e interpretativa, ya que los diseñadores se comprometen a transformar una idea original en un producto industrializable (Risatti, 2007). Aun cuando esta observación dicotómica en torno a las *prácticas* de la artesanía y el diseño prevalece (Chalkho, 2013), los bordes comienzan a desdibujarse en espacios híbridos de creación como la artesanía contemporánea y el diseño *customizado*.

Por otra parte, la comprensión dicotómica en relación con el *conocimiento* aparece soslayada en otras líneas de trabajo que han profundizado sobre la relación entre artesanía y diseño, observando el rol social que ha tomado el diseño para la salvaguarda de las artesanías a través de iniciativas de intervención. Como ya se ha mencionado, generalmente, estas iniciativas tienen como propósito revitalizar prácticas artesanales con métodos y

herramientas de diseño, cuyas comunidades de cultores son consideradas vulnerables y/o en vías de desaparición. La mayoría de los proyectos están dirigidos por instituciones estatales, universidades y organizaciones benéficas que consideran que el diseño desempeña un papel fundamental en la estimulación de la creatividad en el ámbito de la artesanía (UNESCO, 2005; 2009). En consecuencia, estos proyectos suelen estar alentados por principios de diseño social que utilizan métodos y herramientas específicos del diseño en desarrollos que contribuyen a las transformaciones sociales y colectivas (Janzer y Weinstein, 2014; Armstrong *et al.* 2014; DiSalvo, 2011).

La globalización se ha identificado como un aspecto clave para el auge de las iniciativas de apoyo al diseño de las comunidades artesanales. En este sentido, Kevin Murray, escritor australiano y editor de la revista Garland, argumenta que el proceso de globalización ha debilitado el sentido de pertenencia y la identidad de las personas vinculadas a un territorio, considerando que hoy en día tenemos acceso a cualquier cultura y a cualquier lugar (Murray, 2009), lo que tiene un efecto directo sobre las comunidades artesanales tradicionales e indígenas debido a la pérdida de sus mercados locales (*ibid.*). De ahí que se considere que los diseñadores desempeñan un papel importante como intermediarios de las artesanías, actuando como conductos entre los productores (artesanos) y los consumidores, adaptando la producción local a los mercados competitivos mundiales y ayudando a navegar por los productos y las prácticas artesanales entre la tradición y la innovación (Twigger Holroyd *et al.*, 2017; Reubens, 2015; Tung, 2012; Murray, 2009; Friel y Santagata 2008; Vencatachellum, 2005; Ladd, 2012; 2015).

Un medio frecuente de revitalización es la transición de los productos artesanales de los mercados locales a los mundiales (UNESCO 2005; 2009). Así, las nuevas versiones, innovaciones y adaptaciones de los productos artesanales tradicionales son los resultados más notables de las iniciativas asociativas, independientemente de sus objetivos de fondo. Aunque los materiales y las técnicas de fabricación permanecen intactos en este proceso, la escala, la paleta de colores, el acabado y la función se transforman para atraer estéticamente a un público previsto. En palabras de Tung (2012), los diseñadores pueden resolver armónicamente las conexiones entre el pensamiento y la fabricación para apoyar la práctica artesanal, y “*los diseñadores están llamados a salvar la brecha entre la idea y la práctica, y a vincular los elementos artísticos y creativos con resultados prácticos y realizables*” (Tung, 2012, p. 71). Estas piezas híbridas mercantilizadas no se exhiben en los mercados de artesanos locales (Salazar, 2016), sino que se exponen y comercializan, alcanzando un alto valor de cambio en nichos de mercado donde lo hecho a mano se considera actualmente “el nuevo lujo” (Frater y Hawley, 2018; Fuentes, 2017).

Este tipo de relación se ha revisado en gran medida en la literatura del diseño social a través de estudios de casos ilustrativos en los que comunidades artesanales tradicionales¹ e indígenas parecen verse muy beneficiadas por las intervenciones dirigidas por el diseño que incluyen acciones participativas, colaborativas y proyectos de co-creación (UNESCO, 2005; Friel y Santagata, 2008; Murray, 2010,2012; Tung, 2012; Borges, 2011; Walker *et al.*, 2018; Twigger Holroyd, 2018). Sin embargo, así como se ha reconocido ampliamente el potencial de estas colaboraciones, también se identifican tensiones que se discutirán más adelante.

3. Diseño Social

El advenimiento del campo del diseño social puede situarse con la publicación de la obra seminal de Victor Papanek *Design for the Real World* (Diseño para el mundo real), en 1971, donde el autor expresaba su preocupación explícita por el poder nocivo del diseño industrial en una era de consumo masivo (Papanek, 1984 (1971), p. ix). En este sentido, el diseño social surgió como contrapunto a las posturas tradicionales del diseño centradas en el desarrollo de productos para las necesidades creadas y el consumismo; como indicó Papanek, “gran parte del diseño reciente sólo ha satisfecho deseos evanescentes, mientras que a menudo se ha descuidado la auténtica necesidad del hombre” (Papanek, 1984 (1971), p. 15). En este sentido, el diseño adquiere una relevancia política en la medida en que, movido por el enfoque capitalista de una economía de consumo, puede funcionar a través de una manipulación consciente de la sociedad, desarrollando bienes no necesariamente necesarios pero deseados (Norman, 2013).

Desde la publicación de la obra de Papanek, el diseño social, el diseño para el desarrollo social y el diseño humanitario se han convertido en la vía para un *corpus* profesional y académico que deseaba hacer del mundo un lugar mejor. Investigadores y pensadores del diseño del Sur Global (Calderón Salazar, 2014; Noronha, 2018; 2019) y del Norte Global (Janzer y Wenstain, 2014) han identificado distintas líneas de actuación dentro del dominio del diseño social, facilitando la diferenciación entre enfoques, métodos y herramientas al tiempo que denotan su nivel reflexivo.

El investigador colombiano Pablo Calderón Salazar (2014) identifica tres líneas de acción, a saber, diseñar “lo social”, diseñar para lo social y diseñar socialmente (Calderón, 2014, np). La primera vertiente, “diseñar lo social”, está vinculada a aquellas estrategias de diseño orientadas a fomentar procesos creativos en otros espacios disciplinares. Por ejemplo, la innovación social para el emprendimiento o la innovación para el sector público. En este sentido, el diseño centrado en el ser humano (IDEO) y algunas versiones de los métodos de pensamiento de diseño se han convertido en la metodología de referencia en estos contextos. La segunda vertiente entra en el terreno de juego, situando al diseñador en contextos vulnerables. Ejemplos de estas iniciativas son los conocidos proyectos de diseño social, como el anteriormente denominado Proyecto H (*One Laptop Per Child*), muy criticado por Janzer y Wenstain (2014), que lo consideran un ejemplo de neocolonialismo del diseño (*ibid.*, pp. 399-340). La última vertiente identificada por Calderón (2014), es un camino que implica compartir el espacio creativo con los actores sociales (antes usuarios), incluyéndolos más que como informantes como socios, compromiso desde dentro.

4. Colaboraciones y Tensiones

Aunque estas iniciativas son ampliamente apoyadas por el entorno institucional, las comunidades artesanales han planteado elocuentemente aprensiones sobre el papel intervencionista del diseño (Cáceres, 2019; CNCA, 2017; UNESCO, 2009). En ocasiones, estas iniciativas no resultan en verdaderas colaboraciones sino solo en asistencialismo produc-

tivo, donde los artesanos se sienten utilizados como mera mano de obra, siendo excluidos de los procesos creativos y reflexivos (CNCA, 2017). Además, a pesar de las buenas intenciones, estos desequilibrios repercuten significativamente en detrimento de los artesanos, por ejemplo en lo que respecta a los derechos de ingresos, el reconocimiento de la autoría y la distorsión de su identidad cultural local (DeNicola y Wilkinson-Weber, 2016; Cant, 2016; Janzer y Weinstein, 2014; Herzfeld, 2014; Chalkho, 2013; Mier y Terán, 2016).

En este respecto, lamentablemente la incertidumbre de los artesanos y su desconfianza hacia los diseñadores, además de las preocupaciones por la falta de claridad en el crédito de autoría y las limitaciones creativas son bastante comunes en este tipo de proyectos (Venkatachellum; 2005; Nemer, 2009; Borges, 2011; CNCA, 2017a; 2011; Alfaro y Rodríguez, 2009; Rodríguez, 2011; Janzer y Weinstein, 2014; DeNicola y Wilkinson-Weber, 2016; Herzfeld, 2014; Ladd, 2015; Leitão, 2017; Mier y Terán y Barrera, 2013, 2019; Noronha, 2018; Noronha y Solís, 2019; Alborán, 2020). Abundan, por ejemplo, los enfoques inadecuados para los contextos locales, pues algunos proyectos llevan a cabo procesos que alteran el entorno natural y la cosmovisión espiritual de las comunidades (Alborán, 2020). En este sentido, se ha determinado la necesidad de establecer un marco ético de trabajo y directrices de buenas prácticas centradas en el respeto y reconocimiento a las comunidades de cultores, con el fin de prevenir reprochables acciones de apropiación cultural y plagios. Documentos tales como el ampliamente citado “Encuentro entre artesanos y diseñadores” (UNESCO, 2005), o el borrador del “Código de buenas prácticas” de la ONG Sangam, para la zona Asia Pacífico (Sangam, 2013; Murray, 2013), son ejemplo de ello.

No obstante, y probablemente debido a la intención socio-humanitaria que rige estas iniciativas, aún prevalece una noción positivista y apolítica del Diseño Social que no ha problematizado críticamente el rol de los diseñadores como “facilitadores” o “articuladores” (UNESCO, 2005, 2008) en estas iniciativas, evaluando, por ejemplo, las complejidades que surgen debido a relaciones de poder asimétricas que causan fricciones entre los actores involucrados en estas iniciativas. Mientras que el enfoque de las iniciativas de intervención ha girado en torno a mejorar aspectos estéticos y funcionales de la artesanía para su integración en determinados circuitos contemporáneos de comercialización, los proyectos han descuidado las implicaciones socioculturales de sus intervenciones. Para Diego Mier y Terán (2016), miembro de la iniciativa mexicana Innovando la Tradición, no se ha clarificado el papel de cada actor –diseñadores y artesanos– y, sobre todo, no se han abordado las preocupaciones éticas relacionadas con la apropiación cultural y el plagio (Mier y Terán, 2016). Para él, el aspecto más problemático es la infravaloración de los artesanos en sus capacidades creativas: “*se percibe al artesano como alguien que necesita ayuda, como alguien estructuralmente carente y por lo tanto inferior, se oculta que también le está percibiendo como un recurso más*” (Mier y Terán, 2016, np).

En el contexto del Sur Global, particularmente en América Latina, una perspectiva hegemónica heredada de la cultura del diseño como portadora de modernidad y desarrollo aún prevalece en la práctica y educación del diseño local (García Canclini, 1995; Gutierrez Borrero, 2015; Escobar, A. 2012). Por lo tanto, en muchos casos, los diseñadores se inclinan irreflexivamente a operar como agentes de resolución de problemas que conducen a estructuras verticales que sólo refuerzan las relaciones asimétricas de poder, las jerarquías

de conocimiento y la actual posición subsidiaria de los artesanos dentro del medio de producción cultural (Novelo, 2002; Noronha; 2018; Cáceres, 2019).

La complejidad relacional, entre artesanía y diseño es muchas veces soslayada, al estimarse que su solución es ajena al ámbito disciplinar. De hecho, los diseñadores han tendido a racionalizar las preocupaciones de sus “socios” comunitarios, atribuyéndolas a problemas de comunicación y diferencias metodológicas, especialmente en lo que se refiere a la gestión del tiempo para la finalización de los proyectos en yuxtaposición con el ritmo de trabajo de los artesanos. El problema en consecuencia es que se sitúa al diseño y a la artesanía en una relación dicotómica tanto en sus ámbitos simbólicos-estéticos como productivos. Al establecer discursos dicotómicos se incrementa la asimetría en estas asociaciones donde, a pesar de las buenas intenciones, emergen acciones de dominación social no deliberada y por tanto normalizadas (tales como el asistencialismo), donde la fuente de conocimiento de unos tendría más valor que la de otros (Fry, 2014; Sprague, 2005).

En este punto podemos darnos cuenta de que los diseñadores se han dejado llevar por las buenas intenciones y los esfuerzos de participación (DeNicola y Wilkinson-Weber; 2016; Janzer y Weinstein; 2014), que no son suficientes (Tunstall, 2013; Tlostlanova, 2017).

5. La encrucijada del Diseño Social

La buena voluntad y la actitud positivista del diseñador social para afrontar los problemas sociales han sido cuestionadas y analizadas desde una perspectiva crítica por autores de las ciencias sociales y de la disciplina del diseño en el Sur y el Norte Global (Nussbaum, 2007; 2010; Manzini, 2015; Tunstall, 2013; 2016; Janzer y Weinstein, 2014; Fry 2008; 2014; Calderón, 2014; 2020). Sin embargo, reflexionar sobre otras cuestiones desencadenadas por esas soluciones puede ser especialmente impactante a la hora de ayudar a proyectos para comunidades culturalmente significativas, aunque esto no siempre forme parte de la estrategia. En este sentido, caer en propuestas descontextualizadas (Janzer y Weinstein, 2014) y relaciones de poder asimétricas en términos de jerarquías de conocimiento (DeNicola y Wilkinson Weber, 2016) es más común de lo esperado en las prácticas de diseño social, como se discutirá a continuación.

Según las antropólogas Alicia Ory DeNicola y Claire Wilkinson-Weber (2016), las preocupaciones y problemas mencionados en la sección anterior se basan en relaciones de poder asimétricas que suelen ser involuntarias y no reconocidas por los diseñadores, pero que son percibidas por los artesanos (DeNicola y Wilkinson-Weber, 2016). Así, en lugar de fomentar la autonomía del artesano, hay casos en los que los diseñadores tienden a reforzar involuntariamente las filiales de los artesanos y la situación de dependencia de la ayuda, operando desde una especie de modelo de educación bancaria (Freire, 1968) “*creyendo que el diseño es una capacidad que solo poseen los expertos en diseño, formados en escuelas eurocéntricas*” (Freire, en Leitão, 2017, p. 130). En este punto surge una paradoja, en la medida en que las iniciativas de colaboración en diseño a menudo se enmarcan bajo los principios discursivos del “diseño social”, entendido como el compromiso con las ne-

cesidades de las poblaciones en cuestiones de justicia social, cambio y equidad a través de la práctica del diseño (Margolin y Margolin 2002, p. 24; DiSalvo, 2011, p. 186).

En este sentido, la instrumentalización del discurso retórico del diseño social dentro de los proyectos de asociación colaborativa se vuelve problemática cuando opera desde una postura descontextualizada y carente de una base de conciencia crítica (Calderón-Salazar, 2014). Por lo tanto, es de particular interés deconstruir el papel del diseño como agente de transformación, dentro de una comunidad que probablemente ni siquiera pidió ser transformada. En su lugar, se argumenta que los esfuerzos de diseño deberían centrarse en apoyar a las comunidades para que se emancipen y tengan la agencia y las herramientas para impulsar sus propias transformaciones (Leitão, 2017). Leitão (2017) destacó la distinción de actitud entre “diseñar para” y “diseñar con” el otro. Las iniciativas de revitalización analizadas en esta síntesis, incluida mi propia experiencia con los artesanos de Chimbarongo (*véase el prefacio de la introducción*), han caído dentro de la categoría “diseñar para”, donde, en palabras de Leitão (2017), hay una implicación velada de incompetencia (2017, p. 207) al proporcionar soluciones desde el punto de vista hegemónico. En suma, una forma de neocolonialismo disfrazado de ayuda (*ibid.*).

Sin darnos cuenta, los diseñadores caímos en lo que De Nicola (2016) sugirió citando el concepto de Herzfeld (2004) de una “jerarquía global de valor” (p. 2), en la que una retórica institucional dominante vincula a los artesanos con la tradición y el trabajo, a la vez que la diferencia de los diseñadores como agentes de innovación y creatividad (De Nicola, 2016, p. 81). En este sentido, se normaliza una comprensión dicotomizada de qué y quién se considera un agente de la tradición y qué y quién es un agente de lo contemporáneo (De Nicola, 2016, p. 81-84). Estas nociones estandarizadas sobre la construcción del conocimiento son discutidas por académicos en el campo de la colonialidad y los estudios posteriores al desarrollo, definidos por Walter Dignolo como la Colonialidad del Conocimiento (Dignolo, 2007).

Siguiendo este argumento, la diseñadora y educadora norteamericana Karen Fiss (2012), en su capítulo “*Hybridity, Hegemony and Design in a Globalized Economy*”, afirma que existe una instrumentalización de los enfoques teóricos y métodos del diseño, que pretende revolucionar la práctica social, pero que finalmente se ve abocada a responder al mercado del diseño (Fiss, 2012, p. 45), en un enfoque similar al de Calderón (2012). Así, Fiss se pregunta: “¿cómo establecen los diseñadores relaciones con los colectivos y poblaciones a los que pretenden ayudar o con los que pretenden colaborar- poblaciones que son, la mayoría de las veces, desfavorecidas y culturalmente OTRAS?”

Para Janzer y Weinstein (2014), los diseñadores que estén dispuestos a poner sus capacidades al servicio del cambio social deben

“reorientar su filosofía teórica desde las prioridades tradicionales centradas en el ser humano [que tienden a ser objeto-céntricas] hacia nuevas prioridades centradas en la situación [centradas en lo social]” (Janzer & Weinstein, 2014, p. 328).

El enfoque de diseño centrado en la situación seguirá dando prioridad al usuario final, no como una “persona” estandarizada, sino como un grupo diverso de usuarios finales cuya existencia solo puede reconocerse dentro de sus contextos (*ibid.*, p. 329).

Desde el Sur Global, Tony Fry, filósofo del diseño, ha contribuido significativamente al debate. En su libro, editado junto con la psicóloga Eleni Kalantidou (2014), sostiene que, en lugar de ser una actividad de “resolución de problemas”, el diseño ha “creado más problemas” sistemáticamente, basándose en el marco discursivo del progreso. Según los autores, esto ocurre porque, en su práctica convencional, los diseñadores suelen desarrollar respuestas a instrucciones preestablecidas que encierran y limitan lo que se espera resolver (Fry y Kalantidou, 2014). Este sistema genera soluciones fijas –tanto en el tiempo como en la forma– que no son capaces de evolucionar o mutar cuando las condiciones lo requieren, produciendo en su lugar la necesidad de una nueva solución (Pereira y Gillett, 2014, p. 123). Un pensamiento contrario al lema de “resolución de problemas” es la comprensión del diseño como prácticas de “definición de problemas” (Fry y Kalantidou, 2014). Para Fry y Kalantidou, esta forma de concebir la práctica del diseño va más allá de la aplicación de modelos y estrategias mejorados, como sugiere Norman (2013). Por el contrario, implica el desarrollo de una indagación crítica que dé cuenta y cuestione las estructuras de pensamiento que organizan las sociedades modernas, a saber, la colonización epistemológica y el eurocentrismo (*ibid.*, p. 103). En otras palabras, es un llamado a deconstruir los enfoques de diseño actuales y a construir otros nuevos.

Según Fry y Kalantidou:

“El mundo de la fabricación humana que constituye el topos siempre es político, en el sentido de que la creación de un mundo siempre es para alguien y, por tanto, está a su servicio. La creación y ocupación del espacio por el diseño no puede sino ser ideológica y conocida en relación con otros lugares, de ahí que saber dónde se está diseñando, o se va a diseñar, sea siempre geopolítico” (Fry y Kalantidou, 2014, p. 6).

Para estos autores, el argumento adquiere una relevancia notable en el destacado contexto del “diseño social” y el “diseño para el desarrollo social”, que pretende empoderar y mejorar la vida de las comunidades desfavorecidas y marginadas. En este contexto, una acción de diseño centrada en normas estandarizadas, y lo que Fry llamó el diseño del globalismo, perpetuaría la asunción de los diseñadores como agentes del neocolonialismo epistémico en la medida en que operarán, a pesar de las buenas intenciones genuinas, desde una posición universalista que reclama mejores cualificaciones o percepciones más apropiadas que las producidas por el conocimiento local (Fry, 2014, p. 83).

En consecuencia, es desde estas posiciones donde las nociones dicotómicas del mundo perpetúan las relaciones de poder asimétricas. El problema de las dicotomías es que permiten la dominación social a través de su forma de organizar la sociedad, donde uno se beneficia en detrimento del otro (Sprague 2005, p. 15). Por el contrario, un enfoque de diseño decolonial debería tener como objetivo el intercambio, la equidad y dar valor a áreas que han sido devaluadas por la modernidad (Fry, 2014).

En este sentido, y teniendo en cuenta que las prácticas tradicionales de diseño social se consideran en una encrucijada crucial ante una llamada a repensar su agencia junto a las comunidades “asistidas” (Leitão y Noel, 2022; Akama *et al.*, 2019; Calderón, 2014; Janzer y Weinstein; 2014), a continuación se abordan enfoques metodológicos que enriquecen

y amplían las consideraciones críticas del diseño, particularmente las aproximaciones al Diseño Decolonial (A. Escobar, 2016; Tunstall, 2013; Gutiérrez Borrero, 2015; Schultz, *et al.* 2018; Onafuwa, 2018; Alborán, 2020;).

Estos enfoques cuestionan las construcciones sociales actuales y las estructuras hegemónicas de producción de conocimiento, fomentando un giro ontológico que tiene en su núcleo una reevaluación de nuestra situación en el mundo, lo que lleva a una reconsideración tanto de nuestra forma de diseñar como de nuestra comprensión de lo que es el diseño.

6. Caminos posibles. Diseño con orientación Decolonial

La descolonización puede entenderse como un proceso de deconstrucción o un conjunto de estrategias de resistencia frente a las metodologías hegemónicas, normalmente europeas occidentales, y sus medios de producción de conocimiento. Al situar en el centro de la comprensión del mundo, los intereses, preocupaciones y visiones del mundo de los colonizados, también denominados en la literatura como “el Otro” (subordinados, indígenas, personas de sociedades no occidentales), pueden reconocer su propio contexto a través de sus propios significados (Chilisa, 2012, pp. 13-14). Los últimos siete años han sido excepcionalmente fructíferos al situar el debate sobre el colonialismo del conocimiento en el ámbito académico de la disciplina del diseño, haciendo hincapié en la reorientación de las prácticas de diseño y la agencia del diseñador.

En particular, las ideas de Escobar sobre *Diseño Pluriversal y Autonomía*, han influido enormemente en el punto de vista actual del proyecto de diseño decolonial en el Sur y el Norte Global (Ansari, 2016; Abdulla, 2018; Shultz *et al.*, 2017; Gutiérrez Borrero, 2015; Noronha, 2018; Alborán, 2020; Noel y Leitão, 2022). El proyecto, puede ser visto como una constelación de prácticas y voces críticas que comparten propósitos comunes, que han sido enunciados por Escobar (2018a) en el siguiente párrafo:

“Pueden ser vistos como un descentramiento del diseño de los relatos eurocéntricos del campo, resituándolo dentro de historias más amplias de la modernidad y la colonialidad; haciendo visibles historias y prácticas de diseño previamente ocultas o suprimidas; reorientando el diseño ontológicamente hacia visiones decoloniales y pluriversales; y, de manera muy reveladora, abordando las implicaciones de estos reposicionamientos del diseño para la educación en diseño” (Escobar, 2018a, p. 140).

En consideración con la discusión del pensamiento fronterizo y las epistemologías del sur, la conceptualización de *Pluriverso y pulriversidad* emerge para nombrar el argumento de que vivimos en un mundo que no es uno solo, sino muchos, haciendo eco de la cosmovisión zapatista que según Alborán (2020) –y no obstante su enfoque armado de liberación– “*valida formas de conocer que alientan la reinención de otros mundos*” (Alborán, 2020, p. 77). Esta noción de *Pluriverso*, ha sido central en las actuales líneas de pensamiento crítico en diseño, particularmente a través del trabajo de Arturo Escobar (2016, 2017b, 2018b),

especialmente en un momento donde las prácticas de diseño social, se consideran en una encrucijada crucial (Leitão y Noel, 2022; Akama *et al.*, 2019; Calderón, 2014; Janzer y Weinstein; 2014).

Diseños para el *Pluriverso* puede considerarse una constelación de prácticas críticas de diseño en la que diversas voces, procedentes del Sur y del Norte, han trabajado con determinación para reimaginar el diseño de otro modo (Abdulla, 2017; Calderón y Huybrechts, 2020). Según Escobar (2017b), basándose en los preceptos del diseño ontológico (Willis, 2006), los resultados de la práctica del diseño desarrollan herramientas, desde objetos hasta discursos, que diseñan formas de ser (Escobar, A. 2017b). En este sentido, en palabras de Escobar, “*el diseño para el pluriverso se convierte en una herramienta para Re imaginar y reconstruir mundos locales*” (*Ibid.*), y “*fomentar la creación y el desarrollo de nuevas formas de ser*” (Escobar, A. 2017b).

Esta actitud conlleva la posibilidad de imaginar futuros teniendo en cuenta de forma sensible y respetuosa las visiones del mundo de los pueblos y entornos en los que interviene el diseño, construyendo un camino hacia colaboraciones significativas. Por lo tanto, el diseño pluriversal no debe considerarse como una propuesta de “cómo hacerlo” o como un método radical estandarizado para la justicia en el diseño. Por el contrario, debe entenderse como un punto de vista que rebate la predisposición del diseño dominante al universalismo, que es una visión heredada de la ontología moderna/colonial y de la perspectiva del “mundo único”.

Este enfoque, reconoce la producción de conocimiento como una actividad relacional situada en contextos que no son universales, contrario al globalismo, pero particularmente privilegiando y alabando las diferencias ontológicas de los cuerpos, territorios e historias de las personas (Schultz *et al.*, 2018, p. 2). De esta manera, en esta línea de pensamiento, los diseñadores deberían examinar su propia naturaleza ontológica. Lo que producen, es decir, lo que se diseña, surge de “ser diseñado” por la experiencia particular de “estar en un lugar” (situabilidad), manteniendo esta producción, por lo tanto, como una condición indudablemente política (Fry y Kalantidou, 2014, p. 6). Por otra parte, su objetivo es reconocer, reflexionar y actuar para considerar la dimensión política del diseño como un elemento constitutivo de cada acto de producción de un diseño (Manifiesto del Grupo de Diseño Decolonial, 2016).

En este sentido, otros métodos que potencian la validación de otras formas de conocer y la agencia transformadora de las propias comunidades, como la Investigación Acción Participativa (Calderón y Huybrechts, 2020; Ibarra 2020), y las correspondencias (Gatt y Ingold, 2013; Ingold, 2013; 2016; Noronha 2018, 2019, 2020; Ibarra, 2020) se alinean como herramientas apropiadas para una acción que responda sensiblemente a este punto de vista epistémico. A partir de esta noción de pluriverso vinculada a la práctica del diseño, Escobar (2016, 2017b, 2018b) conceptualiza Autonomía y posteriormente propone *Diseño Autónomo* (2018a) abordando una concepción y práctica del diseño situada dentro de una ontología relacional, en respuesta y, en contraposición a los preceptos dicotómicos de la modernidad aún imperantes en la práctica del diseño tradicionalmente dominante.

La propuesta del diseño autónomo, busca que “lo comunitario” recupere su agencia de diseñar su propia realidad, apuntando al refuerzo y empoderamiento de la autonomía. Por lo tanto, para llevar a cabo esta propuesta, es necesaria una reorientación ontológica

del diseño que se inscriba dentro de la concepción de un mundo Pluriversal, siendo así, “una teoría y una práctica de la inter-existencia (...), un diseño para lo plurívoco” (Escobar, 2018a, p. 144).

7. Encaminarse

Según Tony Fry (2011)

“La artesanía tiene una imagen que tiene que cambiar. La artesanía tiene que ser vista como una cualidad de las cosas del futuro, más que como algo del pasado. Tiene que llegar como algo elemental para una economía y una cultura futuristas. La artesanía es una vuelta a hacer y a hacer las cosas bien, al placer de hacer, a la calidad de lo hecho, a una estética reconocible” (Fry, 2011).

En este sentido, Artesanías debe ir más allá de su revalorización como un elemento valioso del patrimonio cultural de las personas porque el conocimiento basado en la práctica se ha convertido en un elemento esencial para construir futuros donde la sostenibilidad, la identidad y el bienestar tengan un papel central (Twigger Holroyd *et al.*, 2015).

Queda preguntarse, ¿Cómo podemos avanzar hacia esa comprensión? ¿Cómo podemos marcar un camino preliminar para iniciar el proceso de estas transformaciones, en el contexto de las artesanías chilenas? Las voces críticas procedentes de las ciencias sociales y de la disciplina del diseño que cuestionan el papel de los diseñadores en la normalización de la dicotomía tradición/modernidad, su papel como solucionadores de problemas y la estandarización asociada de las estrategias de diseño como recetas para un “mundo mejor”, han dado forma a un enfoque metodológico que podría apoyar un argumento culturalmente sensato, respetuoso y situado sobre la relación entre artesanos y diseñadores. En este sentido, Fry argumenta que el diseño, debe ser reimaginado dentro de la noción de *pluriverso*, es decir, en consideración con las diversas ontologías y posiciones epistémicas que se encuentran en el sur –del mundo y del pensamiento– (Fry, 2017; Escobar, A., 2017b). Particularmente para el diseño, el enfoque decolonial asume la tarea y el esfuerzo de abrir caminos para repensar el diseño en su forma tradicional de imaginar nuevas posibilidades para el futuro, mientras se compromete críticamente con los múltiples mundos que componen nuestra realidad; estos puntos de vista reflexivos –y quizás a veces radicales– proporcionan un enfoque novedoso hacia otras formas de hacer, pensar y conocer, esbozando, por ejemplo, Artesanías como una forma de *diseño otro*.

Notas

1. Las Artesanías Tradicionales se han definido por algunos autores como la experiencia cultural de creación colectiva en la que creencias, necesidades, “modos de ha-

cer” y territorio están conectados a un patrimonio compartido, que se expresa en estéticas representativas y formas únicas que se han mantenido a lo largo del tiempo, sin integrar nuevos elementos históricos (Peters y Nuñez, 1997, pp. 122-125; Quiñones, 2003, pp. 5-14; CNCA, 2008). Sin embargo, aun cuando definiciones de esta naturaleza están ampliamente aceptadas desde el pragmatismo operativo del ámbito académico y particularmente, de las instituciones vinculadas al sector, se han levantado voces críticas argumentando contra el encasillamiento de prácticas artesanales en categorías rígidas y esencialistas que limitarían tanto, el ímpetu creativo, como la agencia política de los cultores (Naranjo, 2019; Navarrete, 2016), o que también, terminan fetichizando comercialmente la obra de los artesanos, despojando narrativas y memoria (Navarrete, 2016).

Referencias

- Abdulla, D. (2018). *Design otherwise: towards a locally centric design education in Jordan*. PhD Thesis, Goldsmith, University of London.
- Akama, Y., Hagen, P. and Whaanga-Schollum, D. (2019) ‘Problematizing Replicable Design to Practice Respectful, Reciprocal, and Relational Co-designing with Indigenous People’, *Design and culture*, 11(1), pp.59–84.
- Alborán, D. (2020) *Towards a Buen Vivir-centric design: Decolonising artisanal design with Mayan weavers from the highlands of Chiapas Mexico*. PhD Thesis. Auckland University of Technology
- Cáceres, A. and Reyes, J. (2008) *Historia hecha a mano: nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo XXI*. Santiago: CNCA.
- Calderón, P. (2014) Problematizing ‘Social Design’. [Online]Pablocalderonsalazar.com.
- Calderon, P. and Huybrechts, L. (2020) PD otherwise will be pluriversal (or it won’t be). In *Proceedings of the 16th Participatory Design Conference 2020 - Participation(s) Otherwise*, Vol. 1, (PDC ‘20). Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, pp. 107–115.
- Chalkho, R. (2013) *Diseño y Artesanía: Debates en torno a la producción de Objetos*, in: Valdés, S. ed. *Diseño participativo y sustentable*. Buenos Aires: Ediciones CCC.
- CNCA (2008) *Chile Artesanal, Patrimonio Hecho a Mano*, Santiago: CNCA
- CNCA (2009) *Política de fomento de las artesanías 2010-2015*, Valparaíso, Departamento de Estudios. Valparaíso: CNCA.
- CNCA (2017a) *Ideas matrices para un proyecto de ley de fomento y desarrollo del sector artesanal chileno*. Santiago: CNCA.
- CNCA (2017b) *Política nacional de Artesanía: 2017-2022*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago: CNCA.
- Escobar, A. (2016) *Autonomía y Diseño: La realización de lo comunal*. Popayán: Universidad del Cauca
- Escobar, A. (2017a). ‘Response: Design for/by [and from] the “global South.”’ *Design Philosophy Papers*, 15(1), pp.39–49.

- Escobar, A. (2017b) *Designs for the pluriverse: radical interdependence, autonomy, and the making of worlds. New ecologies for the twenty-first century*. Durham: Duke University Press.
- Escobar, A. (2018a) 'Autonomous design and the emergent transnational critical design studies field', *Strategic Design Research Journal*, 11(2), pp.139–146.
- Escobar, A. (2018b). *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones UNAULA, Medellín, Colombia.
- Escobar, T. (1986) *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. Asunción: R.Peroni.
- Fiss, K. (2013) 'Hybridity, hegemony and design in a globalized economy', Routledge. pp.45–56.
- Kalantidou, E. and Fry, T. (2014) *Design in the borderlands*. London: Routledge.
- Leitão, R. M. (2017) *Culture as project: design, self-determination and identity assertion in indigenous communities*. PhD Thesis. The University of Montreal.
- Leitão, R. M. and Noel, L. (2022) 'If you're not in an existential crisis as a designer in Social Design you're not doing it right!' in Tseklevs, E and Noel, L (ed.) *The Little Book of Designer's Existential Crises in 2022*. Lancaster: Imagination Lancaster. Lancaster University, pp.5-11.
- Mignolo, W. (2007) 'Delinking: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality'. *Cultural Studies*, 21, pp.449–514.
- Murray, K. (2010) 'Exogamy in World Craft: A South-South Perspective', *The journal of modern craft*, 3(2), pp.137–142.
- Niedderer, K. and Townsend, K. (2014) 'Designing Craft Research: Joining Emotion and Knowledge', *The Design journal*, 17(4), pp.624–647.
- Noronha, R. (2018) 'The collaborative turn: Challenges and limits on the construction of a common plan and on autonomía in design', *Strategic Design Research Journal*, 11(2), pp.125–135.
- Noronha, R. and Solis, G. (2019) 'Aprendiendo con los materiales: encuentro de diseñadoras y artesanos por medio de correspondencias', *RChD: creación y pensamiento*, 4(7).
- Noronha, R., Aboud, C, and Portela, R. (2020) 'Design by means of anthropology towards participation practices: designers and craftswomen making Things in Maranhão (BR)', In *Proceedings of the 16th Participatory Design Conference 2020 - Participation(s) Otherwise – Vol. 1 (PDC'20)*. Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, pp. 203–211.
- Novelo, V. (2002) 'Ser indio, artista y artesano en México', *Espiral (Guadalajara, Mexico)*, Espiral (México) Num.025 Vol.IX (25).
- Onafuwa, D. 2018. 'Allies and Decoloniality: A Review of the Intersectional Perspectives on Design', In *Politics, and Power Symposium*, *Design and Culture*, 10 (1), pp. 7-15
- Rodriguez, M. C. and Alfaro, E. (2009) *ARTESANÍA Y DISEÑO*. Diseña enfoques.
- Salazar Maestri, T. (2013). *Artesanía de excelencia. Un sello para la creación nacional*. Publicaciones Cultura.
- Sennett, R. (2009) *The craftsman*. London: Penguin Books.
- Schultz, T., Abdulla, D., Ansari, A., Canli, E., Keshavarz, M., Kiem, M., Martins, L. P. D. O. and Vieira De Oliveira, P. J. S. (2018) 'Editors' Introduction', *Design and Culture*, 10 (1), pp.1–6.
- Smith, L. T. (2012) *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples*. Second edition. London: Zed Books.

- Twigger Holroyd, A., Cassidy, T., Evans, M., Gifford, E. & Walker, S. (2015) Design for ‘domestication’: the decolonialisation of traditional crafts. The Value of Design Research, 11th European Academy of Design Conference, Paris, 22-24 April 2015.
- Twigger Holroyd, A. (2018) Forging new futures: cultural significance, revitalization, and authenticity. In: S. Walker, M. Evans, T. Cassidy, J. Jung & A. Twigger Holroyd (eds) *Design roots: culturally significant designs, products, and practices*. London: Bloomsbury Academic, pp.25-37.
- UNESCO (2005) *Designer meet Artisans. A practical Guide*. UNESCO, Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia.
- UNESCO - CNCA (2008) *Taller A+D*. Santiago:Ediciones Cultura.
- Vencatachellum, I. (2005) ‘Foreword’, In UNESCO (2005). *Designers meet Artisans. A practical Guide*. UNESCO, Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia.

Abstract: The relationship between craft and design has been widely discussed from various theoretical and methodological perspectives. This article, situated from the Global South, seeks to address a gap by critically problematising the role of the social designer as a “facilitator” in initiatives to revitalise traditional and indigenous crafts through design. Based on a discussion of the literature, the article contributes by establishing basic considerations for a re-imagined social design approach from decolonial, critically informed and culturally engaged perspectives that promotes respectful, collaborative and transformative partnerships.

Keywords: Crafts - Collaboration - Co-creation - Decolonial Design - Tacit Knowledge

Resumo: A relação entre artesanato e design tem sido amplamente discutida a partir de várias perspectivas teóricas e metodológicas. Este artigo, situado a partir da perspectiva do Sul Global, procura abordar uma lacuna na problematização crítica do papel do designer social como “facilitador” em iniciativas para a revitalização do artesanato tradicional e indígena através do design. Com base em uma discussão bibliográfica, o artigo contribui estabelecendo considerações básicas para uma reimaginada abordagem de desenho social a partir de perspectivas descoloniais, criticamente informadas e culturalmente engajadas, o que promove alianças respeitadas, colaborativas e transformadoras.

Palavras-chave: Artesanato - Colaboração - Co-criação - Design descolonial - Conhecimento tácito
