

Proyecto de grado

**CONTRIBUCIONES QUE EL DISEÑO
INDUSTRIAL PUEDE REALIZAR DESDE EL
SISTEMA TÉCNICO PRODUCTIVO DE
MEMBRANÓFONOS A UN TALLER
TRADICIONAL AFROCOLOMBIANO
UBICADO EN SANTIAGO DE CALI**

Alejandro López Vélez

**Programa de Diseño Industrial,
Departamento de Diseño.
Facultad de Artes Integradas.
*UNIVERSIDAD DEL VALLE.***

Santiago de Cali, Colombia.



CONTRIBUCIONES QUE EL DISEÑO INDUSTRIAL PUEDE
REALIZAR DESDE EL SISTEMA TÉCNICO PRODUCTIVO
DE MEMBRANÓFONOS A UN TALLER TRADICIONAL
AFROCOLOMBIANO UBICADO EN SANTIAGO DE CALI

UNIVERSIDAD DEL VALLE

Departamento de Diseño

DISEÑO INDUSTRIAL

Proyecto de Grado para Optar por el Título de:
DISEÑADOR INDUSTRIAL

Dirigido por:

CRISTIAN DAVID CHAMORRO RODRÍGUEZ, IM, MSc

ALEJANDRO LÓPEZ VÉLEZ

Código: 200722015

Santiago de Cali, Septiembre de 2013

NOTA DE ACEPTACIÓN:

Aprobado por el Comité de Programas en cumplimiento de los requisitos exigidos por el Departamento de Diseño de la Universidad del Valle

ANGEL MIGUEL URIBE BECERRA

Jurado Diseñador

MARIA NORAH HURTADO FLOYD

Jurado Asesor

MANUEL ENRIQUE SEVILLA PEÑUELA

Jurado Especialista

CRISTIAN DAVID CHAMORRO RODRÍGUEZ

Director del Proyecto

Santiago de Cali, 06 de Septiembre de 2013

AGRADECIMIENTOS

“La figura de Hefesto cojo, orgulloso de su trabajo aunque no de sí mismo, representa el tipo más digno de persona a que podamos aspirar.”

SENNETT, R.

El Artesano.

Al pensar en todos aquellos que estuvieron presentes durante el desarrollo de este proyecto, llegan a mi mente las palabras apoyo, paciencia e incondicionalidad. Es frustrante no poder expresar a través de estas frases, todo el aprecio y agradecimiento que siento por todos ellos.

Creo entonces, que lo único que queda por hacer es tallar sus nombres en esta leyenda, para que conste a futuro que sin su valiosísimo aporte, este logro, tan satisfactorio para todos, no habría podido ser alcanzado.

Así que primero deseo dar mi más sentido y afectivo agradecimiento a mis padres Alejandro López Ortiz y Marlene Isabel Vélez de la Vega, y a mi hermana Angélica María López Vélez. Son el pilar fundamental de mi vida, a ustedes dedico todos mis logros, y no es sino por ustedes que puedo ser lo que soy y estar orgulloso de ello. Los amo con todas mis fuerzas.

Muchas veces necesité refugio cuando me agobiaba la incertidumbre. En esos momentos siempre estuvo Lina María Polanco Izquierdo, quien con su amor, incondicionalidad más allá de todo lo imaginable, y opinión sensata, me dio la tranquilidad y consecuente claridad para remontar hacia esta meta.

Mis compañeros de estudio, Angie Olmos Carmona, Juan Pablo Rocha Guzmán, Diana Carolina Rojas Caracas, Xavier Ruiz Cruz y Catalina Vargas VIDALES, ya no lo son más. Ahora son mis más cercanos y apreciados amigos. Aprendí mucho de sus diferentes puntos de vista y consejos. Muchas gracias por todos los llamados de atención y momentos compartidos.

Mi amigo de toda una vida, Andrés Felipe Oviedo Gómez, siempre estuvo vigilante y oyente. Los espacios que hemos compartido, muchas veces en torno a la música, me dieron el escape ocasional que permitió despejar mi mente y realizarme de una manera diferente.

A mi director Cristian David Chamorro Rodríguez, le agradezco su guía y especialmente su paciencia. Permitió que abordara este proyecto con la profundidad que me dejó satisfecho.

A mis familias paterna y materna, maestros de la universidad, y amigos Jaime Arias Almeida, Sandra Milena Forero Villamil y Gustavo Gómez Farhat, les debo su acompañamiento constante y apoyo.

Al maestro Addo Obed Possú, de la Fundación Katanga ONG, le agradezco por haberme abierto las puertas de su taller y hogar, sin más que la única pretensión de ser mi amigo.

Estoy más que agradecido con todos, siempre serán parte de mí ser.

Atentamente,

Alejandro López Vélez

RESUMEN

El taller tradicional afrocolombiano de instrumentos musicales ubicado en Santiago De Cali desarrolla una labor importante para su cultura tradicional en el pacífico sur, pues provee los cununos y los bombos destinados a los contextos musicales donde se transmiten y conservan los valores culturales tradicionales. No obstante, la industria ha diezmado al taller tradicional; ha monopolizado los medios de fabricación y difusión de los productos culturales, y los ha dispuesto al beneficio de la cultura de masas, la cual logra de esta manera someter a las culturas populares tradicionales en los procesos de transformación cultural, y las hace desaparecer gradualmente, junto al taller artesanal y los contextos en los que se utilizan los artefactos que éste produce. Parece pronosticarse la desaparición del taller tradicional, sin embargo, las nociones sobre la técnica y la artesanía, junto a los antecedentes de intervención del diseño en la artesanía, facilitaron el acercamiento a la comunidad popular tradicional afrocolombiana del pacífico sur. Gracias a eso, se plantean contribuciones que el diseño industrial puede realizar desde el sistema técnico productivo de los membranófonos citados, para que el taller permanezca y siga desarrollando la labor para su correspondiente cultura popular tradicional.

PALABRAS CLAVE

Técnica, Cultura, Artesanía, Industria, Diseño, Membranófono, Afrocolombiano(a), Pacífico Sur.

ABSTRACT

The traditional afro-colombian workshop of musical instruments located in Santiago De Cali develops an important work for its traditional culture in the South Pacific, being that provides the cununos and the bombos destined for musical contexts where the traditional cultural values are transmitted and preserved. In spite, the industry has decimated the traditional workshop; has monopolized the means of production and dissemination of cultural products, and has provided the benefit of mass culture, which achieves in that way to subject traditional folk cultures in the process of cultural transformation, and gradually makes disappear them, alongside the craft workshop and the contexts where are used the artifacts that this produces. Seems to be predicted the disappearance of the craft workshop, however, the notions of technique and craftsmanship, along with the history of design intervention in craftsmanship, facilitated the approach to the afro-colombian traditional folk community of the South Pacific. Thanks to that, contributions that the industrial design can make from the membranophones's technical productive system are posed, to remain workshop and the work that it develops for its corresponding traditional folk culture.

KEYWORDS

Technique, Culture, Craft, Industry, Design, Membranophone, Afrocolombian, South Pacific.

CONTENIDO

I.	Planteamiento Del Problema	1
	Pregunta De Investigación.....	2
II.	Justificación.....	3
III.	Objetivo General	4
	Objetivos Específicos	4
IV.	Nociones sobre La Técnica	5
	Nociones Generales	5
	Sistemas Técnicos	15
V.	Nociones Sobre Artesanía	19
	Sustantivo Artesanía	19
	Consideraciones Preliminares A La Definición De Artesanía	24
	Definición Vigente De Artesanía y Productos Artesanales	26
	Artesanía En La Actualidad: Relegación Del Taller Tradicional.....	29
VI.	Artesanía en Colombia	30
	Definiciones Normativas	30
	Diseño y Artesanía	32
VII.	Contribución Desde El Sistema Técnico Productivo	41
	Acercamiento A La Manifestación Tradicional Popular	41
	Categorías De Contribución Desde El Sistema Técnico Productivo....	43

VIII.	Acercamiento A La Manifestación Tradicional Popular Afrocolombiana Del Pacífico Sur	45
	Ítem Cultural.....	45
	Ítem De Uso.....	53
	Ítem funcional.....	61
	Ítem Formal	68
IX.	Identificación De Las Contribuciones.....	87
	Análisis Del Sistema Técnico Productivo De Membranófonos.	87
	Contribuciones Que El Diseño Industrial Puede Realizar Desde El Sistema Técnico Productivo.	91
	Conclusiones	107
X.	Anexos	108
	Entrevista Al Maestro Addo Oved Possú	108
	Abreviaturas Para Tareas.....	114
	Rasgos De La Artesanía Occidental	115
XI.	Bibliografía	122

ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Delimitación Aproximada De Las Comunidades Afrocolombianas Del Pacífico 47

Ilustración 2: Conjunto De Marimba En El Festival De Música Del Pacífico, Petronio Álvarez 48

Ilustración 3: Viviendas Palafíticas Desde El Mar, Buenaventura (Valle Del Cauca), 1991..... 49

Ilustración 4: Atardecer En El Bajo Río Naya (Valle Del Cauca), 1991. 51

Ilustración 5: A La Izquierda, Vivienda Palafítica En El Bajo San Juan (Valle Del Cauca, 1991). A La Derecha Una Calle En Timbiquí (Cauca, 1991). 52

Ilustración 6: Grupo De Hombres Disfrazados De Mujeres Durante El Carnaval De Tumaco (Nariño)..... 54

Ilustración 7: Agrupación Tradicional Tocando En El Pacífico Sur..... 56

Ilustración 8: Velorio Y Entierro De Un Angelito, San Francisco Del Naya (Valle Del Cauca), 1991. 58

Ilustración 9: Posturas Y Golpes Para Membranófonos Del Pacífico Sur60

Ilustración 10: Realidad Desde La Cosmovisión De Los Afrocolombianos Del Pacífico Sur 63

Ilustración 11: Ubicación De La Fundación Katanga ONG En Santiago De Cali 69

Ilustración 12: Planos De Planta Del Taller De La Fundación Katanga.. 71

Ilustración 13: Montaje De Membranas En Cununos, Bombos Y Tamboras..... 85

Ilustración 14: Escultura, Hermes Con El Niño Dionisos En Brazos.115

Ilustración 15: Mosaico Bizantino De San Apolinar (Siglo Vi).115

Ilustración 16: La Fornarina, Pintura De Rafael.118

Ilustración 17: Pintura, Virgen De La Misericordia De El Callao120

Ilustración 18: Juicy Salif De Philippe Starck, Para Alessi (1991).121

TABLAS

Tabla 1: La Técnica Y Los Objetos Técnicos.....7

Tabla 2: Materialización De La Imaginación9

Tabla 3: Evolución De Los Objetos Técnicos10

Tabla 4: Clasificación De Conceptos Sobre La Técnica Y La Tecnología12

Tabla 5: Estadios De La Técnica14

Tabla 6: Sistema Técnico Productivo16

Tabla 7: Relación De Elementos Para Definir Artesanía Según Las Nociones Planteadas23

Tabla 8: Matriz Para El Análisis Del Sistema Técnico Productivo De Membranófonos.89

Tabla 9: Clasificación De Problemas Urgentes, Problemas Menores Y/U Oportunidades.90

INTRODUCCIÓN

Este documento presenta qué contribuciones puede realizar el diseño industrial desde el sistema técnico productivo de membranófonos del taller tradicional afrocolombiano ubicado en Santiago De Cali, para que éste permanezca y siga dedicando su labor a la cultura tradicional afrocolombiana del pacífico sur. Para ello, primero se recogen nociones sobre la técnica y sistemas técnicos, que objetivan lo que se entiende por artesanía, ya que sus acepciones suelen ser poco claras y aparentemente incongruentes en la informalidad. Luego se realiza un acercamiento a la artesanía en la actualidad y en Colombia, en el que se pone al tanto de la normatividad pertinente, se instruye sobre lo que sucede durante la interacción de la cultura popular con la de masas, y se recopilan antecedentes de la intervención del diseño en la artesanía. Esto permite comprender en qué consiste la transformación cultural, determinar cómo el diseño puede acercarse y entender una cultura tradicional popular, y cómo y en qué categorías se puede contribuir desde el sistema técnico productivo al taller tradicional. El acercamiento a la cultura tradicional popular afrocolombiana del pacífico sur se concreta con información extractada de los trabajos de campo realizados en el taller de la Fundación Katanga y de las entrevistas realizadas al maestro Addo Obed Possú. Por último, se realiza un análisis del sistema técnico productivo de los membranófonos en el taller, se identifican y plantean las contribuciones que el diseño industrial puede realizar.

I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Los cununos y bombos son membranófonos tradicionales del pacífico sur que se usan, casi de manera exclusiva, en algunos géneros musicales destinados a contextos religiosos y paganos. Artesanos afrocolombianos de oficio, se dedican a producirlos en sus talleres. Este grupo de hechos son manifestación de una parte de la cultura tradicional popular afrocolombiana del pacífico sur, perdurable gracias a la labor desarrollada en su taller tradicional; pues provee los instrumentos musicales tradicionales con los que las comunidades afrocolombianas satisfacen necesidades de cohesión social, reafirmación de la identidad, y mantenimiento de las tradiciones.

En la actualidad, al taller tradicional se le dificulta competir en los mercados, dadas las aptitudes superiores de la industria, que han tornado las dinámicas de intercambio a su favor. Junto a estos hechos se ha presentado una considerable disminución demográfica de artesanos y comunidades rurales, por eso se considera que el taller tradicional está en riesgo de desaparecer eventualmente. De ocurrir esto, no habría quién proveyera los instrumentos musicales tradicionales por medio de los cuales la cultura tradicional popular afrocolombiana del pacífico sur pudiese transmitirse y preservarse.

Por otra parte, durante la interacción de la cultura popular con la cultura de masas o industrial, ocurren procesos de transformación cultural donde usualmente domina y avanza la cultura de masas; esta suele monopolizar los medios de fabricación y difusión para sus productos culturales, homogenizar hábitos y configurar culturas de consumo. Esto también afecta negativamente al taller tradicional afrocolombiano del pacífico sur, porque continuamente desaparece el contexto para el que se destinan los instrumentos musicales tradicionales.

En los mismos procesos, la cultura de masas suele apropiarse y reinterpretar los productos de la cultura popular, lo cual causa la desaparición de esta última. Este resultado contraviene a la cultura tradicional popular afrocolombiana del pacífico sur, puesto que apropiados y reinterpretados los instrumentos musicales por la cultura de masas, ya no cumplirían sus funciones para la permanencia de su cultura nativa.

Existen sin embargo, condiciones en que los procesos de transformación cultural dan como resultado la permanencia de la cultura popular, al apropiarse y reinterpretar productos de la cultura de masas, y convertirlos en herramientas para que las clases populares puedan defender su identidad, fortalecer su conciencia, y así conseguir la permanencia de su cultura.

En medio de estos procesos, el diseño industrial ha encontrado ocupación en el taller; colabora en mejorar las aptitudes del taller tradicional para competir en el mercado, mediante la promoción de estas apropiaciones y reinterpretaciones dentro del sistema técnico productivo.

Lo anterior puede lograrse, por ejemplo, sí el diseñador se convierte en puente entre el cliente y el artesano; reconoce las demandas del primero y las traduce en necesidades que transmite al segundo, quien las deberá satisfacer. También, las apropiaciones pueden llegar más allá, y consistir en la transferencia de técnicas industriales que se puedan adaptar al trabajo artesanal. Por ejemplo, pueden transmitirse conocimientos específicos de diseño al artesano, con el objetivo de facilitar su trabajo y mejorar su capacidad para satisfacer las necesidades de su cliente. Ciertamente, pueden cometerse apropiaciones y reinterpretaciones dentro del sistema técnico productivo en otras modalidades.

Durante este trabajo, el diseño industrial puede ayudar a mejorar las maneras en que el artesano aporta a la permanencia de la cultura con que se identifica, para así evitar que desaparezca también el contexto al que van dirigidos sus productos. Para este caso, la transferencia de técnicas industriales, como las del diseño, pueden mejorar las capacidades expresivas del artesano y su creatividad, lo que podría traducirse en nuevas y mejores vías de transmisión para los valores culturales.

En Santiago de Cali el taller tradicional afrocolombiano soporta con mayor intensidad las consecuencias usuales de la transformación cultural y la competencia desventajada en el mercado. Las contribuciones desde el sistema técnico productivo pueden entonces mejorar las aptitudes del taller tradicional afrocolombiano del pacífico sur para competir en el mercado, mediante la promoción de las apropiaciones y reinterpretaciones dentro del sistema técnico productivo de membranófonos. Además, durante este trabajo se pueden mejorar las maneras en que el artesano

consigue aportar desde el taller a la permanencia de la cultura popular tradicional con que se identifica, para que así ayude a evitar que desaparezca también el contexto al que van dirigidos los instrumentos musicales en cuestión. Todas estas colaboraciones tendrán como finalidad contribuir a que permanezca la cultura tradicional popular afrocolombiana del pacífico sur.

Para realizar esta tarea, el diseñador industrial debe poseer conocimientos que le permitan ver la magnitud del hecho artesanal. Así, el problema se aborda desde las nociones sobre artesanía. Empero, con ese sustantivo, la civilización occidental maneja conceptualmente un grupo de hechos o rasgos confusos. Por eso, las nociones sobre técnica se presentan para objetivar lo que se entiende por artesanía y determinar ese grupo de rasgos que la caracterizan. Las nociones sobre técnica también permiten abordar la complejidad del sistema técnico productivo de membranófonos, con sus componentes, relaciones, y factores internos y externos que influyen en él.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Usando las nociones sobre técnica y artesanía se desea responder: ¿Qué contribuciones puede realizar el diseño industrial desde el sistema técnico productivo de membranófonos del taller tradicional ubicado en Santiago De Cali para que el mismo permanezca y continúe desarrollando su labor dirigida a la cultura tradicional popular afrocolombiana del pacífico sur?

II. JUSTIFICACIÓN

Las definiciones sobre artesanía suelen reducir su significación al aspecto productivo¹, lo que dificulta una visión vasta que permita concebir su magnitud. Pero si se la piensa como un elemento del mundo artificial, es posible armar una visión que vaya más allá del aspecto productivo, e incluya ampliamente, los factores y fenómenos que le atañen por pertenecer a ese mundo. Esto puede ser posible por medio de las nociones sobre técnica, que revelan cómo fue creado el mundo artificial, desde la cognición del hombre, sus herramientas, y cultura técnica.

Pero una visión amplia de la artesanía no es suficiente para justificar la intervención del diseño industrial, ni tampoco, para probar que se pueden conseguir resultados satisfactorios mediante su acción. Por eso se remite a los antecedentes; a partir de la década de los 70's se han realizado esfuerzos desde el diseño, que han resultado benéficos para la artesanía. De ellos se recogen experiencias, que en espacios académicos, se usan para confeccionar fundamentos conceptuales que justifican y orientan la intervención del diseño industrial en la artesanía.

Los mismos fundamentos conceptuales definen la colaboración del diseño industrial al taller; lo destinan a identificar productos de la cultura de

¹ Según la RAE, artesanía es un sustantivo femenino que significa arte u obra de los artesanos (Real Academia Española, 2012). Además, la definición normativa que rige en Colombia la define como la “Actividad de transformación para la producción...” (Listado General De Oficios Artesanales, 1996, pág. 4).

masas, que el artesano pueda apropiarse y reinterpretar para el acople de estos al sistema técnico productivo del taller tradicional, también, a mejorar los nativos y los que han sido apropiados de la cultura de masas. Lo anterior, con la finalidad de mejorar las aptitudes del taller tradicional para el mercado. Además, el diseño industrial debe realizar un trabajo conjunto con el artesano, donde el primero actúa como puente de comunicación entre el artesano y el segmento de mercado, y el segundo como el que mediante su expresión representa a la cultura con la que se siente identificado.

En Santiago De Cali el taller tradicional afrocolombiano se ve beneficiado en cuanto a impacto y cobertura de su labor, debido a que en esta ciudad se mantienen constantes intercambios de todo tipo con las ciudades más representativas de las comunidades afrocolombianas (Buenaventura, Guapi y Tumaco). En este entorno también sucede, que su labor no se limita únicamente a la producción de instrumentos tradicionales; se amplía hacia la conservación y difusión de los valores culturales tradicionales de las comunidades afrocolombianas, en las zonas rurales y urbanas del pacífico. Valores culturales tradicionales relacionados a contextos musicales, a los que pertenecen productos como las danzas y cantos.

En los contextos musicales actúan productos culturales –por ejemplo, se ejecutan técnicas para la interpretación de membranófonos– en los que se ven representadas la ética y la estética de la comunidad afrocolombiana del pacífico sur; percepciones y prácticas respectivamente, que son asimiladas por los asistentes al contexto musical mediante variados modos

de interacción social. Así, los instrumentos musicales tradicionales de las comunidades afrocolombianas del pacífico sur se convierten en una herramienta para la representación de los contenidos de la cultura popular tradicional en los contextos musicales; que de esta manera transmiten los valores culturales tradicionales, hacen que la comunidad aprenda a reproducir los productos culturales relacionados a estos contextos, y vivan en conjunto una realidad particular.

Por lo anterior, es importante que el taller tradicional afrocolombiano del pacífico sur ubicado en Santiago de Cali permanezca, pues su labor propicia la transmisión y preservación de la cultura tradicional popular de las comunidades afrocolombianas del pacífico sur al proveer los membranófonos utilizados en los contextos musicales. Además, en él se generan ingresos de los que dependen totalmente, o en parte, varias familias.

Con la contribución del diseño industrial, es posible hacer frente a los resultados usuales de los procesos de transformación cultural y las dinámicas de mercado actuales, para así conseguir la permanencia de la cultura tradicional popular, al asegurar el suministro de los membranófonos y participar en la mejora de las maneras en las que el artesano puede aportar a la permanencia de la cultura tradicional popular con que se identifica.

III. OBJETIVO GENERAL

Contribuir desde el sistema técnico productivo de membranófonos del taller tradicional afrocolombiano ubicado en Santiago De Cali a que el mismo permanezca y siga desarrollando su labor para la cultura tradicional afrocolombiana del pacífico sur.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ▶ Caracterizar la artesanía en general, en Colombia, y la cultura tradicional popular de los afrocolombianos del pacífico sur, haciendo énfasis en las manifestaciones de la cultura relacionadas a membranófonos.
- ▶ Caracterizar el sistema técnico productivo de membranófonos en el taller tradicional afrocolombiano ubicado en Santiago De Cali.
- ▶ Identificar en el sistema técnico productivo de membranófonos qué puede mejorar las aptitudes del taller tradicional afrocolombiano del pacífico sur para competir en el mercado y su aporte a la cultura tradicional popular.

IV. NOCIONES SOBRE LA TÉCNICA

NOCIONES GENERALES

Por medio del trabajo de sus manos y mente durante miles de años, se desarrolló en el hombre una manera particular de percibir y razonar, que le permitió edificar un vasto medio ambiente artificial conformado por diferentes clases de productos. La configuración de este medio ambiente está dada por el territorio, los acontecimientos históricos y una especie de capacidad en su gestor de adaptar la naturaleza a su conveniencia, sin limitarse únicamente a sobrevivir con lo que existe en ella, como sucede con otros seres vivos.

Se plantea entonces pensar este medio ambiente desde la *técnica*, ya que sus nociones son un punto de partida para entender cómo ha funcionado la actividad productiva del hombre, y el origen de las variadas categorías de productos que conforman su mundo artificial. Este ejercicio potencializará la comprensión y articulación de las diferentes fuentes teóricas especializadas en *artesanía*. Además, permitirá diferenciar a la artesanía de esas otras producciones como el *arte* y el *diseño*, y finalmente, caracterizarla.

Según (Ortega y Gasset, 1961, págs. 23-43), son actos técnicos los que se estructuran para permitir dentro de ciertos límites, obtener lo que no hay en la naturaleza y se necesita. En una circunstancia determinada el ser humano puede ejecutar actos estructurados que previamente ha inventado y así crea objetos cuyo funcionamiento provee lo que le era carente y buscaba. El conjunto de estos actos técnicos es la técnica, que es la reforma que el hombre ejerce en la naturaleza en vista de sus necesidades.

Los actos técnicos no se deben comprender como los que el hombre realiza para satisfacer sus necesidades directamente, como lo sería comer para saciar el hambre. En cambio, se deben tomar como los que permiten finalmente modificar su circunstancia, para eliminar esas necesidades sentidas al ser un ente biológico, evitar el azar y finalmente reducir el esfuerzo que produce satisfacerlas².

Se dice que el hombre posee capacidad técnica, pues puede modificar su entorno para eliminar el esfuerzo que produce satisfacer sus necesidades. En contraste, los otros seres vivos dependen de los atributos biológicos genéticamente heredados, y en una situación de incapacidad sólo pueden fastidiarse o morir (Ortega y Gasset, 1961, pág. 35). No se puede hablar entonces, de una capacidad técnica en otros seres vivos como se lo hace con el hombre.

² “Tenemos, pues, que la técnica es por lo pronto, el esfuerzo para ahorrar el esfuerzo o, dicho en otra forma, es lo que hacemos para evitar por completo, o en parte, los quehaceres que la circunstancia primariamente nos impone” (Ortega y Gasset, 1961, pág. 49).

La capacidad técnica no se limita a facilitar la satisfacción de necesidades de tipo biológico, es decir, el estar en el mundo o simplemente sobrevivir. Los artefactos desde siempre le han propiciado al hombre cosas y situaciones biológicamente innecesarias, eso es porque posee la necesidad de cosas y situaciones superfluas, que son estados de confort o excitación. Puede decirse que su empeño por vivir y estar en el mundo es inseparable de su deseo por estar bien, pues el hombre que es obligado a estar y no pueda estar bien prefiere morir. Así, la vida para el hombre significa no solamente estar, sino bienestar y en esa medida lo superfluo se hace necesario e imprescindible³.

Pero, ¿cuáles son esas necesidades básicas que se contrastan a las superfluas? Según antropólogos funcionales y socio-biólogos, todo aspecto de la cultura material y no material, puede asociarse a la satisfacción de cuatro necesidades básicas: nutritivas, reproductoras, defensivas e higiénicas (Basalla, 1991, pág. 25).

Al comparar las anteriores nociones sobre técnica con las de Quintanilla (2005), se encuentran correspondencias y complementariedades. Lo que se ha entendido por técnica y actos técnicos, puede corresponder respectivamente a lo que éste autor llama realización técnica y técnicas; *“Una realización técnica es un sistema de acciones intencionalmente orientado a la transformación de objetos concretos para conseguir de forma eficiente un resultado valioso”* (Quintanilla, 2005, pág. 47), y *“Una técnica*

³ Es por todas estas razones que Ortega y Gasset (1961, pág. 40) afirma que la técnica es creadora de lo superfluo.

es una clase de realizaciones técnicas equivalentes respecto al tipo de acciones, a su sistematización, a las propiedades de los objetos sobre los que se ejercen y a los resultados que se obtienen” (Quintanilla, 2005, pág. 47).

Agrega que para que una acción intencional sea considerada una acción técnica, tiene que seguir lineamientos hacia el logro de un objetivo, dados por un o unos criterios de utilidad, como por ejemplo rapidez, limpieza, fuerza, etc. Así, la técnica se toma como un sistema de acciones y no acciones aisladas⁴.

En el accionar de la capacidad técnica, se transforma el entorno físico, con lo que se materializa un objeto concreto, cuyo accionamiento genera bienestar. A ése se referirá aquí como *objeto técnico*.

Dessauer (1964, págs. 152-155) define tres características que permiten identificar a los objetos técnicos. Serán considerados como tal sólo si las poseen todas.

La primera característica consiste en que los objetos técnicos están vinculados a las leyes naturales, pues funcionan mediante el accionamiento de un proceso de carácter casual que las utiliza.

⁴ La modificación de la situación a una que genere bienestar se logra por medio de un sistema de acciones, coherentes gracias a un criterio de utilidad que mide el grado de satisfacción. Por ejemplo, si la situación de bienestar se alcanza con el criterio de utilidad rapidez, todos los actos técnicos se estructurarán a favor o serán coherentes en diferentes niveles con ese criterio. En otras palabras, se plantearán para lograr que la técnica conceda rapidez. La situación de bienestar generada será juzgada de acuerdo al grado de satisfacción medido en tiempo y no en fuerza o resistencia.

La segunda radica, en que se elaboran mediante la mano del hombre, que puede intervenir directamente o mediante la utilización de herramientas o máquinas⁵.

La última característica está en que poseen una finalidad, cumplida mediante un fin y un objeto (Dessauer, 1964, págs. 151-154), ambos anteriores a la existencia del objeto técnico⁶.

El hombre percibe, a la vez que diferencia en el objeto técnico un valor técnico y un valor comercial (Dessauer, 1964, págs. 147-148). El técnico se encuentra en el servicio y los procedimientos realizados por el hombre que usa el objeto técnico, concepto que se arma en la individualidad. Por otro lado, el valor económico, es el de canje en el mercado, cuyo concepto se arma en la pluralidad, que acarrea a la división del trabajo, y al intercambio de bienes y servicios, lo que conforma un mercado.

A continuación, en la Tabla 1 se resumen las nociones expuestas a partir de los tres autores usados. Las regiones de color separan las nociones que pertenecen a cada autor; cuando estas se encuentran entre dos regiones de color, los autores comparten la misma noción, y cuando las regiones se

⁵ Se considera también el producto de los autómatas como un objeto técnico, puesto que el ingenio del hombre estuvo dirigido en primer lugar a la consecución de ese fin.

⁶ El fin se refiere a la intensión que existe en el hombre, lo que presume una conciencia. El objeto técnico no la posee, por lo tanto, sólo cumple su objeto. Cuando se acciona la capacidad técnica, el fin produce en el hombre imágenes ideales que se plasman en la forma del invento y su medio de fabricación. El fin es entonces, la situación deseada que se espera obtener mediante el objeto técnico. Por otra parte, el invento es configurado con formas, características, especificaciones, etc., que conforman el producto que cumple el objeto. El objeto es entonces, el medio físico por el que se consigue la situación deseada.

agrupan mediante líneas, se han combinado sus ideas para crear nuevas nociones.

Según	
Según	ORTEGA Y GASSET (<i>Técnica = Actos Técnicos + Actos Técnicos</i>)
	QUINTANILLA (<i>Realización Técnica= Técnicas + Técnicas</i>)
	La técnica es la suma de actos técnicos estructurados por un criterio de utilidad
	Una realización técnica es un grupo de técnicas coherentes entre sí por un encaminadas a obtener un resultado valioso.
	para obtener lo que no hay en la naturaleza y necesita.
	Lo que es modificar su circunstancia, eliminando la necesidad, evitando el azar y reduciendo el esfuerzo que produce satisfacerlas.
	Esa necesidad es de bienestar, que se mide de acuerdo a un criterio de utilidad.
DESSAUER	Para ello transforma su entorno físico, así materializa un <i>Objeto Técnico</i> , que funciona por las leyes naturales, cumple un fin y es elaborado mediante la mano del hombre.
	Posee un Valor de Servicio y un Valor Comercial

Tabla 1: La Técnica Y Los Objetos Técnicos

Ortega y Gasset (1961, pág. 49) sostiene que gracias al esfuerzo para reducir esfuerzo, el hombre es el único ser vivo que vive en un mundo imaginado; se tiene que la necesidad provoca en la capacidad técnica del hombre un fin. Esto lo hace imaginar y desear una situación ideal que quiere materializar. Inicialmente acude a su experiencia sobre la naturaleza, con intenciones de usarla, luego combina conocimientos para inventar, y por último, a través de sus manos, transforma su realidad a semejanza de lo imaginado.

Este proceso tiene que ver con las condiciones de Homo Investigator, Homo Inventor y Homo Faber (Dessauer, 1964, págs. 148-151), que explican desde la antropología, el funcionamiento de la imaginación del hombre y cómo logra materializarla.

El hombre se pregunta el qué, el cómo, el porqué y el para qué. También se pregunta por las causas y efectos en función de lo conveniente y lo perjudicial. Es por eso que Dessauer (1964) dice que el hombre ha sido creado por la naturaleza como Homo Investigator; conoce las causalidades, relaciones y dependencias. Conserva esas impresiones de sus percepciones como ideas con la que puede operar y reflexiona sobre ellas.

Al poseer capacidad de creación, el hombre por naturaleza también es Homo Inventor; las circunstancias del ambiente natural y sus posibilidades infunden en él temores y deseos que mueven su querer saber hacia la combinación de variables, con las que crea racionalmente y en orden a un fin. Las imágenes que crea en un principio son vagas, pero con

la reflexión y el uso de sus conocimientos sobre la naturaleza las vuelve más claras y concretas.

El hombre por naturaleza también es Homo Faber, pues con sus manos - ayudado muchas veces por herramientas- es capaz de materializar sus ideas.

Es de aclarar que el invento existe antes de su fabricación final; cuando se realiza un bosquejo o dibujo de lo que se pretende construir y cuando se construye a partir de dibujos o inventarios, el objeto ya ha sido inventado. Durante esta última condición, el hombre explota también su Homo Investigator y Homo Inventor para formar conocimientos y resolver problemas inherentes a la fabricación.

Tanto Dessauer (1964) como Ortega y Gasset (1961) acusan a la memoria del hombre de ser la causante de la imaginación humana; al poseer mucha mayor capacidad en su memoria que otros seres vivos, el hombre almacena un repertorio mucho mayor de recuerdos que le permiten crear por medio de conexiones complejas⁷.

⁷ Ortega y Gasset demuestra estar de acuerdo con esta idea cuando escribe: “Así Köhler muestra que lo esencialmente defectuoso del chimpancé es la memoria, su incapacidad de conservar lo que poco antes le ha pasado y, consecuentemente, la escasisima materia que ofrece a su inteligencia para la combinación creadora.” (1961, pág. 86).

La Tabla 2, contiene un recuento de la explicación que realiza Dessauer (1964) desde la antropología. A cada condición del hombre corresponde una etapa en la producción de objetos técnicos, y a cada etapa, pertenece uno o más procesos que realiza el hombre.

CONDICIÓN DEL HOMBRE	INVESTIGATOR		INVENTOR		FABER
ETAPA	Memoria		Imaginación		Materialización
PROCESO	Adquisición de Conocimientos	Combinación	Invencción	Reflexión	Fabricación

→ →

Tabla 2: Materialización De La Imaginación

Al hacer un recorrido por el mundo de la imaginación materializada, se puede constatar que existe una gran variedad de objetos técnicos utilizados por el hombre para hacer frente a su medio ambiente⁸. La diversidad de objetos técnicos y de sus especializaciones, son resultado de una multiplicidad de necesidades sentidas y satisfechas por el individuo ante las condiciones de un entorno determinado.

Basalla (1991, págs. 14-40) amplía las nociones sobre la técnica, al explicar lo que ha propiciado la diversidad de objetos técnicos. Usa como metáfora el modelo de evolución darviniana para explicar la evolución de

⁸ Karl Marx (citado por Basalla, 1991, pág. 14) se sorprende al conocer que en Birmingham, Inglaterra existían más de quinientos tipos diferentes de martillos, cada uno adaptado a una función específica.

los objetos técnicos. Expone un modelo de evolución de las tecnologías basado en la Diversidad, Continuidad, Novedad y Selección.

En relación al primer componente; la Diversidad de objetos técnicos puede explicarse por las múltiples circunstancias alrededor del mundo para diferentes civilizaciones, también por las necesidades superfluas del ser humano⁹, que tienden a complejizar las técnicas.

Sobre el segundo componente, la Continuidad; la técnica se divide y especializa a través de la historia, constituyendo ramas de conocimiento y grupos de objetos técnicos que pueden ordenarse en líneas cronológicas evolutivas.

Respecto al tercer componente, la Novedad; la creatividad individual o actos intuitivos individuales, se acumulan a través de la historia como inventos menores que en cierto punto se sintetizan en uno nuevo visiblemente diferente¹⁰, al que pertenece un grueso de conocimientos de índole correspondiente.

Finalmente, para la Selección; el mundo actual es la suma de los objetos existentes, mas no de los que fueron inventados y materializados, puesto que varios artefactos que existieron dejaron de ser usados para ser

⁹ Respecto a lo que determina, a nivel global, el curso de la creatividad individual o actos intuitivos individuales, Ortega y Gasset (1961, pág. 47) escribe: “1.º No hay hombre sin técnica. 2.º Esta técnica varía en sumo grado y es sobremanera inestable, dependiendo cuál y cuánta sea en cada momento la idea de bienestar que el hombre tenga a la sazón”.

reemplazados por otros que siguieron evolucionando y son los que se encuentran hoy.

Todas las civilizaciones evolucionan de diferente manera debido a las condiciones e hitos históricos locales, lo que causa en muchos casos que se usen de diferente manera las mismas tecnologías. Las líneas cronológicas evolutivas de los objetos técnicos deben componerse de acuerdo al entorno y los hechos históricos locales. No se puede tener como criterio universal de avance tecnológico una sola tecnología, como se hizo con la rueda; durante mucho tiempo, fue medida del avance de las civilizaciones, cuando era usada para el transporte de personas o mercancía. Este criterio es incorrecto porque para muchas civilizaciones no constituía la mejor opción para su uso en los transportes, dadas las condiciones de su entorno. Además, muchas veces se le dieron usos diferentes, como por ejemplo en juguetes.

En la Tabla 3 se resume lo expuesto sobre la evolución de los objetos técnicos. El factor revela qué es a lo que se refiere el componente.

Para este punto surge una duda sobre lo que es la *tecnología* en contraposición a la técnica y los objetos técnicos. Basalla (1991) al usar la palabra “*tecnología*” parece referirse algunas veces a un objeto técnico y otras a una especie de conocimientos relacionados a ese objeto. Además, varios autores consideran tecnologías tanto a la flecha como al reactor

¹⁰ Quintanilla (1998) complementa este componente en el título Sistemas Técnicos, donde se expone que los nuevos inventos tienden a ser tomados como derivados de unos anteriores.

nuclear, cuando otros consideran que existen técnicas pretecnológicas y tecnológicas. ¿En qué se diferencia la tecnología entonces?, ¿Cuál es su carácter?.

La Evolución de los Objetos Técnicos se debe a:

COMPONENTE	FACTOR
DIVERSIDAD	Locales
	Superfluas
CONTINUIDAD	División
	del Conocimiento
NOVEDAD	Especialización
	de Actos Intuitivos en Inventos
SELECCIÓN	Acumulación
	Síntesis
	Desaparición
	de Objetos Técnicos
	Evolución

Tabla 3: Evolución De Los Objetos Técnicos

Para Quintanilla (1998, pág. 50), desde el enfoque sistémico de la técnica, la tecnología es un conjunto de conocimientos de base científica que permiten describir, explicar, diseñar y aplicar soluciones técnicas a

problemas prácticos de forma sistemática y racional. Para el mismo, la técnica es un conjunto de habilidades y conocimientos que sirven para resolver problemas prácticos. Esto pone a la tecnología y la técnica al mismo nivel de comparación; ambos se toman como tipos de conocimiento empleados para resolver problemas prácticos, se diferencian por el tipo de conocimiento que emplean: conocimiento práctico o conocimiento científico.

Desde el enfoque cognitivo (Quintanilla, 1998, pág. 51) complementario al sistémico, las técnicas empíricas son formas de conocimiento práctico y las tecnologías son ciencia aplicada a la resolución de problemas prácticos¹¹. Pero Bunge (citado por Vergne, 2011) de manera alterna define a la tecnología como la técnica que emplea conocimiento científico. Entonces, ¿la tecnología puede ser considerada una técnica? Según las nociones de técnica formadas, los conocimientos son usados en la capacidad creadora para lograr un fin, éste es la situación deseada que genera bienestar y se consume cuando el hombre materializa su imaginación. Si se tiene a la técnica y a la tecnología como conocimientos empleados para la resolución de problemas prácticos, tanto el conocimiento práctico como el científico pueden ser usados durante la invención (creación). Se propone entonces, que la técnica puede

¹¹ Los conocimientos científicos se toman como los basados en el método científico, que consisten en convenciones o supuestos comprobados que explican el porqué de las cosas y su devenir, sólo apreciables mediante su explicación (Conocimiento científico, 2012). Los conocimientos prácticos se toman como los que brindan las destrezas necesarias para llevar a cabo una acción, esto tiene que ver con lo perceptible a través de los sentidos (Gnoseología, 2012)

convertirse en tecnología o en una técnica tecnológica cuando los conocimientos durante la invención incluyen los de origen científico.

Según el nombrado enfoque sistémico, existen varias categorías de técnicas, una de ellas son las técnicas productivas o de transformación y manipulación de objetos para producir otros objetos o procesos, que constituyen una forma de conocimiento de carácter práctico y sus productos son lo que se conoce como *artefactos*¹². Pero, sí se puede usar conocimiento práctico y científico en la invención, ¿existen técnicas productivas que involucran conocimiento científico y no sólo el práctico? Se señaló que en la invención del artefacto se pueden emplear conocimientos científicos. En cambio, en la fabricación se asume que estrictamente se ejecutan los pasos ya planeados para materializar la imagen visionada, pues cualquier resolución de problemas durante la transformación se considera otro proceso inventivo. Por ello se está de acuerdo con que las técnicas productivas involucran especialmente conocimientos prácticos.

Respecto a las dudas restantes se adoptan las siguientes posiciones: Bajo la presente teoría de técnica se supone que es posible usar un artefacto tecnológicamente, sí como herramienta permite la solución de problemas prácticos al emplear el conocimiento científico, también se lo puede usar de forma empírica empleando conocimientos prácticos. En el primer caso

¹² Los artefactos funcionan con las leyes naturales, poseen un fin y son construidos mediante la mano del hombre, por eso hacen parte de la familia de los objetos técnicos.

el artefacto puede ser adjetivado tecnológico (Artefacto Tecnológico) y en el segundo puede ser práctico o empírico (Artefacto Empírico o práctico).

Para la comprensión de las fuentes especializadas en artesanía, se considera una tecnología a cualquier artefacto, sí se lo examina por medio del conocimiento científico aplicable a su funcionamiento, aunque tal conocimiento puede o no estar implicado durante su invención o uso.

Por último, de acuerdo a ideas anteriores, no existe momento universal que marque la diferencia entre las técnicas pretecnológicas y las tecnológicas. Para ello es necesario evidenciar el uso del conocimiento científico en el proceso inventivo y/o de materialización, lo que puede ser diferente a los conocimientos aplicables desde un análisis externo¹³.

En la Tabla 4 se clasifican conceptos formados a partir de la discusión de lo que es la tecnología en relación a la técnica.

Los estadios de la técnica que expone Ortega y Gasset (1961, págs. 91-96) describen la relación del hombre y su técnica a través de la historia. Estas nociones permitirán más adelante, definir lo que diferencia los modos manuales de los industriales, tarea esencial para diferenciar a la artesanía y el arte, del diseño. Además, ciertas ideas que apoyan la metodología con

¹³ Desde el enfoque sistémico, evidenciar el uso del conocimiento científico en el grueso de conocimientos incorporados al sistema técnico productivo del artefacto. Este ejercicio ameritará una discusión más profunda sobre lo que diferencia al conocimiento práctico del científico; incertidumbre que surge cuando se considera que ambos conocimientos tienen origen en la empírica.

que se abordan las nociones sobre artesanía, se complementan con estas nociones.

TÉCNICA	<i>Tecnológica</i>	CONOCIMIENTO	<i>Científico</i>
	<i>Empírica</i>		<i>Práctico</i>
PROBLEMAS PRÁCTICOS		ARTEFACTO	<i>Tecnológico</i>
			<i>Práctico</i>

Tabla 4: Clasificación De Conceptos Sobre La Técnica Y La Tecnología

El primer estadio llamado La Técnica Del Azar, se ubica en el paleolítico temprano, donde hubo sociedades primitivas cuyos individuos poseían una técnica que dependía del azar. La manipulación recurrente e indeliberada de las cosas producía en algún momento una situación resultante nueva y útil, que el hombre primitivo percibía como una solución concedida por su entorno natural. En este estadio, los actos técnicos pueden considerarse parte de los actos naturales del hombre, pues al ignorar que puede inventar, le parece igual de natural cazar como hacer fuego. Aquí es ignorada la esencia de la técnica: la capacidad de reformar casi sin límites el entorno a beneficio. Puede decirse que igual ignora sus tres condiciones: Investigator, Inventor y Faber. Pero su trabajo constante cambiará la forma en que percibe, hasta comprender su capacidad.

El repertorio de actos técnicos y conocimientos es escaso, por eso cualquier miembro de la sociedad puede hacer fuego o elaborar lanzas. No obstante, desde esa época ya las mujeres se ocupan de ciertas tareas y los varones de otras. El conocimiento adquirido de las estaciones y sus ciclos permitió el surgimiento de la agricultura junto a una vida sedentaria.

La Técnica Del Artesano, se ubica en el Neolítico. Para este momento el repertorio de actos técnicos y conocimientos ha crecido enormemente. Muchos se han hecho tan complejos que sólo pueden ser desarrollados y poseídos por un grupo especial de personas: los artesanos. El hombre sabe de estos individuos técnicos y las destrezas particulares que poseen –que cree como dotes fijos y dados de una vez y para siempre–, pero no reconoce su propia capacidad técnica. Como se verá, el diagnóstico general es que no entiende plenamente su técnica.

Aquí aparecen los maestros, los aprendices, y las técnicas ya elaboradas que se transmiten junto a los estilos por medio de la tradición, las primeras artes¹⁴ y los gremios. No se concibe el invento; el artesano asimila en un largo aprendizaje técnicas establecidas, venidas de antiguas tradiciones a las que se ciñe. Pese a ello, se producen modificaciones minúsculas que se perciben como variaciones de estilo.

El artesano lleva en su ser al técnico (tecnicismo) y al obrero (mano), pero en este momento, ambos aspectos se perciben como uno solo por lo único

¹⁴ Por el momento, se toman como conocimientos especializados, empleados para la producción de un determinado grupo de productos.

observable: su maniobra. La producción se centra en los utensilios, todos considerados herramientas por ser suplementos del hombre, cuyos actos se ven limitados por sus capacidades biológicas natas. Las herramientas se diferencian de las llamadas máquinas o autómatas, que más adelante se construirán, porque la capacidad de estas es en principio ilimitada y porque reducen al hombre a un suplemento que las alimenta y dirige (Ortega y Gasset, 1961). Por último, lo técnico no se ha vuelto la base absoluta de la sustentación; de cierto modo aún son capaces de llevar una vida primitiva o casi primitiva, pues no dependen enteramente de las técnicas ya dadas.

Se considera que las facetas de Investigator, Inventor y Faber, se ven aquí explotadas al máximo, con un repertorio mayor de conocimientos usados de forma sistemática y con conexiones complejas. Podría decirse también que todos los seres humanos pueden explotar sus tres condiciones, pero con contenidos de conocimientos diferentes y especializados. En cuanto a los artesanos, se piensa que fabrican teniendo a disposición conocimientos acumulados socialmente, relacionados a la invención y materialización de determinado artefacto¹⁵. Los consumidores pueden usarlo a pesar de no poseer en su totalidad esos conocimientos; sólo necesitan poseer un

¹⁵ Al observar las transformaciones físicas en materiales que ejercen animales como los pájaros con sus nidos, las hormigas con sus hormigueros, o diferentes mamíferos con madrigueras, entre las que se destacan las del orangután (hojas aglomeradas a varios metros de altura), surge una duda sobre los aspectos que diferencian estas creaciones de los artefactos. Estas creaciones pueden estar relacionadas directamente a las ya listadas necesidades básicas, pero no es seguro que propicien o no de cosas y situaciones biológicamente innecesarias (superfluas). En el primer estadio de la técnica no se encuentran diferencias claras entre las creaciones del hombre y la cantidad de matices de las de los otros seres vivos. El segundo estadio por el contrario ya muestra marcadas diferencias entre ambas, éstas se izan en el amplio repertorio de conocimientos, la transmisión de los mismos y la especialización del trabajo.

conocimiento práctico inicial, que luego permite encontrar la manera más agradable de accionarlo. Puede decirse en conclusión: en su arte, el artesano explota sus tres condiciones, pero el usuario sólo explota la de Investigator al emplear el utensilio.

En el tercer estadio, La Técnica Del Técnico, han aumentado de manera extraordinaria los actos, los resultados técnicos, y se han perfeccionado las técnicas. El hombre comienza a depender enteramente de la técnica ya existente en su entorno; no suele fabricar, pues las cosas le son dadas sin previo esfuerzo. Se encuentra ante un paisaje artificial, rodeado de una cantidad de objetos y procedimientos creados por la técnica, que ocultan tras de sí el entorno natural primario. Este mundo de fantástica progresión amenaza con obnubilar la conciencia que posee de la técnica, y lo lleva a la incapacidad de determinar el contenido de todo lo circundante y de la vida (Ortega y Gasset, 1961).

Este estadio es muy similar al estadio actual del hombre con su técnica; Aunque sabe de su existencia, no cree que pueda lograr grandes proezas con ella. Por ejemplo, un viaje a la luna. Aun así, pone toda su confianza en ella, ya que depende enteramente del mundo artificial de objetos y procedimientos.

Ahora sucede también que se pasa a inventar y fabricar máquinas, en vez de instrumentos. Lo que causa, junto a otras disposiciones, la separación del técnico y el obrero; el primero, el hoy conocido ingeniero, se centra en mejorar su tecnicismo o en otras palabras, la manera en la que crea. El segundo se centra en fabricar. Esto puede relacionarse a que ya no se produzcan sólo bienes, ahora aparecen las técnicas del saber. Así se puede

decir que quién materializa el invento no necesariamente posee todo el conocimiento alrededor de la invención y la materialización. Sólo posee parcialmente el de la materialización, pues es limitado a dirigir y a alimentar una máquina. También se puede decir que el operario de la máquina se comporta sólo como Homo Faber, y que el técnico explota sus tres condiciones. Este último puede no comportarse como Homo Faber, pues no necesariamente participa en la materialización del artefacto.

En la Tabla 5 se encuentran las nociones expuestas sobre los estadios de la técnica.

		ESTADIO		
		Azar	Artesano	Técnico
CONDICIONES EXPLOTADAS	Investigator	Todos	Artesano/Usuario	Artesano/Usuario/Técnico
	Inventor	Todos	Artesano	Artesano/Técnico
	Faber	Todos	Artesano	Artesano/Técnico/Obrero
	Conocimiento para la invención y materialización	Compartido por todos	Deferente indole en cada oficio, lo posee el artesano.	Poseídos por el ingeniero, el obrero sólo sabe una parte.

Tabla 5: Estadios De La Técnica

SISTEMAS TÉCNICOS

Quintanilla (1998, págs. 50-52)) presenta tres enfoques desde los cuales se puede construir una teoría de la técnica: El sistémico, el cognoscitivo y el instrumental. De ellos se prefiere el sistémico pues éste mezcla y complementa a los otros dos; el enfoque cognoscitivo desentraña la técnica del hombre desde cómo es su cognición, el instrumental clasifica a los artefactos de acuerdo a su origen y el tipo de conocimientos que se le asocian, en cambio, el enfoque sistémico posee la ventaja de incluir además de los anteriores, elementos sociales, organizativos o culturales.

Las nociones sobre técnica formadas anteriormente, se mueven entre el enfoque cognoscitivo y el enfoque instrumental, y no se consideran suficientes para poder abordar los textos especializados en artesanía. Esto debido a que se premune un alto grado de incidencia de los aspectos sociales y culturales relacionados a la artesanía. El enfoque sistémico permite obtener una visión considerada apta para abordar la artesanía y su evolución desde una teoría de la técnica al incluir los elementos nombrados.

Un *sistema técnico* se define como “*un dispositivo complejo compuesto de entidades físicas y de agentes humanos, cuya función es transformar algún tipo de cosas para obtener determinados resultados característicos del sistema*” (Quintanilla, 1998, pág. 51). Hacen parte de las entidades físicas la energía utilizada para las operaciones del sistema, los materiales que se transforman y los artefactos, que son las herramientas y máquinas. Los

agentes humanos o usuarios poseen intensión, se caracterizan por sus conocimientos y su cultura, actúan en el sistema y le dan dirección.

La suma de artefactos, materiales, energía y usuario compone un sistema técnico, el tipo de relaciones que se dan entre estos componentes son de dos tipos: de transformación y de gestión. En las relaciones de transformación se realizan procesos físicos sobre los componentes materiales del sistema y acciones de manipulación por parte de los agentes intencionales. En las relaciones de gestión ocurre un flujo de información que permite el control y la gestión global del sistema. Los sistemas técnicos son diseñados y utilizados para conseguir determinados efectos medibles. Pero muchas veces sus resultados no son únicamente los previstos, y se obtienen resultados que no se pretendían obtener. Por ejemplo, los desechos en una planta industrial.

Todas las modalidades en las que se produzcan¹⁶ artefactos pueden ser consideradas sistemas técnicos; mediante la teoría otorgada por el enfoque adoptado se pueden identificar los componentes del sistema (Físicos e intencionales) y constatar que ocurren relaciones de transformación y gestión entre ellos. Entre esas modalidades en las que se pueden producir artefactos se encuentran, por ejemplo, las artesanales, las artísticas y las industriales. Generan resultados característicos al transformar las materias con el accionamiento de herramientas y/o máquinas por parte del usuario, lo que es posible gracias a la energía. Se puede decir que se obtienen determinados resultados característicos del sistema, puesto que cada

¹⁶De ahora en adelante se entenderá producción como la invención y fabricación de objetos técnicos en general.

modalidad define su producto particular, llámese producto artesanal, bello arte o producto de consumo masivo.

En el sistema técnico artesanal, los componentes específicos del sistema técnico serían el artesano, los recursos del taller (herramientas y máquinas), las materias primas y la energía que es aportada principalmente por el primero. Sus conocimientos y cultura encaminan su intencionalidad, y marcan las coherencias de las técnicas o actos técnicos. Se considera también un sistema técnico al conformado por el operario, la herramienta o máquina y la energía. Se trata de los usuarios satisfaciendo sus necesidades superfluas; no transforman materias primas, pero manipulan los componentes del sistema. Sus conocimientos (cultura técnica) actúan en el sistema y le dan dirección.

Hasta ahora sólo se ha logrado una descripción de los sistemas técnicos sin pasar por los elementos complementarios del enfoque sistémico. Para ello, antes se hace necesario precisar cómo se toma la *cultura* en relación a la técnica. Mosterín (citado por Quintanilla, 1998, pág. 55) define la cultura como toda información transmitida por aprendizaje social entre animales de la misma especie. Esa información es de tres tipos: representacional, conformada por características y propiedades del medio, práctica, referente a cómo se debe actuar, y valorativa, que es lo preferible, conveniente o valioso. Para el enfoque sistémico estos se conocen como componente simbólico o representacional, componente práctico, y componente valorativo o axiológico, respectivamente.

La cultura de un grupo social posee un conjunto de rasgos, que permiten diferenciar variedades de culturas: religiosas, políticas, científicas, etc.

Según esa idea, se llama *cultura técnica* al conjunto de rasgos culturales relacionados a los sistemas técnicos.

Los componentes informativos de la cultura técnica de un grupo social se presentan en dos modalidades: incorporados a los sistemas técnicos por medio de los actos del agente intencionado (operadores y constructores humanos), lo que se llama *cultura técnica incorporada*¹⁷, y los no incorporados por las acciones del agente intencionado, pero que igual inciden en el sistema técnico, hacen parte de la cultura técnica de un grupo social y es a lo que se le llama *cultura técnica no incorporada* o en sentido lato. Las fronteras de la cultura técnica incorporada y la no incorporada no son fijas porque algunos rasgos culturales de un grupo social pueden llegar a formar parte de la cultura técnica incorporada.

A continuación, en la Tabla 6 se relacionan los componentes de un sistema técnico productivo.

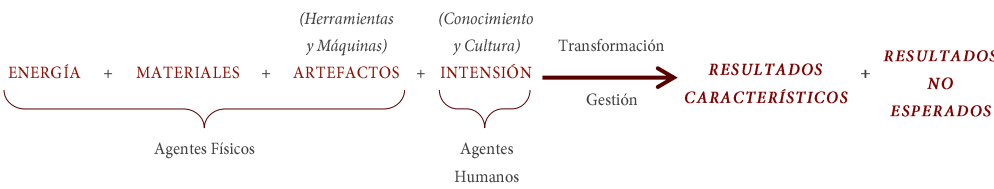


Tabla 6: Sistema Técnico Productivo

¹⁷ “El conjunto de los contenidos culturales incorporados a todos los miembros de una clase de sistemas representativos de una determinada técnica, constituye el contenido cultural de esa técnica en sentido estricto (*cultura técnica incorporada*)” (Quintanilla, 1998, pág. 58).

Sobre la cultura técnica incorporada se dice que para actuar en el sistema técnico, los agentes intencionados necesitan determinada información cultural compatible. Para que funcione adecuadamente, el repertorio cultural de los usuarios tendrá que incluir al menos una parte de los contenidos incorporados por el diseñador (técnico) y el fabricante (obrero), pero no necesariamente todos ellos, ni solamente ellos.

Las *transferencias tecnológicas* y los procesos de *cambio técnico* consisten básicamente en la adopción de sistemas técnicos. En ellos existen varios fenómenos observables relacionados a la cultura técnica incorporada; en ambos sucesos puede pasar que los contenidos culturales del operario correspondan en poca medida con los del diseñador o fabricante. Esto ocurre porque no todos los contenidos culturales son igualmente incorporables a cualquier sistema técnico, ni un mismo sistema técnico funciona igual en diferentes contextos culturales. Esta situación puede hacer que no se entiendan las funciones y usos de las partes del nuevo sistema técnico, y posteriormente que no se use de la forma en que se previó.

En los procesos de cambio técnico los objetos nuevos no se entienden como completamente diferentes, sino como variantes de uno anterior.

En las transferencias de tecnologías avanzadas a países en vías de desarrollo, existe un desfase cultural entre el contexto en que se desarrolló la tecnología inicialmente y el contexto al que se transfieren. Esto a nivel

de conocimientos técnicos, habilidades de quien participa en el sistema técnico, las preferencias, y los valores respecto a los objetivos del sistema.

Sobre la cultura técnica no incorporada se dice que puede favorecer o desfavorecer el uso o adopción de una técnica, en las transferencias tecnológicas y los procesos de cambio técnico. Esto depende de los intereses o caprichos (valores económicos, políticos, religiosos, estéticos, etc.) de los grupos sociales.

Puede suceder que los rasgos culturales de los individuos no sean compatibles con el funcionamiento de determinados sistemas técnicos, por ejemplo, que por cierta discapacidad en las extremidades no se pueda usar de forma independiente un ascensor o un auto.

También puede ocurrir que determinados sistemas técnicos no consigan difundirse en un grupo social en el que predominen determinados rasgos culturales. Por ejemplo, los feligreses de la iglesia evangélica se reusan a recibir transfusiones de sangre.

Por último, las diferentes alternativas técnicas aparecen y son sometidas a interpretación por parte de los diferentes grupos sociales. Cuando se forma uno que comparte las mismas interpretaciones, pronto se logra estabilizar un modelo particular. Esto facilita la difusión de la novedad que expone Basalla (1991), que se da por la acumulación y síntesis de actos intuitivos.

El cambio técnico en general, depende de diferentes factores y viene junto al cambio social e institucional; una sociedad que se considere abierta y cambiante podrá adoptar con menos dificultad los cambios que acompañan la adopción de nuevas técnicas. La difusión de éstas depende primero de factores económicos y sociales, pues sí el equipamiento técnico y tecnológico acumulado previamente no es suficiente, la sociedad no podrá adoptarlas. La velocidad y la intensidad en que se difunden depende parcialmente del acceso a la información que tengan los agentes involucrados en el cambio técnico, las actitudes y políticas relacionadas a la producción y la distribución de artefactos, y por último, los valores respecto a la seguridad, el riesgo, o la alteración del medio ambiente.

Los factores culturales pueden facilitar o dificultar la aparición de nuevas ideas que puedan ser perceptiblemente innovadoras; una sociedad tendrá más posibilidades de aplicar conocimiento para crear nuevas técnicas y hacerlo de manera innovadora, si sus miembros poseen una extensa formación científica y técnica. Las posibilidades aumentan si además poseen gran repertorio de prácticas técnicas, predominan políticas y valores basados en la eficacia y la eficiencia, y si poseen una cultura abierta a la novedad en la que se valore la creatividad.

V. NOCIONES SOBRE ARTESANÍA

SUSTANTIVO ARTESANÍA

Con *Artesanía* la sociedad occidental maneja conceptualmente un grupo de hechos, cuyos rasgos se forjaron en la historia transcurrida de esa sociedad. Para comenzar a entenderlos, se los observa en primer lugar desde el uso dado al sustantivo con que se les refiere; nótese que Artesanía puede aludir tanto al trabajo del artesano como a los productos obtenidos¹⁸. Así, someramente, se identifican dos referentes de la palabra Artesanía: El trabajo del artesano y el producto de ese trabajo.

Con esta división de los contenidos por referentes, se organiza un sistema de nociones, que en definitiva, permite una visión compleja de lo que es

¹⁸ “Artesanía se refiere tanto al trabajo del artesano (normalmente realizado de forma manual por una persona sin el auxilio de maquinaria o automatizaciones), como al objeto o producto obtenido -en el que cada pieza es distinta a las demás. La artesanía como actividad material se suele diferenciar del trabajo en serie o industrial.” (Artesanía, 2012) Por ejemplo, en el contenido del título “Artesanía Tradicional Popular” (Herrera, 1996, págs. 4-5) es expuesta como una de las modalidades de actividad productiva artesanal en el territorio Colombiano. Igualmente es usada para citar al producto, por ejemplo en la frase “Taller de artesanías Tikunas” (Turiscolombia, 2011), pues cita a un grupo de bienes en venta.

Artesanía. Para esto se tiene en cuenta inicialmente que los contenidos de sus conceptos pueden llegar a ser confusos o incongruentes en la informalidad. Como Acha advierte: “*Puntualizaremos estos alcances con el pleno convencimiento de que artesanías es un término bastante lastrado de denotaciones equivocadas y de connotaciones caprichosas e incongruentes*” (Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 1).

Es por esto, que en el ejercicio de crear las nociones sobre artesanía, se separarán las que aquí se plantean, de las que al parecer se manejan en la informalidad. Sin embargo, no se quiere enaltecer las aquí presentadas sobre las informales, afirmando que son equivocadas. Lo que se busca es aclarar y profundizar en los contenidos.

El sustantivo Artesanía se introdujo al diccionario de la Real Academia Española en 1952 (Laorden, Montalvo, Moreno, & Rivas, 1996, pág. 4), un suceso relativamente reciente en comparación a los 40.000 años de evolución de los contenidos a los que se refiere. Tal vez, esta reacción tardía propició el establecimiento de los contenidos poco claros, y las consecuentes confusiones e incongruencias.

A continuación se profundiza y definen los contenidos de los dos referentes identificados del sustantivo Artesanía.

Respecto al producto del trabajo del artesano Juan Acha expresa: “*Con el epíteto artesanías pretendemos cubrir los modos de producción, distribución y consumo de las manifestaciones culturales que, en tiempos precapitalistas o lo que es igual prerrenacentistas, fueron consideradas como estéticas o artesanales o bien, si deseamos atenernos a los vestigios y pruebas disponibles, fueron materializadas en objetos bellos. Obsérvese que los productos efímeros tales como los de la música y el baile, el teatro y la canción no dejaron rastros.*” (Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 1). Según esto, las nociones que expone sobre los productos artesanales aplican a aquellos que se puedan acceder en cualquier momento, adjetivados aquí como duraderos.

Por lo mismo, quedan excluidos esos productos del arte clásico que desaparecieron sin dejar rastro. Pero además, quedan por fuera las materializaciones de las técnicas de caza y guerra, la crianza de niños, el deporte, etc. Otras manifestaciones de culturas técnicas, que junto a los productos del arte citados, pueden ser consideradas artesanales, sí se adopta la perspectiva de Sennett (2009)¹⁹.

Lo que agrupa a estos productos -y he aquí lo crucial de esta exclusión-, es su tipo de formato; la danza y las técnicas de caza son manifestaciones de dos clases de culturas técnicas en el movimiento del cuerpo, los

¹⁹ Para él tanto el baile, las técnicas de caza, como los artefactos, fueron logrados mediante la aplicación de las mismas capacidades mentales y prácticas humanas (capacidades técnicas), y pueden llegar ser considerados buenos trabajos de un artesano.

productos utilitarios son manifestaciones de alguna cultura técnica en productos obtenidos a partir de la transformación de materiales extraídos de seres del medio circundante. Según Acha (Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, págs. 2-4), la razón por la que los productos utilitarios pueden ser adjetivados artesanales y las danzas no, radica en cómo se forjó ese concepto de Artesanía que hoy maneja la sociedad occidental, llamado concepto occidental de artesanía²⁰, que considera como artesanales ciertos formatos y desconoce otras percepciones.

Productos como la danza, desaparecen apenas el cuerpo del hombre deja de trabajar, en cambio, los productos utilitarios perduran luego de terminado ese trabajo. Esto es importante, puesto que el principal recurso para armar las nociones sobre artesanía es el histórico, que sólo puede remitirse a las pruebas de otras épocas que se puedan acceder, tanto para armar las nociones, como para identificar los productos a los que se aplican éstas. No se puede asegurar que las nociones sobre artesanía aplican a los Productos Efímeros, pues no se tiene certeza de cómo lucían cuando fueron materializados. Así se tiene que las artesanías son un grupo de culturas técnicas manifestadas en diferentes formatos de Productos Duraderos; llamados así porque no desaparecen inmediatamente el hombre deja de trabajar.

²⁰ Sennett (2009) y Acha (1988) en el desarrollo de sus nociones, hacen notar que el concepto occidental es el resultado de asociaciones heredadas que delimitan lo que puede ser considerado parte del sustantivo Artesanía.

Los alimentos son productos en formatos aparentemente duraderos, son manifestaciones de una cultura técnica que se podría llamar: preparación de alimentos. Se diferencian de los productos utilitarios porque su duración es a medias; su finalidad implica desaparición. Mientras que los productos utilitarios están hechos para ser usados una y otra vez, los alimentos están hechos para ser usados una vez o hasta que desaparezcan. De acuerdo a estos criterios, se identifica un nuevo grupo de productos: los que tienden a desaparecer. Los materiales²¹, los explosivos, etc. también se incluyen dentro de ese grupo.

El concepto occidental de artesanía parece eliminar los Productos Tendientes a la Desaparición, por no corporizarse en formatos convencionales. Pero alimentos, como por ejemplo, las Calaveras de Azúcar, que relucen en el Día de Muertos en México (De La Torre, 1994)²² son considerados productos artesanales.

Acha (1988) y Sennett (2009), como otros autores revisados, que se basan en el recurso histórico, no parecen dar cuenta de la diferenciación enunciada. Por eso, no se puede asegurar que a los productos tendientes a la desaparición les apliquen también las nociones que se exponen a partir de pruebas históricas. Sin embargo, para contextos actuales, que permitan observar lo ajeno a la corporalidad del formato, -es decir, los ámbitos sociales, culturales, políticos y económicos que gestan el producto materializado- se cree que es posible encontrar suficientes argumentos

²¹ Entendidos como objetos técnicos que el hombre puede producir mediante la manipulación de la biología, la explotación o el mejoramiento de los materiales.

²² En países como México, la expresión Arte Popular, parece referirse a lo que en Colombia se nombra Artesanía Popular (Quiñones, 2003). Por otro lado, se viene proponiendo la sustitución del concepto Artesanía por el de Arte Popular. (Laorden, Montalvo, Moreno, & Rivas, 1996, pág. 6))

para que los alimentos u otros formatos, como las Calaveras de Azúcar, se consideren como en los que se manifiestan las culturas artesanales.

En todo lo anterior, se identifican tres variantes de este referente: Producto Efímero, Duradero y Tendiente a la Desaparición. Para separar de los Productos Duraderos sólo los artesanales propiamente dichos, es necesario incluir otros valores que no sólo apelan a la duración del producto en el mundo físico para disponer pruebas históricas.

El trabajo del artesano corresponderá aquí, a lo que es la artesanía como elemento del mundo artificial y resultado de la capacidad técnica del hombre; por ser un resultado de la capacidad técnica del hombre, la artesanía puede considerarse como un objeto técnico, sin embargo, como elemento del mundo artificial, no puede hacer referencia exclusivamente a un artefacto, pues cada uno se considera perteneciente a un sistema técnico, al que se incorpora o relaciona una determinada cultura técnica. Entonces lo que aquí se llame Manifestación Artesanal o Artesanía, como trabajo o acción del artesano, será: el conjunto de culturas técnicas que se relacionan o incorporan a sistemas técnicos, que incluyen artefactos considerados artesanales por occidente.

Para el momento inmediatamente anterior al suceso de la revolución industrial, las culturas técnicas ya tenían muchas variantes especializadas, agrupadas en lo que se conoce como arte renacentista y artesanía. Estas culturas técnicas²³ (también preindustriales) comparten el uso de herramientas como complemento de las habilidades y destrezas del

²³ Culturas, porque son informaciones transmitidas por aprendizaje social entre seres humanos, y técnicas, porque aplican conocimientos para la producción y uso de artefactos.

hombre, y le brindan posibilidades de expresión de su ser en los actos técnicos, limitados por las capacidades de su biología.

Separar cada grupo de culturas técnicas preindustriales, como artísticas o artesanales, resulta más difícil que diferenciarlas de las culturas técnicas industriales, que se contraponen por el uso de la máquina; ente con capacidades en principio ilimitadas, que pueden superar por mucho las del hombre, y lo reducen a alimentarlas y dirigirlas, así, quedan sólo sus actos físicos de reforma a la realidad, según las nociones de técnica basadas en Ortega y Gasset (1961).

Los Modos de Producción, Distribución y Consumo (Acha, 1988, pág. 1) de los productos duraderos definen rasgos de las culturas técnicas preindustriales e industriales. La configuración interna e interrelacionada de estos tres indicadores permite definir lo que son las culturas artesanales, identificarlas en varios estados de su evolución y diferenciarlas de las culturas artísticas renacentistas.

La Producción, se refiere a las condiciones históricas que llevaron a la existencia de determinados productos, la Distribución, indica el grado de libertad e interés que poseen diferentes grupos sociales para adquirir tipos de productos, y el Consumo es el valor que la gente da al producto, lo que hace que quieran poseerlo -comprarlo si se quiere-.

Como se podrá intuir, la diferencia entre los grupos de culturas técnicas preindustriales no es conceptualmente delimitada, en cambio es estructuralmente diferencial (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 10). Así se pueden definir los rasgos más sobresalientes. Un concepto puede resultar un poco más ambiguo,

complicado de comprender, delimitar, y mucho más comprometedor. En este punto del texto se prefiere la visión de artesanía de Acha (1988), en vez de la de Herrera (Quiñones, 2006) y Quiñones (Quiñones, 2006), pues la diferenciación estructural que aquí se adopta sirvió para comprender sus ponencias²⁴.

La aplicación de estos tres indicadores al recurso histórico es para eliminar lo que Acha (Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 2) denomina promiscuidad histórica, que consiste en que los productos se aprecien a través del concepto occidental, que exalta ciertos formatos como productos artesanales, al remitirse a la apariencia y desconocer su carácter estético, que cambia de acuerdo al momento y lugar históricos.

Conforme la anterior premisa, se realizó una especie de viaje a través del tiempo, en el que se valoraron los modos de producción, distribución y consumo de los productos duraderos, y posteriormente, se develaron los rasgos que diferencian el grupo de culturas técnicas que se suelen tomar como artesanales. En otras palabras, se buscó el origen²⁵ de la artesanía y las otras culturas técnicas que surgieron a través de las épocas como sus derivaciones.

²⁴ Sus textos, en un principio resultaron ser tan especializados, que en comparación a su despliegue argumental, lo que se podía extraer resultaba ser muy abstracto. Esto generó inconvenientes a la hora de definir nociones sobre artesanía. El ejercicio de definir la artesanía mediante su estructura y no por su concepto fue determinante para que se haya dispuesto el uso de esos textos de la forma en que se lo hizo.

²⁵ Origen se refiere a dos cosas: un lugar histórico y también a una estructura de las culturas técnicas. No son atributos únicos lo que diferencian a la artesanía, en cambio son los más sobresalientes en la producción y el consumo.

El recorrido debeló cómo surgieron los talleres y los gremios. También se expusieron algunos procesos sucedidos en determinados momentos, que cambiaron los diferentes ámbitos de las sociedades humanas, y consecuentemente, afectaron los sistemas técnicos artesanales por medio de las culturas técnicas no incorporadas.

No está de más apuntar que la razón de que se remitiera a sociedades como la Griega Arcaica y Clásica, y no a otras civilizaciones, como las de Oriente, radica en que por ser parte de la sociedad occidental, la cultura suramericana se constituye de herencias peninsulares ibéricas, y estas a su vez de mediterráneas orientales.

Este ejercicio puede revisarse en el título: Rasgos De La Artesanía Occidental , que se encuentra en Anexos.

Como resultado se estableció que los productos artesanales son derivaciones de técnicas plásticas y lingüísticas, y los productos artísticos liberales, derivaciones de los productos artesanales. De las artes renacentistas o liberales se deriva, como una de las culturas técnicas industriales, el diseño, a quién también aplican los tres indicadores; la artesanía nace con las primeras sociedades clasistas, el arte, en el renacimiento, apoyado en las técnicas de las artes artesanales, y el diseño, después de la revolución industrial, como una derivación del arte en los programas de arte de las universidades europeas, cuando la industria y el arte se relacionaron en diferentes modalidades.

La ciencia no se pone al mismo nivel de discusión, pues se considera que en ella no prima la sensibilidad del ser humano, en cambio, en la artesanía, el arte y el diseño si (Acha, Introducción A La Teoría De Los

Diseños; Los Diseños, 1988, págs. 6-7). La sensibilidad del hombre es lo que le permite diferenciar entre la artesanía, el arte, y el diseño, y estas de la ciencia, caracterizada por la razón.

En la Tabla 7 se presenta un gráfico que contiene las relaciones de los elementos que permitieron definir lo que es artesanía para este escrito.

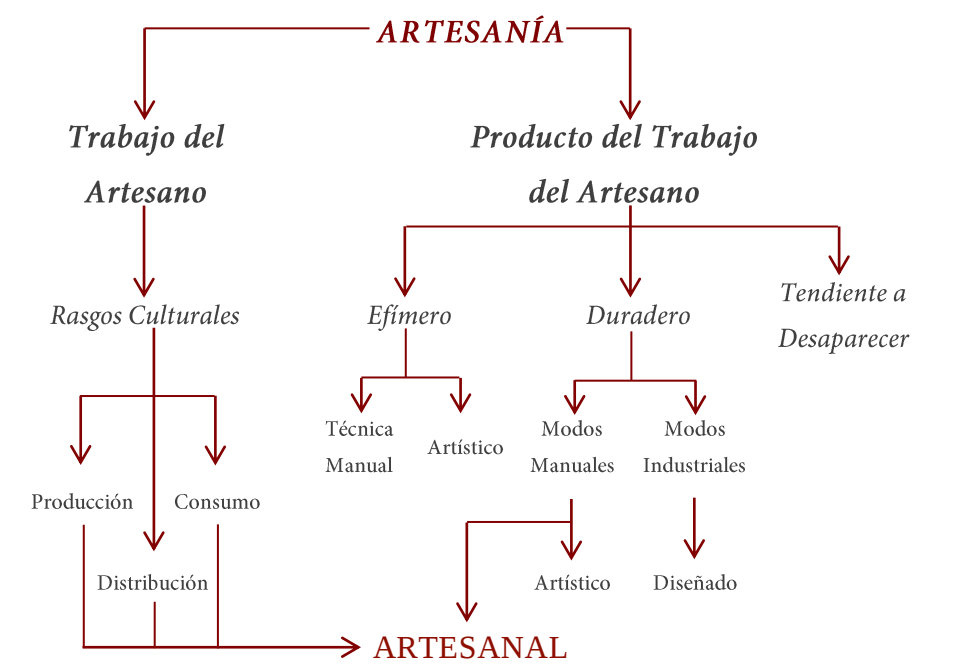


Tabla 7: Relación De Elementos Para Definir Artesanía Según Las Nociones Planteadas

CONSIDERACIONES PRELIMINARES A LA DEFINICIÓN DE ARTESANÍA

Lo Agradable: Percepción Pre Estética

El hombre es capaz de sentir lo que le es o no agradable. Pero durante mucho tiempo, esa sensación se limitó sólo a eso, a los sentimientos de agrado o desagrado, debido a una forma sincrética de pensamiento. Esto se puede ilustrar en que las primeras herramientas de recolección, caza, y pesca fuesen únicamente para el manejo cómodo y biológicamente agradable, sin generar dificultad o agotamiento en el uso (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, págs. 4-5).

Es una etapa que se puede ubicar en el estadio descrito por Ortega y Gasset (1961) el de la Técnica del Azar. En donde el hombre desconoce su capacidad técnica, y cree que las fuerzas sobrenaturales le otorgan sus favores en objetos que considera útiles. Esta creencia, al parecer, contribuyó al surgimiento del pensamiento mágico, en el que la utilidad del objeto para la sobrevivencia radica en la magia; una condensación de las fuerzas sobrenaturales en ese objeto, que actúan por el hombre. Esto convierte a las primeras pinturas rupestres en objetos utilitarios, porque su magia era considerada tan útil para sobrevivir, como luego lo serían las lanzas más avanzadas (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 11).

Lo Bello: Percepción Estética

Tendría que pasar mucho tiempo para que el hombre pudiera separar los valores de agrado, de los estéticos de belleza, concientizando sus diferencias y características. Sólo hasta entonces pudo disponer de una percepción estética.

La sensibilidad se desarrolló en el trabajo, que sólo fue posible a través de la constitución de las manos. La capacidad manual y visual, la sensitiva y la racional, se fueron desarrollando juntas, y complicaron y ampliaron gradualmente sus relaciones con la razón (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 5). Finalmente, la sensibilidad separó, el manejo agradable, en la utilidad práctica, y la belleza, en lo sobresalientemente placentero de su realidad. Es de aclarar que lo bello no es la única categoría estética, también existe la fealdad, el dramatismo, lo cómico y lo sublime, lo trivial y lo típico.

Hoy en día se puede ver belleza en los productos antiguos, pero ese concepto de belleza no es el mismo que tuvieron quienes produjeron y consumieron esos productos. Esto es porque la belleza no es una propiedad que lleva el objeto. Resulta de una relación dialéctica entre éste y el sujeto que lo aprecia. Es por eso que se dice que la belleza es histórica (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 2); las situaciones que permitieron la producción de determinados productos y el valor dado a ellos, es decir, la producción y el consumo, cambian a través de la historia (tiempo y espacios específicos), lo que significa que también lo hacen las sensibilidades respecto a la belleza.

Pensamiento Mágico: Origen Del Mito y La Religión

Con el concepto de religión sucede también la promiscuidad histórica enunciada por Acha (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 14), ya que se suele aplicar la idea actual de religión a todo lo pasado. La religión se toma aquí como lo que se ocupa del mundo sobrenatural. Se originó en el uso técnico (sistemático) de la magia para la subsistencia del hombre.

Los hechos reales como la muerte, el nacimiento y la consecución de alimentos motivaron la imaginación, los sueños y las alucinaciones del hombre, permeado por su pensamiento mágico. Apareció así, la narración mítica, que metaforizó la realidad. La religión nace después, cuando se des-metaforiza la realidad, por medio de los productos artesanales, que hacen visible lo invisible. Con ello, el hombre se hace partícipe del mundo mágico y mítico, y puede de esa manera influir en él a través de la aplicación de los conocimientos sobre estos mundos. Esto sucedió desde los inicios politeístas de la religión (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 14). Tómese como ejemplo, la antigua religión egipcia.

La magia, cómo la percibían los primitivos, poseía utilidad práctica, y la tenía, por defecto, el objeto útil²⁶. El mito posee utilidad, pero ésta no es práctica, sólo sirve para explicar la realidad. La religión posee utilidad práctica, pero con consciencia de la magia en algunos objetos que

permiten usarla de manera sistemática. La religión, la magia y el mito entonces, se consumen por su carácter utilitario. La diferencia con la religión radica, en que sólo a través de ella es posible influir sistemáticamente en las fuerzas sobrenaturales, para obtener favores en el momento y en la manera en que se quiere.

El Ornamento: Tecnología Manual y Lingüística

Acha (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 4) propone que el elemento diferenciador de los productos artesanales, respecto a los otros productos duraderos, según el concepto occidental, puede ser el formato ornamental comunicador. Se piensa además, que puede ser el verdaderamente diferenciador, de entre todas las demás producciones. El producto artesanal no es sólo un producto de la tecnología manual, también del lenguaje, expresado mediante la figura en el grupo de iconos que se constituyen en un idioma y embellecen al artefacto.

Culturas técnicas manuales como la agricultura, la pesca, la construcción habitacional, y la producción de herramientas, se ocuparon de la producción de los objetos duraderos y los tendientes a la desaparición. Satisficieron las necesidades de todas las clases sociales y proveyeron los

²⁶ Se dice objeto y no producto, porque no se concebía como creación humana.

utensilios de uso popular. Culturas lingüísticas²⁷ como los procedimientos corporales, los orales y las representaciones alfabéticas o icónicas, por otro lado, se encargaron de producir todo lo relacionado al lenguaje²⁸.

Los conocimientos aplicados a la resolución de problemas, permitieron a las culturas técnicas manuales, lograr físicamente aquellos ornamentos de los primeros productos artesanales occidentales, apoyados en los conocimientos de las culturas lingüísticas, que les proveyeron los idiomas formales. Es por esto que Acha (1988) dice que los productos artesanales son derivaciones sensitivas de tecnologías manuales y lingüísticas; porque son resultado de la aplicación del conocimiento plástico y la confección de los idiomas.

El formato ornamental surgió para satisfacer las necesidades estéticas, sesgadas por el pensamiento mágico en la religión, y el mito, también, para justificar y dignificar la dominancia de unas clases sociales sobre otras.

²⁷ Pueden ser consideradas culturas técnicas si el artefacto que producen se toma como el movimiento del cuerpo, las vocalizaciones, los escritos u otro sistema de símbolos.

²⁸ Las culturas técnicas manuales se diferencian de las lingüísticas porque los productos, procedimientos, herramientas y utensilios fueron creados a partir de la naturaleza por imitación. Por ejemplos se tienen: el cuchillo, la taza y el plato (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988).

DEFINICIÓN VIGENTE DE ARTESANÍA Y PRODUCTOS ARTESANALES

Sí por manifestación se entiende cualquier aspecto observable de la realidad de un objeto, de acuerdo a las nociones recogidas sobre técnica, los hechos o manifestaciones que integran el contenido del sustantivo Artesanía se definen como: El conjunto de culturas técnicas especializadas, relacionadas o incorporadas a sistemas técnicos que, o bien producen artefactos considerados artesanales por occidente, o se disponen para satisfacer las necesidades del individuo o sociedad a través de tales artefactos. Estas culturas técnicas se conjuntan por los rasgos observables en la producción, distribución y consumo de esos artefactos. Esta definición por rasgos es posible mediante el cotejo con el arte y el diseño.

Las culturas técnicas artesanales se encontraron por doquier en el mundo occidental, hasta la aparición del arte renacentista, otro conjunto de culturas técnicas especializadas y diferenciadas. Estas últimas desplazan a las artesanales, pero no las eliminan, conviven con ellas.

Los sistemas técnicos de las manifestaciones artesanales y renacentistas comparten el modo de producción manual. Pero su producción atiende a diferentes finalidades; En los sistemas técnicos artesanales, la cultura

técnica incorporada tiene la intención de mantener la tradición, mientras que en los renacentistas se busca el desligue de estas tradiciones.

Las finalidades de la producción del arte renacentista dejan ver rasgos culturales en políticas anti-ornamentales, anti-clericales, puristas, de progreso científico y tecnológico, etc. Son los mismos rasgos que agrupan estas culturas técnicas, los que permiten diferenciar la manifestación a la que pertenecen, de la artesanal; cuyas políticas desde sus inicios fueron dadas por el sesgo del pensamiento mágico y luego por el yugo de la religión, que impuso la tradición. Entre otros designios de la tradición de origen europeo se encuentran: el mantenimiento de los formatos y temas, la organización de la jerarquía en el taller (maestro, oficial y aprendiz), la exaltación de todo lo relacionado a la religión, etc.

Los sistemas técnicos de producción cuyo modo es industrial, se diferencian de los manuales por el uso de la máquina. Comenzaron a aparecer desde la revolución industrial, por el proceso de industrialización de la producción a nivel global.

Entre las características y efectos de la industrialización, los considerados más importantes, son: la superior capacidad productiva de la máquina en relación a la del hombre, la reducción de los actos técnicos a sólo los de reforma de la naturaleza, con lo cual quedan cuarteadas las posibilidades de expresión del ser técnico y sensible, la aparición de las masas como nuevo personaje histórico, la desaparición gradual de la manifestación

artesanal por el desplazamiento de su actividad productiva para los mercados dadas las nuevas dinámicas de comercialización, por último, las nuevas percepciones estéticas ante el mundo industrializado que dieron paso al diseño.

El diseño se toma como manifestación de culturas técnicas, conjuntadas en lo que se conoce como el diseño gráfico e industrial, el arquitectural y urbano, y los audiovisuales. Los sistemas técnicos de estos grupos de culturas técnicas producen artefactos utilitarios y de entretenimiento. La diferencia entre las culturas técnicas del conjunto diseño, con las manuales tradicionales y liberales, se basa esencialmente en que los sistemas técnicos del grupo diseño producen mediante modos industriales, y además incluyen de diferentes maneras los valores estéticos a los productos industriales. La producción y el consumo de los productos de las culturas técnicas del diseño son dados por las necesidades de una cultura estética masificada.

De acuerdo a todo lo anterior y siendo consecuentes con el concepto occidental, se consideran productos de la manifestación artesanal a todos los que han sido producidos mediante modos manuales tradicionales; manuales para diferenciarlos de los modos industriales y tradicionales para diferenciarlos de los modos manuales liberales.

Basados en el recorrido histórico hecho a los rasgos de la producción, distribución y consumo de los productos artesanales, se cree que el

pensamiento mágico en sus diferentes modalidades ha sido el que más ha marcado la evolución de la manifestación artesanal; primero al otorgar propiedades mágicas a los primeros utensilios, luego al provocar la aparición del ornamento con las primeras religiones en un momento en que la percepción estética de belleza se encontraba ya muy avanzada, después al imponer la tradición mediante los dioses mitológicos de la Grecia Arcaica y Clásica, y por último en el cristianismo, que la subyugó completamente para difundirse en todas las jerarquías sociales y ejercer su dominio.

De entre todas las categorías de productos artesanales surgidos a través de la historia, se destacan los ornamentados. Se consideran los más atractivos para su consumo, puesto que atienden a necesidades de diferenciación social satisfechas por los valores estéticos de belleza formalizados en sus ornamentos; inducidos y sesgados principalmente por el pensamiento mágico en su modalidad de religión. En conclusión, los productos artesanales destacados por el concepto occidental a través de la historia, se piensa que son los que la religión les ha inducido sus ornamentos.

Cuando la iglesia comienza a perder su poder y el artesano comienza a ser menospreciado, la tradición y el ornamento -los pilares de la manifestación artesanal y los productos artesanales respectivamente- comienzan a perder sus espacios, y progresivamente se cambian los rasgos de producción y consumo mantenidos durante mucho tiempo por

la manifestación artesanal. Así, en la mayoría de los casos, únicamente sobreviven sus técnicas productivas y formatos originales.

Tal vez, en esto tiene su origen el actual estado confuso del concepto occidental: Se mantienen las técnicas productivas y formatos originales, aunque se hayan perdido los modos de producción y consumo originales.

Los productos artesanales, por ser los que satisfacen necesidades de culturas estéticas no masificadas, son la materialización de las percepciones de la realidad para diferentes sociedades en determinado espacio y tiempo; prueba de su propio desarrollo técnico, las condiciones geográficas, su historia, etc. La promiscuidad histórica en el concepto occidental, al desconocer esta condición inamovible de los productos artesanales, causa en algunos casos, la producción y el consumo de productos copiados de otros antiguos, cuyos modos de producción, distribución y consumo originales, ya han desaparecido, y con ellos las necesidades de la cultura estética que causó su existencia.

Por lo tanto se ha perdido todo valor de belleza y diferenciación social para la sociedad que lo produce y consume. Desde un punto de vista sociológico, su valor comercial como artesanía verdadera, se ha perdido tanto para el intercambio local como el intercultural²⁹.

²⁹ Según Herrera (Quiñones, 2003), en el intercambio local e intercultural, el producto artesanal posee funciones comunicativas; son representación de la cultura, el modo de vida, las cosas importantes de cada sociedad, el desarrollo técnico, etc. de cada sociedad, acepciones que infunden en ellos su valor económico.

ARTESANÍA EN LA ACTUALIDAD: RELEGACIÓN DEL TALLER TRADICIONAL

Actualmente subsisten algunas técnicas de producción manual y muy pocos productos artesanales religiosos auténticos en lugares apartados³⁰. Por su apariencia, subsisten muchos productos artesanales religiosos, pero no como tales, permanecen sus formatos y modos manuales, sus motivaciones de producción y consumo han desaparecido, es por eso que permanecen únicamente como tecnologías³¹ (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988, pág. 15).

En el sobrevenir del mundo industrializado y organizado en la economía capitalista, los talleres tradicionales han quedado relegados en las nuevas dinámicas de mercado. Su tecnología, procedimientos, materiales y diseños parecieran no encajar en las dinámicas del mercado globalizado.

³⁰ En el caso de Colombia, existen artesanías en sociedades de economía de subsistencia, como las indígenas (Quiñones, 2003).

³¹ Estos productos han sido “reidiologizados”, por medio de motivaciones populistas, nacionalistas y de ornamentación para la clase media (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías, 1988). Como se expuso, estos considerados productos artesanales por el concepto occidental, no pueden tomarse como productos artesanales religiosos o verdaderos productos artesanales, pues no son manifestación fiel de la realidad vigente en la sociedad.

Esto se debe a que al taller tradicional se le dificulta competir en el mercado debido a las mejores aptitudes de la industria para él; el continuo y acelerado perfeccionamiento de los productos industriales por el desarrollo industrial -movido por la acción de las ciencias aplicadas-, termina por aumentar los valores de competitividad en una mayor cantidad de nichos de mercado, por lo cual, las industrias abarcan y acaparan los ejercidos por los talleres artesanales. Además, los nuevos diseños de los productos industriales, la incorporación de nuevas materias primas, y la utilización de técnicas más competitivas, también los expulsan progresivamente del mercado (Laorden, Montalvo, Moreno, & Rivas, 1996).

Al taller tradicional también se le dificulta cargar con el alza continua y últimamente acelerada del costo salarial, pues depende esencialmente del trabajo manual. En contraste, la industria logra llevar con menos impacto este coste, mediante el reemplazo de la mano de obra por la mecanización y la automatización, que incrementan la productividad.

Aparentemente, este panorama terminará eliminando al taller tradicional; demográficamente han disminuido considerablemente los artesanos y las comunidades rurales. Cada vez se transmiten menos conocimientos de las culturas técnicas tradicionales a las generaciones venideras y desde la prohibición de los gremios, no existen elementos concretos de protección para los oficios tradicionales (Laorden, Montalvo, Moreno, & Rivas, 1996).

VI. ARTESANÍA EN COLOMBIA

DEFINICIONES NORMATIVAS

Artesanías De Colombia es una empresa de economía mixta, vinculada al Ministerio de Comercio Industria y Turismo. Su misión es contribuir al progreso del sector artesanal mediante el mejoramiento tecnológico, la investigación, el desarrollo de productos y la capacitación del recurso humano, impulsando la comercialización de artesanías colombianas (Artesanías De Colombia, 2010).

Para el óptimo desempeño de las investigaciones y proyectos liderados por ésta empresa en el país, se sancionó la Ley Número 36, de Noviembre 19 de 1984 (Herrera, 1996) por la cual se reglamenta la profesión de artesano y se dictan otras disposiciones. Fue formulada con información proveída por Artesanías De Colombia. Considera a la Artesanía como *“Una actividad creativa y permanente de producción de objetos, realizada con predominio manual y auxiliada en algunos casos con máquinas simples obteniendo un resultado final individualizado, determinado por los patrones culturales, el medio ambiente y su desarrollo histórico”*. Al artesano como *“La persona que ejerce una actividad creativa y permanente de producción de objetos, realizada con predominio manual y auxiliada en algunos casos con maquinarias simples obteniendo un resultado final*

individualizado”. Y al Taller Artesanal como *“El lugar donde el artesano tiene sus elementos de trabajo instalados para lograr un proceso autónomo e independiente de producción de objetos artesanales y prestación de servicios de conformidad con el índice de oficios artesanales donde existe una baja división del trabajo con una función múltiple de creación, enseñanza y organización”*.

La misma ley, reconoce tres modalidades de artesanía en el territorio colombiano: La *Artesanía indígena*, la *Artesanía contemporánea* o *neoartesanía* y la *Artesanía tradicional popular*³², que *“Es la producción de objetos útiles y, al mismo tiempo, estéticos, realizada en forma anónima por el pueblo que exhibe completo dominio de los materiales, generalmente procedentes del hábitat de cada comunidad, producción realizada como oficios especializados que se transmiten de generación en generación, y constituye expresión fundamental de la cultura con que se identifican principalmente las comunidades mestizas y negras, cuyas tradiciones están constituidas con el aporte de poblaciones americanas y africanas, influidas o caracterizadas en diferentes grados por rasgos culturales de la visión del mundo de los originarios inmigrantes europeos.”*³³.

³² Se seguirá llamando manifestación tradicional popular de acuerdo a la definición vigente de Artesanía.

³³ De acuerdo a las nociones sobre técnica y artesanía es posible interpretar estos conceptos así: Producción se refiere a la invención y materialización de artefactos, cuya utilidad puede ser práctica, mágica, o religiosa, y posee valores estéticos de una comunidad determinada, materializados en toda su corporalidad. Estos artefactos fueron producidos de manera anónima, porque por ser tradicionales, no fueron producidos para la

Por último, reconoce la vigencia de los tres niveles de jerarquía en los talleres: Artesano Maestro o Instructor, Oficial y Aprendiz. También, que el oficio consiste en la aplicación de un saber en la transformación de un determinado género de materiales, y es determinado por los que se van a transformar, que requieren conocimientos, procedimientos e instrumentos específicos, y con los cuales se pueden realizar una determinada gama de productos.

El Decreto Reglamentario Agregado, Número 258 del 2 de Febrero de 1987, indica la manera en que se aplica la ley citada, y le confiere a Artesanías De Colombia, la facultad de reconocer el título de Artesano. Como fundamentos conceptuales para desarrollar esta función, se publicó el Listado General De Oficios Artesanales (Herrera, 1996), en donde se establecen las características que identifican al sector artesanal en todas sus modalidades, el artesano, el taller, y principalmente se listan y describen los diferentes oficios clasificados como artesanales. El artesano,

diferenciación individual de su creador. Quién posee una cultura técnica transmitida de generación en generación que le permite completo dominio de los procesos de transformación de materiales, para la fabricación de una gran variedad de artefactos tradicionales. Actividad que se constituye en un oficio permanente, y se constituye en una manifestación de la cultura con que se sienten identificadas principalmente las comunidades mestizas y negras. Cuyas culturas técnicas son resultado del aporte de rasgos de poblaciones americanas y africanas, influidas o determinadas en diferentes grados por los rasgos de las culturas técnicas que poseían los inmigrantes europeos.

al ser reconocido por este título ante el la ley, se hace partícipe de proyectos de desarrollo en el sector artesanal y otros beneficios³⁴.

El oficio desarrollado entorno a los Instrumentos Musicales figura como *“...la elaboración de objetos estructurados para producir sonido de percusión, fricción, vibración, fricación. Son utilizados para dar melodía y/o ritmo, de acuerdo con la escala pentagráfica y/o la tradición musical de una región en términos de su tradición cultural...Los instrumentos de percusión en la línea de los tambores y panderetas pueden requerir técnicas sencillas de talla y pulimento de madera, así como técnicas elementales o rudimentarias de curtiembre... Los que se hacen de latón y otros metales requieren doblado y soldadura... Fabricantes de instrumentos musicales es la expresión de referencia de sus trabajadores. Además, pueden recibir las denominaciones que corresponden al tipo de instrumento que fabrican - guitarreros, tamboreros- o el de la técnica principal que utilizan - talladores, carpinteros y demás-”*. Se listan varios instrumentos entre los que se destacan los bombos, panderetas, timbas, timbales, guacharacas, maracas, claves, platillos, capadores, raspas o carrascas, matracas, y marimbas.

³⁴ En este documento se reconoce no contener una lista definitiva o total de los oficios en Colombia; el proceso de re conocimiento de nuevos oficios se realizará de acuerdo a la evolución tecno social de la manifestación artesanal.

En los fundamentos conceptuales de la Ley Número 36, de Noviembre 19 de 1984 y su Decreto Reglamentario Agregado, Número 258 del 2 de Febrero de 1987, se deja entrever un sesgo, al parecer, producto de la condición de economía mixta de la empresa Artesanías De Colombia. El valor de los productos artesanales para el gobierno y Artesanías De Colombia, parece darse en función de su producción para la comercialización.

Esto puede provocar que en la actualidad se dejen en segundo plano las relaciones de las actividades productivas con las otras actividades tradicionales, que soportan los rasgos de producción y consumo, caracterizadores de los productos de esas actividades productivas. En el caso de la manifestación tradicional popular afrocolombiana del pacífico sur, las actividades tradicionales en torno a los membranófonos incluyen la producción de instrumentos tradicionales, las ceremonias tradicionales, los cantos, bailes, etc.

Que se valore la manifestación tradicional popular únicamente por ser una actividad productiva, puede ser un problema institucional, puesto que es probable que no se impulse o aporte al mantenimiento de esas actividades que dan su razón de ser al producto artesanal, por proporcionar los modos de producción, distribución y consumo tradicionales. Estos modos además, son los que le dan su valor comercial al producto artesanal.

DISEÑO Y ARTESANÍA

Transformación Cultural

La intervención del diseño en la artesanía, es un tema de discusión frecuente en los espacios académicos. Una posición defiende la intervención, al argumentar que con el trabajo profesional que se ha venido implementando desde la década de los 70's (Quiñones, 2006), se han conseguido fundamentos conceptuales propios del diseño y adecuados a la producción en el contexto local, además, construcciones teóricas que permiten establecer nuevas oportunidades para los diseñadores. Otra posición sostiene que el diseño es opuesto a la artesanía, ya que busca la innovación de concepto y tecnología mediante un trabajo proyectual, lo que aparentemente resulta incompatible con el carácter tradicional de la artesanía.

Los conocimientos sobre las *culturas populares*³⁵ ante los procesos de *transformación cultural*, permiten tomar posiciones argumentadas, para así decidir si es posible intervenir en la artesanía desde el diseño. Diversos autores en latinoamérica han abordado teóricamente la cultura popular, la

³⁵ Entiéndase cultura popular como la manifestación de las culturas técnicas relacionadas o incorporadas a sistemas técnicos manuales que pueden o no ser tradicionales (manifestación popular tradicional o manifestación artesanal cuyos modos manuales no son tradicionales). De la misma manera, entiéndase cultura de masas como la manifestación del conjunto de culturas técnicas relacionadas o incorporadas a sistemas técnicos industriales. Esta posición se adopta debido a que la manifestación tradicional se suele oponer conceptualmente a la actividad industrial, tal cual la cultura popular se opone a la de masas.

definen y reflexionan, mediante su confrontación con otras categorías. Así encuentran situaciones de desigualdad, contacto, y conflicto entre culturas, en los procesos de transformación cultural.

De acuerdo a Margulis (Quiñones, 2006), todo grupo humano, es decir, cualquier tipo de sociedad, es capaz de crear cultura. Así existen dos conjuntos de sociedades, productoras de culturas en constante interacción. Una de esas culturas, la de masas, suele monopolizar los medios de fabricación y difusión para sus productos culturales, homogeniza hábitos y configura una cultura de consumo masificado. La otra cultura es la popular, de las clases dominadas, que producen objetos técnicos mediante la interacción directa de sus individuos. Estos productos solucionan un grupo de necesidades comunes y compartidas por todos los integrantes del grupo social que los crea.

Por otro lado, Stavenhagen (Quiñones, 2006) propone, que las clases populares ejecutan procesos de creación cultural, basados en tradiciones propias y su genio cotidiano. Para él, las herencias acumuladas, pueden ser creadas o recreadas, también, transferirse a otro grupo, que puede reinterpretarlas, aceptarlas o rechazarlas³⁶. En la interacción de la cultura de masas y la popular, afirma que la cultura de masas o dominante, suele avanzar y apropiarse de los productos culturales populares, lo cual no causa siempre la desaparición de esa cultura. Este evento puede desembocar en dos posibilidades: o bien, desaparece la cultura popular, o

³⁶ Esto se toma como el cambio de los rasgos de los modos de producción, distribución y consumo de productos artesanales en los procesos de cambio técnico y transferencia de sistemas técnicos.

por el contrario, usa los productos de otras culturas, y los convierte en herramientas de las clases y etnias populares, para defender su identidad y fortalecer su conciencia.

Para explicar el primer caso; se declaró anteriormente que las mejores aptitudes de la industria para el mercado le dificultan al taller competir, y que por eso ha quedado relegado en las dinámicas de mercado. También se expuso que en ese panorama, la manifestación artesanal parece estar desapareciendo continuamente. Desde la transformación cultural, se considera que esas dinámicas de mercado favorables a la industria, provocan el avance y la dominancia de la cultura de masas que explica Margulis (Quiñones, 2006), lo que causa su transformación y consecuente desaparición que expone Stavenhagen (Quiñones, 2006).

La desaparición de la cultura popular, desde las nociones sobre técnica y artesanía, se puede explicar así: Desaparece por definición y concepto occidental cuando las manifestaciones de los modos de producción, distribución y consumo de sus productos pierden los rasgos que la caracterizan.

Para el segundo caso, se ejemplifica el suceso descrito por García Canclini (Quiñones, 2006), en el que un grupo de campesinos indígenas pintaron murales con la asesoría de artistas plásticos, en los que se retrataban problemas de su sociedad desde su propia perspectiva.

Bonfil Batalla (Quiñones, 2006) apoya conceptualmente esta posibilidad de interacción armónica entre la cultura popular y la de masas, establece

la noción de Control Cultural, que define la capacidad de decisión sobre los productos culturales que tiene un grupo humano.

Quiñones (2006) expone esas nociones así: *“1. la cultura autónoma, aquella donde el grupo social tiene la capacidad de decisión sobre sus propios elementos culturales, de producirlos, usarlos y reproducirlos. 2. La cultura apropiada, aquella donde los elementos culturales son ajenos, pero las decisiones de usarlos y adaptarlos para un proceso específico son propias del grupo social. 3. La cultura impuesta en la cual ni los elementos culturales ni las decisiones de usarlos son propias del grupo social, sin embargo, por la imposición se incorporan a la cultura permaneciendo de una u otra forma ajenos. 4. La cultura enajenada, en la cual los elementos culturales son propios del grupo social pero las decisiones sobre ellos han sido expropiadas, el otro grupo decide qué hacer con ellos.”*³⁷.

En el caso descrito por García Canclini (Quiñones, 2006), los productos son ajenos, pero los sectores populares los utilizan y deciden qué hacer con ellos, de conformidad con sus objetivos y necesidades que corresponden a lo que es su propia cultura, como resultado se da un ejemplo de cultura apropiada.

³⁷ Entiéndase elementos culturales y productos culturales como artefactos que hacen parte de sistemas técnicos que se disponen para la satisfacción de necesidades individuales o de una comunidad.

En otros casos ha sucedido que una sociedad aliada al gobierno, produce espacios de comercialización para sus productos. También sucede, que otras encontraron sus propios espacios de comercialización, con lo cual evidencian una unión entre las culturas populares y de masas, a través de la posibilidad de decisión sobre los productos culturales que utiliza.

Con estas experiencias se adopta la siguiente posición: El diseño industrial puede intervenir en la artesanía siempre y cuando procure el establecimiento de *Culturas Apropriadas*, ya que en ellas permanecen los rasgos característicos de la cultura popular, al permitir que los modos de producción, distribución, y consumo de sus productos o de los apropiados se den según las intenciones de las clases populares.

Se piensa que las clases populares pueden producir, usar y reproducir nuevos productos por medio de otros apropiados, y que estos nuevos productos serán propios y no apropiados. Para las culturas impuestas y enajenadas, se cree que estas aparecen cuando la cultura de masas avanza y domina a la popular, por lo tanto esta última pierde sus rasgos característicos en sus manifestaciones y desaparece.

Por último, se asume que entre más productos sean apropiados para su uso según la intenciones de las clases populares, mayores serán las probabilidades de que la cultura popular no desaparezca bajo la dominación de la cultura de masas, sobre todo si son usados para defender su identidad y fortalecer su conciencia, como lo enuncia Stavenhagen (Quiñones, 2006).

La intervención del diseño industrial entonces, puede verse enfocada hacia el mejoramiento técnico de los productos apropiados de la cultura de masas y los nativos, para solucionar los problemas hallados por el diseño y/o satisfacer las necesidades sentidas por el artesano en su oficio. El diseño también puede realizar una búsqueda de otros productos que puedan apropiarse para las mismas finalidades.

Las mejoras técnicas y las apropiaciones se harán con la finalidad revertir la relegación del taller en las dinámicas de mercado mediante la mejora de sus aptitudes, también para contribuir a la permanencia de la cultura popular. El paso siguiente es resolver concretamente cómo el diseño industrial puede lograr ese objetivo. Para ello se recurre a los antecedentes de intervención del diseño en la artesanía, que proporcionan fundamentos conceptuales.

Antecedentes De Intervención Del Diseño En La Artesanía

Es muy criticada la intervención realizada por los voluntarios del cuerpo de paz, que permanecieron en el país entre 1961 y 1981 (Quiñones, 2006). Por lo general estas personas carecían de conocimientos en artes o en diseño, y su trabajo generó un efecto negativo al introducir copias de productos históricos colombianos y de otras culturas. En consecuencia hubo propuestas de diseño alejadas de la realidad de las comunidades artesanales.

Para los años 70, en el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas, existía un interés por mejorar la promoción y comercialización de las artesanías mediante la innovación. En el marco de éste proyecto, Chavarri (Quiñones, 2006) planteó la creación de un Centro de Diseño e Investigación Artesanal, que estuvo dirigido por una junta compuesta por artesanos, arquitectos, artistas plásticos, diseñadores y antropólogos.

Los artesanos fueron trasladados de su taller a un centro de diseño e investigación artesanal, en donde se les enseñó diseño. Los expertos en esta disciplina, buscaron inspiración en motivos autóctonos, y fueron los encargados de escoger y mejorar las ideas de los artesanos que, consideraron buenas y originales. El artesano quedó reducido entonces, a un trabajador manual, hábil en la ejecución de determinadas técnicas. En cambio, el diseñador fue quien tomó el liderazgo de orientar y determinar nuevos diseños.

De esta experiencia se recogen los inicios de un trabajo conjunto entre el artesano y el diseñador. Sin embargo, al sacar al artesano de su taller y reducir su valor sólo al de la habilidad manual, se modifica su sensibilidad y casi que se la excluye del sistema técnico de producción, junto a eso, los elementos de la manifestación artesanal que se materializan en el producto artesanal y le confieren su valor para el intercambio.

Dommelen (Quiñones, 2006) desarrolló entre Mayo y Abril de 1972, una investigación en la que viajó por diferentes regiones de Colombia y recogió una visión general sobre las artesanías nacionales. Realizó una

evaluación y un diagnóstico de las artesanías de varios núcleos artesanales tradicionales, en el que expone problemas en la técnica manual y el diseño. Recomienda ayuda técnica para resolverlos, y mejorar el puente de información para el artesano y las agencias exportadoras. Considera que es poca la capacidad de creación o desarrollo de nuevas propuestas, critica la copia exacta o la reproducción de objetos de museo, y a las artesanías que se han inspirado en objetos históricos y precolombinos. Valora la artesanía indígena como la de mayor calidad, pues refleja ante el mundo, las tradiciones en las que el artesano crea.

Se está de acuerdo con que no es aceptable reproducir, retomar, hacer referencia o inspirarse en objetos precolombinos o del pasado, pues se cree que el verdadero valor de la artesanía se encuentra en ser materialización de la realidad que vive determinada sociedad que lo produce. Además, en una cultura masificada y de consumo, donde los patrones de calidad suelen ser impuestos por el modo industrial, en el caso de las culturas híbridas, las mejoras técnicas podrían verse reflejadas en la calidad del producto, nuevos diseños propios de la cultura, e incluso la productividad del taller, para así promoverlos hacia diversos mercados nacionales e internacionales y facilitar su posicionamiento en ellos.

Dommelen (Quiñones, 2006) recomienda vincular a los artesanos a un grupo de trabajo, como estrategia para mejorar el nivel de las artes. Este grupo debía estar compuesto por un profesor de arte, un especialista en el arte específico y un diseñador industrial. El aporte del diseñador debía ser hacia las herramientas manuales, el del especialista en el arte hacia las técnicas manuales y el del profesor de artes, hacia la dinamización de los

procesos de creatividad en los artesanos, a través de propuestas pedagógicas.

El grupo debía desplazarse para realizar diversas actividades propuestas para la comunidad, y así garantizar que el lugar donde se realizara la producción, fuera el hogar del artesano. También se buscaba un acercamiento a las comunidades -a toda su complejidad-, y a su producción artesanal. Esto permitiría comprender la dimensión de la manifestación artesanal, desde una perspectiva social, política, cultural y económica, a través de la sensibilidad del acercamiento y contacto humano, lo que se traduciría en posibilidades de incorporar el diseño desde el propio entorno del artesano.

En otras experiencias, Dommelen (Quiñones, 2006) fijó que las futuras intervenciones debían centrarse en relacionar el desarrollo artesanal con el de la familia y la comunidad, a fin de elevar el nivel de vida de los grupos marginados, tanto del área rural como urbana.

Del trabajo del Dommelen (Quiñones, 2006) se aprecia la conformación del grupo de trabajo, y la división de funciones entre los profesionales que lo conforman. Sin embargo, siendo el diseño una profesión multidisciplinar, que además relaciona sistemáticamente la estética al modo industrial, la función del diseñador industrial podría ampliarse hacia las propuestas pedagógicas que permitan dinamizar los procesos de creación e innovación, esta vez, en el oficio del artesano.

También se considera que el trabajo realizado directamente en el espacio que habitan las comunidades, permite comprender la magnitud de la manifestación artesanal, pues no sólo se pueden recabar datos empíricos, para comprenderlos o explicarlos a través de una alguna teoría que se maneje, también, puede que se obligue a la búsqueda de más información. Esto en definitiva, permitiría confeccionar nuevos fundamentos conceptuales sobre la manifestación artesanal y su intervención desde la visión del diseñador.

El Primer Seminario Sobre Diseño Artesanal Fue un evento organizado por Artesanías de Colombia y la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal. Tuvo lugar en Bogotá entre el 28 y el 31 de agosto de 1972. Su objetivo era trazar caminos de gestión institucional en materia de diseño, para promover el sector artesanal en favor del artesano colombiano. Tuvo cuatro núcleos temáticos fundamentales de reflexión; aspectos históricos, sociales y culturales relacionados con las artesanías en Colombia, análisis del desarrollo de las artesanías en otros países, fuentes de diseño, y conceptualizaciones sobre la importancia de incorporar el diseño en la artesanía. Los conferencistas participantes fueron artistas, arquitectos, diseñadores industriales, educadores, antropólogos, sociólogos e historiadores.

Para el primer núcleo, Iregui (Quiñones, 2006), diseñadora, realizó un resumen histórico sobre la trayectoria de la artesanía tradicional popular. Criticó a los cuerpos de paz; los calificó de ignorantes en los factores

culturales del país. Por último, criticó al diseño que interviene en la artesanía tradicional, y valida sólo el resultado económico, dejando de lado aspectos culturales y sociales. Para ella, esto trae el deterioro de las tradiciones y otros valores, que una vez suceden no tienen marcha atrás.

De Jaramillo (Quiñones, 2006), antropóloga, planteó que en la intervención del diseño debe existir un proceso bilateral en el que participe el diseñador y el artesano. Después de un entrenamiento en diseño, el artesano podría mejorar su capacidad de expresión, se sentiría más contento, más realizado, en la medida que más se haya expresado. El artesano al contar con conocimientos de diseño, adquiriría mayor autonomía para la elaboración de sus productos.

Abadía, (Quiñones, 2006) musicólogo y folclorólogo, sugirió que Artesanías De Colombia debería orientarse a trabajar primero con el artesano y después con las artesanías. También, que la intervención del estado debería estar en controlar los mercados artesanales a favor de los campesinos, y del consumidor, que también merece respeto. De la misma manera, el plan de Artesanías De Colombia debería atender los temas de diseño y el del control del mercado y sus precios.

Para el segundo núcleo, Dommelen (Quiñones, 2006), profesor, analizó el desarrollo de las artesanías en otros países y los factores que incidieron en ello, de tal manera que se extrapolaran al caso colombiano. Desplegó el caso de los Estados Unidos, en el que la depresión de los años treinta

(período caracterizado por el desempleo y la crisis económica), causó que las artesanías cobraran importancia. La depresión motivó el surgimiento de programas financiados por el gobierno, dedicados a la capacitación y fomento de las artes y las artesanías; surgieron espacios en universidades, donde se capacitó en técnicas artesanales y en diseño. También, se expandieron los programas de agricultura y economía, con el propósito de elevar el nivel de vida y los ingresos de las personas.

Para el tercer núcleo temático, Dommelen (Quiñones, 2006) expuso lo que denominó: fuentes de diseño; fuentes generadoras de ideas, en las cuales el artesano puede trabajar para obtener nuevos desarrollos.

Planteó como primera fuente de diseño, la utilidad del objeto o su funcionalidad; un enfoque funcionalista (paradigma para ese momento), que consiste en orientar la artesanía a un fin utilitario del cual debe derivar la forma. La segunda fuente de diseño, indicó que fuera la materia prima; valorar las características y propiedades que imprime el propio material a los productos artesanales. Para él, la materia prima debe reflejar lo que es. La tercera fuente, dijo que fuera la decoración; la posibilidad de agregar ornamentos a los objetos. Según él, este aspecto enriquece los productos artesanales y ayuda a expresar los sentimientos personales. Finalmente destacó la importancia de mirar el medio ambiente y la propia cultura como fuente de diseños, a fin de generar una artesanía acorde a la cultura y el ambiente cotidiano del artesano.

Por último, señaló que es importante que el gobierno impulse la relación del diseño con la artesanía, y educar al consumidor sobre la importancia de la artesanía como patrimonio cultural propio.

Para el cuarto y último núcleo, Romulo Polo (Quiñones, 2006), diseñador industrial, fundador de la carrera de diseño industrial en la Universidad Javeriana en 1977. Se enfocó en las influencias positivas y negativas del diseño en la artesanía colombiana. Consideró que el trabajo artesanal era el mismo de diseño en su forma más elemental, y valoró a los grupos que comparten costumbres, culturas, paisajes y creencias. Consideró como influencias positivas del diseño en la artesanía, aquellas que permiten al artesano mostrar su cultura, su manera de ver la vida y las necesidades de la comunidad, mejorar las técnicas y los productos.

El arquitecto y artista plástico Carlos Rojas (Quiñones, 2006), presentó dos conferencias; una sobre creatividad, y otra sobre diseño y artesanía. Para él, el conocimiento era la guía para lograr un objetivo, que puede usarse para crear algo completamente nuevo o mejor que algo ya existente. Planteó la importancia de escuchar a los artesanos, y a partir de ahí crear una política de desarrollo social.

Gutiérrez Lega, diseñador industrial, (Quiñones, 2006) opinó que el diseño posee fundamentos que se pueden aplicar a la artesanía, y que para realizar un diseño se deben tener en cuenta conceptos de función, dimensión técnica, estética y los determinantes de costos. Para él, todo

producto que corresponda a este análisis y que aplique estas determinantes, está bien diseñado.

El Arquitecto Hernán Lozano (Quiñones, 2006), expresó que la imposición del modo industrial en las sociedades, especialmente en las que exhiben manifestaciones artesanales, se produce el desconocimiento de las demandas del mercado. El diseñador, según esa idea, debe comunicar al artesano con esa sociedad extraña, con la que no suele tener comunicación. Este trabajo finalmente, permitiría establecer determinantes de diseño, mediante la tipificación de las necesidades del público objetivo.

Conclusiones De Los Antecedentes

De las anteriores ponencias y experiencias sobre la intervención del diseño en la artesanía, se compendian las siguientes ideas. Algunas se consideran determinantes, y otras se toman como recomendaciones.

Ideas Determinantes:

- ▶ La intervención del diseño en la artesanía, debe consistir en el trabajo conjunto entre el artesano y el diseñador. El primero tendrá que encargarse de producir las artesanías, y el segundo habrá de

ocuparse principalmente de resolver problemas técnicos productivos. También, debe estimular la elaboración de nuevas propuestas para los productos artesanales, y desestimular la copia o la inspiración en las artesanías históricas o precolombinas.

- ▶ El diseñador no puede ser quien produzca las artesanías, pues sólo a través del artesano se materializan las percepciones de la realidad que vive el grupo social al que pertenece. El producto artesanal adquiere su valor sólo de esta manera, pues es así como se constituye en evidencia de las circunstancias en que el artesano produce cotidianamente; el desarrollo técnico, las condiciones geográficas, la historia, etc. que ostenta su grupo social.
- ▶ Lograr que la producción del taller tradicional atienda las demandas del sector de mercado, involucra definir sus necesidades. En esta tarea, el diseñador deberá convertirse en puente de comunicación entre el artesano y el cliente.
- ▶ Para comprender una determinada manifestación artesanal en su justa dimensión, debe realizarse un acercamiento al grupo social en su entorno cotidiano. De esa manera se logra una amplia perspectiva social, política, cultural y económica.

- ▶ Al recibir formación en diseño, el artesano será más consciente de los elementos que constituyen la forma y sus percepciones, también accederá a métodos que le faciliten crear sistemáticamente³⁸ diferentes propuestas con tales elementos. Por esa razón, se puede decir que el artesano que reciba entrenamiento en diseño, podrá mejorar su capacidad de expresión y creatividad.
- ▶ En orden de lograr una producción en el taller tradicional, que permita competir en los mercados contemporáneos, el diseño de los productos artesanales deberá atender conscientemente a requerimientos de función, técnica productiva, de uso, estética, y determinantes de costos.
- ▶ De acuerdo a la sugerencia que realiza el profesor Dommelen (Quiñones, 2006), el artesano puede usar como fuentes de inspiración para generar ideas, a la funcionalidad del producto artesanal, a la materia prima, a la decoración, al medio ambiente circundante y a la propia cultura. Esto con el fin de fortalecer la creatividad en la producción.

Recomendaciones:

- ▶ Una intervención del diseño en la artesanía debería buscar resultados culturales y sociales, no sólo económicos. Por ejemplo, debería buscar el rescate y/o mantenimiento de los valores culturales de una comunidad, o apoyar la solución de problemas sociales como la violencia y la drogadicción.

³⁸ Herrera (2003) y Acha (Introducción A La Teoría De Los Diseños; Los Diseños, 1988) concluyen que la inclusión sistemática de los valores estéticos en los productos, es lo que principalmente diferencia al diseño de la artesanía. Rómulo Polo (2006) demuestra estar de acuerdo con estas ponencias, al expresar que la artesanía resulta ser el diseño en su estado básico.

VII. CONTRIBUCIÓN DESDE EL SISTEMA TÉCNICO PRODUCTIVO

ACERCAMIENTO A LA MANIFESTACIÓN TRADICIONAL POPULAR

Se hará un profundo reconocimiento de la manifestación tradicional popular afrocolombiana del pacífico sur, para conocer los contenidos de su cultura técnica relacionada o incorporada al sistema técnico productivo de membranófonos. Este acercamiento develará también cómo se dan los procesos de transformación cultural, en la interacción de esta manifestación con la cultura de masas. Por último, permitirá adquirir posiciones y tomar decisiones desde el diseño frente a problemas percibidos en el sistema técnico productivo, con la certeza de incluir conocimientos suficientes de la realidad a la que pertenece.

Quiñones (2006) propone que primero se debe hacer un reconocimiento de la comunidad, en el que se adquieran conocimientos sobre las dimensiones económicas, sociales, culturales, ambientales y políticas; así como lugar, geografía, historia, costumbres, etc. Además, propone que se debe realizar un análisis de la cultura, enfocado al sistema de significaciones³⁹ que permita comprender los sistemas de valores.

Castro Pardo (Quiñones, 2003), diseñador industrial y profesor, propone que el diseñador industrial por su formación, posee una visión que abarca todo el sistema de variables que intervienen en el ciclo de vida del producto artesanal. Este ciclo se compone de dos fases: la creativa y la ejecutiva.

En la fase creativa *“El diseñador debe construir la teoría formal que soporte la existencia del producto”*, esta teoría formal debe estar basada en tres dimensiones; primero, *“la definición de un acontecimiento de uso en el que se determine, a nivel cualitativo y a veces cuantitativo, una situación en la que se relacionan la persona, el objeto, y el entorno, para conseguir una intención por medio de una actividad”*. Segundo, *“un referente cultural que sirve como base para construir en el producto la identidad a*

³⁹ Umberto Eco presenta dos hipótesis para realizar los estudios de la cultura; primero, que la cultura por entero debe estudiarse como fenómeno semiótico, segundo, que todos los aspectos de la cultura pueden estudiarse como contenidos de una actividad semiótica. Por lo tanto la cultura debería estudiarse como un fenómeno de la comunicación basado en un sistema de significación. El signo (elemento del proceso de significación) entonces, puede tomarse desde tres dimensiones; la semántica (en relación con lo que significa),

partir de unos rasgos propios de una cultura determinada". Por último, "el conocimiento y la investigación con respecto al material o materiales y la técnica o técnicas relacionadas en la producción para establecer posibilidades de combinación, diversificación o innovación en los procedimientos establecidos por la (s) entidad (es) productiva (s)" (Quiñones, 2003, pág. 37).

Esta propuesta es especialmente interesante puesto que deriva de las experiencias recogidas de los ejercicios de diseño participativo desarrollados por sus estudiantes de diseño industrial. Por eso, se considera una visión representativa de un diseñador industrial. Además, propone un acercamiento que concibe el producto como parte de una realidad que justifica su existencia.

De manera abstracta, las tres dimensiones de la teoría formal que propone Castro Pardo (Quiñones, 2003) y el sistema de significaciones que propone Quiñones (2006), pueden remitirse a cuatro ítems genéricos: Cultural, De uso, Funcional y Formal. Se propone entonces, que sus contenidos se organicen así:

El Cultural incluye los ámbitos económicos, sociales, culturales, ambientales y políticos; así como lugar, geografía, historia, costumbres, etc. de una comunidad. Aspectos de la cultura técnica no incorporada que

sintáctica (susceptible de ser insertado en consecuencia de otros signos) y la pragmática (en relación con sus propios orígenes, los efectos sobre sus destinatarios, etc.). (Quiñones, 2006).

condicionan o afectan las transferencias y cambios técnicos. Estos aportan rasgos propios de una cultura determinada, que sirven como base para construir la identidad del producto artesanal. En otras palabras, es la cultura con la que se siente identificada la comunidad y que se manifiesta mediante el artefacto artesanal.

El ítem de uso se refiere al objeto con que el producto artesanal logra su fin. Comprende el modo de uso y el contexto en que se usa. Este ítem representa los contenidos de la cultura técnica incorporada a los sistemas técnicos, que se disponen para satisfacer necesidades individuales o de una sociedad.

El Funcional se refiere a la utilidad o valor, que posee el producto artesanal conforme el sistema de significaciones. De acuerdo a las nociones sobre técnica y artesanía, se remite a los rasgos de su modo de consumo, que permiten determinar qué utilidad posee para quien lo adquiere. Estos rasgos también permiten determinar cuál es el fin que dirige la intensión del agente humano, dentro del sistema técnico productivo y el que se dispone para satisfacer las necesidades individuales o de una sociedad.

El último ítem, el formal, se entiende como todos los conocimientos contenidos en el sistema técnico productivo, que corporizan el producto artesanal. Rasgos de la producción (invención y materialización) que permiten conocer los contenidos de la cultura técnica incorporada a los sistemas técnicos productivos, que otorgan al producto artesanal su

aspecto, materiales, partes, etc. Todos los elementos en la producción que componen o determinan su forma desde lo físico y lo sensible.

El acercamiento mediante estos cuatro ítems, proveerá una visión que abarque toda la dimensión de la manifestación tradicional popular de la comunidad afrocolombiana del pacífico sur.

CATEGORÍAS DE CONTRIBUCIÓN DESDE EL SISTEMA TÉCNICO PRODUCTIVO

En la fase ejecutiva a la que se refiere Castro Pardo (Quiñones, 2003, págs. 37-38), el diseñador industrial no sólo se limita a trabajar en el formato del producto. Propone que el diseñador puede colaborar en la implementación de mejoras al ambiente laboral a nivel de disposición de sus componentes, iluminación, posturas, esfuerzos, señalización y todo lo que corresponde a la revisión y adecuación de las condiciones de una estación de trabajo.

También se pueden hacer recomendaciones respecto a la utilización de procedimientos que pretendan hacer más eficiente la producción. Por último, las condiciones ambientales, como valor fundamental para la

competitividad, basado en la producción limpia, la eco-eficiencia y el desarrollo sostenible.

Por otro lado, Quiñones (2006) propone que el diseñador y el artesano deben trabajar juntos en todas las fases del proyecto: propuesta, desarrollo, ejecución, seguimiento y evaluación. En ese trabajo, el diseñador debe cerciorarse que se realice un trabajo interdisciplinario, que asegure respuestas de diseño integrales y dinamice los procesos de diseño. Como puente entre el artesano y la cultura foránea, también debe promover el reconocimiento del mercado objetivo, para atender a sus demandas, mediante una segmentación adecuada. En la misma vía, debe procurar que la cultura foránea reconozca a la cultura manifestada en los productos artesanales.

Esta descripción del trabajo del diseñador, lo limita a intervenir en aspectos relacionados a la producción, es decir, la invención y materialización dentro del marco del sistema técnico productivo del taller tradicional. Así, se propone que el diseño industrial se centre en mejorar las condiciones de producción, que permitan al taller incrementar sus competencias hacia el mercado. Lo anterior, para reducir sus probabilidades de desaparecer por los resultados usuales de la transformación cultural; la desaparición del taller por las dinámicas de mercado que terminan en la monopolización de los medios de producción y distribución, y consecuentemente, en la desaparición conceptual de la manifestación tradicional, por la pérdida de sus rasgos caracterizadores.

Según ese orden de ideas, sí se consideran las intervenciones de Castro Pardo (Quiñones, 2003) y Quiñones (2006), junto a las ideas determinantes y recomendaciones recogidas de los antecedentes de intervención del diseño en la artesanía, las colaboraciones que el diseño industrial puede realizar se organizan en categorías así:

- a) **Procesos Creativos o inventivos:** Dinamizar y orientar los procesos de creación del artesano, para que se sienta más realizado y al mismo tiempo, le sea más sencillo satisfacer las necesidades del sector de mercado.
- b) **Técnicas Manuales o Semi Manuales:** Facilitar o agilizar la transformación de materiales, para emplear la energía del sistema técnico productivo de manera más eficiente. Lo que se traducirá en el aumento de la productividad.
- c) **Organización:** Organizar el sistema técnico productivo para agilizar las relaciones de transformación y gestión. Esto es para emplear los componentes físicos del sistema técnico productivo de manera más eficiente. Lo que igualmente, se traducirá en el aumento de la productividad.
- d) **Ergonomía y Seguridad Laboral:** Proveer durante la jornada laboral, situaciones de confort para prevenir enfermedades a largo plazo, y condiciones que eviten posibles accidentes.

- e) **Comunicación:** Promover la valoración intercultural. Para ello, el artesano debe valorar y comprender las necesidades del sector de mercado. En retribución, el consumidor debe hacer lo mismo con la cultura a la que representa el artesano y su producto artesanal.
- f) **Condiciones Ambientales:** Mejorar las relaciones del sistema técnico productivo con el medio ambiente. Esto puede contribuir a la competencia del taller tradicional, sí se usa como criterio de diferenciación para la competitividad del producto (Wurst, 2010).

Se espera que estas colaboraciones al taller artesanal se traduzcan en la mejora de la competencia del taller en los mercados, por medio del aumento de la productividad⁴⁰, la satisfacción de las necesidades del segmento de mercado, la mejora de las condiciones de competitividad del producto, el aumento en las posibilidades de llegar a diseños innovadores, y la prevención de accidentes y enfermedades laborales. También se espera que en cada una de las categorías se considere la posibilidad de encontrar nuevos medios que le permitan al taller aportar para que no desaparezca el contexto al que van dirigidos sus productos; que no sólo lo haga mediante el suministro de estos productos.

Un taller tradicional que ha visto mejoradas sus capacidades de competencia mediante estas colaboraciones, con seguridad percibirá mayores ingresos. Así, también se reducirán las probabilidades de que el taller tradicional desaparezca y el contexto que da valor a sus productos.

⁴⁰ Se considera aumento en la productividad el incremento de la salida más rápido que la entrada (Business Solutions. Consulting Group, 2008).

VIII. ACERCAMIENTO A LA MANIFESTACIÓN TRADICIONAL POPULAR AFROCOLOMBIANA DEL PACÍFICO SUR

ÍTEM CULTURAL

El presente título incluye los ámbitos económicos, sociales, culturales, ambientales y políticos, así como información sobre el lugar, la geografía, la historia, las costumbres, etc. de la comunidad afrocolombiana del pacífico en general; se hace énfasis en la comunidad afrocolombiana del *Pacífico Sur*, especialmente la que habita en el Valle del Cauca. Este es el grupo de aspectos de la cultura técnica no incorporada, que condicionan o afectan las transferencias y cambios técnicos. También, es la realidad con la cual se siente identificada la comunidad en cuestión, y que se refleja en los artefactos tradicionales.

Delimitación De Las Comunidades Afrocolombianas Del Pacífico

Para delimitar a las comunidades afrocolombianas en la actualidad, se hace necesario establecer un criterio de diferenciación regional (Ministerio De Educación Nacional, 2005). Este criterio se basa en tres referentes principales: el geográfico, el administrativo y el poblacional. El geográfico hace referencia a los ríos, valles, montañas, costas y demás formaciones terrestres; el administrativo trata de Departamentos, Municipios, Corregimientos, comunas, etc., y el poblacional de datos demográficos generales.

En Colombia son dos las regiones donde estas comunidades representan la mayoría poblacional; el Litoral Caribe y el Litoral Pacífico. Éste último ocupa un territorio de aproximadamente 60.000 Km² y se extiende 1.300 Km desde los límites con Panamá hasta muy cerca de la frontera con Ecuador. Esta zona incluye, de los departamentos Chocó, Valle Del Cauca, Cauca y Nariño, la franja litoral entre la cordillera occidental y el Océano Pacífico. Los principales centros urbanos son Quibdó, *Buenaventura*, Guapi y Tumaco (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010).

A diferencia del litoral Caribe, el Pacífico presenta bajísimo mulataje –e hibridación de culturas, aunque se presenta una religión católica arraigada– la cultura afrocolombiana con la indígena de esta región y con otras comunidades del territorio colombiano. Esto se debe principalmente

a la baja demográfica de los indígenas durante la colonia en este territorio, y a la accidentada geografía y condiciones del ambiente que dificultaron la construcción de vías terrestres que permitieran la comunicación de los *afrocolombianos* del pacífico sur con comunidades de otras regiones.

El río San Juan crea una especie de frontera étnica que divide esta región en dos zonas: la que corresponde al departamento de Chocó (Litoral Pacífico Norte) y la zona que va desde Buenaventura, hasta muy cerca de la frontera con Ecuador (Litoral Pacífico Sur) (Ministerio De Cultura, Duque García, Sánchez Castillo, & Tascón Hernández, 2009).

Esta delimitación de las comunidades afrocolombianas está presente en todos los trabajos revisados. Sin embargo, la misma deja de lado algunas comunidades afrocolombianas ubicadas en las zonas interandinas, con las cuales hay antiguos vínculos que se mantienen hasta hoy día⁴¹. Por eso, se hace necesario incluir otra zona dentro de la delimitación de las comunidades afrocolombianas, los Valles Interandinos del río Cauca y del río Patía.

El primero, el Valle Interandino del Río Cauca, se extiende entre las cordilleras occidental y central, y limita entre los departamentos del Valle Del Cauca y Cauca. El segundo, el valle del río Patía (Fosa del Patía), se

ubica entre las cordilleras occidental y central al sur del departamento del Cauca y limita con Nariño.

Existen puntos en el territorio con un papel muy importante en el mapa social del pacífico sur colombiano: las ciudades capitales (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010). Las comunidades del pacífico sur y de los valles interandinos son en su mayoría rurales (veredales), pero mantienen fuertes conexiones con otras comunidades radicadas en las cabeceras municipales de Cali, Popayán, Pasto y Medellín, ciudades andinas de los departamento del Valle Del Cauca, Cauca, Nariño y Antioquia, y también mantienen redes de conexión con Bogotá. Las ciudades capitales que se destacan en la Zona Pacífica Sur por sus constantes intercambios con las comunidades rurales, son Santiago de Cali, Buenaventura, Guapi y Tumaco (Ministerio De Cultura, Duque García, Sánchez Castillo, & Tascón Hernández, 2009).

En la Ilustración 1, se delimitan aproximadamente las zonas que agrupan a las comunidades del pacífico.

⁴¹ Los esclavos que fueron llevados al litoral, provenían de grupos asentados en los valles interandinos y hubo en la segunda mitad del siglo XX un importante flujo migratorio desde el litoral hacia el valle del río cauca (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010).

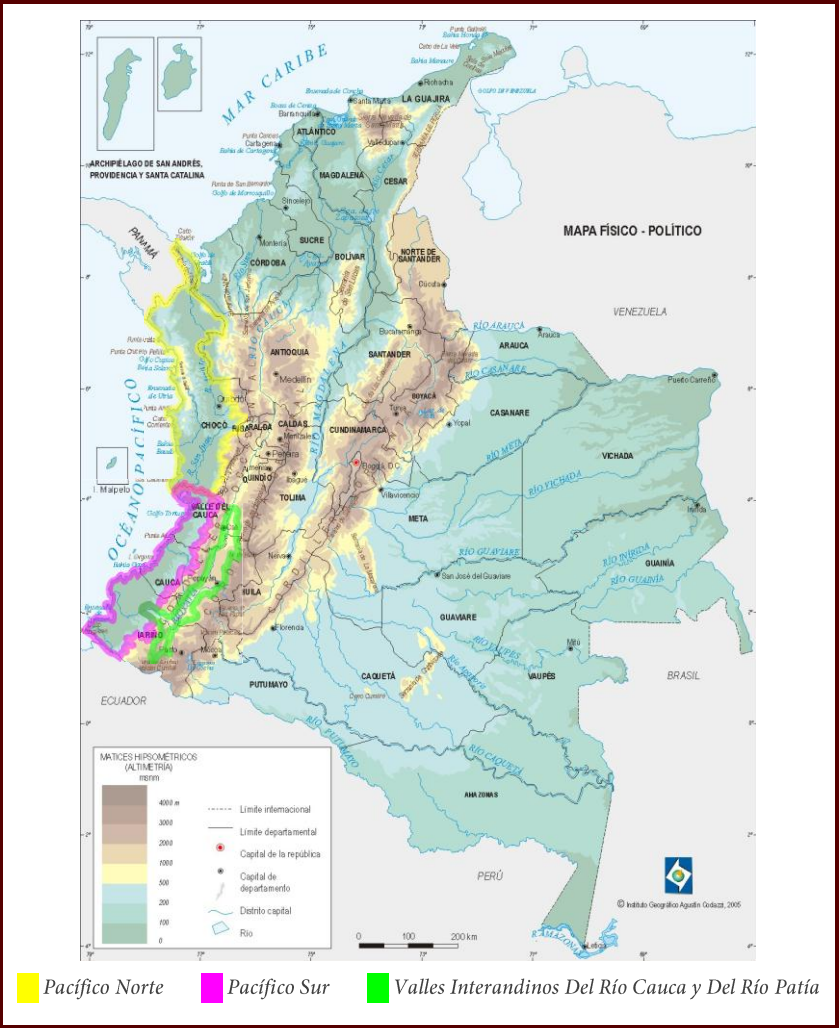


Ilustración 1: Delimitación Aproximada De Las Comunidades Afrocolombianas Del Pacífico
(Instituto Geográfico Agustín Codazzi. 2005)

Santiago De Cali: Capital Del Pacífico

En el *Festival Petronio Álvarez*, la cultura afrocolombiana del pacífico se exhibe al público esplendorosamente a través de su música. En el Festival Internacional De Percusión Tamborimba y en el Ajazzgo Festival esta cultura cuenta también con espacios reservados insigneemente.

Mediante los actos de grupos musicales, las conferencias y las clases magistrales realizadas en todos estos eventos, el folclor afro del pacífico colombiano ha conseguido -para los últimos años especialmente- llamar la atención de mayor cantidad de público y medios de comunicación⁴².

El Ministerio De Cultura y El Ministerio De Educación Nacional mediante sus diversas gestiones, junto a grupos musicales de Cali, entre los que se destacan Africali y Tamborimba Ensamble, han contribuido a que esto sea posible.

Santiago de Cali, autodenominada recientemente como *la capital del pacífico*, se ha convertido en un importante espacio de visibilización para las músicas de la región (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla

⁴² Es prueba de ello, que el Teatro Municipal Al Aire Libre Los Cristales fuese reemplazado por la Plaza De Toros Cañaveralejo y luego por el Estadio Olímpico Pascual Guerrero, como sede para la realización de la mayoría de los eventos del Festival Petronio Álvarez. Esto es debido a que poseen instalaciones capaces de albergar al público, que está asistiendo en mayor cantidad. También, es destacable que en 2010 el mismo

Peñuela, 2010), debido a ello es muy probable que en esta ciudad, las iniciativas de intervención del diseño en la manifestación tradicional popular afrocolombiana posean gran impacto en la zona pacífica sur. No sólo por ser sede de los festivales nombrados, también por mantener constantes intercambios (sociales, económicos y culturales) con gentes de ciudades representativas de las comunidades afrocolombianas como Buenaventura, Guapi y Tumaco (Ministerio De Cultura, Duque García, Sánchez Castillo, & Tascón Hernández, 2009).

De acuerdo a las conversaciones sostenidas con el folclorista Julio Molineros, son más sólidos los intercambios de Buenaventura con Santiago de Cali, que con cualquier otra capital en donde la población afrocolombiana del pacífico sur es representativa. Esto puede deberse a las fuertes relaciones comerciales que mantienen ambas ciudades; Santiago de Cali, la capital más cercana a Buenaventura, es el punto a donde se dirigen la mayoría de las importaciones que llegan al puerto. Esta condición, ha provocado el establecimiento de vías eficaces de comunicación, de todo tipo, entre gentes de ambas ciudades.

Es por todo lo anterior, que se considera que la contribución del diseño en el taller ubicado en Santiago de Cali, puede llegar a afectar a las comunidades ubicadas en los cascos urbanos y zonas rurales de

festival fuese transmitido en vivo, vía Streaming y en canales de envergadura nacional, cosa que antes no había sucedido (Alcaldía De Santiago De Cali, 2010).

Buenaventura, Guapi y Tumaco. Especialmente puede llegar a afectar a las comunidades de Buenaventura⁴³.



**Ilustración 2: Conjunto De Marimba En El Festival De Música
Del Pacífico, Petronio Álvarez**

<http://www.elclavo.com/destacado/y-empezo-el-festival-petronio-alvarez/>

⁴³ El maestro Addo Obed, realiza constantes viajes a Buenaventura, mantiene contactos con diferentes artesanos en esta ciudad y en otras como Popayán. Ha intercambiado conocimientos con esos artesanos y les ha llegado a proporcionar herramientas desarrolladas por él, que le han facilitado su trabajo en el taller.

Hábitat y Entorno⁴⁴

El Pacífico ocupa el 10% del territorio nacional. Sus ecosistemas predominantes son los acuáticos de agua dulce y mar, y los bosques tropicales, en donde se abren espacio las veredas y cabeceras municipales. Presenta una de las más altas concentraciones de especies por área en flora y fauna, y un gran número de endemismos.

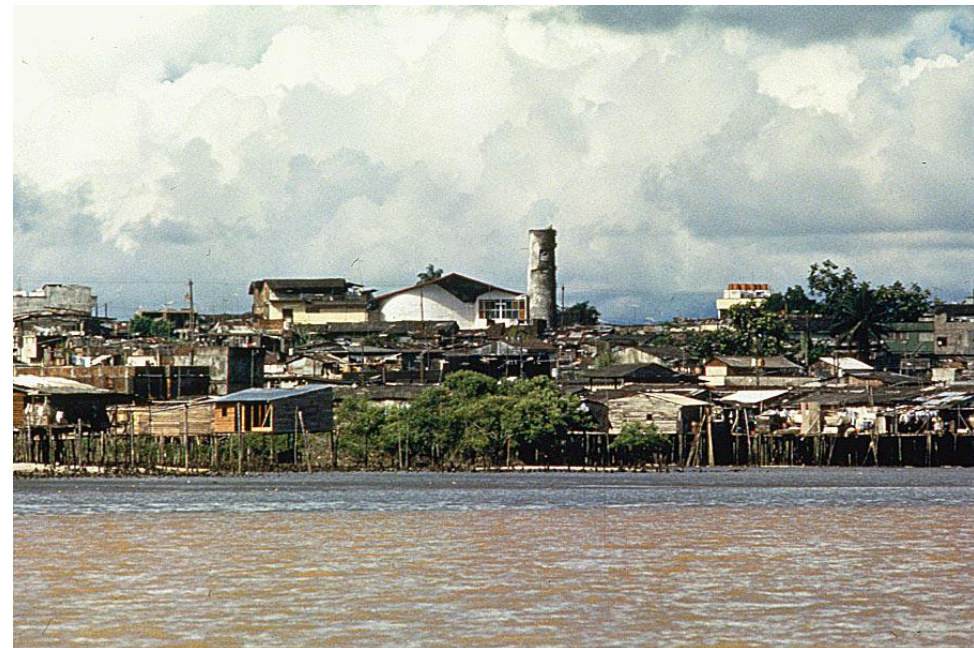
Posee una extensa red de ríos que nacen en vertientes de la cordillera Occidental. Casi todos los ríos vierten sus aguas en el Océano Pacífico; el río Atrato, es el único que desemboca en el Atlántico.

Las empresas nacionales y extranjeras han explotado la riqueza forestal, minera, de flora y de fauna nativa durante años, por lo que el litoral pacífico se ha convertido en un ecosistema frágil.

La explotación de las minas de oro fue la actividad económica principal a la que fueron vinculados los esclavos africanos y sus descendientes. El asentamiento actual de las comunidades afrocolombianas se debe principalmente a esta actividad en la colonia; hubo varias zonas mineras que resultaron en centros de población de las gentes de origen africano. Debido a ello, todos los asentamientos de los afrocolombianos siguen el curso de ríos, caños, ciénagas, ensenadas y esteros.

⁴⁴ El escrito se basó en información extraída de Convers, y otros (2008), (Ministerio De Cultura, Duque García, Sánchez Castillo, & Tascón Hernández (2009) y Ministerio De Educación Nacional (2005).

En este hábitat, las áreas rurales y selváticas se combinan con las ciudades populosas, como sucede en Buenaventura.



**Ilustración 3: Viviendas Palafíticas Desde El Mar,
Buenaventura (Valle Del Cauca), 1991.**

(Ministerio De Educación Nacional, 2005)

Los hombres por lo general se dedican a la pesca artesanal de distintas especies de peces, camarones y langostinos. Las mujeres de los pescadores, son hábiles escalando el pescado, también se embarcan para capturar camarones y jaibas para el consumo doméstico o para el

intercambio. Para ello utilizan pequeñas redes o trampas como catangas o esterados.

También es aprovechado el bosque tropical, que es conocido como monte y clasificado en tres categorías: el monte biche, que es la franja donde comienza la vegetación selvática, allí se siembran los frutales; el monte alzado, una selva prominente con frutales naturales, que no son sembrados por la comunidad; y el monte bravo, lugar donde se realizan las actividades de cacería.

La costa del Pacífico Vallecaucano está cubierta de manglares, es arenosa e irregular y posee grandes bahías como la de Buenaventura. Es en su mayoría una llanura conformada por costas bajas, aunque en grandes extensiones existen acantilados cubiertos de vegetación.

Las comunidades de esta zona del departamento han desarrollado técnicas que les permiten subsistir en las difíciles condiciones del entorno y las circunstancias de marginalidad social, económica y política. Poseen redes de parientes, organizadas en grupos de trabajo con actividades variadas, para el apoyo solidario con otros grupos en la misma población u otra rural o urbana. Estos grupos los conforman núcleos familiares que incluyen también primos, tíos, abuelos o cuñados. Las redes de parientes a veces se establecen entre grupos dispersos en varias poblaciones.

En la llanura costera de esta zona del departamento, la explotación maderera y la pesca artesanal se encuentran entre las actividades económicas principales. El cultivo está destinado al sustento diario y también lo realizan miembros de la misma familia. Las mujeres se dedican a la recolección de moluscos como la jaiba, en los lodazales del manglar o bocanas. También se cultiva caña, con la que se elabora, mediante trapiches familiares, una bebida alcohólica llamada Biche.

Los caseríos de la costa vallecaucana mantienen una estrecha dependencia con la cabecera del municipio de Buenaventura. Es en este lugar donde sus pobladores comercializan los excedentes, adquieren los equipos y elementos necesarios para sus actividades, y ofrecen productos como maderas, pianguas, jaibas o leña. Quienes trabajan en el puerto se mueven constantemente a los caseríos y a las ciudades del interior del país para mejorar sus condiciones de vida.

Los indígenas han ocupado la región pacífica sur desde tiempos prehispánicos. Los afrocolombianos y los indígenas mantienen una fuerte y antigua relación interétnica, debido a que comparten el mismo territorio e historia durante la colonización. La relación entre los dos grupos de comunidades es pacífica, aunque se suelen generar algunos conflictos por titulaciones de tierras.

La discriminación y la marginalidad hacia las comunidades afrocolombianas persisten en la población colombiana. En algunos

lugares se da la discriminación racial, justificada por sucesos históricos. Así se vive en *“una situación de endo-racismo que tiene sus raíces en la conformación de las identidades regionales y locales”* (Ministerio De Educación Nacional, 2005).



Ilustración 4: Atardecer En El Bajo Río Naya (Valle Del Cauca), 1991.

(Ministerio De Educación Nacional, 2005)

Modo de Vida y Vivienda⁴⁵

Los afrocolombianos del pacífico realizan actividades laborales y sociales basadas en la solidaridad y el trabajo en común. Entre esas actividades se encuentran la construcción de viviendas, de casas comunales y el arreglo de caminos. Las actividades domésticas se realizan en espacios colectivos: la calle, las zonas comunales y el solar. En estos espacios se apilan el arroz y el maíz, se seca la ropa y el pescado. En el río las mujeres se encuentran y conversan mientras lavan la ropa y la loza.

Las poblaciones veredales son dispersas y pequeñas (de entre 2000 y 3000 habitantes), sobrellevan maremotos, lluvias torrenciales, incendios y aislamiento de las vías. Los desastres naturales, la quiebra de grandes empresas, el cese de una actividad extractiva, y la amenaza de grupos al margen de la ley, han generado migraciones, a veces, de poblaciones enteras hacia los bordes de las urbes. Lo que causa la adopción de modos de vida no tradicionales y la desaparición de asentamientos por su desocupación.

Las viviendas rurales suelen ser rectangulares o cuadradas y estar construidas de barro, arena, boñiga, coroz, hojas y fibras vegetales,

⁴⁵ El escrito se basó en información extraída de Convers, y otros (2008), (Ministerio De Cultura, Duque García, Sánchez Castillo, & Tascón Hernández (2009) y Ministerio De Educación Nacional (2005).

materiales encontrados en el entorno selvático cercano. Las paredes están construidas con bareque, ladrillo artesanal, bloque, latas, cañabrava, madera y boñiga del ganado. Los techos son recubiertos de palma, láminas de eternit, zinc o arcilla.

Las viviendas tradicionales suelen construirse de madera y palma únicamente, son separadas entre sí y cercanas al río, quebradas o mar, por lo que siempre están expuestas a las inundaciones. Es por eso que se alzan mediante pilotes a una altura entre 0.60 a 3.5 metros. Este tipo de vivienda se llama palafítica, y también sirve para que no entren bichos. Se comunican mediante puentes de madera, que pueden unirse a terrazas. Estos se comportan como zonas comunes donde se desarrollan las actividades familiares y sociales.

En las urbes, la vivienda es edificada poco a poco, a medida que el nivel económico de sus moradores o dueños va mejorando; la mampostería pesada es el material principal de construcción de sus moradas. La situación de la vivienda es difícil por los tipos de construcción, materiales empleados y condiciones de los servicios públicos. La adquisición de moradas se dificulta por que los recursos para subsidio de vivienda son escasos y son de cobertura reducida.

En las calles principales contiguas al puerto de Buenaventura, se realizan actividades cotidianas como el mercado, el lavado de ropa, los servicios

sanitarios flotantes y el servicio de transporte. El espacio privado se extiende hacia los espacios exteriores; la terraza, la acera y el corredor se llenan de sillas al atardecer para ver pasar a los conocidos, jugar cartas y por supuesto conversar.

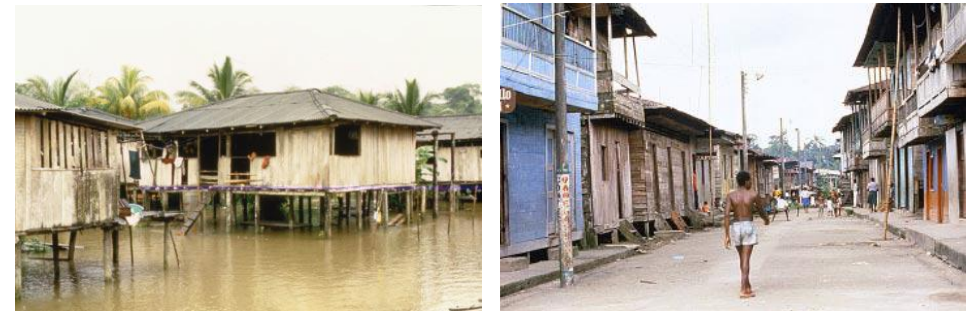


Ilustración 5: A La Izquierda, Vivienda Palafítica En El Bajo San Juan (Valle Del Cauca, 1991). A La Derecha Una Calle En Timbiquí (Cauca, 1991).

(Ministerio De Educación Nacional, 2005)

ÍTEM DE USO

En este título se exploran los contextos musicales de las comunidades afrocolombianas del pacífico sur, para encontrar en cuales aparecen los membranófonos, y determinar cómo son usados. La información se sintetizó para desarrollar ampliamente sólo los temas concernientes a la dimensión musical de la cultura afrocolombiana del pacífico sur, según los textos especializados en su música e instrumentos musicales tradicionales⁴⁶. Lo compendiado representa los contenidos de la cultura técnica incorporada a los sistemas técnicos que se disponen para satisfacer necesidades individuales o de esta comunidad a través de los instrumentos musicales tradicionales, especialmente membranófonos.

Contextos Musicales

Los contextos musicales en general, son rituales que comunican sentimientos colectivos como alegría, exaltación, inconformismo o duelo.

⁴⁶ Los textos especializados pertenecen a tres disciplinas: antropología, sociología, y organografía. A las primeras dos disciplinas pertenecen el trabajo de Ochoa, Santamaría y Sevilla (2010), y el realizado por Duque, Sánchez y Tascón para el Ministerio De Cultura De Colombia (2009). A la tercera disciplina pertenece el trabajo de Restrepo y Torres (1998). La visión organográfica lista y describe ítems de los instrumentos tradicionales, describe sus partes, materiales, región de origen, géneros musicales, agrupaciones y métodos de ejecución. Los temas abordados según los enfoques antropológico y sociológicos, muestran al aspecto musical con una intensa sensibilidad, palpable en los fragmentos de entrevistas, que fueron realizadas a gentes de la misma comunidad.

Los de los afrocolombianos son de dos tipos: religiosos y paganos. Ambos tipos se pueden encontrar en los dos grupos de contextos musicales aquí definidos: festividades y otros contextos musicales.

En los contextos en que se evocan creencias religiosas, las gentes agradecen y piden a sus dioses buenas cosechas, amor, salud o prosperidad. En los profanos, se homenajea la vida cotidiana, ocurre el desenfreno y el goce, que se convierten en el centro de la celebración. En ambos se ponen de manifiesto símbolos y sucesos históricos. Todo lo anterior, con el acompañamiento o mediante la música

Se considera que el objeto principal de los instrumentos musicales en los contextos musicales es la emisión de variados sonidos, por la ejecución sistemática de determinadas técnicas en complejas modalidades de expresión sonora. Ya que de esa manera se logra o se favorece el objeto de los contextos musicales; la expresión de sentimientos y mensajes, las evocaciones, las peticiones a los dioses o los homenajes, el goce y el desenfreno.

La *música* hace parte de la vida cotidiana de los afrocolombianos del pacífico sur. Aparece por igual en el ámbito doméstico y laboral. Por eso, debe tenerse en cuenta que en los contextos musicales se encuentran entramados complejos de músicas (Ministerio De Cultura, Duque García, Sánchez Castillo, & Tascón Hernández, 2009, pág. 7), que despliegan conocimientos, técnicas y usos determinados por esa condición. Así existen variaciones en las técnicas y usos, que permiten a los mismos

objetos cumplir con diferentes finalidades. Por ejemplo, los alabaos que se usan en las ceremonias de exaltación religiosa, suelen entonarse con variaciones sonoras en las ceremonias fúnebres. También sucede, en el caso del bunde, que las letras de las rondas infantiles se emplean tanto en los juegos de los niños como en los rituales fúnebres. En estos últimos, son entonadas para expresar melancolía.

Según esa idea, los mismos toques en las pieles de los membranófonos pueden ser usados con fines solemnes o de desenfreno, también puede que dejen de usarse unos sonidos y se prefieran otros, de acuerdo al contexto musical. Esto depende del sistema de técnicas ejecutadas y del conocimiento presente en el complejo entramado musical.

Festividades

Entre las festividades más importantes de las comunidades afrocolombianas del pacífico sur se encuentran: la Balseada De Santos, la Fiesta De San Pacho (Chocó y Santiago De Cali), La Celebración De La Semana Santa En Cojete (Cauca), y el Carnaval De Blancos Y Negros en Tumaco (Nariño).

Las festividades afrocolombianas, tienen la especial característica de moverse entre lo sagrado y lo profano, la mesura y el desenfreno. Por ejemplo, el Carnaval de Barranquilla termina el Miércoles de Ceniza; después de saciar el cuerpo, Joselito Carnaval muere para que comience el

periodo de la cuaresma, caracterizado por la austeridad y el ayuno. A pesar de ello, es posible clasificar las anteriores festividades como de origen religioso.



**Ilustración 6: Grupo De Hombres Disfrazados De Mujeres
Durante El Carnaval De Tumaco (Nariño).**

(Ministerio De Educación Nacional, 2005)

En las Balseada De Santos, las poblaciones del pacífico sur homenajean a sus correspondientes santos patronos. Es una procesión en canoa a lo largo del río que lleva imágenes católicas a las poblaciones. El recorrido

se acompaña de sonidos de cununos y bombos, y termina en la casa de una familia anfitriona. Allí se ofrece una fiesta con marimba y tambores, en la que la dueña de casa toma un lugar central al entonar los alabaos, bailar y tocar los instrumentos musicales tradicionales⁴⁷.

En la celebración de la semana santa en Cojete (Cauca) se celebra la muerte y resurrección del mesías católico. En ella se representan todos los acontecimientos de la semana mayor. Aunque este contexto es musical, no se posee información para asegurar la presencia de membranófonos. Sin embargo, debido al entramado complejo de las músicas afrocolombianas del pacífico sur, es posible que en las variables formaciones de los grupos musicales puedan llegar a ser usados.

El Carnaval Andino De Blancos y Negros, ahora conocido como Fiesta De Reyes, nace de los autos sacramentales antiguos de los cristianos. Como recordatorio de la Epifanía y la visita de los Reyes Magos a Jesús recién nacido. El 5 de enero se celebra el día de negritos, día en que los afrocolombianos embetunan todo su cuerpo. El 6 de Enero se celebra el día de blanquitos, día en que se arroja maicena y talco en la cara de los asistentes. Los dos días se caracterizan por desfiles de carrozas, comparsas, murgas, música acompañada de todos los instrumentos musicales tradicionales y disfraces.

⁴⁷ En la desembocadura del río Sanquianga se celebra la balseada del Señor Del Mar, en el río San Juan, la población de Tadó festeja a la Virgen De La Pobreza y la de Itsmina a la Virgen De Las Mercedes, en el río Baudó se festeja a San Martín De Porres, en el río Timbiquí a Santa Barbara y a la Virgen De Atocha, y en las poblaciones cercanas a Guapi se balsea la imagen de la Virgen Inmaculada.

ACERCAMIENTO A LA MANIFESTACIÓN TRADICIONAL
POPULAR AFROCOLOMBIANA DEL PACÍFICO SUR

Otras festividades de la Zona Pacífica Sur, donde suelen aparecer los instrumentos musicales tradicionales, son:

<i>NOMBRE DE LA FESTIVIDAD</i>	<i>LUGAR</i>	<i>FECHA</i>
FIESTAS PATRONALES DE GUAPI	Guapi, Cauca	Diciembre
FESTIVAL DALIA VALENCIA	Guapi, Cauca	Junio
EL NAZARENO	Magui Payán, Nariño	Agosto
VIRGEN DEL CARMEN	La Tola, Nariño	Julio 16
CARNAVALES	El Charco, Nariño	Febrero
FIESTAS PATRONALES DE SAN FRANCISCO DE SALES	Mosquera, Nariño	Enero
SAN BUENAVENTURA	Buenaventura, Valle del Cauca	Julio
FESTIVAL DE CURRULAO	Buenaventura, Valle del Cauca	Agosto
FESTIVAL DEL PEREGOYO	Buenaventura, Valle del Cauca	Septiembre
FESTIVAL DE MÚSICA DEL PACÍFICO PETRONIO ÁLVAREZ	Santiago de Cali, Valle del Cauca	Agosto
FESTIVAL DE CANTADORAS DE RÍO	Buenaventura, Valle del Cauca	Junio

De las anteriores, El Festival Dalia Valencia, los Carnavales en El Charco, el Festival Del Currulao, el Festival Del Peregoyo, el Festival De Música Del Pacífico Petronio Álvarez, y el Festival De Cantadoras De Río, se consideran festividades de origen pagano, las demás, de origen religioso.

Otros Contextos Musicales

Las festividades no son el único contexto donde los instrumentos tradicionales aparecen. También lo hacen en las ceremonias de exaltación o alabanza religiosa, las ceremonias fúnebres y las celebraciones u holgorios entre familiares o parientes. Estos se consideran contextos enteramente musicales, pues la música guía los actos dentro de ellos. Estos comprenden muchas veces cantos, bailes, toques de instrumentos musicales, rezos, y variedades de interacciones, que son inseparables dentro de las ceremonias y las celebraciones según el sentir de las comunidades. Así, la concepción de música en estos contextos dista mucho del concepto occidental, y es en cambio un conjunto de expresiones en diferentes modalidades que pierden sentido (utilidad) por separado o fuera de su contexto⁴⁸.

Lo anterior se puede observar en las ceremonias fúnebres. Donde se entonan cantos específicos, se reza en un ambiente de respeto y solemnidad, y se siguen rituales tradicionales donde se ejecuta a la perfección cada paso y se cuida hasta el más mínimo detalle. Otro ejemplo son las celebraciones u holgorios, como las que se realizan en la

⁴⁸ Birembaum expresa que: “las prácticas sonoras no se limitan a la producción del sonido, ni mucho menos a un concepto occidental de “música”. Más bien, hacen parte de una cosmovisión sonora, profundamente sentida y mantenida en el procomún social y el interior personal, que comprende y media las afectividades y epistemologías locales del mundo, natural y sobrenatural, y de los seres, humanos y no-humanos, que lo habitan.” (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010).

víspera de navidad o para un cumpleaños. En ellos, las agrupaciones tocan currulao y sus variaciones, se baila, reparte trago y comida.



Ilustración 7: Agrupación Tradicional Tocando En El Pacífico Sur

<http://www.caracol.com.co/noticias/entretenimiento/musica-del-pacifico-representara-a-colombia-en-vina-del-mar/20130122/nota/1828820.aspx>

Los diferentes géneros y sub géneros tocados para los contextos musicales del pacífico se pueden agrupar en tradicionales y populares (contemporáneos). En los tradicionales se encuentran el Currulao, el Bunde, la Juga, el Berejú, el Pango, entre otros. En los populares, se agrupan la Salsa, el Merengue y el Son Cubano.

En los géneros tradicionales, Duque García, Sánchez Castillo, & Tascón Hernández (2009) clasifican la Juga, el Currulao y el Bunde como los más representativos, pues otros géneros suelen ser clasificados como variantes de estos tres.

Debe tenerse en cuenta, que un mismo género tradicional puede ser interpretado tanto en un contexto religioso o uno profano, con ciertas variaciones expresivas. Por ejemplo, el Bunde, que cuando se interpreta en un contexto religioso la expresión suele ser de carácter melancólico, y cuando se interpreta en un contexto profano, su característica fundamental es la sátira; con la que se hace crítica social y política.

En cada zona, e incluso población del pacífico en general, los géneros tradicionales poseen matices y personalidades diferentes. Sin embargo, todos se caracterizan por un marcado trasfondo mágico-religioso relacionado a las ceremonias rituales, también por ser alegres y explosivos. Los géneros musicales de la zona sur se caracterizan por ser predominantemente ceremoniales.

Géneros Musicales Tradicionales

Los géneros fúnebres son dos: el Bunde y el Chigualo. Son interpretados a capela o con un simple acompañamiento de tambor (cununo o bombo) y se emplean en rituales de velorios o entierros de parientes.

En la interpretación del Bunde, se usan únicamente membranófonos, cuyos toques se alternan con los cantos en coro. El Chigualo, se refiere no sólo al género que se toca, sino a la ceremonia de velación del cadáver de un niño menor de siete años. También se le denomina Bunde, Velorio De Angelito, Velatorio, Mampulorio, Angelito, Angelito Bailao o Muerto Alegre. La base rítmica es el Currulao y se toca con marimba, cununos, tambor, redoblante y guasas. Cuando hay baile en el ritual, la música es interpretada a ritmo de Bunde. Los tambores y guasas se encargan de marcar las voces e indicar el compás para bailar. En su defecto, se canta a capela con una voz o en coro, y se acompaña con palmoteos. .

En los Cantos Religiosos las voces van a capela, algunas veces, acompañadas de toques de membranófonos. Hacen parte de este grupo: los Alabaos, Salves y Arrullos.

En el Alabao, pocas ocasiones se usa un acompañamiento rítmico de membranófonos. Los Salves, también conocidos como Alabanzas de Pasión, son interpretados por las mujeres más ancianas y en ellos se usan toques de membranófonos con la intención de solemnizar el acto ritual. El Arruyo se interpreta a manera de canción de cuna en el contexto de los

velorios, las celebraciones de la navidad y en otras reuniones de carácter religioso. Es cantado por una o varias voces, pero en la vida cotidiana son interpretados como canciones de cuna.

El Currulao, caracterizado por un compás de 6/8, es la tonada patrón de la costa pacífica colombiana. Se escucha en las fiestas familiares, colectivas y en las mingas. Se ejecuta con una marimba, dos cununos, un bombo, un redoblante y cinco guasas. La voz recae sobre las mujeres. Las derivaciones del Currulao son el Patacoré, el Berejú, la Caderona, la Bámbara Negra y la Juga.

El Patacoré es típico de la costa del Cauca y Nariño. El Berejú es muy parecido al Patacoré, pero de ritmo más lento. Ambos géneros, poseen en sus letras un marcado trasfondo mágico-religioso. La caderona, posee una base rítmica que corresponde al Abozao⁴⁹. La Bámbara Negra, es un canto a coro de cuatro voces y bailado. La Juga se toca en las fiestas navideñas y las Balseadas de Santos. Se acompaña de rezos y juegos de pólvora, y posee una percusión pasiva en comparación a los otros géneros.

⁴⁹ La tonada se desencadena luego de que la voz inicial emite la primera frase “*caderona, caderona...*”, y es respondida por el coro “*caderona, vení meniáte....*” (Ministerio De Educación Nacional, 2005).



Ilustración 8: Velorio Y Entierro De Un Angelito, San Francisco Del Naya (Valle Del Cauca), 1991.

(Ministerio De Educación Nacional, 2005)

Conjuntos Tradicionales

Para el toque de los diferentes géneros musicales en los contextos musicales del pacífico, se forman conjuntos musicales. Su modelo básico de instrumentos consta de dos bombos, dos cununos, uno o más guasas y una marimba chonta, que desempeña un papel fundamental en la propuesta rítmica, armónica y melódica. Estos instrumentos acompañan a las voces; el componente protagónico, que es responsabilidad de las mujeres o cantadoras (Ministerio De Cultura, Duque García, Sánchez Castillo, & Tascón Hernández, 2009).

El Festival Petronio Álvarez, reconoce cuatro modalidades de conjuntos: de Marimba, de Chirimía, de Violines Caucanos y en Versión Libre. Siendo el conjunto de Violines, el de inclusión más reciente.

Para Restrepo García & Torres Caro (1998), el conjunto tradicional, insigne de la zona pacífica sur, es el conjunto de Marimba. Integrado regularmente por una marimba, que puede ser tocada por dos personas, un cununo macho y otro hembra, uno o dos bombos o guasás y voces femeninas. Los conjuntos de Versión Libre, no poseen un modelo instrumental recurrente. Los conjuntos de Violines Caucanos, son típicos de la zona de los Valles Interandinos y del río Patía. En ellos, a los ya conocidos instrumentos tradicionales, se le adicionan los violines. Por último, los conjuntos de Chirimía sureña usa adicionalmente Clarinetes, redoblantes y platillos.

Modo De uso Del Cununo Y El Bombo

La organología es la ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación. La clasificación organológica clásica de origen europeo, que comprendía sólo tres tipos de instrumento: vientos, cuerdas y percusiones, quedó obsoleta con los nuevos instrumentos descubiertos por la arqueología y la antropología. Sachs y Hornbostel (Restrepo García & Torres Caro, 1998) en 1914 basados en esos descubrimientos, propusieron

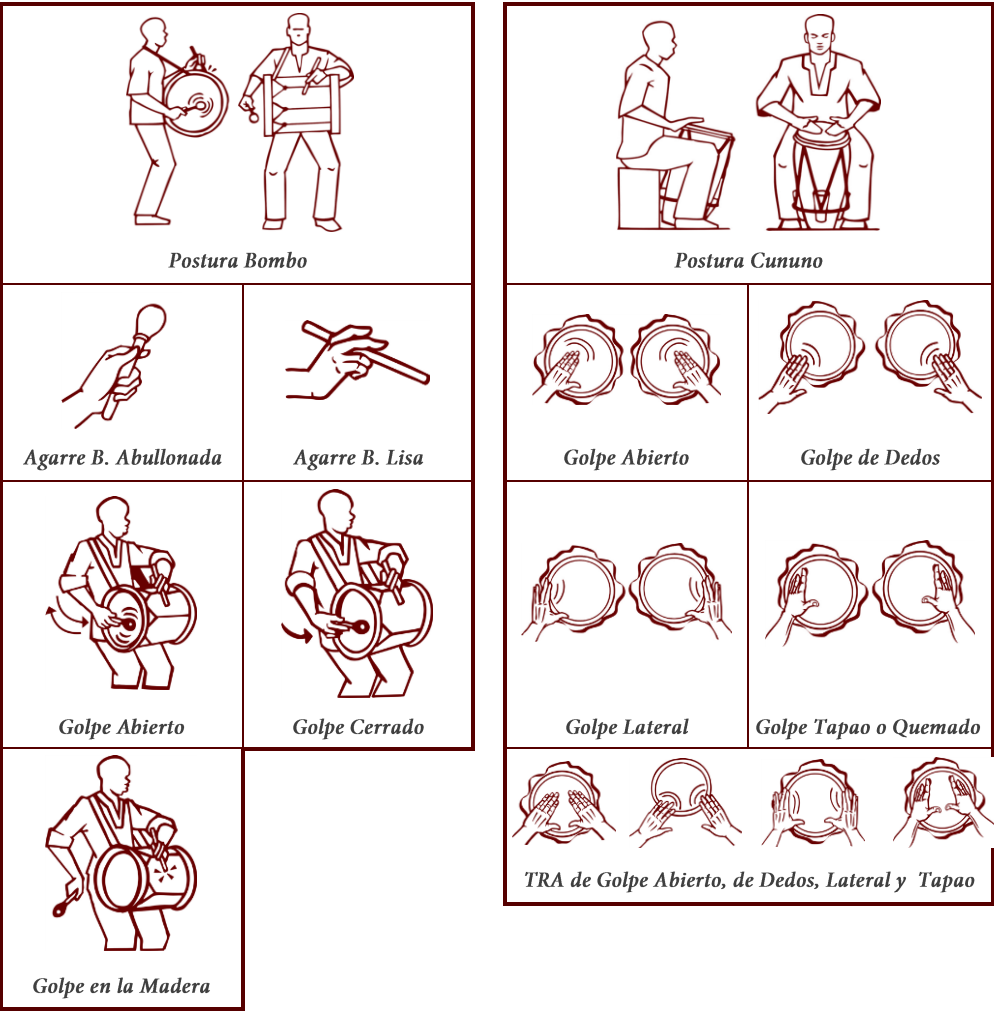
una nueva clasificación organológica, que comprende cuatro grupos de instrumentos musicales según el vibrador que produce su sonido (las cuerdas, el aire, las membranas tensas o el cuerpo del instrumento), estos son: los Cordófonos, Aerófonos, Membranófonos e Idiófonos⁵⁰. La nueva clasificación organológica de Sachs y Hornbostel ha reemplazado la clásica, y en la actualidad es mundialmente aceptada y aplicada.

De acuerdo a la nueva clasificación organológica propuesta por Sachs y Hornbostel (Restrepo García & Torres Caro, 1998), los instrumentos musicales tradicionales del pacífico sur (el bombo, el cununo, el guasá y la marimba de chonta) se clasifican así: Dentro de los membranófonos se ubican el bombo y el cununo, y dentro de los idiófonos, el guasá y la marimba.

En los contextos musicales del Pacífico Sur, se observan diversas posturas y movimientos corporales con los que se ejecutan los membranófonos tradicionales.

El cununo se pone sobre el suelo y se ubica entre las piernas del ejecutante, que se sienta con la espalda erguida, los brazos separados del cuerpo y las piernas ceñidas al instrumento. Cuando el ejecutante marcha con el cununo, lo cuelga a su nuca o se lo amarra a la cintura.

⁵⁰ Tiempo después, Sachs incluyó un quinto tipo de instrumento: el electrófono. Basado en el surgimiento de nuevos instrumentos como el sintetizador o el theremín.



**Ilustración 9: Posturas Y Golpes Para Membranófonos Del
Pacífico Sur**
(Ministerio De Cultura, Duque García, Sánchez Castillo, & Tascón
Hernández, 2009)

De la posición de la mano, de la parte con que ésta golpea a la piel y de las zonas de la piel que reciben el impacto, dependen los efectos y sonidos producidos por el cununo. Existen cuatro maneras fundamentales de golpear el cununo: golpe abierto, golpe de dedos, golpe lateral y golpe tapao o quemado. Es característico de las interpretaciones de los “cununeros” utilizar ambas manos con todos los anteriores golpes para un golpe denominado “TRA”, que consiste en golpear el parche con ambas manos, una tras otra, de manera que se produzcan dos sonidos cortos muy seguidos (llamado FLA o FLAM, en contextos académicos).

El bombo se cuelga en los hombros del ejecutante o se apoya en una base. La espalda se mantiene erguida, los brazos se flexionan y separan del cuerpo, las piernas permanecen separadas y flexionadas para darle a todo el cuerpo estabilidad y movilidad. Actualmente por comodidad, se carga el bombo ceñido a la cintura.

Existen tres maneras fundamentales de golpear el bombo: golpe abierto, golpe cerrado o acuñaado y golpe en la madera. Todos se realizan por medio de baquetas, que son de dos tipos: abullonada y lisa.

La baqueta de punta abullonada se toma con toda la mano (se hace pinza con los dedos índice y pulgar), muy cerca de la punta abullonada. La otra mano, que va apoyada sobre el cuerpo del tambor, sostiene a la baqueta lisa entre los dedos medio e índice, y la apoya sobre los dedos anular y pulgar. Tradicionalmente, los bomberos han utilizado ésta y otras maneras de tomar la baqueta.

ÍTEM FUNCIONAL

Para comprender la utilidad que poseen los membranófonos como artefactos prácticos para la comunidad afrocolombiana del pacífico sur, se realiza un acercamiento al sistema de significaciones que giran en torno a estos instrumentos musicales tradicionales y a los contextos musicales. Para ello, primero se instruirse sobre los factores que juegan en la cosmovisión que posee esta comunidad. Luego se describen los regímenes éticos del individuo y su sociedad, sus estéticas y lógicas, que resultan de una manera particular de concebir la realidad.

Realidad Desde La Cosmovisión De Los Afrocolombianos Del Pacífico Sur

Birembaum (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010) propone la acustemología como un medio para comprender la realidad percibida por las comunidades afrocolombianas del pacífico sur que viven de modo tradicional en los territorios veredales⁵¹. Se explica

⁵¹ justo donde puede esperarse mayor pureza en los contenidos de una cultura popular tradicional.

mediante el lugar-espacio, la ética del individuo y su sociedad, y las estéticas y lógicas sonoras, tres contenidos con los que se puede plasmar enteramente su cosmovisión.

El lugar-espacio lo integran los ríos, las selvas, los manglares y los caseríos, que son entendidos por las comunidades que lo habitan como entornos físicos y metafísicos donde se encuentran por igual, los santos, los espíritus, lo divino, lo diabólico y lo salvaje. En esta realidad, el mundo de lo divino y lo sobrenatural puede traerle al individuo y la comunidad consuelo, gracias y bendiciones, al mismo tiempo que puede traerle susto, temor y al diablo.

Los regímenes éticos de los individuos y la sociedad -como la relación entre individuo y colectividad, los comportamientos normativos, los saberes especializados adjudicados a hombres o mujeres, y la relación de ellos con el entorno físico- pueden observarse en los contextos musicales y en la vida cotidiana, donde emergen las prácticas sonoras, que adquieren el papel de mediar entre el espacio físico, metafísico y social.

Las estéticas y lógicas sonoras son las que estructuran las acciones humanas en los contextos musicales y en la vida cotidiana; las características específicas del sonido cuando se difunde en ciertos lugares,

determinan los modos de uso, y las maneras de entender la sonoridad y el espacio. También fijan preferencias por cualidades sonoras y la manera como ellas se perciben en interacción con el espacio, otros individuos y seres. Así que existen ciertas características sonoras arraigadas en la cultura popular tradicional afrocolombiana, que hacen parte de todo un sistema de redes de significación que comprende lo humano y lo divino, lo domesticado y lo salvaje, lo vivos y lo muerto, el calor y el frío, etc..

Birembaum (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010) propone que las estéticas y lógicas sonoras observables en las prácticas sonoras, que emergen los contextos musicales y la vida cotidiana de las comunidades veredales afrocolombianas del pacífico sur, provienen de la percepción de un mundo tripartito, que influye en el individuo por tener una condición binaria.

Argumenta que el mundo se percibe tripartito ya que está compuesto por un espacio humano, entorno artificial o civilización, que se mueve entre dos fuerzas o espacios que colindan: la naturaleza salvaje y lo divino⁵².

⁵² La siguiente es una cita que ilustra esta idea: “La parcela, un par de minutos caminando monte adentro, tienen los plátanos y papachina que sustentan a la familia, pero podría haber también una culebra o un jaguar

En este mundo tripartito, la naturaleza es percibida como abundante y a la vez peligrosa. Lo divino incluye también a los muertos, y se considera monótono, frío y estático. Este reino se hace presente en el entorno artificial en ciertos espacios como el cementerio, la iglesia, o la casa de un muerto reciente⁵³.

También considera que el individuo se percibe binario, al considerar que posee un espíritu o alma fuerza vital, que es la fuerza de la vida inherente al ser humano desde que nace, y un alma o alma-sombra, que consiste en la individualidad de la persona, sus memorias y su comprensión del mundo. Esta segunda alma se obtiene en blanco a partir del bautismo, y se consolida a través de las experiencias que se tienen durante la vida.

(por eso la escopeta), o inclusive un espíritu malévolo de la selva, como el riviél, el duende o la tunda” (Whitten, citado por Birembaum en (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010).

⁵³ Los muertos se despiden en un ambiente caracterizado por el silencio y el frío. La gente camina rápido y mira al frente al pasar por la casa de un muerto reciente, para dejar a los muertos descansar, hasta que se regocijan en la celebración de un día santo o en la visita poco frecuente de un párroco (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010).

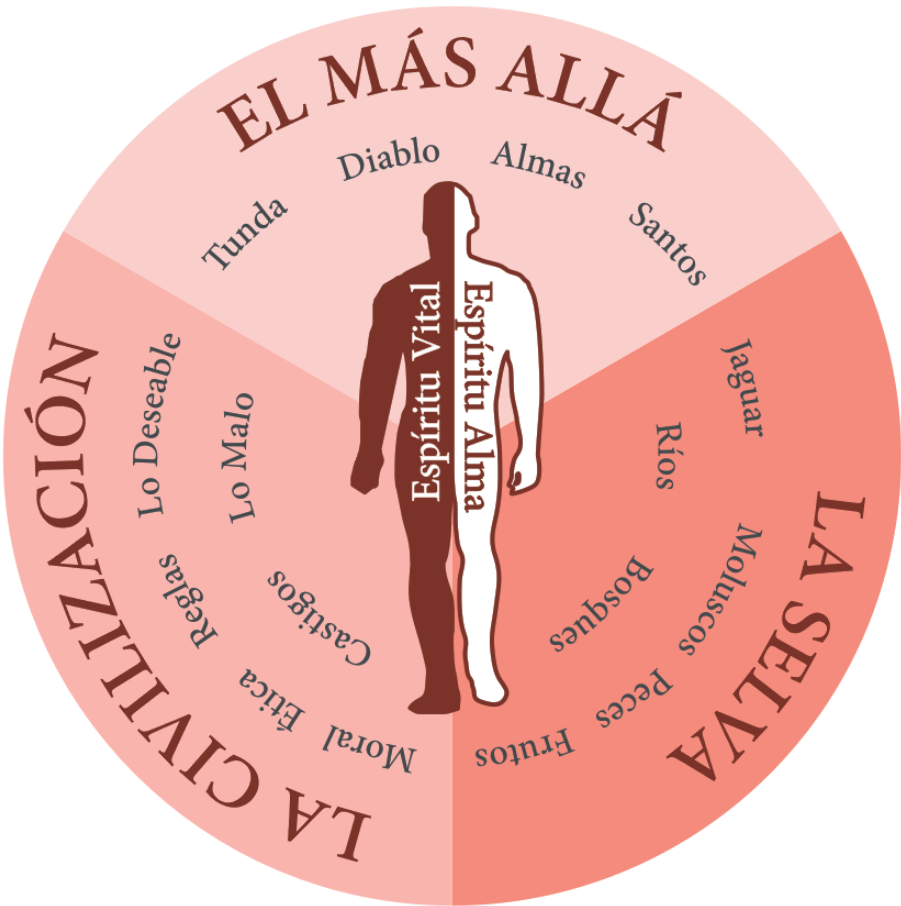


Ilustración 10: Realidad Desde La Cosmovisión De Los Afrocolombianos Del Pacífico Sur

Estéticas y Lógicas Sonoras

Los instrumentos tradicionales de la comunidad afrocolombiana del pacífico sur son capaces de producir tonos en diferentes tesituras. Todos ellos tienen la capacidad de producir sonidos con timbres plenos y densos, con múltiples y sobresalientes sobre-tonos⁵⁴. Birembaum (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010) afirma que los instrumentos tradicionales de la zona pacífica sur tienen la particularidad de estar diseñados para que los sobre-tonos resalten. Pone como ejemplo el disco de madera que tapa el hueco interior del cununo. Este hace salir el sonido por la misma membrana percutida, lo que produce grandes cantidades de semitonos que se traducen en un sonido denso. Por otro lado, las marimbas tienen la particularidad de producir gran cantidad de semitonos anarmónicos.

La variedad de sonidos que se escuchan en los contextos musicales hacen referencia a la naturaleza, el calor y también existen los que funcionan para evitar el exceso de calor. Uno de los golpes usados para tocar el cununo, el tapado o apagado, produce un sonido grave y denso. Otro

golpe, el quemado, produce un sonido a manera de chasquido, brillante y seco. La palabra quemado en la cultura afrocolombiana, a diferencia de otras como la cubana, hace referencia al calor. Representa una función ritual de la sonoridad y la relación que tiene el calor con el espíritu o el alma fuerza vital.

Respecto a esto, el maestro José Antonio Torres “Gualajo” ejemplifica que en las jugas se usan más los apagados, y que en las músicas para bailes de marimba se usan más los quemados. Por lo anterior, se puede decir que en los contextos musicales religiosos, como los fúnebres, se evita el exceso de calor, y que en los contextos musicales profanos no se evita.

El carácter de los sonidos producidos, y su manera de permear y resonar en el espacio, también determinan las estéticas y lógicas sonoras para las comunidades afrocolombianas del pacífico sur. Por ejemplo, el alto volumen de los bombos se prefiere debido a que pueden ser escuchados desde muy lejos para convocar gente a un evento musical.

⁵⁴ Los sobre-tonos son las frecuencias secundarias al lado de la nota fundamental emitida por el instrumento musical, la combinación de estos produce el timbre o color del sonido percibido. El timbre permite distinguir

Funciones De Los Contextos Musicales

Las redes de afinidad y parentesco se conectan y refuerzan mediante la coparticipación musical. Es por eso que los contextos musicales cumplen la función de cohesionar a la comunidad afrocolombiana del pacífico sur. Por ejemplo, cuando se pierde el lazo de sangre que une a una persona con una familia por el fallecimiento de un niño, ésta participa como tamborero en el chigualo para reafirmar el lazo de unión o la relación de parentesco que sostiene con la madre, el padre y/o esposo del niño. Además, durante el mismo chigualo las mujeres parientes del niño, sirven aguardiente a quienes son considerados dentro del parentesco.

Los contextos musicales también cumplen la función de transmitir la cultura popular tradicional a la que pertenecen. Esto lo logran siendo representación condensada de su cultura, ya que quienes asisten a su celebración tienen la oportunidad de conocer y adoptar los contenidos culturales como la relación entre individuo y colectividad, los comportamientos normativos, los saberes especializados adjudicados a hombres o mujeres, y la relación de ellos con el entorno físico. Debe

el sonido de dos instrumentos, por ejemplo el de un tambor y un cununo.

anotarse que para quienes hacen parte del grupo social, la adopción de estos contenidos culturales es de carácter obligatorio.

Ya se había referido a Mosterín (citado por Quintanilla, 1998, pág. 55), quien define la cultura como toda información transmitida por aprendizaje social entre animales de la misma especie. También anota que esa información es de tipo representacional, práctico y valorativo. Estos tres tipos de información se representan en los contextos musicales y se citan ejemplos a continuación.

Para la información representacional, se menciona a los bailes de marimba. Birembaum (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010) sostiene que representan la rivalidad entre hombres y mujeres. En los versos cantados, los hombres reclaman su derecho a estar con varias mujeres, y ellas reclaman su derecho a conservar a sus parejas. También, los hombres hablan sobre sus capacidades sexuales y las mujeres reclaman el abandono del hombre.

Otro ejemplo son los bailes de respeto, que aparecen junto a los toques de marimba y representan de manera estilizada la seducción. El hombre zapatea y hace gestos con un pañuelo, para llamar la atención de la mujer

que se comporta indiferente ante sus intenciones, hasta que comienza la sección de desenfreno de la canción.

Para la información práctica, se ejemplifica la coparticipación musical. En contextos rituales, las cantadoras se ubican una frente a la otra y suelen acercar sus bocas. El resultado es la síntesis de todas las voces, que hace que las cantadoras no puedan distinguir su propia voz de entre las de sus compañeras. Mientras que en un rito para un santo, las mujeres se ubican hacia el altar.

En cuanto a los que ejecutan instrumentos, se observa que los timbres de sus instrumentos se entremezclan, por ejemplo, cuando el bombo y el cununo tocan patrones rítmicos coincidentes. Pero esta integración no solo se da con la coincidencia, también se da con la dependencia. Cuando las bases rítmicas no coinciden directamente, se ajustan a las de los demás instrumentos, de tal manera que los ciclos o la melodía total no se completa sino con el aporte del fragmento de cada músico.

Los repiques e improvisaciones varían dependiendo del momento de la canción. Existe una etapa en la que los versos son largos, y los repiques se hacen al final de cada verso o para acentuar la última estrofa. También

existe otra fase en que los versos se vuelven más cortos, el tempo más rápido y los repiques o improvisaciones más largas y frenéticas.

Pero con los repiques, el músico no sólo busca estar acoplado, también busca diferenciarse. Esto se observa en los gestos que realiza un cununero mientras ejecuta las improvisaciones; ostenta un repique rápido mientras levanta una mano haciendo el gesto de estar peinándose. Así, los repiques no sólo cuidan el acople dentro de la práctica musical, sino que además permiten al músico proyectar su ser individual⁵⁵.

La información valorativa se ejemplifica en el gusto por el juego y el reto que suceden entre músicos durante la coparticipación musical. La técnica de “tapar huecos” consiste en repicar en los espacios vacíos dejados deliberadamente por otro músico. Un bombero puede dejar su ritmo base plano, para incitar a que el cununero repique en esos momentos. El bombero puede volver a ejecutar su ritmo base, y retar a que los demás lo sigan de nuevo.

⁵⁵ Birembaum (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010) observa aquí que los repiques, como proyección de la individualidad, son resultado de una interacción la colectividad. Con lo que concluye que esta práctica sonora pertenece un sentido musical comunitario.

Otra técnica para incitar a un músico a que repique consiste en ejecutar exactamente su mismo patrón, para que tenga que hacer una variación o un repique para hacerse escuchar. La constante en estas prácticas es que cada uno espere su turno y encuentre esos espacios donde puedan diferenciarse, para que la música no se vuelva incoherente.

Cuando en una canción no existe ese juego, reto o incitación entre los músicos, cantantes y bailarines, la improvisación e inspiración son menores, la situación se tilda de plana y pierde valor. Pero si se llega al extremo de mucha exuberancia, se llega al caos y al desorden, que también se desean evitar.

La información valorativa también se puede ejemplificar con las preferencias en el uso de materiales de construcción para los instrumentos musicales. Birembaum (Ochoa Escobar, Santamaría Delgado, & Sevilla Peñuela, 2010) narra la historia de un hombre que al no encontrar tatabros, mata un jaguar para hacer el parche resonador del bombo. Un amigo de él, le advierte que la piel de un animal tan arisco, al ser tocada en un bombo, seguramente atraerá al diablo, quien podría poseer a las personas asistentes y desencadenar violencia.

Función De Los Membranófonos Tradicionales

La música posee un papel liminal. Media entre el mundo humano natural y artificial, el espiritual, y el salvaje. Por ejemplo, la intención detrás de la interpretación del chigualo es la de despachar a un niño muerto o angelito, y pedir misericordia para sus parientes y padrinos. En estos contextos, el membranófono se convierte en una herramienta de expresión del sentimiento y mensaje que se quiere transmitir, ya que con él se pueden producir determinadas gamas de sonidos compatibles con la intensidad.

Los membranófonos también pueden cumplir funciones de protección. En un chigualo, la concentración de tanta energía puede atraer de la selva a la tunda, que puede robarse a los niños asistentes. El sonido del bombo en estos casos, es utilizado para proteger a los asistentes, al ahuyentar a la tunda. De esta manera, el sonido del instrumento no sólo explota o ayuda a reunir la energía vital, sino que también ayuda a contrarrestar los excesos de la misma, manifestada en forma de tunda u otros monstruos.

Por último, se piensa que existe una función general para los membranófonos en los contextos musicales, que consiste en proveer múltiples modos de expresión, ya que su ejecutante no sólo se limita a interpretar una base en la coparticipación musical sin más.

Es en la coparticipación musical, que se pueden observar las estéticas y lógicas junto a los regímenes éticos, por lo tanto, se sostiene que la cultura tradicional en sus tres tipos de contenido también se ve reflejada allí. Las diferentes interacciones que pueden surgir entre los asistentes al contexto musical propician un canal de transmisión para esos contenidos, la cohesión social y la reafirmación con la identidad. En consecuencia las posibilidades de que la cultura tradicional desaparezca se reducen.

Los membranófonos entonces, pueden llegar a convertirse en herramientas para la representación de la cultura en los contextos musicales y así favorecer la transmisión y preservación de los productos culturales y los valores dados a estos.

ÍTEM FORMAL

En el presente título se consignan los conocimientos en el sistema técnico productivo que permiten la materialización de los membranófonos del pacífico sur en Santiago De Cali. Estos son los contenidos de la cultura técnica incorporada al sistema técnico productivo, que otorgan a estos productos su aspecto, materiales, partes, etc.; todos los elementos que componen o determinan su forma desde lo físico y lo sensible.

La información contenida se obtuvo de datos empíricos recabados en el taller artesanal de la Fundación Katanga ONG. Aunque en la ciudad se enseña a fabricar los diferentes instrumentos musicales tradicionales de las comunidades afrocolombianas del pacífico sur, y existen músicos con el conocimiento para la producción de los mismos (como el maestro Gualajo), durante la investigación, este fue el único taller de labor continua del que se pudo tener conocimiento, que tenía su sede en Santiago de Cali. Es por eso que se considera representativo para este territorio.

Sin embargo, toda la información contenida es la exposición del proceso productivo (invención y materialización) dentro del taller de la Fundación Katanga ONG y no pretende generalizarse el mismo para otros talleres de la ciudad o la zona sur del pacífico. Esto es porque se considera que los conocimientos aplicados al sistema técnico productivo son resultado, no sólo de conocimientos acumulados y transmitidos, también de las

experiencias personales del maestro artesano, que dirige los procesos productivos dentro de su taller. Aunque existen procesos con rasgos similares entre talleres localizados en diferentes partes del pacífico sur, no se posee información para determinar cuáles son y así definir el proceso productivo general para los talleres afrocolombianos del pacífico sur, con sus particularidades por departamentos e incluso grupos de poblaciones.

Se comenzará con una presentación de la Fundación Katanga ONG, para dar cuenta de los objetivos de su labor, que determinan los procesos de producción dentro del taller. Se continuará con una descripción general del taller, y de la división de tareas entre trabajadores, que permitirá reconocer la condición general en que se dan los procesos de producción. Para terminar, se realizará una descripción organográfica de los membranófonos, que junto a la descripción general del taller artesanal, facilitará la descripción y entendimiento de los procesos de su fabricación dentro del taller.

La Fundación Katanga ONG

Es una organización sin ánimo de lucro instituida en el año 1998. Es concebida ante la pérdida sentida de los valores culturales por la *“invasión de extranjerismos en todas las formas y presentaciones”* (Fundación

Katanga ONG, 2012)⁵⁶, y vela por la conservación y difusión de los valores culturales tradicionales en la zona pacífica sur.

Desarrolla labores constantes en poblaciones rurales y urbanas; los corregimientos del bajo Calima y bajo Dagua (Buenaventura), en la cabecera municipal de Santiago de Cali y otras poblaciones cercanas.

Uno de sus objetivos es generar empleo permanente mediante la comercialización de más de 40 tipos de instrumentos tradicionales colombianos, que grupos de familias producen desde poblaciones rurales.

Ha ejecutado varios proyectos orientados a crear espacios que facilitan el rescate, la conservación y la promoción de la cultura tradicional afrocolombiana en todas sus manifestaciones. Con ello pretende motivar al individuo vinculado a estos proyectos a trabajar en alcanzar un desarrollo humano integral y armónico, y el mejoramiento de su calidad de vida y su entorno.

Desde el año 2004, cuenta con el apoyo de la Escuela Cultural Fundación Katanga ONG, cuyo funcionamiento fue aprobado por la Secretaria de Educación del municipio Santiago de Cali.

⁵⁶ Para las nociones planteadas, la pérdida de los valores culturales tradicionales se da por la dominación que ejerce la cultura de masas sobre la popular durante su interacción.

Se ubica en el barrio Meléndez, en el borde de la cabecera municipal. Su dirección es: Carrera 91 # 4 – 46.



**Ilustración 11: Ubicación De La Fundación Katanga ONG En
Santiago De Cali**
(<https://maps.google.com/>)

Servicios

La Escuela: Un espacio abierto a toda la población que quiera apropiarse del conocimiento musical. Hace énfasis en la población infantil, quienes por la calidad de su preparación son invitados con frecuencia a eventos locales y regionales. Ofrece cursos de Lutheria, Marimba, Danzas Folklóricas, Percusión y Guitarra.

El Taller: El sitio donde se fabrican y reparan todos los instrumentos musicales comercializados por la fundación. La fabricación de sus productos pretende ser un proceso integral y limpio en cada una de sus etapas. Para ellos se valen de políticas que inician con la siembra de árboles de aguacatillo, balso, jiguanegro y otros más, de cuya madera se fabrican los instrumentos musicales tradicionales.

Proyecto Villa Estela: Se ubica en Villa Estela, bajo Calima y pretende fortalecer los procesos culturales del pacífico. El lugar estará distribuido en 4 cabañas con capacidad para 9 personas cada una, un salón de producción de instrumentos, salón de actividades, oficinas, almacén, sendero ecológico y zoológico criadero de venados y tatabros. Hará énfasis en el ecoturismo y propone un recorrido amplio y minucioso por las tradiciones del pacífico colombiano.

Productos

Los productos comercializados por la Fundación Katanga ONG y producidos en su taller son:



Maracón



Sombreo Tradicional



Guacho (Guasá)



Marimba



Bombo



Tambora



Cununo



Llamador



Alegre

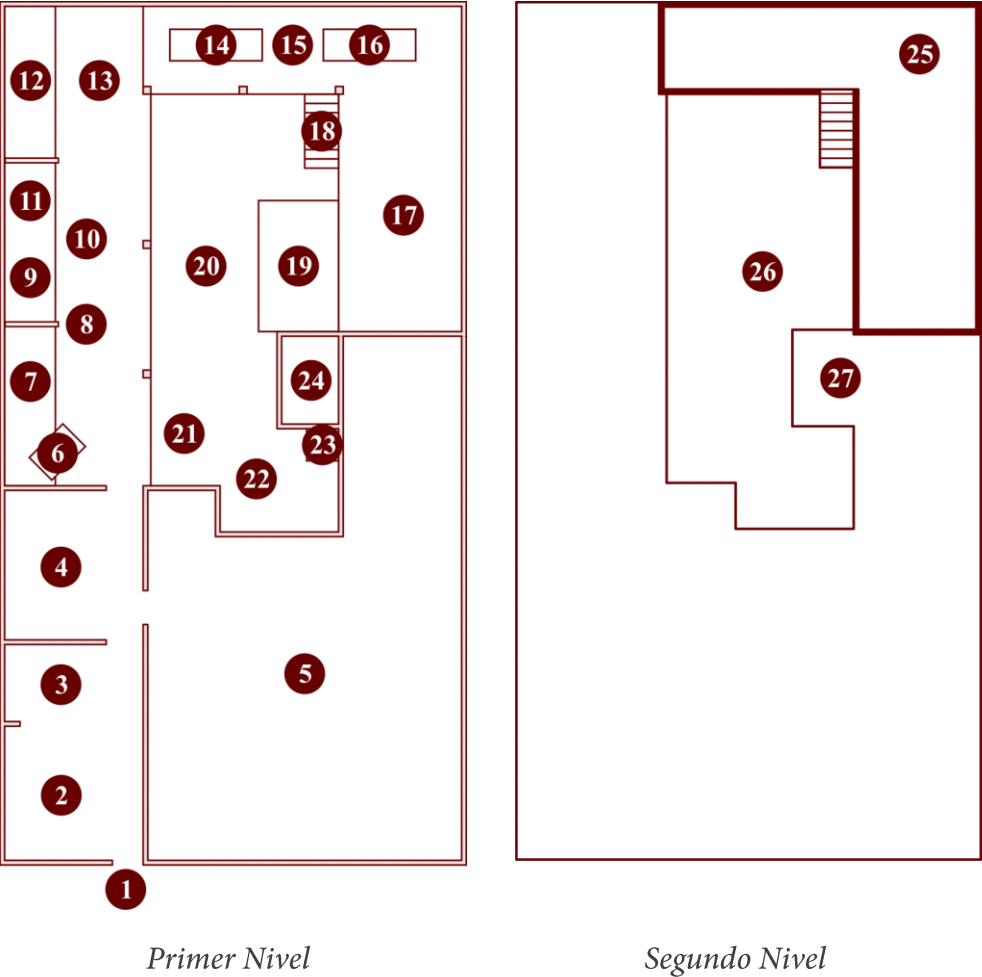


Ilustración 12: Planos De Planta Del Taller De La
Fundación Katanga

Descripción Del Taller Artesanal

- 1. **Entrada:** Fachada embellecida con diseños gráficos, semejantes a los pintados en la superficie de los cununos y bombos. La puerta izquierda conduce al taller, la puerta derecha conduce a la zona doméstica.
- 2. **Muestra:** Espacio creado para exponer manifestaciones de la cultura afrocolombiana. Se encuentra una pintura mural, instrumentos musicales tradicionales, materiales tradicionales como pieles y maderas, pinturas, fotografías, etc.



1. Entrada



2. Muestra

3. **Recepción:** Se halla un computador y un escritorio que contienen documentos y recibos de la fundación, que sirven para la gestión y administración en general en el taller. Además, un teléfono y sillas. Los clientes son atendidos aquí para los encargos y despachos.
4. **Depósito:** Productos semi terminados y terminados se depositan aquí. Se observa que la acomodación no corresponde a un patrón o un criterio de utilidad adicional al de simplemente ubicar y dejar un espacio de circulación.
5. **Morada:** La edificación está dividida en dos grandes zonas; la morada y el taller. La morada es un espacio doméstico; el hogar donde habita la familia nuclear y extendida del maestro Addo Oded. Todos los habitantes se movilizan entre la morada y el taller, aparentemente sin restricciones.
6. **Soldadura:** Las operaciones de soldadura se realizan para fabricar los anillos que sirven para montar y tensar las pieles sobre los resonadores de los cununos y bombos. Se sitúa al lado de la madera sobrante y algunos productos semi terminados o terminados, hechos en madera. El espacio no está aislado o delimitado.



3. Recepción



4. Depósito

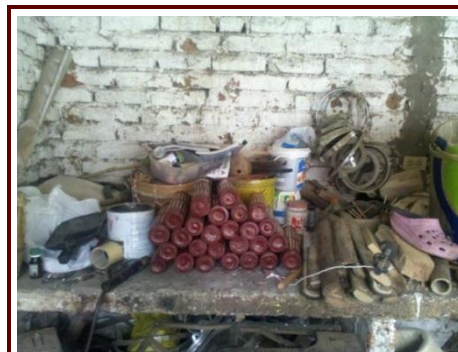


5. Morada



6. Soldadura

- 7. Amontonamiento:** Cerca al espacio de soldadura. Sobre una superficie se apilan generalmente guasas, teclas de chonta, resonadores de bombos pequeños semi terminados, entre otros.
- 8. Amontonamiento:** Se apilan resonadores de cununos y bombos sin terminar. No importa qué grupo vaya arriba y cuál abajo. En este caso, en el suelo están los resonadores de los cununos y sobre ellos los de los bombos.
- 9. Amontonamiento:** Algunos productos sin terminar, como guasás y teclas de chonta, junto a algunos materiales y comida, se conjuntan en este espacio. Abajo se encuentran también resonadores de cununos y bombos sin terminar.
- 10. Trabajo:** Se empotra un palo de aproximadamente 12 centímetros de diámetro, 1 metro útil de largo y a 1.05 metros sobre el suelo. Sobre este palo se apoyan los resonadores de los cununos y bombos para cometer el cepillado de su superficie.



7. Amontonamiento



8. Amontonamiento



9. Amontonamiento



10. Trabajo

- 11. Amontonamiento:** Se apilan resonadores de cununos y bombos sin terminar. No importa qué grupo vaya arriba y cuál abajo. En este caso, en el suelo están los resonadores de los cununos y sobre ellos los de los bombos.
- 12. Insumos:** Sobre las paredes se fijan diferentes anaqueles, donde se guardan pinceles, pinturas, sellantes, lacas, una caja de herramientas, varias herramientas eléctricas, parlantes, útiles de papelería, etc.
- 13. Trabajo:** Se empotran un par de palos, iguales al encontrado en el punto Número10. Estos son usados para apoyar los resonadores de los cununos y bombos durante el cepillado, la inmunización, y los otros procesos de acabado como el sellado, la pintada y la barnizada final. También se realizan procesos de tallado para otros productos.
- 14. Torno:** En este torno se realiza un vaciado inicial, que facilita el vaciado con formones y barras que se realiza después a mano. Esto sucede luego del torneado de la superficie, que da su forma exterior al resonador de los cununos y bombos.



11. Amontonamiento



12. Insumos



13. Trabajo



14. Torno

15. Trabajo: El área entre los dos tornos, sumada a la que se forma entre el torno de vaciado y la zona de luz o secado, conforman un espacio en el que se realizan varios procesos para la producción de artefactos diferentes a los cununos y bombos. Se han observado por ejemplo, procesos de fabricación de guasás.

16. Torno: Se usa para conseguir la forma exterior de los resonadores de los cununos y bombos. En épocas cuando se producen muchas unidades, alrededor de ambos tornos y en otros espacios de trabajo, se acumulan muchos retazos y virutas de madera sobrantes que llegan a cubrir por completo el suelo.

17. Maderas: Bajo la segunda planta se apilan trozos de tronco que se tornearán y vaciarán para conseguir los resonadores de los cununos y bombos. Se observa que a pesar de que existe una intención de apilar de acuerdo algún criterio de utilidad adicional, la forma irregular de los troncos dificulta una acomodación homogénea. Cuando se seleccionan los trozos de tronco que se tornearán, se suelen desacomodar y permanecer así los que aún no se usarán.

18. Escaleras: Comunican la primera planta con la segunda. Suele usarse como sitio de descanso y esparcimiento a la hora del almuerzo.



15. Trabajo



16. Torno



17. Maderas



18. Escaleras

19. Desperdicios: Las virutas y los retazos de madera que sobran del torneado, tallado y cepillado, se guardan en costales de fibra sintética. Se almacenan a merced del sol y la lluvia, hasta que son desechados. No existe un procedimiento consolidado para el desecho o reutilización de la madera sobrante dentro del taller.

20. Secado: Es un espacio al aire libre, donde se ubican los resonadores de los cununos y bombos, torneados, vaciados, y sin cepillar. Son expuestos al sol para que se sequen por uno o dos días.

21. Trabajo: Se ha observado que aquí se doblan, sujetan y clavan los aros. También se tallan diferentes partes de los productos, como las cuñas y trozos de chonta. Fijados en el techo, están los carretes de cuerdas sintéticas, usadas para tensar las pieles de los cununos y bombos.

22. Materiales: Palos de bambú y guadua son apilados, y se almacenan allí hasta que son requeridos para su uso en aros y guasás.



19. *Desperdicios*



20. *Secado*



21. *Trabajo*



22. *Materiales*

23. Lavadero: Se usa para el aseo personal, lavado de enceres y parte del proceso de curtiembre.

24. Baño: Destinado al aseo personal.

25. Depósito: La segunda planta, se yergue sobre los espacios donde se encuentran los tornos y los trozos de tronco apilados. Su apariencia es similar a las viviendas palafíticas, que habitan los afrocolombianos a orillas del mar. Dentro de esta edificación, se depositan resonadores de los cununos y bombos sin terminar.

26. Luz: Es la región que no posee techo, y está a merced de la lluvia y el sol.

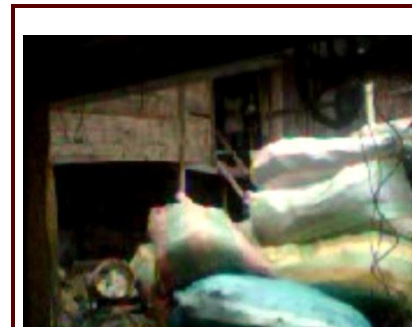
27. Secado: El techo del baño ha sido aprovechado para disponer un espacio en el que se pueden poner a secar los resonadores de los cununos y bombos, ya torneados y vaciados.



23. Lavadero



24. Baño



25. Depósito



26. Luz



27. Secado

Trabajadores y División De Tareas

El maestro artesano Addo Obed Possú, representante legal de la Fundación Katanga ONG, se encarga de gestionar y administrar en diferentes procesos de la organización; resuelve asuntos legales y de contratación, recolecta diferentes materiales como madera y vejucos, dirige los procesos de fabricación y diseños, y asigna tareas a sus subordinados.

En el taller no existe el designio de aprendiz u oficial. Todos son considerados ayudantes del taller, que cumplen jornadas laborales y cuyas tareas son asignadas por el maestro artesano. Empero, es posible agruparlos por las tareas a las que se dedican y su relación con el taller.

El señor Reinaldo Riascos y la señora Ana Inestrosa, poseen relación de parentesco entre ellos y con el maestro Addo, residen en la morada del taller, y participan en todas las operaciones de fabricación; desde las diferentes operaciones de esculpido de la madera, hasta la pintada de los diseños gráficos. Ana, se dedica más a toda la fabricación de guasás, al cepillado de la madera de diferentes productos o partes y a la pintada de los diseños gráficos. Reinaldo, se dedica más a la fabricación de anillos y aros, al vaciado complementario y al esculpido de la madera de diferentes productos o partes.

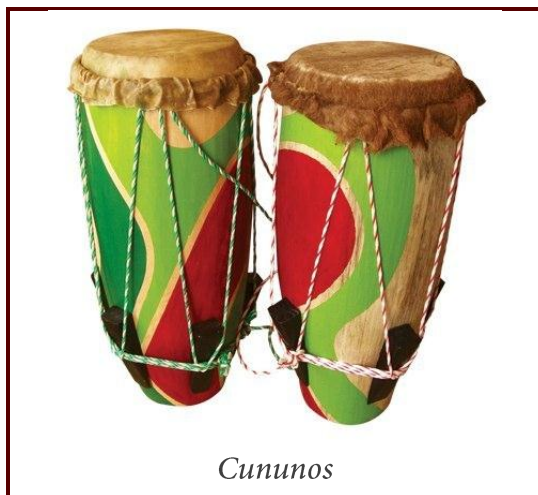
El señor Luis, es un oficial que trabaja durante algunos encargos. Se ocupa del esculpido de la madera de diferentes productos o partes, y de algunas funciones administrativas.

Cuando se trabaja para varios encargos a la vez, es empleado un ayudante adicional, para apoyar el proceso de fabricación. El señor Nestor Montaña, es contratado para estas ocasiones y sus tareas son las mismas que las del señor Reinaldo y la señora Ana.

Por último, los hijos del maestro Addo realizan unas pocas tareas durante los procesos de fabricación, sin cumplir jornadas laborales o adquirir los mismos compromisos que los otros ayudantes.

Descripción Organográfica Del Cununo Y El Bombo

El cununo se considera un membranófono tipo tambor por la forma de su resonador, y un monomenbranófono por la cantidad de membranas que posee. Su resonador se construye de madera y posee forma cónica. Sobre la boca de mayor diámetro se acopla, mediante un anillo de madera o metal, una membrana de cuero. Ésta se fija al resonador por medio de una cuerda de origen vegetal o sintético, que se ata a otro anillo que hala el que sostiene el cuero. Los afinadores son cuñas de madera atadas al cuerpo del cununo. La tensión se logra cuando por medio de golpes se desplazan las cuñas, que halan sus ataduras, y estas a su vez, a la cuerda que fija la membrana al resonador por medio de los anillos. En el pacífico sur, el cununo posee un fondo cerrado por un disco de madera y en el atlántico es de fondo abierto.

*Cununos*

Son de dos tipos: cununo macho y cununo hembra. Se distinguen por su tamaño y/o cuero; elementos que determinan las propiedades del sonido emitido. Cuando la diferenciación se realiza por el sexo del animal del que se extrajo el cuero para el resonador, el cununo hembra se usa para tapar y el macho para repicar durante la interpretación de la agrupación. Cuando la diferenciación se realiza por tamaño y cuero, el cununo hembra emite sonidos bajos y roncós, y el macho emite sonidos altos y claros⁵⁷.

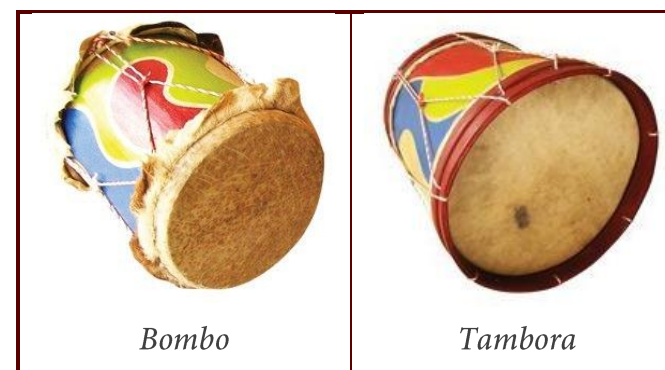
El bombo se considera un membranófono tipo tambor por la forma de su resonador, y un bimembranófono por la cantidad de membranas que posee. Su resonador se construye de madera, posee forma tubular y un grupo de tres o cuatro perforaciones en el centro de su longitud. Sobre

⁵⁷ Restrepo García & Torres Caro (1998) comentan que son los cununos hembras los que emiten sonidos altos y los cununos machos los que emiten sonidos bajos. El maestro Addo Obed, los define de manera opuesta.

ambas bocas se acoplan, mediante anillos de madera o metal, membranas de cuero, que pueden ser de dos especies de animales o de la misma, pero diferente sexo. Estas se fijan al resonador por medio de una cuerda de origen vegetal o sintético, que se ata a otros anillos que halan los que acoplan los cueros. En algunos casos, esta cuerda se ata a aros de madera, que son láminas de madera dobladas en forma de tubos cortísimos de perfil circular. Los afinadores son amarres en el tejido de la cuerda. La tensión se logra cuando se juntan dos tramos del tejido, por medio de un afinador, de tal manera que se forma una “Y”.

La membrana se golpea con una baqueta de punta abollonada, y el resonador con otra de punta rígida. Ambas son de madera. El abullonado puede ser de caucho o tela.

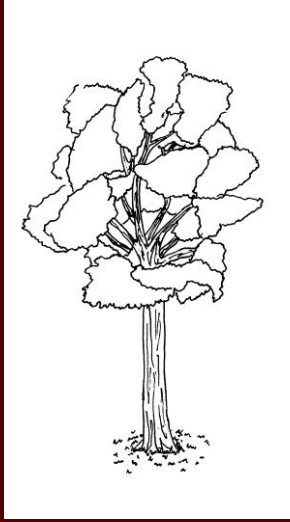
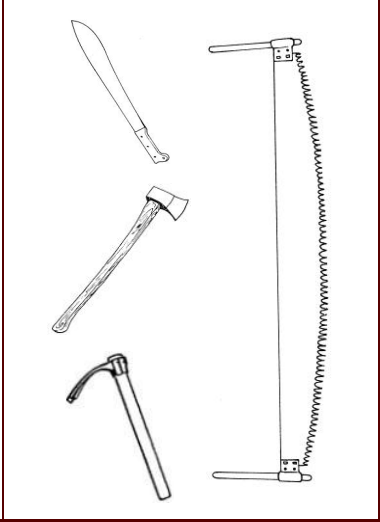
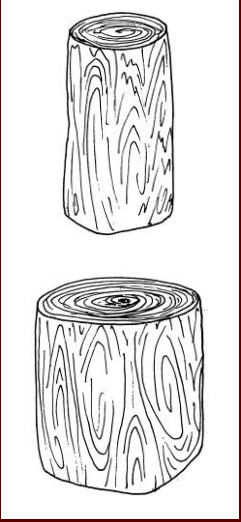
Cuando la cuerda se ata a los anillos, se denomina bombo, cuando se ata a los aros se denomina tambora.

*Bombo**Tambora*

Fabricación De Los Cununos Y Bombos

Resonador:

1. Para el resonador del bombo y el cununo se utilizan por igual las maderas del Jigua Negro (Lauraceae Ocotea Sp.), Aguacatillo (Persea Caerulea), Aliso (Alnus Acuminata), Balso Macho (Ochroma Pyramidale), Garza o Luna (Probablemente Sterculia Apitala, Llamado también Comoruco), entre otras especies. Estas maderas se usan por tradición y son de árboles de entre 15 y 25 años.

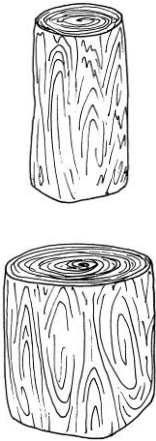
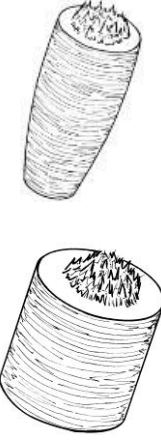
FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

La madera se recolecta en veredas de Buenaventura; en Anchicaya, Zabaletas, Córdoba, Bajo Calima, Bajo Dagua y Villa Estela. Para este proceso se realizan varios viajes; el primero comienza el primer día de luna menguante. Los primeros tres días se hace el camino por donde se van a transportar los troncos de árbol, se “empalestra” el suelo de ser necesario y se limpian los árboles que se van a tumbar. El cuarto día de luna menguante, los árboles se tumban, limpian, y cortan en trozos, según sean para bombos o cununos. Se aprovecha la marea del río en la madrugada y el atardecer, para arribar y regresar del sitio de recolección. Para finalizar el proceso, se prepara el terreno y se siembran semillas de los árboles tumbados.

El machete se usa para abrir camino y cortar ramas. El hacha se usa para talar y tumbar el árbol, la azuela para limpiar la corteza y la tronzadora para cortar en trozos los árboles.

El equipo de trabajo lo conforman: el maestro Addo Oved, un jefe de campo, y de dos a cuatro ayudantes, que son campesinos de la vereda. Esto es así, pues son los campesinos quienes saben las rutas, ayudan al reconocimiento de la comunidad y el territorio.

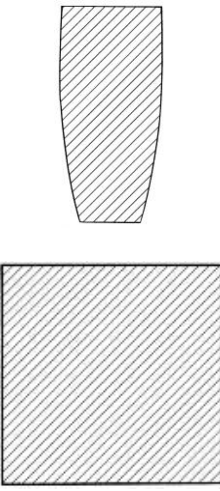
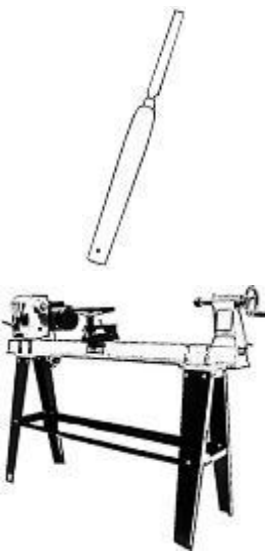
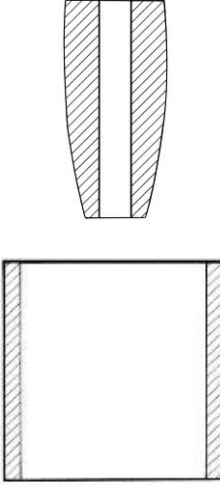
2. En el taller, los trozos de madera se montan en un torno y con ayuda de formones, se les da su forma cilíndrica o cónica. Los trozos más delgados, que son de la parte superior de un árbol o de uno delgado, se emplean para el resonador de los cununos. Los más anchos, que son de la parte inferior de un árbol o de uno ancho, se emplean para los bombos.

FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

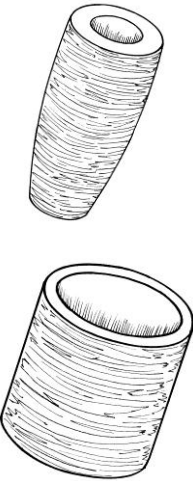
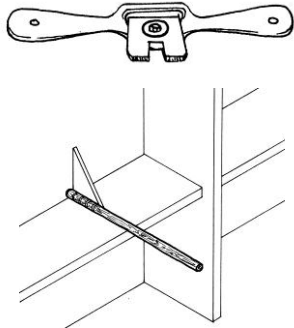
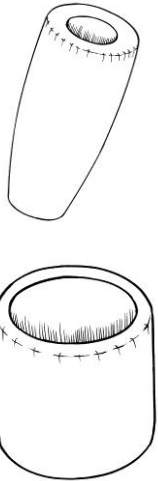
La madera mojada suele preferirse, pues presenta menos inconvenientes para tornear, cuando se usan velocidades lentas. Es por eso que se prefiere el cuarto día de luna menguante para la tumbada, pues es en momento que la madera presenta una humedad ideal para el esculpido del resonador y el secado.

Al finalizar el torneado, el futuro resonador posee una superficie rugosa, producto del filo del formón.

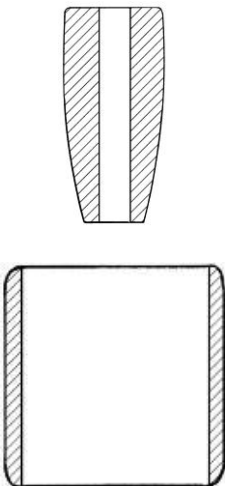
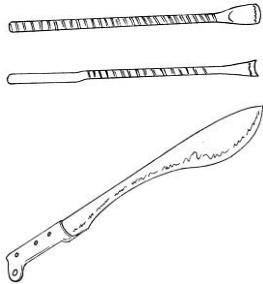
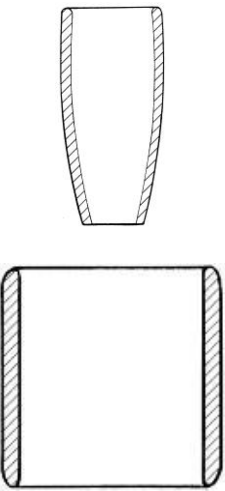
3. Se hace un primer vaciado con un torno diferente al usado anteriormente. Antes de implementar el torno, las herramientas de vaciado eran berbiquíes y formones. La inclusión del torno ha facilitado las operaciones de vaciado.

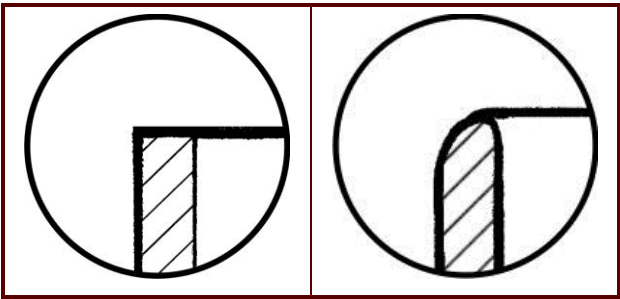
FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

4. Para quitar las marcas del formón y conseguir un acabado liso en la superficie, se la lija con un cepillo para madera, mientras se apoya el resonador sobre el palo horizontal descrito anteriormente,.

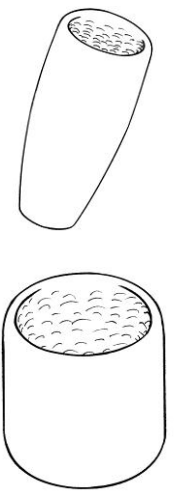
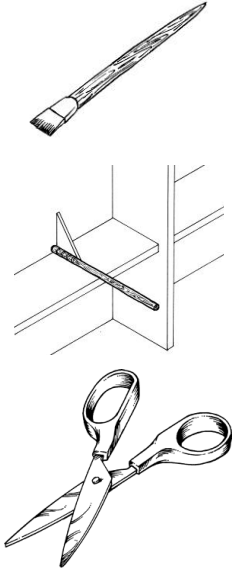
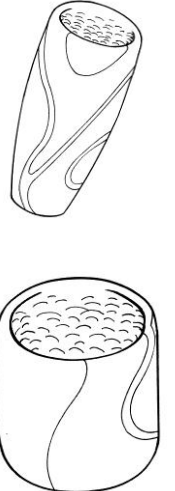
FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

5. Con ayuda de palas y machetes modificados, se termina de vaciar el resonador y se redondean los bordes; todos en el bombo, y sólo los bordes del diámetro más grande en el cununo.

FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

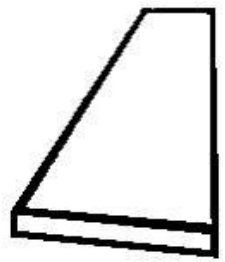
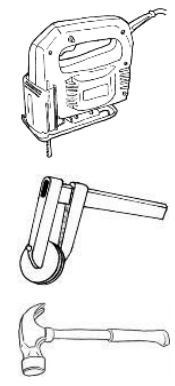
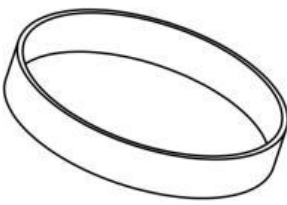


6. Luego de secados al sol durante uno o dos días, los resonadores se inmunizan y pintan. La pintura es de vinilo y se aplica con una técnica que emplea cintas, tijeras y pinceles. Para esto, también se utiliza el palo horizontal como apoyo. Al finalizar la pintada, se aplica un barniz transparente.

FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

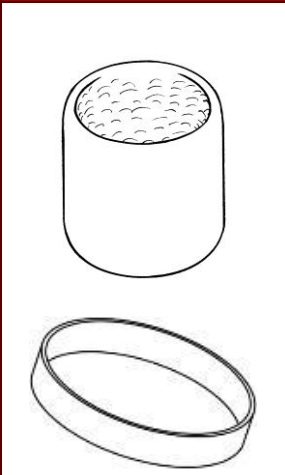
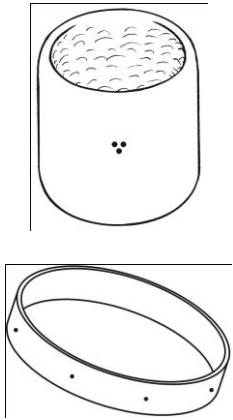
Aros:

1. Para los aros, se emplea la madera del árbol Jagua (Genipa Americana L) o la del Nato (Mora Megistosperna). En su presentación de lámina, la madera se corta con caladoras en trozos largos y angostos, que se doblan para obtener un tubo cortísimo de perfil circular, con ayuda de formaletas. Su diámetro se coteja con el del bombo al que va a pertenecer, y luego se lo asegurada temporalmente con pinzas. Hasta que son clavadas dos o tres hileras de clavos, en sentido perpendicular a la longitud de la lámina. Las puntas de estos clavos, que sobresalen del otro lado de la superficie, finalmente se doblan con golpes de martillo, para fijar permanentemente el diámetro del aro.

FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

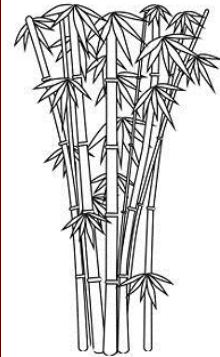
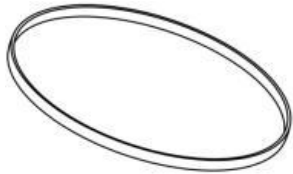
2. Al costado del aro se elabora una hilera de taladrados que se disponen para hacer el tejido de las cuerdas que fijan las membranas. Del par que anillos que posee el bombo, uno poseerá siete taladrados y el otro, ocho.

La misma herramienta es usada para conseguir los tres o cuatro orificios en el costado del resonador del bombo.

FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

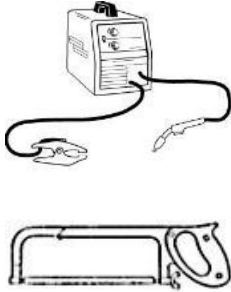
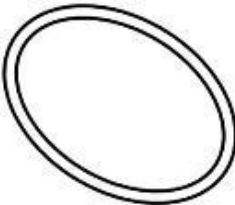
Anillos De Madera:

1. La madera utilizada para estos anillos es la de guadua verde o la del bambú. Cada trozo se corta con machete y segueta, dobla con ayuda de formaletas, coteja con el bombo al que pertenecerá y finalmente se amarra con hilo Terlenca, para fijar su diámetro.

FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

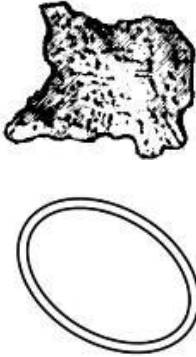
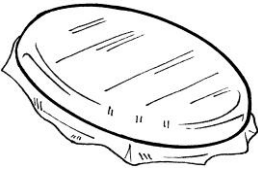
Anillos De Metal:

1. Se utiliza un alambre de acero, cuyo diámetro es de cinco milímetros. Los trozos se cortan con segueta, doblan con ayuda de formaletas, cotejan con el cununo al que pertenecerán y finalmente cada uno se suelda.

FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

Membranas:

1. Los cueros utilizados para las membranas provienen de animales como la danta (tapir de Baird), el ciervo (ciervo de cola blanca), el becerro, el chivo y la vaca. La combinación de cueros en el bombo, o su selección para el cununo hembra o macho depende del grosor. Así, se elige un cuero grueso y uno delgado para diferenciar los sonidos de ambas membranas del bombo; se usa un cuero grueso para el cununo hembra y otro delgado para el macho.

FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

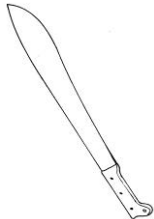
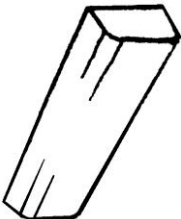
En el montaje, primero se acopla el cuero y luego se corta el exceso con tijeras. Algunas veces se clava el cuero al resonador por el costado de éste. El montaje con los anillos es igual para los cununos y bombos, y diferente para las tamboras (ver Ilustración 13).

CUNUNOS Y BOMBOS	TAMBORAS
	

Ilustración 13: Montaje De Membranas En Cununos, Bombos Y Tamboras

Afinadores:

1. Para las cuñas se usan las mismas maderas que para los resonadores. Se esculpen con machete, lijan con papel de lijar, inmunizan, pintan y barnizan.

FORMATO DE ENTRADA	HERRAMIENTA(S)	FORMATO SALIDA
		

Acople de Membranas y Fijación:

1. En el cununo, la membrana se acopla a la boca de mayor diámetro, luego se amarran las cuñas al resonador, y se ata una cuerda al anillo, que hace un recorrido entre este y las ataduras de las cuñas. La cuerda envuelve las ataduras de las cuñas, mientras rodea a una de estas, luego envuelve al anillo. Lo anterior se repite con cada cuña.

Para el bombo, se ata una cuerda entre el par de anillos que halan el otro par acoplado con los cueros al resonador. Se tejen surcos en “V”, que luego son amarrados de tal manera que se forman varias “Y”.

Para la tambora, las cuerdas se atan a un par de aros en vez de al par de anillos. También se tejen surcos en “V”, que luego son amarrados de tal manera que se forman varias “Y”.

PASO 1	PASO 2	PASO 3
		
		
		

IX. IDENTIFICACIÓN DE LAS CONTRIBUCIONES

ANÁLISIS DEL SISTEMA TÉCNICO PRODUCTIVO DE MEMBRANÓFONOS.

Para el análisis del sistema técnico productivo de membranófonos en el taller de la Fundación Katanga ONG, se confeccionó una matriz en la que se cruzan las diferentes tareas que se deben realizar para producir los membranófonos y las categorías en las que el diseño puede contribuir a mejorar las aptitudes del taller tradicional para el mercado. Esta matriz pretende ser una herramienta que retrata la totalidad del panorama correspondiente al sistema técnico productivo de membranófonos, de acuerdo a las nociones recogidas.

La primera sección de columnas precisan qué pieza del membranófono se produce (Resultado Esperado), quién la produce (Encargado), dónde la produce (Espacio), y cómo la produce (Tarea). Las anteriores precisiones se hacen con un grado de especificidad suficiente para evocar las acciones que se ejecutan para producir cada pieza, y las condiciones en que estas se

dan. En el Ítem Formal, tales acciones y condiciones fueron descritas o caracterizadas, también, se registraron observaciones. No está de más explicitar, que las tareas ejecutadas para la producción de cada pieza incluyen las de ensamble del producto final.

Conforme a lo anterior, las filas de la primera sección de columnas se agrupan por pieza; cada grupo de filas contiene todas las tareas necesarias para producir una pieza y a cada fila corresponde una tarea. Así, para cada tarea, se precisa quién se encarga y en qué espacio se efectúa.

La segunda sección de columnas listan las seis categorías de contribución. Por lo tanto, sus filas contienen las valoraciones dadas a cada tarea, según la categoría. Para las valoraciones se tuvieron en cuenta las acciones y condiciones correspondientes a la producción de todas las piezas, es decir, todas las descripciones, caracterizaciones y observaciones condensadas en el Ítem Formal. Se tuvo especial cuidado en el manejo de las conceptualizaciones de cada categoría, para que se realizaran valoraciones certeras (invariables).

Para registrar y medir la valoración dada, se establecieron los siguientes calificativos: No Aplica, No Pertinente, Bueno, Problema Urgente, y Mejorar. Cuando los primeros dos se registran, no se efectúan acciones en la tarea según la categoría. Cuando se registran los siguientes cuatro, las tareas se valoran positiva o negativamente, en diferentes grados, y según ello, se plantea si deben efectuarse correctivos u otras acciones.

La valoración No Aplica (N.A.) se registra cuando la categoría no puede ser utilizada para evaluar la tarea por diferentes modalidades de incompatibilidad; no es de su competencia o no es la más competente, no se demuestra que se afecta negativamente por la tarea realizada, o no sucede durante la tarea. Por ejemplo, los procesos creativos no pueden ser evaluados en el secado del resonador, puesto que no suceden durante esta tarea, en cambio, si en el diseño, planeación y dirección de la producción de esta pieza. Tómese también como ejemplo, que para el almacenamiento y recogida de las maderas no aplica la categoría de comunicación, porque no se establece una relación en la que la comunicación dependa o se afecte por esa tarea.

La calificación No Pertinente (N.P.), se asigna cuando no se poseen conocimientos suficientes para valorar la tarea según la categoría de contribución.

Se califica Bueno (B), sí no se observan problemas en la tarea y conjuntamente se poseen argumentos o al menos indicios que respalden tal valoración. Esta calificación no exime a la tarea de ser constantemente perfeccionada, para mejorar aún más las competencias del taller.

Respecto a lo anterior, se anota que todas las técnicas manuales serán calificadas como Bueno, a menos que se demuestre lo contrario. Ya que

se considera que el artesano (maestro o ayudante) exhibe maestría en sus técnicas manuales, al ser él quien se dedica al oficio.

Problema Urgente (P) se registra cuando se identifica un problema en la tarea según la categoría. El problema deberá ser solucionado con premura, pues es considerado como negativamente crítico para las competencias del taller hacia el mercado.

Por último, Mejorar (M) indica una oportunidad de hacer que la tarea produzca mejores resultados o que se identifican problemas de menor importancia que se deben corregir, en orden de mejorar las competencias del taller hacia el mercado; estos problemas no afectan al taller de manera negativamente crítica.

A continuación en la Tabla 8, se presenta la matriz confeccionada y utilizada para el análisis del sistema técnico productivo de membranófonos. Contiene las tareas con sus respectivas especificaciones y valoraciones proporcionadas según la categoría. El registro P se resalta de color verde para diferenciar fácilmente cuáles son los problemas urgentes. Este color se usa más adelante en Contribuciones Que El Diseño Industrial Puede Realizar Desde El Sistema Técnico Productivo. con las mismas intenciones.

RESULTADO ESPERADO	ENCARGADO	ESPACIO	TAREA	PROCESOS CREATIVOS	TÉCNICAS MANUALES	ORGANIZACIÓN	ERGONOMÍA Y SEGURIDAD LABORAL	COMUNICACIÓN	CONDICIONES AMBIENTALES
RESONADOR (RE)	Maestro Artesano		Diseño, Planeación, Dirección (1)	P	B	N.P.	N.A.	N.A.	N.A.
	Ayudante o Maestro Art.	Maderas (17)	Almacenamiento y Recogida (2)	N.A.	B	P	M	N.A.	N.A.
		Trabajo (10, 13), Torno (14,16).	Esculpido (3)	N.A.	B	P	P	B	P
		Secado (20,27)	Secado (4)	N.A.	B	M	M	B	B
		Insumos (12), Trabajo (13)	Tratamientos Superficie (5)	N.A.	B	P	P	P	M
		Amontonamiento (8, 11), Depósito (25), Escaleras 18	Amontonar (6)	N.A.	B	P	M	N.A.	N.A.
AROS (AR)	Maestro Artesano		Diseño, Planeación, Dirección (1)	P	B	N.P.	N.A.	N.A.	N.A.
	Ayudante o Maestro Art.	Trabajo (21)	Corte y Armado (2)	N.A.	B	P	P	B	P
		Sin espacio	Secado (3)	N.A.	B	M	M	B	B
		Insumos (12), Trabajo (13)	Tratamientos Superficie (4)	N.A.	B	P	P	M	M
		Amontonamiento (8, 11)	Amontonar (5)	N.A.	B	P	M	N.A.	N.A.
ANILLOS DE MADERA (AMD)	Maestro Artesano		Diseño, Planeación, Dirección (1)	P	B	N.P.	N.A.	N.A.	N.A.
	Ayudante o Maestro Art.	Trabajo (21)	Almacenamiento, Corte y Armado (2)	N.A.	B	P	P	N.A.	P
		Insumos (12), Trabajo (13)	Tratamientos Superficie (3)	N.A.	B	P	P	N.A.	M
		Amontonamiento (8,11)	Amontonar (4)	N.A.	B	P	M	N.A.	N.A.
ANILLOS DE METAL (AMT)	Maestro Artesano		Diseño, Planeación, Dirección (1)	P	B	N.P.	N.A.	N.A.	N.A.
	Ayudante o Maestro Art.	Trabajo (21), Soldadura (6)	Corte y Armado (2)	N.A.	M	P	P	N.A.	N.P.
		Amontonamiento (8, 11)	Amontonar (3)	N.A.	B	P	M	N.A.	N.A.
AFINADORES (AF)	Maestro Artesano		Diseño, Planeación, Dirección (1)	P	B	N.P.	N.A.	N.A.	N.A.
	Ayudante o Maestro Art.	Trabajo (21, 15)	Esculpido (2)	N.A.	B	P	P	B	P
		Insumos (12), Trabajo (13)	Tratamientos Superficie (3)	N.A.	B	P	P	M	M
		Amontonamiento (7,9)	Amontonar (4)	N.A.	B	P	M	N.A.	N.A.
MEMBRANAS (MMB)	Maestro Artesano		Diseño, Planeación, Dirección (1)	P	B	N.P.	N.A.	N.A.	P
	Ayudante o Maestro Art.	Sin Espacio	Almacenamiento, Acople, corte y Fijación (2)	N.A. (1,2)	B	P	N.P.	B	N.A.
CUERDAS (CU)	Maestro Artesano		Diseño, Planeación, Dirección (1)	P	B	N.P.	N.A.	P	N.P.
	Ayudante o Maestro Art.	Sin espacio	Almacenamiento, Corte y Tejido (2)	N.A.	B	P	B	B	N.A.
		Recepción (3), Depósito (4)	Salida (3)	N.A.	B	P	N.A.	M	N.A.

Tabla 8: Matriz Para El Análisis Del Sistema Técnico Productivo De Membranófonos.

Luego de valorar las tareas, se aislaron las que presentaban problemas urgentes, problemas menores y/u oportunidades. Estas tareas se clasificaron según la categoría que las valoró y se agruparon por sus rasgos. Para este ejercicio se concibió una tabla que organiza el conjunto de tareas en cuestión, según las categorías y rasgos. De esta manera se tiene uno o más grupos de problemas urgentes, problemas menores y/u oportunidades por categoría.

La Tabla 9 organizan los grupos de problemas urgentes, problemas menores y/u oportunidades, mediante una clasificación que se basa en las categorías y rasgos pertinentes a la tareas aisladas. Los problemas urgentes se resaltan con color verde, los problemas menores y/u oportunidades no poseen ningún tipo de distinción.

Para una lectura más sencilla de la Tabla 9 se recomienda dirigirse a la Abreviaturas Para Tareas que se encuentra en Anexos.

PROCESOS CREATIVOS	TÉCNICAS MANUALES	ORGANIZACIÓN	ERGONOMÍA Y SEGURIDAD LABORAL	COMUNICACIÓN	CONDICIONES AMBIENTALES
1. RE1 - AR1 - AMD1 - AMT1 - AF1 - MMB1 - CU1	2. AMT2	3. RE2	9. RE2	13. RE5	17. RE3 - AR2 - AF2
		4. RE3 - RE5 - AR2 - AR4 - AMD2 - AMD3 - AMT2 - AF2 - AF3 - AF4	10. RE3 - RE5 - AR2 - AR4 - AMD2 - AMD3 - AMT2 - AF2 - AF3 - AR3	14. AR4 - AF3	18. RE5 - AR4 - AMD3 - AF3
		5. RE4 - AR3	11. RE4	15. CU1	19. MMB1
		6. RE6 - AR5 - AMD4 - AMT3	12. RE6 - AR5 - AMD4 - AMT3 - AF4	16. CU3	
		7. MMB2 - CU2			
		8. CU3			

Tabla 9: Clasificación De Problemas Urgentes, Problemas Menores Y/U Oportunidades.

CONTRIBUCIONES QUE EL DISEÑO INDUSTRIAL PUEDE REALIZAR DESDE EL SISTEMA TÉCNICO PRODUCTIVO.

Procesos Creativos:

1. (RE1 - AR1 - AMD1 - AMT1 - AF1 - MMB1 - CUI) Problema

Urgente: Los clientes de la Fundación Katanga ONG son grupos folclóricos de empresas o particulares, músicos, orquestas, universidades, instituciones artísticas, casas de cultura, maestros, etc. Personas y grupos sociales que representan un sector de mercado al que el taller dirige su producción. Particulares y empresas como Marimbas Palmachonta, dedicados a comercializar los mismos instrumentos tradicionales en los mismos sectores, se muestran como competidores posicionados en el sector de mercado, junto a empresas industriales que producen diversos membranófonos frecuentemente apetecidos.

Durante el diseño, la planeación y la dirección en la producción de membranófonos se subvalora cómo la competencia constante afecta

críticamente las dinámicas de mercado, por lo tanto, no es una preocupación primaria satisfacer las necesidades del sector y lograrlo mejor que los competidores. Así, esta tarea se centra únicamente en el perfeccionamiento de los procesos de fabricación, mientras, el taller de la Fundación Katanga ONG es desplazado del mercado en la medida que diferentes empresas y comerciantes se posicionan.

Ya que el trabajo del diseño industrial se caracteriza por incluir sistemáticamente los valores estéticos a los productos industriales de diferentes maneras, Se propone que es posible transmitir este estilo de trabajo al artesano, a través de la pedagogía. Para que disponga de él durante el diseño, planeación y direccionamiento en la producción de membranófonos y de esa manera le sea mucho más fácil crear propuestas dirigidas a satisfacer necesidades específicas del sector.

Lo que se propone, consiste en la transferencia de sistemas técnicos del conjunto de diseño y sus respectivas culturas técnicas (incorporadas o relacionadas a los sistemas técnicos), típicas de los grupos sociales que exhiben culturas de masas a un individuo o grupo social que exhibe culturas técnicas tradicionales (artesanales).

Esta contribución podría comenzar con una asesoría de diseño, propuesta de modo que sea un espacio de diálogo en el que se resuelva cualquier inquietud que pueda surgir al realizar propuestas. Esto quiere decir que no sólo se propone desde el diseño, también se exponen los argumentos y se debaten con el artesano. También se puede incentivar al artesano a cursar programas básicos de diseño, como los ofrecidos por el SENA en su plataforma virtual.

Para continuar con la transferencia de sistemas técnicos, se plantea que se pueden proponer ejercicios para desarrollar capacidades en diseño, cuyas dinámicas consistan en realizar propuestas que satisfagan unas necesidades dadas, las cuales, sean inspiradas en las cuatro fuentes formuladas por Dommelen (Quiñones, 2006), y atiendan a requerimientos de función, uso, y estética, y a determinantes de costos, como anota Gutiérrez Lega (Quiñones, 2006)- .

Para consolidar la transferencia del sistema técnico, se recomienda adelantar estudios que permitan clasificar variados métodos utilizados por el diseño industrial, para que pueda ser evaluada su compatibilidad o afinidad con la cultura técnica tradicional incorporada y asociada al sistema técnico productivo de membranófonos. Métodos genéricos como el cartesiano o específicos

del diseño como el deconstructivista, podrían ser estudiados y luego adaptados para ser adoptados en el trabajo del artesano a través de la pedagogía.

Todo lo anterior sólo es posible a través de la sensibilización del artesano, ante la importancia de satisfacer adecuadamente las necesidades del sector de mercado. Lo que en uno contemporáneo, seguramente acarreará a un estado de constante creación, en el que se valoren las propuestas creativas.

Técnicas Manuales

2. (AMT2) *Problema Menor Y/U Oportunidad:* El soldador eléctrico representa una cultura técnica de origen industrial dentro del taller tradicional. Debido a que el maestro artesano y los ayudantes no han recibido capacitación formal o certificada, no se puede asegurar que se hayan transferido los conocimientos científicos y prácticos mínimos para participar de dicha cultura técnica incorporada al sistema técnico del soldador, de la manera visionada en su producción por sus gestores.

Esto es un problema por dos razones: Primero, puede que la energía del sistema técnico no se esté administrando de manera eficiente. Por ejemplo, si se trabaja con amperajes excesivos. Segundo, porque sería limitada la noción de las posibilidades que ofrece la herramienta para crear nuevas propuestas, sí es que se dispone de poca cantidad de conocimientos pertenecientes a la cultura técnica incorporada que se cita.

Según lo anterior, se recomienda la certificación en el empleo de diferentes gamas de soldadores eléctricos. Se prefieren los cursos de formación que transmitan por igual, conocimientos prácticos y científicos. La disposición de los mismos, propiciará el dominio de las configuraciones del soldador y los procedimientos de soldadura. En otras palabras, facilitará la gestión y administración para la optimización de los recursos físicos (no solo el recurso energético), lo que se traducirá en un aumento de la productividad.

Para el segundo problema, la disposición de estos conocimientos favorecerá la creación de propuestas destacadas por su diversidad. Obtenidas, mediante una experimentación enriquecida por la consciencia de una amplia gama de posibilidades que ofrece la herramienta.

La certificación en el empleo de diferentes gamas de soldadores eléctricos, también favorecerán las adaptaciones del soldador actual u otras gamas a las particularidades del trabajo en el taller, tal cual sucedió con los tornos desarrollados para la fundación.

Organización

3. **(RE2) Problema Urgente:** La manera en que se almacenan cotidianamente los troncos, sugiere que no existe preocupación por la optimización del espacio. Así, los troncos terminan por permanecer en sitios donde no deben, ya sea porque no se prefiere ubicarlos en el sitio destinado para ese fin o porque el mismo resulta insuficiente.

Conforme a la situación, la movilidad en la zona de trabajo del taller se dificulta por la gran cantidad de obstáculos presentes; amontonamientos de troncos. Desde la organización, el problema radica en que se dificulta la movilidad entre espacios cuando la tarea implica un tránsito constante. También, se desperdicia tiempo cuando se deben hallar troncos en espacios diferentes al destinado para su almacenamiento. Ambas situaciones mantienen altos los costos de producción, por pérdidas de tiempo (descenso de la productividad).

Se propone implementar una cultura de orden y control en el trabajo dentro del taller, que garantice óptimas condiciones para la movilidad entre zonas de trabajo y facilite la gestión cuando se seleccionen los troncos que se van a procesar. Esto puede hacerse mediante la pedagogía; sensibilizar al artesano y a sus subordinados sobre la incidencia que tiene esta situación para la productividad (aumento en los costos de producción), hará que consideren importante procurar el orden y el control para cada una de las tareas del proceso de producción.

Estas acciones deben complementarse mediante un diseño que optimice el espacio utilizado para almacenar los troncos. Puede que este consista sólo en la modularidad que ofrece la forma de los troncos para optimizar el espacio que en conjunto utilizan. También puede suceder que se produzcan nuevos objetos que propongan una nueva manera de organizar aquellos troncos. Incluso, se puede llegar a determinar que el espacio es insuficiente, debido al gran volumen que poseen los troncos y por lo tanto este debe ampliarse o debe reducirse la cantidad de troncos almacenados.

Por ahora, la principal determinante para resolver este problema de diseño parece ser el volumen irregular de los troncos, que se da por la biología de los árboles y las alturas irregulares de los cortes, que

dependen del destino que se les vaya a dar (resonador del bombo o del cununo).

El control puede potenciarse mediante la implementación de procedimientos o herramientas como inventarios detallados. La utilidad de reforzar el control en la organización del taller, se encuentra en propiciar el flujo más rápido de información general y específica que permite mejorar las capacidades de gestión del sistema técnico productivo y puede llegar a reducir tiempo en los procesos de producción.

4. **(RE3 - RE5 - AR2 - AR4 - AMD2 - AMD3 - AMT2 - AF2 - AF3 - AF4) Problema Urgente:** La productividad también se afecta negativamente por las superficies de trabajo; regularmente no se encuentran en condiciones aptas, ya sea porque son obstaculizadas por amontonamientos de piezas no terminadas o porque no siempre disponen de los insumos necesarios para el trabajo. Así, se pierde tiempo cuando se tienen que despejar las superficies cada vez que se ocupan o cuando se deben hallar los insumos. En esta situación se obstaculiza la gestión y la transformación de las entidades físicas, lo que mantiene altos los costos de producción por pérdidas de tiempo.

Se propone implementar una cultura de orden y control en el trabajo dentro del taller, que garantice óptimas condiciones para realizar una determinada tarea sobre esas superficies, lo cual implica también garantizar todos los implementos necesarios cada vez.

Lo anterior puede hacerse mediante la pedagogía; sensibilizar al artesano y a sus subordinados sobre la incidencia que tiene esta situación para la productividad (aumento en los costos de producción), hará que consideren importante procurar cada vez superficies de trabajo en condiciones óptimas para la tarea que se vaya a realizar.

Durante la investigación se registró que muchos productos fueron entregados a pesar de poseer desperfectos considerables. También se observó un reclamo hecho por un cliente; denunció unidades defectuosas que el maestro artesano accedió a reparar.

Desde la organización esto es un problema, ya que los reprocesos inciden negativamente en la productividad. Se propone entonces, la implementación de controles de calidad para cada una de las piezas de los membranófonos, como estrategia para asegurar el promedio de productividad. Para esta tarea será necesario el establecimiento de indicadores, que permitan medir la calidad de cada pieza producida.

Lo que puede facilitarse mediante la pedagogía; sensibilizar al artesano y a sus subordinados sobre la incidencia que tiene esta situación para la productividad (aumento en los costos de producción), hará que consideren importante evitar los reprocesos en el sistema técnico productivo.

No se posee una referencia precisa para el tiempo que demora una tarea y sus diferentes procedimientos, por eso no es posible establecer cuándo existe un retraso en la fabricación de la pieza o el producto final. Esto es un problema desde la organización, pues así no es posible medir la productividad. Se propone entonces, clasificar los procedimientos en las tareas y establecer tiempos promedio. Para luego implementar controles de tiempo que permitan medir y asegurar el promedio de productividad.

La implementación de los controles de tiempo puede facilitarse mediante la pedagogía; sensibilizar al artesano y a sus subordinados sobre la inconveniencia de las demoras en la producción (posible aumento en los costos de producción), hará que consideren importante controlar los tiempos de producción de manera rápida y precisa.

Las guadas, alambres y cueros, no poseen espacios ni patrones de agrupamiento pensados exclusivamente para su almacenamiento. Desde la organización, el problema consiste en que se desperdicia tiempo cuando tienen que ser ubicados los materiales que se van a transformar. En algunas ocasiones, también se dificulta la movilidad entre espacios cuando la tarea implica un tránsito constante. Ambas situaciones mantienen altos los costos de producción, por pérdidas de tiempo (descenso de la productividad).

Se propone hallar y acondicionar espacios para almacenar los anteriores materiales. De ser necesario, se deberán diseñar patrones de agrupamiento que optimicen el uso de estos. Como requerimientos primarios para este espacio se reconocen: el fácil acceso a las unidades de material, una fácil manipulación de las mismas en tal espacio y el control rápido y preciso de su contenido, ya sea para inventariar cualitativamente o para distribuir las unidades.

El uso de este espacio deberá complementarse con una cultura de orden y control, que garantice su correcta utilización, condiciones óptimas para la movilidad entre zonas de trabajo y facilite la gestión cuando se seleccionen las unidades de material que se van a procesar.

La pedagogía puede sensibilizar al artesano y a sus subordinados sobre la incidencia negativa que podría causar la desorganización en la productividad (aumento en los costos de producción), lo que hará que consideren importante procurar el orden y el control para cada una de las tareas del proceso de producción.

5. **(RE4 - AR3) Problema Menor Y/U Oportunidad:** Para el secado, los resonadores y aros se sitúan en la zona de luz, cuya área, coincide con rutas que conectan diferentes espacios. La movilidad entre estos se dificulta, cuando los resonadores están secándose en la zona enunciada. Desde la organización, el problema radica en que se dificulta la movilidad entre espacios cuando la tarea implica un tránsito constante. Así, los costos de producción se mantienen altos por las pérdidas de tiempo.

Al contrario de lo que se podría pensar, este problema no se considera urgente, puesto que son muy pocos los resonadores y aros que llegan a presentarse como obstáculos, además, esto sucede pocas veces, a comparación de otros obstáculos que si se presentan comúnmente.

Por otro lado, el techo del baño se encuentra hecho de tejas de fibrocemento, en él se suelen ubicar los resonadores para el secado. Los surcos de la teja los distribuyen uniformemente, y los mismos surcos junto a la rugosidad de la superficie, evitan que los resonadores resbalen. El uso de este espacio para el secado disminuye la cantidad de resonadores y aros que en el secado, pueden presentarse como obstáculos. Es por ello, que se deberá considerar la posibilidad de optimizar el uso de este espacio.

Se plantea concebir un diseño que proponga una manera de organizar mayor cantidad de resonadores de Membranófonos en este espacio. Puede ser que este objeto no sólo optimice el espacio y contenga mayor cantidad de resonadores, también podría disminuir los tiempos de secado mientras se mantienen o disminuyen costos de operación y/o mantenimiento.

También se propone apoyar el uso de este diseño con la implementación de una cultura de orden y control que garantice su correcta utilización y óptimas condiciones para la movilidad entre zonas de trabajo. Esto puede hacerse mediante la pedagogía; sensibilizar al artesano y a sus subordinados sobre la incidencia negativa que podría causar la desorganización en la productividad (aumento en los costos de producción), hará que consideren

importante procurar el orden y el control cuando sean ubicados los resonadores para secarlos.

Por último, se recomienda establecer referencias de tiempo para el secado de los resonadores, y así asegurar el promedio de productividad en los procesos de secado mediante controles.

No se posee una referencia precisa para el tiempo que demora un resonador en secarse, por eso no es posible establecer cuándo existe un retraso. Esto es un problema desde la organización, pues así no es posible medir la productividad. Se propone entonces, medir los tiempos promedio que se requieren para que el secado provea las condiciones ideales para el maquinado, los tratamientos superficiales y el sonido. Para luego implementar controles de tiempo que permitan medir y asegurar el promedio de productividad.

La implementación de los controles de tiempo puede facilitarse mediante la pedagogía; sensibilizar al artesano y a sus subordinados sobre la inconveniencia de las demoras en el secado (posible aumento en los costos de producción), hará que consideren importante controlar estos tiempos de manera rápida y precisa.

6. **(RE6 - AR5 - AMD4 - AMT3) Problema Urgente:** Los resonadores, aros y anillos sin terminar son amontonados entre espacios de trabajo, y suelen combinarse los que se encuentran en diferentes etapas de su fabricación. Debido a su volumen, cantidad y manera en que se agrupan, los amontonamientos obstaculizan el tránsito entre espacios. Así, desde la organización, el problema radica en que se dificulta la movilidad entre espacios cuando la tarea implica un tránsito constante. También, se pierde tiempo cuando se dificulta hacerse a un resonador porque otros se encuentran sobre él. Ambas situaciones mantienen altos los costos de producción-

Se propone entonces proveer y acondicionar un o unos espacios para los resonadores, anillos y aros en diferentes estados de producción que evite o eviten la obstaculización entre espacios de trabajo. Puede suceder que se produzcan nuevos objetos que propongan una nueva manera de organizar aquellas piezas, por ejemplo, se sospecha que los espacios bajo la superficie de trabajo pueden ser aprovechados de mejor manera y que también pueden ser implementadas sujeciones a pared sobre las mismas superficies para disponer un almacenamiento vertical. Estos dos espacios mantienen su cercanía con las superficies de trabajo, pero podrían eliminar los obstáculos que se presentan entre una zona de trabajo y otra. También, las mismas piezas pudiesen

disponerse de tal manera que puedan ser agrupadas de acuerdo a su estado de producción y sea siempre sencillo hacerse a una pieza.

El uso de este espacio deberá complementarse con una cultura de orden y control, que garantice su correcta utilización, condiciones óptimas para la movilidad entre zonas de trabajo y facilite la gestión cuando se seleccionen las piezas que se van a procesar.

La pedagogía puede sensibilizar al artesano y a sus subordinados sobre la incidencia negativa que podría causar la desorganización en la productividad (aumento en los costos de producción), lo que hará que consideren importante procurar el orden y el control para cada una de las piezas en cuestión en diferentes estados de producción.

7. **(MMB2 - CU2) Problema Urgente:** No se dispone de un espacio dedicado y adecuado a las tareas de montaje de cueros y tejido de cuerdas. Por eso, los insumos y herramientas deben ser ubicados y requeridos cada vez, antes de realizar la tarea. Desde la organización, se considera que existe un problema, porque se pierde tiempo cada vez que deben buscarse los insumos y herramientas. Esta situación mantiene altos los costos de producción.

Se propone dedicar y/o adaptar una de las superficies de trabajo para que puedan ser realizadas en ella las tareas de montaje de cueros y tejido de cuerdas. También se recomienda implementar una cultura de orden y control en el trabajo dentro del taller, que garantice óptimas condiciones cada vez que se realice una de ambas tareas sobre esa superficie. Lo cual implica también garantizar todos los implementos necesarios cada vez.

La implementación de lo anterior puede facilitarse mediante la pedagogía; sensibilizar al artesano y a sus subordinados sobre la incidencia que tiene esta situación para la productividad (aumento en los costos de producción), hará que consideren importante procurar cada vez superficies de trabajo en condiciones óptimas para todas las tareas que se realicen en el taller.

8. **(Cu3) Problema Urgente:** La manera recurrente en que se almacenan las bases para las marimbas, los resonadores de cununos y bombos no terminados, y otras piezas, en el depósito (4), indica que no se valora la importancia de optimizar el uso del espacio. En consecuencia, el sitio donde se guardan estas piezas resulta ser insuficiente, y así, se amontonan productos terminados en el área de muestra o en espacios

de trabajo. Desde la organización, el problema radica en que se dificulta la movilidad entre espacios cuando la tarea implica un tránsito constante.

Se propone implementar una cultura de orden y control en el trabajo dentro del taller, que garantice óptimas condiciones para la movilidad entre zonas de trabajo. Esto puede hacerse mediante la pedagogía; sensibilizar al artesano y a sus subordinados sobre la incidencia que tiene el desperdicio de espacio o la desorganización para la productividad (aumento en los costos de producción), hará que consideren importante procurar patrones de organización para optimizar el espacio en el depósito (4).

Se deberá experimentar para llegar a patrones que optimicen de manera sobresaliente el espacio donde las piezas en cuestión se almacenan. Puede suceder que se produzcan nuevos objetos que propongan una manera completamente particular de agrupar las piezas, por ejemplo, se puede plantear el almacenamiento vertical de alguno de los tipos de piezas.

Como requerimientos primarios para el almacenamiento en este espacio se reconocen el fácil acceso a las unidades de piezas, una fácil manipulación de las mismas en tal espacio, también, el control rápido

y preciso de las piezas, que permita conocer al instante la cantidad de piezas existentes y su estado actual. Este control serviría, por ejemplo, para identificar con mayor prontitud el material o pieza con que se va a trabajar. Esto puede potenciarse mediante la implementación de procedimientos o herramientas como inventarios detallados, que permitan dar cuenta de manera rápida en qué estado de su producción se encuentra determinada pieza.

Ergonomía Y Seguridad Laboral

9. *(Re2) Problema Menor Y/U Oportunidad:* Los troncos destinados a los resonadores poseen un peso y volumen considerables. Por ejemplo, un tronco de madera liviano como el de un balso secado al aire, de diámetro 40cm, altura 45cm y densidad $0,17 \text{ gr/cm}^3$, posee un peso de 56,5Kg. Más de la mitad del peso de un ser humano promedio. La manipulación de estos troncos no es muy frecuente, sin embargo, podría ser causante de lesiones. Además, la manera en que se almacenan, puede causar accidentes por agentes físicos (mecánicos).

El diseño industrial puede determinar los correctivos correspondientes a estos problemas desde la ergonomía y la seguridad laboral así: Se recomienda instruir al artesano o subordinado sobre cómo manipular cargas pesadas o de gran volumen de manera segura, en otras palabras, se recomienda realizar transferencias tecnológicas de los movimientos biomecánicamente óptimos y menos riesgosos para la columna vertebral u otros trabajadores. Es imperativo implementar equipo de protección individual como fajas de carga para proteger la columna durante los esfuerzos, overall y guantes para proteger la piel, y zapatos de protección, como los que poseen puntera de seguridad. para proteger los dedos del pie ante un eventual accidente.

El objeto agrupador o el agrupamiento que se proponga para que se optimice el espacio de almacenamiento de los troncos deberá proveer condiciones de uso seguras, tanto al ubicar los troncos, como al requerirlos.

10. *(RE3 - RE5 - AR2 - AR4 - AMD2 - AMD3 - AMT2 - AF2 - AF3 - AR3) Problema Urgente:* Existen diferencias considerables en las estaturas de los trabajadores; el señor Nestor es el más alto, por encima del promedio colombiano, la señora Ana es de altura promedio

y el señor Reinaldo es de muy baja estatura. Aunque suelen intercambiar espacios de trabajo, estos no se adaptan a sus respectivas dimensiones antropométricas y tareas.

La situación descrita propicia la adopción de posturas nocivas por las dimensiones antropométricas o por que no existen disposiciones especiales para la ejecución de un procedimiento de la tarea. Para el caso del señor Nestor, pueden presentarse inclinaciones de columna en ángulos muy alejados del centro de gravedad, que pueden con el tiempo causar enfermedades ocupacionales en la región lumbar. Para el caso del señor Reinaldo, pueden presentarse extensiones e hiperextensiones que también pueden con el tiempo causar enfermedades en miembros superiores, por ejemplo, en el manguito rotador.

Se propone entonces, sensibilizar al artesano y sus subordinados sobre el riesgo de adoptar posiciones y hacer movimientos fuera del rango de confort, además se recomienda que se debe enseñar cuales son las posiciones y movimiento en el rango de confort para cada tarea que desarrollen.

También se propone que se deben proveer espacios y superficies de trabajo adaptadas a la antropometría y tareas que cada trabajador debe

realizar. Ya sea por medio del reordenamiento del taller y asignación de puestos de trabajo fijos o por el diseño de puestos de trabajo configurables según las medidas antropométricas y tareas a realizar.

Por otra parte, el espacio donde se realizan los procesos de soldadura, no se encuentra delimitado o aislado de alguna manera. Colinda con los amontonamientos de piezas de madera, y en algunas épocas, su suelo se cubre con grandes cantidades de viruta de madera. Esto se considera un riesgo inminente para el trabajador y el taller, pues el proceso de soldadura requiere de procedimientos, implementos y espacios ideales que eviten accidentes; en estas condiciones, una chispa podría hacer arder las piezas en madera o las virutas, y causar un incendio o quemaduras al maestro o los ayudantes.

De acuerdo esto último, desde el diseño industrial se puede concebir un espacio de trabajo ideal para los procedimientos de soldadura, según los requerimientos normativos pertinentes. Además, se espera que con la certificación en el manejo de diferentes gamas de soldadores, no sólo se mejore la técnica manual, también, se propicien condiciones seguras durante los procesos de soldadura, al disponer de los procedimientos e implementos adecuados.

No estás demás anotar que en cuanto al par de tornos, no se evidencian problemas de seguridad industrial. Tanto el tornero como quien le ayuda a limpiar la viruta del espacio de trabajo, usan protección para la piel, las manos y los ojos, además, cuando se realizan operaciones de torneado no se realizan otras operaciones en el taller.

11. *(Re4) Problema Menor Y/U Oportunidad:* Partes del área de luz, donde los resonadores se acomodan para secar, se solapan con espacios de trabajo. Esta situación puede ser riesgosa, ya que grupos de estas piezas pueden entorpecer los movimientos realizados para llevar a cabo alguna tarea. De esta manera, se pueden generar accidentes físicos (mecánicos). Sin embargo, como el tránsito por el área de luz no es frecuente, no se considera un problema urgente.

Desde el diseño industrial se formulan correctivos en cuanto a la seguridad laboral así: Se propone implementar delimitaciones a los espacios de circulación, almacenamiento, secado y trabajo, de acuerdo a requerimientos normativos de seguridad industrial adaptados al contexto del taller. Esta idea propone pautas o comportamientos al circular dentro del taller, que buscan prevenir accidentes. Es necesario

anotar que se debe garantizar que las delimitaciones siempre estén visibles y que las vías de tránsito siempre van a estar libres de obstáculos, por medio de la optimización de los espacios de almacenamiento, y la cultura de orden y control.

12. *(RE6 - AR5 - AMD4 - AMT3 - AF4) Problema Urgente:* Muchos amontonamientos de piezas obstaculizan los espacios de trabajo. Esta situación puede ser riesgosa, ya que grupos de estas piezas pueden entorpecer los movimientos realizados para llevar a cabo alguna tarea o el tránsito entre espacios de trabajo. De esta manera, se pueden generar accidentes principalmente del tipo mecánico.

Desde el diseño industrial se formulan correctivos en cuanto a la seguridad laboral así: Se propone implementar delimitaciones a los espacios de circulación, almacenamiento, secado y trabajo, de acuerdo a requerimientos normativos de seguridad industrial adaptados al contexto del taller. Esta idea propone pautas o comportamientos al circular dentro del taller, que buscan prevenir accidentes. Es necesario anotar que se debe garantizar que las delimitaciones siempre estén visibles y que las vías de tránsito siempre van a estar libres de

obstáculos, por medio de la optimización de los espacios de almacenamiento, y la cultura de orden y control.

Comunicación

13. **(Re5) Problema Urgente:** En los membranófonos, los resonadores son el formato de los ornamentos. Estos son diseños gráficos hechos a base de pintura de vinilo que se emplean para embellecer al producto artesanal, y sus formas corresponden al gusto que comparte el maestro artesano y sus parientes. En esta última apreciación se hace evidente un problema de comunicación para la valoración intercultural; el ornamento no está siendo empleado para representar fielmente la cultura a la que pertenece, ya que en él no se representan los valores de la cultura tradicional popular con que se identifican las comunidades afrocolombianas del pacífico sur.

El maestro Addo Obed ha expresado que los diseños se inspiran en la felicidad y la vida, así que el valor dado al ornamento no va más allá de un gusto que sólo llega a compartir con sus parientes. Visto de esta manera, no sólo la producción del ornamento deja de lado sus rasgos tradicionales para ser más cercana a una liberal, también, el ornamento no puede ser considerado una representación de la cultura tradicional

popular a la que pertenece ya que no están representados los valores culturales tradicionales. De acuerdo a lo anterior, se puede decir que el ornamento presente en los membranófonos de la Fundación Katanga ONG no puede tener el mismo valor social y económico, que uno que si contenga los valores culturales tradicionales.

Se plantea entonces la pregunta: ¿Cómo se pueden incluir rasgos de producción tradicionales y valores culturales tradicionales en los ornamentos de los membranófonos? Debe tenerse en cuenta que la gran mayoría de instrumentos tradicionales no poseen ornamentos, por lo tanto, no existe una tradición que se continúe. Se propone entonces, que se pueden extrapolar los valores culturales representados como signos en los ornamentos de otros artefactos tradicionales que se siguen produciendo (por ejemplo máscaras) o se pueden usar las fuentes de inspiración propuestas por el profesor Dommelen (Quiñones, 2003) para representar la realidad que viven las comunidades afrocolombianas del pacífico sur. También se pueden emplear formatos como las pinturas o esculturas, siempre y cuando, su intención haya sido representar la realidad que vive la comunidad y no satisfacer enteramente las necesidades expresivas del artista.

Se cree que los valores extrapolados traerán consigo temas tradicionales (por su aparición recurrente durante generaciones) y

exaltaciones religiosas, a las representaciones hechas en los ornamentos. Por ejemplo, un tema tradicional es la esclavitud y una exaltación religiosa es el temor a las ánimas. Así se puede asegurar que se han incluido algunos rasgos de la producción tradicional.

Para dar aún mayor valor al producto artesanal se pueden adoptar y utilizar técnicas diferentes a la de pintura vinilo, para cometer los ornamentos en las superficies del producto artesanal. Por ejemplo, se pueden esculpir bajos relieves, realizar pirograbados o adicionar esculpidos en alto relieve.

- 14. (AR4 - AF3) Problema Menor Y/U Oportunidades:** Se propone que se pueden usar los Aros y los Afinadores como nuevos formatos para los ornamentos. Esto se realiza para complementar el embellecimiento del producto artesanal y explotar un nuevo espacio para la comunicación intercultural. Se puede considerar también, convertir a estos formatos en el ornamento mismo del producto artesanal.

Se cree que la aplicación de ornamentos a estos formatos, o la conversión de estos a ornamentos del producto artesanal, justifican un aumento en su valor social y económico. Por ser una propuesta que

acarreará diseños diferenciados de los que actualmente se producen en la fundación.

- 15. (CU1) Problema Urgente:** La fibra de origen sintético se prefiere sobre el bejuco como cuerda para fijar y tensar la membrana al resonador, ya que resiste mejor este trabajo. Esto es un problema desde la comunicación y la valoración intercultural, porque las artesanías al ser resultado de una cultura estética no globalizada, son representación, entre otras cosas, del desarrollo tecnosocial de la comunidad o sociedad que representan. Al emplear productos que provienen de culturas foráneas y además, industriales, esta pieza del - instrumento no puede ser considerada como resultado del ingenio de la comunidad o sociedad y tampoco representación de su cultura tradicional popular. Así, esta pieza no agrega mayor valor social y económico al producto artesanal.

Se propone entonces, adelantar investigaciones para hallar en el pacífico sur, desarrollos de fibras naturales que hayan elaborado comunidades populares tradicionales o indígenas, con las que se puedan establecer relaciones de intercambio. La fibra empleada tendrán más valor que la sintética pues presenta un desarrollo

tecnosocial perteneciente a una comunidad artesanal del territorio. Ésta fibra, al ser comercializada y empleada para los membranófonos tradicionales se convierte en representación del entorno en que habitan los afrocolombianos, que desde antaño han convivido e interactuado de diferentes maneras con comunidades artesanales como las indígenas.

También se propone desarrollar fibras naturales más resistentes dentro del taller. Para ello se puede basar en los desarrollos elaborados por las comunidades populares tradicionales o indígenas. Así, la fibra que finalmente se emplee adquirirá su valor por ser resultado del ingenio del artesano.

- 16. (CU3) Problema Menor Y/U Oportunidad:** Se cree que la valoración intercultural puede mejorar si al cliente se lo hace partícipe de los contenidos relacionados o incorporados al sistema técnico al que pertenece el producto artesanal que adquiere. Este ejercicio le permitirá valorar esos contenidos, y probablemente dará mayor aprecio al producto artesanal.

Se propone que esta participación se haga a través de un documento que se entregue junto al producto artesanal, el cual, contenga información condensada de los cuatro ítems que se desarrollaron anteriormente. Lo mismo se puede lograr mediante las clases de música, lutería, baile y canto, que viene ofreciendo la Fundación Katanga.

Condiciones Ambientales

- 17. (RE3 - AR2 - AF2) Problema Urgente:** La buena relación con el medio ambiente se ha vuelto en la actualidad un requerimiento, para la producción de todo tipo de bienes. Tal vez, el criterio de competitividad más fuerte que tiene la actividad productiva artesanal para el mercado, es precisamente esa producción que mantiene buenas relaciones con el medio ambiente.

La Fundación Katanga ONG persigue este objetivo y aplica políticas como la de sembrar árboles nuevos luego de talarlos. Empero, los trabajos de esculpido de los resonadores, aros, anillos de madera y cuñas, dejan residuos en grandes cantidades que simplemente se desechan. Con el desperdicio de este material sobrante se está

promoviendo la utilización o extracción de mayor cantidad de recursos, lo que es un procedimiento que impide asegurar que en la producción del taller siempre se mantienen buenas relaciones con el medio ambiente. Se ha intentado antes asegurar la reutilización de los sobrantes con otras empresas, pero las relaciones no se han mantenido.

Se propone asegurar la reutilización del recurso para su empleo mediante tres acciones: Primero, conocer los empleos usuales del recurso según el tipo de madera y presentación. Segundo, hallar empresas a quienes interese y de ser posible establecer acuerdos contractuales. Tercero, clasificar el recurso por madera y presentarlo acorde su empleo de ser necesario.

- 18. (RE5 - AR4 - AMD3 - AF3) Problema Menor Y/U Oportunidad:** En orden de mantener buenas relaciones con el medio ambiente, como un criterio de competitividad en el mercado, se propone realizar una evaluación de los trabajos de acabado superficial, que permita ver cómo éstos afectan las relaciones del taller con el medio ambiente, principalmente desde los materiales e insumos requeridos para estos procesos.

Puede ser que el uso de barnices o pinturas de origen natural, ecológicas o biodegradables se convierta un criterio de competitividad del producto para el mercado.

- 19. (MMB1) Problema Urgente:** Los cueros del Venado de Cola Blanca y el Tapir de Baird no deben ser usados, en los membranófonos tradicionales, ya que se consideran especies en peligro de extinción. Especialmente el Venado de Cola Blanca, que se considera en peligro de extinción crítico. Se plantea entonces, emplear sólo los cueros de vaca, chivo o ternero.

El proyecto Villa Estela, adelantado por la Fundación Katanga, demuestra que existe una preocupación por preservar el recurso animal, ya que concibe criar las dantas y ciervos para no afectar la poblaciones silvestres. La política de no emplear cueros de animales silvestres en peligro de extinción puede convertirse en un criterio de competitividad para el producto artesanal en el mercado.

CONCLUSIONES

- ▶ Una definición de artesanía no puede partir de preconceptos occidentales.
- ▶ La artesanía se diferencia del arte por ser tradicional y se diferencia del diseño por ser manual.
- ▶ Los ornamentos embellecen al producto artesanal por su diferenciación social para la dominación.
- ▶ Los ornamentos son resultado de técnicas manuales y lingüísticas.
- ▶ La intervención del diseño en la artesanía sólo puede darse por medio de un trabajo conjunto entre el diseñador y el artesano en su entorno cotidiano.
- ▶ El diseñador puede y debe facilitar la valoración intercultural, y la adaptación de sistemas técnicos industriales a la producción artesanal.
- ▶ Es necesario certificar al maestro artesano y sus ayudantes de la Fundación Katanga ONG en el uso diferentes gamas del soldador.
- ▶ Los mercados contemporáneos exigen que el artesano se interese por conocer y satisfacer las necesidades del sector de mercado.
- ▶ La formación en diseño facilita al artesano satisfacer las necesidades del sector de mercado.
- ▶ Se debe optimizar el uso del espacio cuando se almacenan piezas en diferentes estados de su producción o insumos.
- ▶ Se deben establecer referencias e implementar controles para asegurar la productividad y la calidad
- ▶ Es necesaria una reorganización integral de la planta física del taller y un replanteamiento de las dinámicas de trabajo.
- ▶ Los puestos de trabajo deben ser adecuados a la tarea y medidas antropométricas del trabajador.
- ▶ El producto artesanal ornamentado es más valioso social y económicamente en la medida que incluya los valores de la cultura tradicional a la que representa.
- ▶ El Ingenio propio y el desarrollo tecnosocial pueden justificar el valor social y económico del producto artesanal.
- ▶ El conocimiento sobre la cultura tradicional popular afrocolombiana, mediante la lectura de documentos, formaciones en lutería, música, y baile puede mejorar la valoración intercultural por parte del cliente.
- ▶ Para mantener buenas relaciones con el medio ambiente el taller tradicional deberá asegurar la reutilización de la viruta de madera, evaluar qué procesos pueden tener mejores relaciones con el medio ambiente, y no utilizar cueros de Danta de Baird y Ciervo de Cola Blanca.

X. ANEXOS

ENTREVISTA AL MAESTRO ADDO OVED POSSÚ

5 De Enero De 2013

1. ¿Cómo nace la fundación Katanga?

La Fundación Katanga nace por la necesidad de encontrar apoyo a nivel oficial; de una manera consolidada y seria. Ya llevábamos 15 o 17 años como taller artesanal productor, cuando nos encontramos con la necesidad de formular ese proyecto de la Fundación y vincularnos a programas que tienen a otras fundaciones a nivel nacional e internacional, para poder crecer el proyecto del taller como tal, ósea, como apoyo inicialmente para el taller de producción de instrumentos. Luego se presentaron otras necesidades ligadas al proyecto, que dieron como resultado programas de formación en lutería⁵⁸, marimba y percusión folclórica. Estos son anexos

⁵⁸ Fabricación de instrumentos musicales.

que tiene la fundación, surgidos con el interés de los tiempos, escuelas aprobadas por la Secretaria de Educación Municipal.

2. ¿En qué lugar se encontraba inicialmente el taller tradicional?

El taller nació a orillas del río Guapi (Departamento del Cauca), en la vereda Temuey. Antes de esta vereda, muy cerca sobre el mismo río, está la Vereda Sansón, donde se encuentra el taller de los Torres, los padres de Gualajo (Famoso marimbero afrocolombiano).

3. ¿Qué contacto ha tenido con Artesanías De Colombia? ¿Es reconocido según la ley nacional como artesano?

Hubo varios años en que estuvimos vendiendo productos a Artesanías de Colombia. Las políticas no nos favorecían mucho, porque el pago y la valoración del producto no era lo mejor. Si, figuro como artesano. Además, hubo un tiempo en que recibía créditos de Artesanías De Colombia.

4. ¿Por qué dice que la valoración de los productos no era la mejor?

Todo tiene un costo de producción. Comparando lo que pagaban ellos por el producto, realmente el margen era muy corto. Sólo le permitía a uno subsistir y mantener el proceso del taller.

5. ¿Hay otros artesanos de instrumentos tradicionales que mantengan intercambios con Artesanías de Colombia en la actualidad?

Si han seguido. Artesanías de Colombia ha venido desarrollando, año a año, el evento en Bogotá de Expoartesanías y mantienen el contacto directo con todos los productores. Tengo entendido que hay gente que les provee a ellos los instrumentos, pero Expoartesanías ya no lo hace como al principio; hay una empresa encargada de hacerlo, y ya Artesanías de Colombia no tiene que ver allí, pero de todas maneras sigue vinculada. Me imagino que, a pesar de ello, siguen consiguiendo instrumentos de una manera directa con los fabricantes.

6. ¿Cómo aprendió el oficio de producir instrumentos?

Por mi propio interés y el trabajo de investigación desde muy temprana edad. Siempre estuve muy ligado al folclor desde niño, veía los grupos de los mayores, y cuando ya empecé a desarrollar de una manera seria el estudiar folclor, yo era el encargado de organizar, reparar y mantener los instrumentos en la escuela. Allí, con mayor razón se me fue acrecentando el deseo de averiguar más; hice unos trabajos de investigación, no solamente con constructores del pacífico⁵⁹, sino del atlántico, y algunos andinos. De esa manera fui aprendiendo las épocas de corte, las técnicas de vaciado, y luego, cuando decidí que me iba a dedicar a ese oficio, el trabajo diario me fue dando mucha vivencia y experiencia, hasta el punto

⁵⁹ En otras conversaciones el maestro Addo contó que fue recibido durante un tiempo por los Torres, la familia de Gualajo. Convivió un tiempo con ellos y entre su recelo por los secretos del oficio pudo recoger conocimientos valiosos que ha implementado en su técnica de producción de instrumentos musicales tradicionales.

que hoy por hoy, he creado una serie herramientas de trabajo manual, que les he facilitado a muchos constructores a nivel local y nacional.

7. ¿Herramientas como el machete modificado que antes pude ver?

Claro, sí. No puede ser un machete normal recién comprado. Debe tener ya un desgaste, que en la medida que se lo está obteniendo, llega a un punto en el cual lo dejamos así. Se usa para acabar los bordes de los cununos y bombos, la parte interna.

8. ¿Lo mismo puede decir de la inclusión del torno en su taller?

Por supuesto, único. Se le votó bastante corriente con instructores del ASTIN (departamento del SENA), gente de la Universidad del Valle, y estudiantes que estaban terminando electromecánica en el SENA. Finalmente, nos lo construyo al gusto y a las necesidades, un constructor de máquinas con experiencia, de tradición. Nos construyó los dos tornos. Pero se les votó bastante corriente, ya hoy por hoy, son un par de herramientas de mucha ayuda en el taller.

9. ¿Cuáles son los materiales que utiliza para el bombo y el cununo?

Tanto para el bombo y el cununo utilizamos las maderas del Sila negro, Aguacatipe, Aliche, Balso macho, Darsa o Lula, entre otros dos o tres tipos de madera más. Estas son maderas usadas tradicionalmente por los abuelos. Para el bombo complementario, los anillos se hacen en guadua

verde o bambú. Los aros o pestañas, se construyen en tres o cuatro tipos de madera que hemos visto que se prestan para doblar, como la del Jague o Jagua y la del Nato. Este último se corta a orillas de mar, y se prefiere tierno. El trabajo de inmunización se realiza en el taller, internamente.

10. ¿Es usted el que se encarga de recoger las maderas?

Sí, es la parte que más me gusta. Es la más dura, la más peligrosa, es la más extrema, pero desde siempre me gustó, me encantó. Para ese proceso, nos levantamos a las 2 o 3 de la mañana con hacha y machete para que la marea nos lleve a las 6 o 7 de la mañana al sitio que uno necesita para cortar y aprovechar la marea de regreso con los troncos cargados.

11. He leído que para la recolección de la madera, se atiende a las fases de la luna; se corta en cuarto menguante porque la madera suele estar más húmeda. ¿Según las fases de la luna, en qué momento realiza la recolección de la madera?

Hay una combinación; se corta el tercer o cuarto día menguante, lo más temprano de la mañana. Los primeros días de luna menguante, con los campesinos cortamos la madera de los árboles, los limpiamos, y hacemos el camino que se va a utilizar para sacar los troncos, si hay que “empalestrar” el camino, se hace todo ese trabajo, y el cuarto día, muy temprano, se hace la tumbada, luego se cortan los trozos del tronco, según sea para bombo o cununo, se pelan, se quita un poco el agua y se empiezan a cargar.

12. ¿Quién lo acompaña en este trabajo?

Hay un compañero que desde casi niño lo escogí como jefe de campo. Siempre tenemos, dos, tres, o cuatro campesinos más, que nos acompañan para hacer el corte que vamos a hacer.

Ellos son autóctonos, oriundos de la misma zona. Ellos saben las rutas, ayudan al reconocimiento que uno desarrolla de la comunidad y el territorio. Allá en el monte uno se encuentra con los actores de violencia, ya nos ha pasado que nos hemos encontrados con guerrilleros, pero no pasa nada, somos reconocidos y saben qué hacemos. Que estemos mucho tiempo en la misma zona es importante.

Generalmente, nunca echamos menos de 4 trozos por tanda; dos miden, cortan limpian, y los otros 2, cargan. Luego cuando, acabamos todo, todos cargamos.

13. ¿En dónde recolecta las maderas?

Ahora trabajamos en un par de sitios, en zonas del bajo Calima: la vereda de Villa Estela, y la parte más activa, en el bajo Dagua, zona de Potredó. En estos sitios realizamos parte del corte y preparamos terrenos para la siembra.

14. ¿Cuánto tiempo de vida poseen los árboles que cortan?

Cortamos arboles de 15 a 25 años.

15. ¿Por qué realiza la siembra de árboles? ¿Es algún tipo de retribución?

El objetivo es que la comunidad se concientice que no solamente hay que entrar al monte cuando hay la necesidad y cortar, sino, que también hay que entrar al monte a sembrar. Así no sea uno el que lo va a cortar mañana. Más que retribución, es un proyecto piloto que los demás los puedan adoptar para proteger al medio ambiente.

16. ¿En qué otros sitios ha recolectado la madera?

En veredas de Buenaventura; en Anchicaya, en Zabaletas, Bajo Calima y Córdoba.

17. He visto que las cuerdas usadas generalmente en los cununos y bombos son de fibra sintética, ¿por qué no se suele usar el bejuco tradicional?

Es por la durabilidad. El bejuco no deja de ser un vegetal que con sol y agua, y el temple y destemple dura 10 veces menos que el otro. Además, como ya estos tambores están en un servicio comercial para instituciones educativas o empresas, que tienen muchas agrupaciones-, tienen que usar tipos de cuerdas muy resistentes y fáciles de manejar.

18. ¿Participa de la caza de los animales para obtener las pieles?

He ido en ocasiones como acompañante en la caza, pero nunca es sido bueno para jalar gatillo. Ni tampoco he querido ensayar, porque a uno le da dolor ver morir a un animal de esos. Sin embargo, yo necesito la piel y el cazador vende la carne.

19. ¿Realiza el proceso de preparación de las pieles?

En el taller hacemos la curtiembre y el secado⁶⁰.

20. ¿Qué valor tienen los materiales que utiliza en sus los instrumentos tradicionales?

El valor es inmenso, porque yo recibí ese valor de mis padres de apoyar y salir adelante como comunidad. Siempre dando ejemplo de ser una semillita en el proceso, un grano de arena.

⁶⁰ En otras conversaciones, el maestro Addo dio a entender que generalmente este proceso ya ha sido realizado cuando obtiene las pieles.

21. ¿Cuáles son las herramientas que utiliza para la producción de los instrumentos musicales?

Machete, hacha, azuelas, barras, cuchillos, cepillos de mano, y las eléctricas son el torno y caladoras para cortes⁶¹.

22. Además de la adaptación que ha realizado a sus herramientas, ¿Qué otros cambios ha realizado en la producción? ¿Qué otras herramientas ha implementado?

Los cambios han sido más técnicos que de herramientas, anteriormente se trabajaba con formones de madera y metal, ahora trabajamos con herramientas de solo metal para el vaciado. En el acabado de los extremos hicimos unas combas distintas, otras más ampliadas. También logramos filos mucho mejores que nos facilitan el vaciado.

23. ¿Esas técnicas que utiliza son las mismas transmitidas de generación en generación, o son diferentes para cada taller o artesano?

Son las mismas técnicas en esencia. Este es un trabajo de cultura tradicional que no cambia, sino que se mejora y se adapta según el momento. En esencia son las mismas técnicas.

⁶¹ En este listado quedaron por fuera el machete modificado antes mencionado, el soldador eléctrico, pinzas para sostener el diámetro de los aros, los pinceles para los acabados superficiales, etc.

24. ¿Dónde consigue las herramientas de su taller?

La mayoría son de la ciudad, utilizamos mucho los sistemas de fragua que utilizan aquí en la ciudad. Las herramientas se consiguen en el centro; “la olla” en la calle 16.

25. ¿Los gráficos en la superficie de los cununos y bombos, que significan?

En esencia son figuras que para nosotros hacen parte de esa parte interna, ese sentir vida. Siempre en la costa el negro ha utilizado colores para las canoas, para los potrillos, como los más “pinchados”, o que se yo. Pero nosotros lo hicimos porque pensamos que no puede ser tan monótono, como tan muerto, cuando estos tambores podrían proporcionar alegría. Entonces, siempre quisimos aplicarles un poquito de eso, de vida, alegría, entonces creamos unos diseños que nos han nacido del corazón, del alma.

26. ¿Los colores cómo fueron escogidos?

No tienen una correspondencia o un significado específico, pero los consideramos alegres y vivos.

27. ¿De dónde viene la idea del color?

Yo mismo la tuve. El primer tambor que yo hice hace 35 años, lo recuerdo tanto, que lo pinté de un color verde viche. Fue hecho con alegría y lo pinté así. Desde el primero fue pintado.

28. ¿Qué considera que ha cambiado de los primeros gráficos hasta ahora?

No ha habido muchos cambios, el primero fue totalmente pintado. Luego se pintó rojo y negro, esa combinación sale con todo. Ahora, siempre se quiere reflejar el brillo, la alegría y dejar una parte la madera. Es muy importante que se vea la madera.

29. Cuanto dice “son figuras que para nosotros hacen parte de esa parte interna, ese sentir vida”, ¿Con nosotros se refiere a su familia o la comunidad afrocolombiana?

De planta, me refiero a los de la casa. Aunque siento a la comunidad afrocolombiana como mi familia también.

30. ¿Dónde y cómo vende los instrumentos?

Le vendo a la gente que está metida en el medio, generalmente siempre llegan acá. Le vendo a los grupos folclóricos de distintas regiones, músicos particulares, algunas orquestas como Guayacán, universidades, instituciones como Bellas Artes y el IPC, y casas de cultura a nivel

regional. Antes le vendía también a instituciones bancarias, o diferentes empresas como tal, Cartón Colombia, Good Year tenían grupos folclóricos.

31. ¿Qué influencia ha tenido el Petronio Álvarez para la actividad del taller?

Inmenso, grande. La historia mía como constructor se divide en dos; antes y después del Petronio Álvarez. Antes del Petronio, el reconocimiento para nosotros era muy de segunda o tercera mano. A partir de cierto número de Petronios, empezó a llamar la atención el trabajo del lutier, y conjuntamente apareció el trabajo con el Ministerio de Cultura. Hago parte del programa Música para la Convivencia.

32. ¿Ha tenido contacto con diseñadores?

Tuve contactos con diseñadores, en varias ocasiones, a través de Artesanías de Colombia e industrias culturales.

33. ¿En qué le ayudó el diseño?

Nosotros hemos sido un poco reacios, porque nuestro trabajo es más tradicional. Obedecemos más a unas costumbres y unas necesidades musicales, que a una presentación para el público como tal en general. Ahora nos preocupamos mucho por necesidades propias en el acabado, que tengan buena presentación y con accesorios.

ABREVIATURAS PARA TAREAS

A continuación, se listan todas las tareas ejecutadas para la producción de los membranófonos en el sistema técnico. Se especifican abreviaturas y espacios donde suceden.

CÓDIGO	TAREA	ESPACIO
RE1	Diseño, Planeación, Dirección de Resonador	
RE2	Almacenamiento y Recogida de Resonador	Maderas (17)
RE3	Esculpido de Resonador	Trabajo (10,13), Tomo (14,16)
RE4	Secado de Resonador	Secado (20,27)
RE5	Tratamiento de superficie de Resonador	Insumos (12), Trabajo (13)
RE6	Amontonar Resonador	Amontonamiento (8,11), Deposito (25), Escaleras (18)
AR1	Diseño, Planeación, Dirección de Aros	
AR2	Corte y Armado de Aros	Trabajo (21)
AR3	Secado de Aros	Sin espacio
AR4	Tratamiento de superficie de Aros	Insumos (12), Trabajo (13)
AR5	Amontonar Aros	Amontonamiento (8,11)

CÓDIGO	TAREA	ESPACIO
AMD1	Diseño, Planeación, Dirección de Anillos de Madera	
AMD2	Almacenamiento , Corte y Armado de Anillos de Madera	Trabajo (21)
AMD3	Tratamiento de superficie de Anillos de Madera	Insumos (12), Trabajo (13)
AMD4	Amontonar Anillos de Madera	Amontonamiento (8,11)
AMT1	Diseño, Planeación, Dirección de Anillos de Metal	
AMT2	Corte y Armado de Anillos de Metal	Trabajo (21), Soldadura (6)
AMT3	Amontonar	Amontonamiento (8,11)
AF1	Diseño, Planeación, Dirección de Afinadores	
AF2	Esculpido de Afinadores	Trabajo (21,15)
AF3	Tratamiento de superficie de Afinadores	Insumos (12), Trabajo (13)
AF4	Amontonar de Afinadores	Amontonamiento (7,9)
MMB1	Diseño, Planeación y Dirección de Membranas	
MMB2	Almacenamiento, Acople, Corte y Fijación (2)	Sin espacio
CU1	Diseño, Planeación , Dirección de Cuerdas	
CU2	Almacenamiento, Corte y Tejido de Cuerdas	Sin espacio
CU3	Salida de Cuerdas	Recepción (3), Deposito (4)

RASGOS DE LA ARTESANÍA OCCIDENTAL

Para el siglo VIII A.C., la sociedad arcaica ya era por completo tradicional; se pensaba que las habilidades debían transmitirse entre generaciones. No existía el talento individual puro, éste era reconocido en la medida que el aprendiz de artesano, respetara, honrara y siguiera las reglas establecidas por generaciones anteriores.

En la Grecia clásica (Siglo V A.C. a mitades del IV A.C.), los productos artesanales religiosos eran útiles para influir en el mundo sobrenatural, y las míticas lo eran también, por explicarlo. Aparecieron las representaciones antropomórficas de los dioses (esculpidos en rocas de diferente tipo), cuyo consumo fue mítico. El consumo de los productos artesanales míticos, fue de los teócratas y los tecnócratas (técnicos de todo tipo que gozaban de prestigio en aquel tiempo), el de las religiosas, basadas en el ornamento, fue de las clases señoriales, y el de los productos utilitarios, fue de las populares.

La religión ya subyugaba por completo a los productos artesanales, y con ellas ejercía su dominio sobre las demás clases; El pensamiento religioso y mítico, impuso el tradicionalismo a los productos artesanales y los obligaron a conservar sus formas y formatos, sus motivaciones productivas y de consumo, debido a que los dioses no cambiaban.

Además, los productos artesanales de consumo religioso y mítico, sirvieron para legitimar y prestigiar la jerarquía social. La Ilustración 14 muestra una escultura producida con intenciones de belleza formal persuasiva, esta belleza sólo era consumida por los artesanos, mientras que la gente del común de ese tiempo la consumía por su belleza natural dada por el mito.



Ilustración 14: Escultura, Hermes Con El Niño Dionisos En Brazos.

http://arteiesmarenostrum.blogspot.com/2012_10_01_archive.html

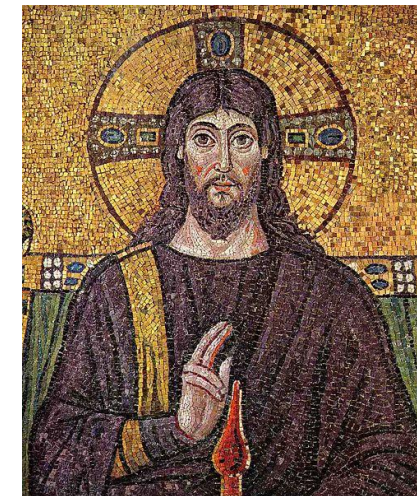


Ilustración 15: Mosaico Bizantino De San Apolinar (Siglo Vi).

http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_medieval

En el sistema feudal (del siglo IX al XIII), la religión se popularizó por medio del cristianismo y se dirigió a la cotidianidad del hombre. Subyugando a la artesanía, creó espacios monumentales, como las basílicas, las catedrales, y las imágenes, consumidas por su belleza natural-religiosa. Otros ejemplos de estos productos artesanales son las pasiones (cristo crucificado), replicadas para su uso popular. Las clases señoriales, consumieron los productos artesanales ornamentales por su belleza formal. Las clases serviles, consumieron los productos utilitarios. Aparecieron las artes mecánicas o serviles no relacionadas a la esclavitud, y las artes liberales, que dieron paso a los artistas del renacimiento.

Las imágenes religiosas en diferentes formatos de este tiempo, se consideran productos artesanales, pues se producen con intensiones tradicionales, que para la Edad Media estaban completamente sesgadas por la religión católica (ver Ilustración 15)

Los Talleres

Los talleres fueron -y en algunos casos, aún siguen siendo- el espacio para el trabajo y la familia del artesano. Al contrario de lo que se podría pensar, su disposición interna correspondió enteramente a las exigencias del oficio, no a las de la familia. En éste espacio, se daban las relaciones de autoridad; las habilidades del maestro le daban el derecho a mandar, y el oficial o aprendiz era dignificado en la medida que obedeciera, aprendiera del maestro y adquiriera habilidades.

A principios de la era medieval, los monasterios como el de Saint-Gall, en Suiza (Sennett, 2009, págs. 74-76), albergaban artesanos ceñidos a una vida monástica, y monjas, en permanente reclusión, dedicadas a tejer y coser. Dentro de los monasterios se desarrollaba la carpintería, se cultivaban huertos, y se elaboraban medicamentos con hierbas. El oficio artesanal era bien visto, pues la doctrina cristiana pensaba que el artesano representaba a Cristo, cuyo oficio fue el de carpintero.

Más adelante, los talleres fueron una combinación de lo profano y lo sagrado; las parroquias episcopales, arrendaron o vendieron locales a artesanos, provocando el paso de transeúntes a través del recinto sagrado. Finalmente, el taller se separó de la parroquia, y al suceder esto, aparecieron los gremios, que se sostenían a base de documentos legales y el celo del conocimiento. Sus integrantes eran maestros artesanos, dueños de talleres, que tomaban decisiones, y establecían los requisitos de promoción desde los niveles más bajos (oficiales, ayudantes contratados o aprendices). Para este momento, la iglesia ya había perdido parte de su autoridad.

Los Gremios

El Gremio hace referencia a la forma como se agrupan los artesanos que fabrican un tipo de producto, en un territorio determinado (Laorden, Montalvo, Moreno, & Rivas, 1996, págs. 8-9).

Se establecieron por primera vez en la Edad Media, con el objetivo de regular los oficios locales. Ordenaban la autoridad en el taller, con tres niveles de jerarquía: Maestro, Oficiales y Aprendices. Era obligatorio pertenecer a un gremio para poder ocupar un lugar en la jerarquía del taller, era la única forma de hacerlo.

Los adscritos a esta institución debían cumplir con ordenanzas y estatutos particulares, que tenían la aprobación del rey o en su defecto, del municipio. En ellos se especificaba, hasta el más mínimo detalle, el examen de ingreso, el periodo y las condiciones de aprendizaje (Sennett, 2009, págs. 78-79), la valoración de la obra maestra, los salarios, los precios de venta, las herramientas a emplear, la cantidad mínima y máxima de oficiales permitidos, la calidad del producto, las sanciones, etc.

A causa de las reformas borbónicas de fines de siglo XVIII -momento en que se gestaba la revolución industrial-, y la fundación en México de la Academia de San Carlos, los gremios y la iglesia comenzaron a perder importancia. Los gremios artesanales, convertidos en oligarquía, permitieron la corrupción y los conflictos entre maestros, oficiales, gremios, municipios y por último, el poder real. Así, perdieron el consentimiento de la sociedad y del rey. Finalmente fueron abolidos y prohibidos, en Europa y luego América colonizada, entre finales del siglo XIX y principios del XX (Laorden, Montalvo, Moreno, & Rivas, 1996, pág. 11), por representar un freno para el progreso técnico y la iniciativa empresarial (el avance del capitalismo).

Renacimiento⁶²

El *Arte* del concepto occidental contemporáneo, tiene su origen en el movimiento denominado Renacimiento, que primero ocurre en Italia y luego aflora en los demás países de Europa. Al igual que los productos de la artesanía, los productos del arte, son derivaciones de técnicas manuales y lingüísticas (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Los Artes, 1988, págs. 1-2), por lo tanto deben de ser apreciados junto a las sensibilidades estéticas de cada sociedad en determinado tiempo y espacio.

El arte del renacimiento, se derivó de algunos rasgos de la manifestación artesanal de tipo gremial, y surgió para satisfacer las nuevas necesidades de la cultura estética de occidente; intenta superar el pasado (trata de eliminarlo) pero contradictoriamente, conserva algunos de sus elementos matriciales. Su actividad desplaza a la manifestación artesanal, pero no la suprime, convive con ella⁶³.

⁶² Acha (1988) y Sennett (2009), no mencionan cambios en la producción, la distribución, el consumo, y el concepto occidental, durante el periodo renacentista, por lo que se considera que no ocurren transformaciones importantes en las percepciones y conceptualizaciones de Artesanía. El presente título se concentrará entonces, en el origen de lo que se considera *Arte* según el concepto occidental y su evolución, se comparará, con lo que se ha definido como artesanía, para explicitar sus diferencias de acuerdo a la metodología planteada.

⁶³ En sus siete siglos de evolución hasta hoy, cambian sus conceptos fundamentales, sus fines, y motivaciones originales, aunque conserva el trabajo herramental, y los formatos heredados de las artesanías, sumando unos nuevos. Según Acha (1988, págs. 2-3), pasa por tres fases; la ascendente, del siglo XIV al XVII, en donde las artes comienzan a paganizar los temas religiosos hasta convertirse en profanas, la de esplendor, del siglo XVII al XX, en la que surgen variantes profanas y naturalistas del arte, y la descendente, del siglo XX a la actualidad, en que ocurre un desarraigo social de los productos artísticos.

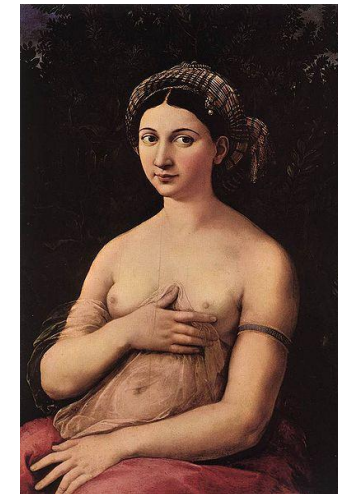
El producto artístico del renacimiento fue profano, por ser una producción no religiosa, puro, por satisfacer las necesidades expresivas del artista, y anti-ornamental, por tender a dejar de ser un ornamento aplicado a un artefacto, para transformarse en el artefacto mismo. Fue obra única, en contraposición a las múltiples copias del mismo producto artesanal en el feudalismo. Compartió los mismos formatos con la artesanía -por ejemplo, las esculturas y las pinturas-, que con ayuda de los adelantos tecnológicos, evolucionaron hasta convertirse en otros. Como es el caso de la pintura en caballete -el formato predominante del arte renacentista-, que derivó en el cine, gracias a los adelantos tecnológicos. Por supuesto, estos nuevos formatos surgieron para sumarse a los ya existentes, no para reemplazarlos. Las primeras obras de los artistas fueron subvaloradas, luego pasaron a ser sobrevaloradas y en la actualidad son juzgadas o apreciadas por unos pocos informados (desarraigo social).

La producción se caracterizó principalmente por ser anti-tradicionalista; aunque en un principio se propagaron imágenes religiosas, los artistas comenzaron pronto a satisfacer únicamente sus necesidades expresivas. Firmaban sus obras (autoría), buscaban que fueran únicas, puras, y de originalidad estética. Los artesanos por el contrario, no se opusieron a la producción en serie. Los artistas también persiguieron la mimesis y su consiguiente naturalismo; la reproducción fiel de las realidades. Su trabajo fue libre y teorizado; primero intelectual, luego académico o profesionalizado y en la actualidad, parece basarse en una especie de habilidad excepcional, perteneciente y juzgada por unos pocos, estado que Acha (Introducción A La Teoría De Los Diseños; Los Artes, 1988, pág.

14) nombra como endiosamiento. Lo anterior, en contraste del tradicionalismo y el empirismo del artesano.

La distribución fue por medio del comercio escueto, algunas veces por encargo de un mecenas. El comercio evolucionó por medio de los adelantos tecnológicos, hasta tomar parte en las dinámicas de la industrialización. El consumo siempre ha sido del público hedonista e informado.

En la Ilustración 16 se muestra una pintura del renacimiento, diferente a las de otras épocas por retratar un tema pagano (no religioso católico).



**Ilustración 16: La Fornarina,
Pintura De Rafael.**

<http://es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento>

Colonia Española

La evolución de los productos artesanales americanos se vio marcada, desde el siglo XV, por el encuentro con la cultura europea. Antes de ese acontecimiento, las sociedades autóctonas habían desarrollado sistemas productivos, en cuyos productos hoy se pueden percibir sus sensaciones estéticas, sus vivencias, su relación con el mundo circundante, etc.

Para Europa, el territorio americano constituyó, además de una fuente nuevas de riquezas, la extensión de su cultura; llevaron su progreso técnico y científico, el poder político y el prestigio social. Las consecuentes migraciones europeas y africanas propiciaron la mixtura genética y cultural; se adoptaron y asimilaron respectivamente, maneras y concepciones de vida foráneas en territorio americano.

Reinó la Corona y la Iglesia sobre la formación artesanal; bajo su amparo, se constituyeron gremios artesanales, regidos por maestros artesanos provenientes de la península. Existió entonces la producción arquitectural, la escultórica y la pictórica, junto a la platería, los textiles y la cerámica. El catolicismo popular, haciendo uso de algunos elementos indígenas o africanos, generó artesanías de producción, distribución y uso popular.

En el territorio colombiano, la colonización propició la hibridación de técnicas, la mixtura de componentes en los productos artesanales, la adopción de nuevas técnicas y la reestructuración de la producción en las

manifestaciones artesanales indígenas y las africanas esclavizadas (Quiñones, 2003, págs. 12-13).

Para la época de la colonización, los artesanos hacían parte de la clase media-baja y baja de la sociedad Española. Muchos de ellos, emigraron al territorio americano, abrieron nuevos talleres y formaron nuevos gremios. Ocupando, en el nuevo territorio, niveles más altos en la jerarquía social, ejercieron su dominio sobre los esclavos africanos e indígenas, aprovechándose de sistemas como la encomienda, en donde se encargaba la construcción de determinado producto al maestro artesano; este supervisaba el proceso de producción, mientras que el esclavo se ocupaba de la mayoría del trabajo manual, aunque algunas veces, se hacía partícipe en ciertos puntos del proceso.

Esto permitió que los maestros artesanos adoptaran técnicas artesanales, africanas y/o indígenas. Recíprocamente, los oficiales y aprendices esclavos, adoptaron las técnicas artesanales provenientes de Europa (Quiñones, 2003, pág. 11))⁶⁴.

Pinturas como la que se muestra en la Ilustración 17, se consideran artesanías por ser producciones subyugadas por el dogma católico en la

⁶⁴ Visto desde la teoría de sistemas técnicos, lo expuesto puede interpretarse como la transferencia y adopción de sistemas técnicos tradicionales con sus respectivas culturas técnicas incorporadas y no incorporadas; los africanos e indígenas esclavizados adoptaron los sistemas técnicos europeos, y los colonos españoles adoptaron los africanos e indígenas.

Colonia. Probablemente la pintura y el marco, fueron producidos en un taller tradicional por un oficial indígena o africano, bajo la dirección de un maestro colono español.

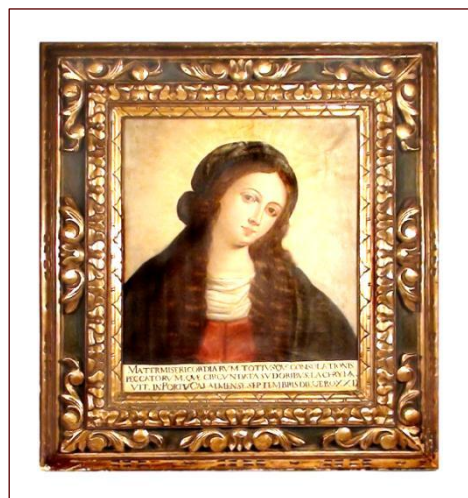


Ilustración 17: Pintura, Virgen De La Misericordia De El Callao

<http://museodeartecolonialmerida.blogspot.com/>

Por último, cabe destacar que la jerarquía de trabajo en el taller artesanal, tiene sus raíces en la organización gremial de artesanos españoles, que a su vez, la heredaron del designio gremial medieval. Es muy probable que la jerarquía organizada en maestro, oficiales y aprendices, exista en los talleres pertenecientes a las manifestaciones artesanales tradicionales populares del territorio Colombiano.

El Diseño

El diseño se entiende como la manifestación del conjunto de culturas técnicas, cuyos modos de producción derivan de técnicas y formatos del arte renacentista, que adquieren nuevos fines y formatos al inmiscuirse con la industria. Igual que los productos de las artesanías y del arte, los diseños son derivaciones de técnicas manuales y lingüísticas (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Los Diseños, 1988, pág. 1). Entre los productos del diseño se encuentran los gráficos y los industriales, los arquitecturales y urbanos, y los audiovisuales⁶⁵.

Sus rasgos más definitorios son: la unión del recurso estético⁶⁶ a los productos industriales en diferentes modalidades, la implementación del trabajo proyectivo o conceptual al mismo, y el consumo masivo de sus productos. La producción de los productos diseñados atiende al funcionalismo, y a las nuevas necesidades de una cultura estética masificada (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Los Diseños, 1988, págs. 1-3).

⁶⁵ Se considera productos del diseño, o diseños, a los productos gráficos, puesto que introducen propiedades estéticas en la industria masiva y nuevas en los productos tipográficos. También se consideran parte de los diseños, al arquitectural y al urbano; el primero concreta la utilidad con la belleza y el segundo tiene como propósito encausar la vida urbana, en la que se relacionan masas de individuos, usando a su favor la cultura estética colectiva. En la arquitectura y el urbanismo se encuentra, además, la actividad proyectiva; aspiran a materializar lo agradablemente biológico y lo placenteramente estético de los espacios habitacionales. El formato de sus productos son los procesos, porque necesitan de las personas para considerarse como espacios. Por último, se incluyen los productos audiovisuales como diseños, puesto que también aplican actividades proyectuales y directoriales. Están ligados a la sociedad de consumo y la industria cultural, y su acción estética no se limita a lo bello, también a lo cómico y (Acha, Introducción A La Teoría De Los Diseños; Los Diseños, 1988).

⁶⁶ No sólo se limitan a la belleza, también incluye otras categorías como lo cómico o dramático, por medio de formatos como el cine.

El trabajo del técnico en diseño es teorizado, como el del artista, pero conceptual o proyectivo sujeto a prioridades económicas y del progreso técnico. En cuanto al diseño en contraste a la artesanía, el diseño de los productos de la artesanía son producto de la experiencia del artesano en cuanto a su sensibilidad estética y habilidad manual, no es resultado del análisis estético y su implementación sistemática a modos industriales, como la del diseñador (Quiñones, 2003, págs. 104-105).

El producto del diseño habita en el entorno masificado y está relacionado al modo industrial; ya sea materializado o distribuido (comunicado o trasladado) mediante él. Es anti-ornamental, como el arte, pero se produce en serie, como la artesanía, con la diferencia de que es en series largas y masivas. Sus formatos pueden ser clasificados como utensilios y entretenimientos.

En la Ilustración 18 se encuentra el Juicy Salif diseñado por Philippe Starck. Se fabrica masivamente, no posee ornamentos y en cambio ha llegado a ser consumido por ser considerado un ornamento en sí mismo.



Ilustración 18: Juicy Salif De Philippe Starck, Para Alessi (1991).

<http://www.alessi.com/en/>

XI. BIBLIOGRAFÍA

- Artesanía: Wikipedia.* (2012). Recuperado el Junio de 2012, de <http://es.wikipedia.org/wiki/Artesan%C3%ADa>
- Conocimiento científico: Wikipedia.* (2012). Recuperado el 10 de Noviembre de 2012, de <http://es.wikipedia.org/w/index.php?oldid=61705634>
- Fundación Katanga ONG.* (9 de Noviembre de 2012). Recuperado el 12 de Diciembre de 2012, de <http://fundacionkatanga.org/>
- Gnoseología: Wikipedia.* (2012). Recuperado el 10 de Noviembre de 2012, de <http://es.wikipedia.org/w/index.php?oldid=61838383>
- Real Academia Española.* (2012). Recuperado el Junio de 2012, de <http://www.rae.es/RAE/Noticias.nsf/Home?ReadForm>
- Acha, J. (1988). *Introducción A La Teoría De Los Diseños; Las Artesanías.* Caracas: Trillas.
- Acha, J. (1988). *Introducción A La Teoría De Los Diseños; Los Artes.* Caracas, México: Trillas.
- Acha, J. (1988). *Introducción A La Teoría De Los Diseños; Los Diseños.* Caracas, México: Trillas.
- Alcaldía De Santiago De Cali. (2010). *La Fiesta Del Pacífico En Vivo Por Internet.* Recuperado el Marzo de 2012, de <http://www.cali.gov.co/publicaciones.php?id=33272>
- Artesanías De Colombia. (2010). *Artesanías De Colombia.* Recuperado el Junio de 2012, de http://www.artesantiasdecolombia.com.co/PortalAC/C_sector/caracterizacion_81.
- Basalla, G. (1991). *La Evolución De La Tecnología.* (J. Virgil, Trad.) Barcelona, España: Crítica.
- Business Solutions. Consulting Group. (2008). *Productividad.*
- Convers, L., Birebaum Quintero, M., Hernández Salgar, O., Martínez Carvajal, A., Miñana Blasco, C., Ochoa, J. S., y otros. (2008). *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba.* Santiago de Cali.
- De La Torre, F. (1994). *Arte Popular Mexicano.* Indiana, Estados Unidos: Trillas.
- Dessauer, F. (1964). *Discusión Sobre La Técnica.* Madrid, España: Rialp.
- Herrera, N. (1996). *Listado General De Oficios Artesanales.* Santa Fe De Bogotá, Colombia: Artesanías De Colombia.
- Laorden, C., Montalvo, M., Moreno, J., & Rivas, R. (1996). *La Artesanía En La Sociedad Actual.* Barcelona, España: Salvat Editores S.A.
- Ley Número 36 De Noviembre 19 De 1984; Decreto Reglamentario Agregado Número 258 De Febrero 2 De 1987. (s.f.).
- Mijailov, M. (2000). *La Revolución Industrial.* Ediciones Anteo.
- Ministerio De Cultura, C. (., Duque García, A., Sánchez Castillo, H., & Tascón Hernández, H. (2009). *¡Que te pasa vo! canto de piel, semilla y chonta: músicas del Pacífico Sur: cartilla de iniciación musical.* Colombia: Ministerio de Cultura.

- Ministerio De Educación Nacional. (2005). *Colombia Aprende*. Recuperado el 2012, de El Atlas De La Afrocolombianidad: <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/channel.html>
- Ochoa Escobar, J., Santamaría Delgado, C., & Sevilla Peñuela, M. (2010). *Músicas Y Prácticas Sonoras En El Pacífico Afrocolombiano*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ortega y Gasset, J. (1961). *Meditación de la Técnica*. Madrid, España: Revista de Occidente S.A.
- Quintanilla, Á. (1998). Técnica y Cultura. *Teorema*, XVII(3), 49-69.
- Quintanilla, Á. (2005). *Tecnología: Un Enfoque Filosófico y Otros Ensayos De Filosofía De La Tecnología*. México, México D.F.: Fondo De Cultura Económica.
- Quiñones, A. (2003). *Reflexiones En Torno A La Artesanía Y El Diseño En Colombia*. Santa Fe De Bogotá, Colombia: Ceja Centro Editorial Javeriano.
- Quiñones, A. (2006). *Conspirando Con Los Artesanos: Crítica Y Propuesta Al Diseño En La Artesanía*. Santa Fe De Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Restrepo García, H., & Torres Caro, J. (1998). *Los Instrumentos Musicales En Colombia: Organografía De La Música Tradicional*. Cali, Colombia: Instituto Popular De Cultura.
- Sennett, R. (2009). *El Artesano*. Barcelona, España: Anagrama S.A.
- Turiscolombia. (29 de Agosto de 2011). *Turiscolombia*. Recuperado el 12 de Junio de 2012, de Hoteles Amazonas Colombia - Guia de Turismo - Leticia - Planes y Paquetes Turisticos Todo Incluido: <http://www.turiscolombia.com/amazonas.htm>
- Vergne, R. (2011). *Universidad Nacional De Cuyo UNCUYO*. Obtenido de Facultad De Ciencias Aplicadas A La Industria: http://www.fcai.uncu.edu.ar/upload/21etc-vergne-_fcai-uncuyo.pdf
- Wurst, A. (Junio de 2010). Los Indicadores De Desempeño De La Competitividad A Nivel De MyPEs Artesanales.ppt. Bogotá, Colombia.