

Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco  
Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño

Área de concentración: Teoría e Historia Críticas

**“Documentación de la técnica de forja de la región central de México,  
como procesos de diseño patrimonial con posibilidad prospectiva”**

Tutor: Dr. Francisco Pérez Cortés  
Revisores: Dr. José Luis Lee Nájera  
Dr. Jaime F. Irigoyen Castillo

Juan Carlos Barriopedro Cruz  
septiembre de 2024

## Resumen

El documento hace una análisis histórico y crítico de la técnica patrimonial de forja en cerámica. La forja es una técnica artesanal que es prácticamente desconocida por los diseñadores egresados de la academia, por lo que es interés del trabajo documentarla como patrimonio intangible y como una posibilidad productiva vigente. El texto hace una documentación técnica e histórica para después adentrarse en los terrenos del pensamiento complejo, donde se ubica como problema de estudio entre una dinámica de Norte y Sur globales, así, al quehacer artesano se le concibe como un acto filosófico y de resistencia, por ser una postura antigemónica. No sólo se analiza la cualidad cultural de la artesanía, sino que se pondera en lo socio-económico, ya que es un bien de cambio; además de discutirse ampliamente en el marco de los modos especializados de producción, que es como se anañizan al arte, la artesanía y el diseño desde el discurso materialista. Se trata de ubicar a la artesanía como un fenómeno que ocurre entre el diseño y el arte, o que se hibrida como ambos. Tanto arte como artesanía son expresiones de diseño, pero se concluye sin exclusiones que el diseño tiene un carácter esencialmente tecnológico y de innovación, mismo que puede aplicarse a la artesanía. Finalmente, se hacen conclusiones sobre el valor del diseño artesanal como una toma de postura por parte del diseñador.

Palabras clave: artesanía, forja, cerámica, diseño artesanal.

Documento revisado y autorizado por el director de tesis:

Dr. Francisco Pérez Cortés.

## Índice

### Introducción

-Plantear al artesanado y la alfarería en México desde una perspectiva de diseño.....	4
-Diseño Industrial y artesanía en México.....	4
-¿Qué es la técnica de la forja?.....	6
-Documentación del proceso de forja en el taller artesano Talavera Coyotl.....	8
-Importancia contemporánea de la técnica: construcción de una memoria para la forja en cerámica.....	11

### Capítulo 1: Contexto histórico

-Introducción.....	12
-El artesanado en el contexto global.....	22
-Globalidad y localidad.....	23
-Coyuntura presente en el caso mexicano: alfarería y forja.....	30
-Contexto socio-político del problema de investigación.....	32
-Línea de tiempo del desarrollo de la alfarería y la industria cerámica.....	37

### Capítulo 2: Crítica

-Resignificar la labora artesana: el poder simbólico de la artesanía en el contexto del subdesarrollo.....	40
-¿Qué se entiende por arte y artesanía?.....	41
-Marco Teórico.....	44
-La globalización y sus efectos en la cultura desde el pensamiento complejo.....	44
-El “Méjico profundo”.....	47
-Confluencias entre artesanía y arte.....	48
-La artesanía como economía cultural.....	50

### Objetivos y Metodología

-Objetivos.....	54
-Preguntas de Investigación e hipótesis.....	55
-Metodología y técnicas de investigación.....	56

Conclusiones	
-Conclusiones generales.....	60
-Sobre la naturaleza del creativo y la creación.	
Conclusiones sobre el análisis hermenéutico de entrevistas profundas.....	64
-Reflexiones sobre cuatro casos alfareros.....	71
-Reflexiones finales.....	79
Anexos	
-Artesanía, diseño y tecnología.....	85
-Entender el diseño como tecnología.....	89
-Confluencias entre arte, artesanía y Diseño.....	92
-Esquemas de resumen.....	104
Bibliografía.....	109

## Introducción

### Plantear al artesanado y la alfarería en México desde una perspectiva de diseño

Este trabajo parte del interés en el material por el que me he apasionado como creativo dentro del campo del diseño industrial: la cerámica. Sin embargo, mi aproximación para esta investigación no viene desde la tecnología semi industrial o industrial típica de las empresas cerámicas contemporáneas, sino de una técnica artesanal nativa de México, de raíz prehispánica, que subsiste hasta nuestros días. Esta técnica es la “forja”, de la cual hablaremos más a detalle para entender su funcionamiento; pero que no sólo es relevante desde el punto de vista tecnológico -aunque se trate de tecnologías rústicas normalmente asociadas a la producción artesana- sino en su sentido profundo como un patrimonio vivo.

Con esto, se busca establecer un marco referencial para entender la situación del artesanado, en particular en nuestro país, en el contexto global de una economía que parece estar desplazando cada vez más las formas tradicionales de producción. La vivencia personal del autor del trabajo es marco introductorio para el problema que nos atañe: ¿Cómo contribuir a preservar la técnica de la forja? -y, en un panorama mayor, las implicaciones que tiene este caso para establecer conclusiones sobre la pervivencia del artesanado- y cómo podemos intervenir los diseñadores para contribuir a conservar el patrimonio cultural de la técnica alfarera que nos atañe.

### Diseño Industrial y Artesanía en México

Quien escribe, como profesional, además del modelado manual y el vaciado en yeso, no conoce la técnica de forja hasta que se da la situación de vivir en entorno semi rural donde ocurre el acercamiento a un grupo de artesanos, enriqueciendo la experiencia como diseñador desde otro enfoque, aprendiendo la técnica artesanal desde las bases. Proponemos que la carrera no debería llamarse Diseño Industrial sino Diseño de Producto y que, nuestro acercamiento al diseñar debería ser la resolución de “objetos” antes que de

productos; precisamente porque jugando a diseñar en las escuelas -aunque de la manera más profesional posible- creamos invenciones o planteamos innovaciones para resolver, estamos creando herramientas, prótesis en el sentido más amplio y en esta etapa; haciendo simuladores, modelos y prototipos; estamos lejos de entender las complejidades del mundo de la producción de miles o millones de piezas, si es que alguna vez llegamos a experimentarlo.

La realidad del mercado laboral es aún más consistente con la falla en este enfoque educativo: Son pocos los despachos de diseño que hacen investigación y desarrollo de producto, son pocas las marcas mexicanas de productos industriales que tienen una preocupación por generar tendencias de mercado fuera de copiarlas y la mayoría de los diseñadores industriales en activo no se dedican estrictamente al diseño de productos o servicios. Curiosamente y aunque cuestionable en otros sentidos, en la academia privada abundan ejemplos de colaboración entre estudiantes y maestros artesanos. Se alienta, porque la academia privada cree en el estudiante que se convertirá en autor de diseño en el mejor de los casos, un Diseñador con mayúscula -en el ámbito hispano, personas como Jaime Hayón o Patricia Urquiola; en el latino, un clásico como el dúo Campana de Brasil o el exitoso Joel Escalona, de México.



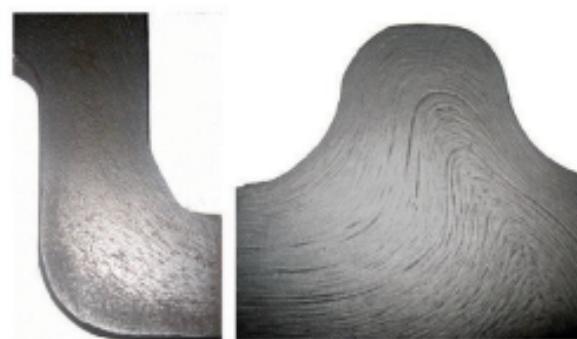
Máscaras cerámicas de Jaime Hayón.

Tomadae:<https://hayonstudio.com/design/baile-for-bosa/>

## ¿Qué es la técnica de forja?

La técnica de forja, o torteado, es un método manual de construcción y fabricación de objetos cerámicos, que ha sido explorado por la cultura mexicana desde períodos prehispánicos, rastreable por lo menos al periodo clásico, con la cultura teotihuacana como su mayor exponente. Para responder a la pregunta planteada, definamos el problema en ambos sentidos.

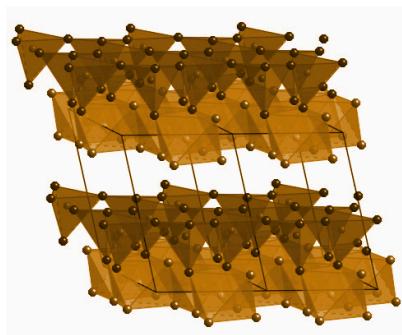
Como técnica constructiva, consiste en la elaboración de objetos a partir de placas cerámicas. Éstas se hacen de forma manual, laminando una mezcla de arcillas a partir de un bloque plástico de barro. La herramienta que se usa en México para llevar a cabo esta labor, se llama “torteador”, como es conocido de forma coloquial por los artesanos que aún manejan la técnica. De ahí el nombre tradicional de torteado. El torteador es un mazo redondo de base plana, con el que se aplasta el barro hasta hacerlo una “torta” o tortilla. “Forja” es una forma de llamar al mismo proceso en términos más técnicos, contemporáneos, ya que implica explicar el comportamiento físico-químico del material, que ha hecho a la cerámica tan particular, versátil y universal en la historia de las culturas humanas. El término de forja se usa comúnmente para un proceso de formación de piezas metálicas. Los metales en estado maleable se someten a procesos mecánicos de presión y moldeado del metal semisólido. En este estado, promovido por la plasticidad que el calor otorga al metal y conforme se enfriá el mismo, las moléculas metálicas forman arreglos de capas laminares. El hierro forjado es un ejemplo perfecto para ilustrarlo: cuando una pieza de hierro forjado se oxida, el metal se va desprendiendo en capas, reflejando la naturaleza de su formación, a diferencia de un bloque sólido de metal fundido que se oxida muy lentamente y no se desprende como láminas.



Sección de una pieza metálica forjada que muestra el arreglo laminar.

Tomada de: <https://www.milwaukeeforge.com/grain-flow-in-forgings/>

Lo mismo pasa en la formación de piezas cerámicas, pero debido a una razón distinta. Mientras los metales se forjan por un proceso mecánico en un estado semisólido y se laminan debido a estas sucesivas presiones y moldeados para darle forma conforme se enfria; la cerámica forjada se lama por un proceso mecánico pero en el que además influye la naturaleza eléctrica de las moléculas de arcilla. Las moléculas de arcilla tienen cargas eléctricas que las hacen adquirir un arreglo en forma de capas, laminando el material a nivel molecular del mismo modo que ocurre con el metal semisólido al irse enfriando, son materiales maleables precisamente porque sus moléculas adquieren arreglos laminares. Aunque desde la elaboración de la pasta cerámica húmeda se empiezan a formar estas ligas eléctricas, es en el amasado del barro cuando por los mismos procesos de presión mecánica, las moléculas “terminan” de arreglarse. Cuando un bloque de barro amasado se somete aún a otro proceso mecánico de laminación, llevamos un paso extra al material en este proceso de arreglo laminar de las moléculas.



Arreglo molecular laminar de la arcilla caolinita  $\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_5(\text{OH})_4$ , según la orientación de sus cargas eléctricas.

Tomada de: <https://som.web.cmu.edu/structures/S096-kaolinite.html>

Algo paralelo ocurre con el método de fabricación de vaciado en yeso. El yeso es un material semipermeable al agua con el que pueden generarse moldes que replican la envolvente del objeto que quiere reproducirse. Por un proceso de presión osmótica, el yeso absorbe el agua de la mezcla de arcillas líquida (barbotina), haciendo que una película semisólida de cerámica se vaya adhiriendo al yeso, esta adherencia genera los mismos arreglos laminares debido a la naturaleza eléctrica de las partículas que estando disueltas en agua, pueden crear estos enlaces eléctricos libremente, si bien sólo por virtud de la interacción físico-química, sin intermediar un proceso mecánico. La posibilidad que el yeso otorgó a la industria cerámica es evidente en el giro histórico radical que tuvo, de la producción artesanal a una producción semi industrial e industrializada.

Documentación del proceso de forja en el taller artesano Talavera Coyotl, en San Pablo del Monte, Tlaxcala.

1. El artesano, maestro Daniel Juárez, corta rebanadas de una pella de barro plástico:



2. Se asientan las orillas de la placa para cuadrarla, darle uniformidad y poder estirarla:



3. La placa se va estirando, cargándola por un extremo y dejándola caer contra la plancha o mesa de trabajo, el propio peso del material lo va elongando, para formar placas más delgadas



4. A partir de las placas que fueron adelgazadas, se recorta un disco de barro que se acopla a un molde de yeso en forma del objeto a construir, en este caso un plato fuente. El disco de barro con el molde se montan sobre un torno, en este caso un torno de pedal. La pieza se pule con una esponja mojada.



5. Se coloca un cordón de barro, mediante pellizcos, para formar el espejuelo de la pieza, la parte que asienta contra las superficies y que no se esmalta para evitar que las piezas vidriadas se peguen en el horno:



6. Se pule el espejuelo con esponja mojada:



7. Se cortan los bordes del plato siguiendo el perfil del molde, para formar un borde circular homogéneo:



8. Se retira el recorte:



9. Se deja reposar la pieza sobre el molde por unos minutos, para que el molde absorba humedad y la pieza endurezca lo suficiente como para poder terminarla:



10. Una vez que la pieza tiene suficiente dureza para no deformarse, se le pone una tabla encima para poder voltearla y pulir la cara interior de la pieza:



11. Volteada la pieza, se puede retirar el molde y el borde del plato se termina refinando y puliendo la portilla.



**Importancia contemporánea de la técnica: construcción de una memoria para la forja en cerámica.**

Como se mencionó antes, la forja al igual que el vaciado, es una técnica en relación a lo constructivo; pero también es un modo de fabricación radicalmente distinto por una razón muy importante: La fabricación de cerámica vaciada a partir de moldes de yeso requiere una operación más compleja y que sobre todo demanda un gran volumen de almacenamiento para guardar los moldes, un mínimo de entre cinco a seis veces mayor en volumen a la forma que generan. Así, la forja tiene relevancia actual, tanto para productores artesanos como urbanos, planteando una alternativa de método productivo que puede ser igual de competitivo en términos de tiempo y que requiere menor inversión

material, sin sacrificar el volumen de producción o que en algunos casos lo puede eficientizar, en comparación a la producción por vaciado que depende del número de moldes disponible para la producción, de su tamaño, del ritmo al que pueden usarse antes de saturarse de agua y esperar a que sequen, así como del área general de trabajo y almacenamiento.

Existe otra razón que también es fundamental para plantear a la forja en este proyecto, que es su relevancia cultural. Cuando uno piensa el mundo prehispánico es difícil comprender la vastedad y diversidad que tuvo la cerámica como material de uso masivo. Pensando en ciudades como Teotihuacan o, Tenochtitlán posteriormente, es inimaginable la presencia de los objetos cerámicos en su vida diaria. Desde la preparación y consumo de alimentos, el guardado de objetos desde granos hasta reliquias, el acarreo y almacenaje de agua, aplicaciones arquitectónicas como las almenas de los edificios de gobierno o la gran variedad de ídolos y figurillas y adornos religiosos y rituales, desde los de uso doméstico hasta esculturas y braseros de templos y palacios.

Sin la forja, ninguna técnica de construcción manual habría permitido satisfacer el volumen de uso que requerían metrópolis como las que mencionamos, con una calidad estandarizada y reproduciendo piezas en serie. No hay que olvidar que además de las distintas formas de modelado y construcción manual -que son variaciones de la construcción por placas, por listones o mediante pastillaje-, las culturas prehispánicas no conocieron ningún otro modelo productivo además de la forja. No desarrollaron el uso del torno y el vaciado en yeso sólo se conocería hasta el advenimiento de la revolución industrial.

Mientras las naciones de lejano oriente como China, Japón o Corea eficientizaron su producción con el torneado, La cantidad de objetos cerámicos que se requerían producir en tiempos prehispánicos fue suplementada mediante la forja: desde las pequeñas figuras fetiche como las de las caritas sonrientes totonacas -que se ha comprobado son reproducciones a partir de un molde negativo y están hechas a partir de una lámina torteada-, hasta figuras de refinamiento exquisito como los braseros tipo “teatro” que se han encontrado en uno de los talleres artesanales maestros mejor conservados en Teotihuacán, como podemos leer en el artículo “El taller alfarero de la ciudadela”, del Mtro. Gordon Ross (2008), publicado en Artes de México, este taller estaba en una posición

privilegiada en el margen de la ciudadela, muy cerca de un conjunto de uso sacerdotal, ya que era el taller que surtía de ídolos religiosos a la casta gobernante. Sin una construcción manual maestra, sólo la forja además del torno posibilita generar objetos de revolución, además de permitir la facilidad de estampar o sellar el cuerpo cerámico.



Piezas realizadas a partir de placas cerámicas. Estatuilla moderna de origen peruano fabricada por presión a partir de molde simple y brasero incensario teotihuacano cuya base está realizada con la técnica de forja.

## Capítulo 1: Contexto histórico

### Introducción

Para empezar con la documentación histórica y dado que el caso que estudiamos es uno de diseño artesanal, nos parece adecuado definir cómo surge este concepto sobre todo en latinoamérica y derivado de la visión occidental del diseño impuesta desde el Norte global.

De acuerdo a Gura (2019), la relación entre diseño artesanal y artesanía existe y se ha fomentado aunque no de forma sistemática, desde el capital financiero de empresas privadas y también desde las instituciones de gobierno y las educativas -públicas y privadas-; pese a que, como sugerimos, el modelo vigente sigue estancando los factores productivos del diseño industrial en procesos industriales de forma predominante. El fenómeno que surge se ha llamado diseño artesanal, concepto emergente que -como cualquier definición relativa a la artesanía- tiene connotaciones según se interprete. Esta interpretación está sobre todo sujeta, en opinión de la autora, a la dinámica Norte-Sur que se establece desde el neoliberalismo y la globalización, pues desde el Sur global implica el acercamiento para fomentar el desarrollo de comunidades marginadas y, desde el Norte, un nicho de mercado para el colecciónismo, ya que la producción de diseño artesanal se asocia al lujo de ediciones limitadas de piezas conceptuales o maestras -en el sentido de estar hechas con maestría- que juegan con las barreras del diseño, el arte objeto y el arte conceptual, con diversidad de materiales y medios de producción.

De acuerdo a Araiza y Andrade (2021), la relación más clara entre diseño y artesanía sería lo que denominamos diseño artesanal. Este vincula a los productores artesanales con diseñadores profesionales que quieren revalorizar el diseño artesanal y vincularse a los artesanos con estrategias de innovación y tecnología. Para las autoras, en el contexto

latinoamericano, lo artesanal está además ligado a la raíz indígena. Aunque esto no es absoluto, podemos considerarlo como cierto, sobre todo pensando en la artesanía que se produce en el medio rural, donde hay pueblos de raíz indígena que siguen produciendo artesanías. Esto es claro en el caso de los textiles mexicanos y también la alfarería. Hay que considerar el caso particular de los artesanos alfareros de origen indígena o mestizo

asentados en localidades que se han convertido en medios urbanos, ya que se distinguen por sus posibilidades de innovar en técnica y materiales, al poder proveerse con barros industriales y tener hornos de gas, contrario al uso de barros locales y quemas con leña, típicos en la producción rural. El caso de Valle de Bravo que es notorio, ya que los terrenos con yacimientos de arcilla que abastecían la producción local y estaban en los confines del pueblo, fueron cubiertos por el crecimiento urbano y ahora esa materia prima ya no se puede explotar.

Cabe destacar que en México existen diversas instituciones dedicadas al desarrollo de comunidades indígenas y empleadas en la artesanía, pero su enfoque primordial es asistencialista y se centra en programas para mejora de infraestructura, tecnificación y la capacitación en el uso de estos medios; por lo que sería interesante -y nos atrevemos a creer, necesario- que estos organismos vincularan de forma más activa a los profesionistas del diseño en proyectos más centrados en entender la producción y colaborar en la formación del artesano con herramientas proyectuales para la innovación y siempre exaltando su empirismo.

Benítez (citado por Araiza y Andrade, 2021) dice que “la artesanía se asocia a la preservación de la diversidad cultural, el papel activo de los conocimientos tradicionales en la dinámica de cambio social y el lugar central de la cultura y la creatividad como factor de desarrollo humano”. Este aporte a la cultura y a la diversidad son lo que la hace un campo tan rico para trabajarla, además de las nociones de tradición e identidad que se asocian a su producción.

En países donde los gobiernos han detectado la existencia de patrimonio cultural que difundir, salvaguardar o rescatar, desde hace tiempo se ha buscado la participación del diseño (Araiza y Andrade, 2021). En México, la Coordinación de Arte Popular, en su línea de Capacitación y Asistencia Técnica, da “apoyo directo a grupos asociados de artesanos. Se diseña y se organizan talleres de capacitación y asistencia técnica en diseño y organización para la producción, a través de especialistas y técnicos en las diferentes ramas artesanales” (DGCPIU -Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas-, 2017).

En la fuente oficial del gobierno mexicano, a través de su portal de internet, se menciona que la DGCPIU tiene tres líneas de programas de acción principales: Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias, Programa para el Desarrollo Integral de las Culturas de los Pueblos y Comunidades Indígenas y, el Programa de Patrimonio Cultural e Inmaterial. El primero da financiamientos por concurso de proyectos, el segundo tiene líneas de acción específicas, entre las que se mencionan el desarrollo cultural productivo y el patrimonio cultural en riesgo. El tercero no tiene información sobre líneas de acción específicas. Sus reportes no parecen estar actualizados, entre últimas fechas que abarcan discrepancias de más de 10 años; pero en el PACMYC hay registro de artesanos seleccionados hasta el 2022. Ni la palabra diseño ni ninguna conjugación del verbo diseñar se leen como tema, estrategia o herramienta en el resto de las páginas consultadas dentro del portal de la institución, más allá de lo citado en el párrafo anterior.

En la naturaleza misma de su enseñanza académica en América Latina, el diseño es un modelo colonial; es una disciplina externa e implantada desde modelos de desarrollo que corresponden al gran capital del Norte mundial. Por esto, su consolidación como disciplina en AL ha sido tardía y complicada, al restringirse por la falta de una planta de producción industrial consolidada en nuestros países. No decimos que no existan, sino que la planta productiva existente sigue siendo una de subdesarrollo. Aquí sería muy lógico pensar que el diseñador acudirá a métodos accesibles y tradicionales de producción, pero la realidad es que en la evolución contemporánea del diseño de autor, no es sino hasta la presente generación de diseñadores, que vemos una necesidad patente de replantear el diseño industrial, con autores de diseño que se acercan más a lo alternativo y a la tradición, en tiempos donde además, la presión de la repercusión ecológica del diseño necesita considerarse en los procesos productivos, tanto de factura como de distribución, consumo y postconsumo. Insistimos en que considerar al diseño artesanal como un enfoque o acercamiento al diseño de objetos y productos, es una postura no solo válida sino necesaria en las academias de diseño, a la par de entrenar al diseñador industrial en conocimientos teóricos y procesos típicos de la industria mecanizada.

Como sea que se dé este fenómeno, partiendo de una postura personal de los diseñadores, podemos decir que los objetos artesanales aportan inspiración; pero además

suman al diseño un valor agregado en la apreciación del trabajo, a través del uso de códigos significativos. Recordemos que los signos no son sólo gráficos pues las acciones y fenómenos también son signos. En este sentido hay una impronta del ejercicio manual, no sólo en la huella de la mano sino incluso en la lógica antropométrica y ergonómica del proceso artesanal, que requiere de ese protocolo de acciones por parte del artesano que hacen que el objeto artesanal sea lo que es y no otra cosa. Los objetos tridimensionales tienen su propia semántica, pues en la lógica formal reflejan su lógica funcional e implican una experiencia estética; así como los conocimientos tradicionales -que es donde radica la esencia patrimonial de lo artesanal- la tienen en sus procesos, función y técnicas. La indumentaria artesanal maestra exacerba estos significados pues son obras gráficas en su expresión, rituales y políticas en lo cultural, táctiles y performativas en lo utilitario y social. La alfarería también puede ser todo eso y ciertamente crea obras que se atesoran como piezas históricas y en la intimidad.

Hay que notar que entre las iniciativas de apoyo que han fomentado al diseño artesanal, son importantes las estrategias comerciales surgidas desde profesionales y académicos no sólo en el área del diseño, sino desde la mercadotecnia o la gestión empresarial. Tal es el caso del proyecto El Alfar con la empresa acerera Tenaris Tamsa que se mencionará como parte esencial de la difusión de la técnica que es problema de estudio. Algunos jóvenes representantes del diseño artesanal mexicano contemporáneo con proyectos de colaboración exitosos son: Kytzhia Barrera -con Cooperativa 1050°-, Marisol Centeno para Bi Yuu -atelier textil de diseño social- y Karla Fernández con su marca de moda. Otros son, con sus propias marcas en diseño de producto: Andrés Lhima, Fernando Laposse, David Pompa o Ramsés Viazcán, que hacen mobiliario y objetos de colección, compartiendo una visión conceptual del diseño, así como de la exaltación de sus materiales.



Plato Contenedores de México por Ramsés Viazcán.

De: <https://www.instagram.com/andreslhima/>



“Salero”. Banco de cerámica por Andrés Lhima.

De: <https://www.instagram.com/andreslhima/>

Las artesanías pueden dialogar entre ser objetos de expresión cultural y ser objetos de consumo. El diseño sofistica lo empírico innovando desde la tradición, así podemos entender al diseño artesanal como una forma de adaptar los productos artesanales a las necesidades y demandas del mercado.

En palabras citadas por Araiza y Andrade:

Una razón que permite al autor de la investigación observar desde el diseño los objetos artesanales- se fundamenta en la similitud que existe en el artesano que identifica la necesaria transformación del objeto (de lo ritual a lo comercial –aunque sin que uno sustituya al otro- como una nueva posibilidad para la inserción en el mercado) de la misma forma que en el diseño “nuevas funciones del proyecto requieren nuevas estrategias del proyecto” (Bürdek- 2002).

De acuerdo a las autoras antes mencionadas, se establecen interrelaciones del quehacer de diseño y artesanía en la síntesis del diseño artesanal, éstas son 3:

- Desde la tradición, para preservar técnicas y revalorar el objeto artesanal creado por y para la misma cultura, superando una visión conservacionista hermética.
- Desde el desarrollo, mejorando la producción para transformar la calidad de vida de las comunidades artesanas activando el comercio y promoviendo su distribución en nuevos espacios.
- Desde la innovación, como un enfoque generador, proponiendo nuevas ideas.

Creemos que es desde el enfoque de la innovación donde es más necesario impulsar y ayudar al artesanado, pues es desde la visión de la tradición y el desarrollo que se ha construido el aparato que se regula y promueve desde las instituciones de gobierno; mismo que es paternalista en su discurso político y que tiene el riesgo de crear la dependencia del artesano.

En otro artículo de Garrido (2021), se menciona respecto de la relación histórica entre artesanía, arte y diseño. Pensadas a partir del arte renacentista, las artes siguen su propio camino con la validación de la figura artística, pero perviven y devienen también como artesanía a lo largo de la época moderna, al definirse como artes utilitarias. Estas, a su vez, devienen en los diseños cuando se razonan como disciplinas proyectuales. La acción del diseñador es así la interfaz que interpreta una necesidad en el plano mental -noción asociada a función- para otorgarle una forma en el plano material -noción asociada al arte -tanto como forma de hacer como expresión de ideas-.

Por otro lado, desde la visión Norte del diseño artesanal como diseño de autor para el coleccionismo, regresamos a algunas ideas del libro *Artisanal Design*, de Judith Gura. De acuerdo a Gura (2019), es con el movimiento estadounidense del Studio Craft -que podría traducirse como Artesanía de Estudio- que se propulsó a mediados del siglo XX a fabricantes y realizadores -"makers"-, que de ser vistos como entusiastas o *amateurs*, comenzaron a ser aceptados como profesionales entrenados y como artistas respetados, y su trabajo se desplazó de las ferias populares a galerías y museos. Pero esto ha tomado décadas -tanto en el Norte como en el Sur globales-.

Al combinar nuevas técnicas con métodos tradicionales, abrevando de la abundancia en lo familiar y en lo antes inimaginado, se está redefiniendo y ampliando el atractivo que tiene para nuevas generaciones de admiradores. Hoy en día lo artesanal puede ser hecho de casi cualquier material, con diferentes métodos de fabricación: a mano, digital o algo intermedio. Las líneas entre artesanía y diseño industrial se están haciendo crecientemente más difíciles de dibujar; de hecho, virtualmente ya no hay líneas (Gura, 2019).

Para Gura, está en la originalidad del diseño o lo único de su concepto, lo que convierte al diseñador-artesano en artista. Consideremos que en esto no hay ningún conflicto implícito en la dinámica Norte-Sur.

La misma autora reconoce que es en los países desarrollados que se da el cambio en la oferta, en un mercado que busca piezas elaboradas y excepcionales, donde el diseñador puede permitirse hacer piezas por comisión. Hay que destacar que su análisis sólo toma en cuenta objetos de mobiliario, *furniture*, entendido en el mundo anglosajón como las piezas fundamentales con las que uno equipa una casa para desarrollar las funciones domésticas de alimentación, descanso y aseo. En el mundo hispánico, podemos entender a los bienes muebles -desde su definición económica- como cualquier cosa que puede desplazarse sin perder su integridad y utilidad, por lo que todo objeto de diseño industrial es definitivamente un mueble en esta acepción. No existe un término equivalente en español a la palabra *furniture*, pero creemos que ideas de Gura que rescatamos en esta reflexión, son extensibles a cualquier producción de diseño de objeto artesanal, sea como diseño de autor o de co-diseño colaborativo con el artesano, mas nunca artesanía pura en un sentido del subdesarrollo.

Se rescata el movimiento de Arts and Crafts como una primera iniciativa de re-humanizar las industrias. Aunque los productos de Morris y sus colegas estaban destinados para la alta burguesía, su validación y apreciación de la labor manual es un hito del diseño y nos entregó algunas de las mejores piezas de gráficos, objetos, muebles y textiles de la historia moderna. El Art nouveau por su parte continuaría el amalgamamiento de arte y tradición artesanal en las exquisiteces de sus manifestaciones arquitectónicas y objetuales, extendidas incluso al Art déco. Hay que recordar que es bajo la presión de la industrialización, que comienza el decaimiento del modo de producción artesanal. Gura opina que es con el modernismo del siglo XX -cuando se tiene aceptada la industrialización como sinónimo de progreso- que el diseño de objetos se desprovee de ornamentos y pierde intención comunicativa con los usuarios para los que se diseña. Podemos aceptar esto como cierto si entendemos al estilo internacional del modernismo como un afán homogeneizador que aspiraba a ser universal en su pureza formal, precisamente eliminando referencias al pasado. La Bauhaus, aunque abrazaba la riqueza de la producción artesana y artística en el diseño, sería definitoria al establecer una línea de diseño desde la racionalidad, que tampoco hacía referencias al pasado pues estaba formando un lenguaje propio y de vanguardia en la Alemania de la primera posguerra. Con el desarrollo europeo y estadounidense del diseño industrial en la primera mitad del siglo XX, la creciente oferta de productos industriales desplazó aún más los nichos de mercado de piezas artesanales.

Como nos cuenta Gura, aquí es donde cobra importancia histórica el movimiento del Studio Craft. En la segunda posguerra, la ola de prosperidad en Estados Unidos creó una demanda sin precedentes de bienes de consumo en grandes cantidades y a precios accesibles para una mayor población. Grandes figuras del diseño como Ray y Charles Eames, Eero Saarinen y George Nelson fueron pioneros en el diseño de mobiliario de alta calidad pensado para la producción en masa. “Las motivaciones de esta generación no son sociales ni morales” (Gura, 2019), sino que defienden la postura creativa y expresiva del diseñador. La autora cita a Russel Wright -diseñador funcionalista- en una entrevista de 1943: “La tendencia entera de la artesanía debería estar lejos de hacer artículos útiles... e ir en su labor hacia el reino de las bellas artes”. Por primera vez, los propios diseñadores empiezan a considerar lo artesanal como un aspecto del diseño. Es en la producción industrial que la masificación ahoga la originalidad.

El movimiento del Studio Craft se expandió entre los 1950s y los 1990s, ofreciendo alternativas al mobiliario comercial, de la mano de una red de exposiciones y galerías que lo convirtieron en uno de los movimientos locales de diseño más importantes del siglo. Cabe destacar que en él participaron no sólo diseñadores con entrenamiento académico, sino profesionales de otras disciplinas o autodidactas, y no despreciaba normativamente el uso de maquinaria. La moderna ebanistería del mobiliario del Studio Craft, comenzó a verse como arte, del mismo modo que ya habían conquistado otros oficios artesanales como la cerámica y el vidrio, que contaron con este reconocimiento desde antes (Gura, 2019).

Aunque este movimiento responde a una situación histórica definida por un tiempo y un lugar específicos, resalta cómo la creación de una nueva oferta ante una demanda social real, abre nuevos mercados. Debemos pensar que es en la satisfacción de un mercado de productos de diseño existente en nuestro país, que es posible insertar a la artesanía como un poder expresivo e identitario, tanto en la creación como en el consumo. Volviendo a los Estados Unidos y su momento particular, Gura señala que la influencia del Studio Craft fue tan definitiva, que “en su estilo de siluetas depuradas” y “con influencia del diseño escandinavo... se volvió sinónimo del buen gusto”. En Estados Unidos, la inauguración del hoy Museo de Artes y Diseño de Nueva York en 1956 -entonces Museo de Artesanía Contemporánea-, marcó la fundación en este país de la primera institución enfocada exclusivamente en la artesanía. Al año siguiente, la exhibición “Mobiliario por Artesanos” establecería definitivamente la categoría del mobiliario “de estudio”. Entre 1977 y 1999, operaría la galería Art et Industrie en Manhattan, Nueva York; que gestaría desde la obra de sus primeros diseñadores el término “*chic industrial*”, para una nueva clase de mobiliario cuyo trabajo prefiguró el diseño posmoderno. A pesar de que la empresa cerró por dificultades financieras debido al mercado limitado por la audacia de las propuestas, al introducir el concepto de mobiliario de arte -“*art furniture*”- con sus diseños de edición limitada, esta galería contribuyó a crear una nueva categoría de objetos útiles que borran líneas entre diseño, artesanía y arte.

Aunque 50 años después, en México vemos cada vez más iniciativas en el nicho de diseño de galería para el coleccionismo, con propuestas locales de diseño artesanal. Debido a las propias condiciones de los artesanos, los diseñadores latinoamericanos pueden darse el lujo de participar menos de la producción manual de sus diseños y

confían en el artesano para la manufactura de sus objetos o al menos algunos de sus componentes, como acento estético. Creemos que aunque esto puede ser válido y contribuir al desarrollo de los artesanos, la verdadera potenciación del artesanado se da en los procesos colaborativos de co-diseño.

### El artesanado en el contexto global.

De acuerdo al sitio web de la UNESCO, autoridad internacional respecto al patrimonio cultural: “La artesanía tradicional es acaso la manifestación más tangible del patrimonio cultural inmaterial. No obstante, la Convención de 2003 se ocupa sobre todo de las técnicas y conocimientos utilizados en las actividades artesanales, más que de los productos de la artesanía propiamente dichos.” Luego, entendemos que es el artesanado, las personas que conforman la base social de la artesanía, a quienes tenemos que conservar como portadores de valores que representan a las culturas autóctonas, tanto de raíz indígena como de ascendencia criolla y mestiza, tanto por razones materiales como económicas y simbólicas.

Continúa el mismo texto: “La labor de salvaguardia, en vez de concentrarse en la preservación de los objetos de artesanía, debe orientarse sobre todo a alentar a los artesanos a que sigan fabricando sus productos y transmitiendo sus conocimientos y técnicas a otras personas, en particular dentro de sus comunidades.” Inmediatamente se subraya:

Como ocurre con otras formas del patrimonio cultural inmaterial, la mundialización crea graves obstáculos para la supervivencia de las formas tradicionales de artesanía. La producción en serie, ya sea en grandes empresas multinacionales o en pequeñas industrias artesanales locales, puede suministrar a menudo los bienes necesarios para la vida diaria con un costo de tiempo y dinero inferior al de la producción manual. Muchos artesanos pugnan por adaptarse a la competencia con esas empresas e industrias. Las presiones ambientales y climáticas influyen también en la artesanía tradicional, y la deforestación y roturación de tierras disminuyen la abundancia de los principales recursos naturales. Incluso cuando la artesanía manual se convierte en industria artesanal, la producción a mayor escala puede causar daños al medio ambiente.

Esto apenas es una introducción para hablar de las complejidades que implica sostener

formas tradicionales de producción de bienes frente a la presión económica que se ejerce sobre los artesanos en la esfera macroeconómica global. Algunos de los problemas puntuales que pueden generalizarse acerca del estado del artesanado en el mundo son: la declinación o austeridad en la práctica de ritos y costumbres tradicionales -a los que asocian elementos artesanales-; el desinterés de las nuevas generaciones por conservar la tradición, tanto por falta de arraigo como por necesidad económica; los propios "secretos del oficio" que implican la pérdida de tradiciones al no existir quién las recree, como es el caso de la técnica que es objeto de estudio para esta investigación.

### Globalidad y localidad

Ya nos hemos referido a la artesanía como una suerte de espacio en resistencia. La hemos definido como antihegemónica y la fuerza a la que resiste es la globalización misma. Queremos desglosar lo que implica esta globalización para entender cómo afecta a las personas y sobre todo, a los artesanos. Encontramos un documento del Consejo de Europa (Council of Europe, 2024), el organismo observador de derechos humanos de la Unión Europea. Creemos destacable que se hable de globalización en el marco de los derechos humanos, porque precisamente es la dimensión del bienestar real a nivel individual, la que pierden las agendas macroeconómicas. Para la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa,

La globalización puede ser descrita como la cada vez mayor integración económica de todos los países del mundo como consecuencia de la liberalización y el consiguiente aumento en el volumen y la variedad de comercio internacional de bienes y servicios, la reducción de los costos de transporte, la creciente intensidad de la penetración internacional de capital, el inmenso crecimiento de la fuerza de trabajo mundial y la acelerada difusión mundial de la tecnología, en particular las comunicaciones. (COE, 2024)

Como se comprenderá después, no se discuten las nociones provistas por el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial o la Organización Mundial de Comercio. Partamos ahora de una definición de Guttal:

El término “globalización” se utiliza para describir una variedad de cambios económicos, culturales, sociales y políticos que han dado forma al mundo en los últimos 50 años, desde la muy celebrada revolución de la tecnología de la información a la disminución de las fronteras nacionales y geo-políticas en la cada vez mayor circulación transnacional de bienes, servicios y capitales. La creciente homogeneización de los gustos de los consumidores, la consolidación y expansión del poder corporativo, el fuerte aumento de la riqueza y la pobreza, la “McDonalización” de los alimentos y la cultura, y la creciente ubicuidad de las ideas democráticas liberales, de una u otra manera, se atribuyen a la globalización. Guttal (2007).

La autora es miembro de la mesa directiva del IPES-Food, el Panel Internacional de Expertos en Sistemas Alimentarios Sostenibles y presidente ejecutiva del Focus on the Global South, un grupo de activistas en Asia, que busca alternativas de desarrollo que desafían al neoliberalismo y la globalización impulsada por las corporaciones transnacionales. Aunque su enfoque viene sobre todo desde la crítica al sistema de producción y distribución de alimentos, la definición que da apunta a los rasgos definitorios de la globalidad como sistema.

El problema de la globalización, es que mientras propugna la autorregulación de los mercados, está construido de tal forma que los únicos beneficiarios reales son las transnacionales de países desarrollados, o Norte global, que normalmente se benefician de explotar recursos de los países en vías de desarrollo, el Sur global. Las redes comerciales que se establecen no favorecen a las naciones sino al capital de inversión y los productos del sector privado. La autorregulación se vuelve aún menos creíble cuando las naciones desarrolladas tienen políticas proteccionistas para sus mercados internos y han impuesto el colonialismo tecnológico en los países subdesarrollados.

Afirmamos lo anterior por los mecanismos que rigen al sistema que se describen a continuación:

1 -La globalización es la resultante de las prácticas económicas que se sustentan en la ideología del capitalismo en la época posmoderna. En el ambiente de desencanto y relativización de todo que surge con la filosofía posmoderna, se abrió campo una vertiente del liberalismo económico que, eliminando las fronteras económicas de los Estados y

pretendiendo homogeneizar la cultura en favor del progreso, buscaba dinamizar el comercio internacional en una red mundial autorregulada por la oferta y la demanda. En el documento del acuerdo fundacional de la Organización Mundial de Comercio, se habla de metas como elevar los niveles de vida, lograr el pleno empleo y un aumento creciente de los ingresos reales y de la demanda efectiva. La realidad es que el neoliberalismo y su efecto, la globalización; han servido para afianzar la macroeconomía como un indicador de la salud económica de las naciones.

Se supone que la reducción a los distintos tipos de impuestos (de exportación, arancelarios, de importación) en el comercio internacional, así como las nuevas facilidades para el movimiento de capitales, serían de beneficio para los participantes en la red comercial. La realidad es que los países en desarrollo no han mejorado sustancialmente las condiciones de calidad de vida de sus poblaciones, sus Estados tienen deudas exteriores enormes, con intereses altos, y lo que hemos visto efectivamente, es que la brecha entre los más ricos y los más pobres, lejos de cerrarse, sólo se ha hecho mayor en los últimos cincuenta años. Sostenemos que el capitalismo es un modelo colonial, explotador y depredador del medio natural y de las personas, que se basa en la falsa pretensión de que la realización del individuo es reflejo de la realización de la sociedad y que esta encuentra su razón en su nivel de consumo, equiparado a bienestar.

A medio siglo de su instauración, el sistema neoliberal globalizador tiene al mundo subdesarrollado en deuda con el desarrollado, no sólo no ha abatido la pobreza o el hambre, sino que ha aumentado la cantidad de pobres y mermado la calidad de dieta de las poblaciones, y las clases medias y populares de estos países difícilmente han tenido mejoras en su ingreso *per cápita*, si se analizan en el marco del proceso inflacionario de las monedas.

2- Las instituciones económicas internacionales. Cuando se estableció el Fondo Monetario Internacional, se hizo con la supuesta misión de reducir la pobreza en las naciones en desarrollo y ayudar a sus gobiernos a lograr estabilidad macroeconómica, pero esta ayuda siempre ha estado sujeta a condiciones que los países beneficiarios tienen que aceptar, mismas que se han traducido en medidas desregulatorias que han reducido la autonomía de los Estados, para favorecer el mercado hegemónico impuesto

por los intereses del corporativismo transnacional. El Banco Mundial opera con pretensiones similares, concediendo préstamos a países en desarrollo y promoviendo en ellos inversiones directas e indirectas de capital extranjero. La realidad es que las medidas que estos organismos han impuesto, se traducen en exenciones fiscales, no injerencia gubernamental en los acuerdos comerciales, subcontratación de personal *offshore*, concesiones de explotación de recursos naturales, privatización de servicios públicos e incluso de la distribución de medicamentos y semillas, o la cosecha de agua y energía solar. El FMI y el Banco Mundial nunca han tenido una agenda verdaderamente social, sólo económica y monetaria, para apuntalar la fuerza de un sistema que se basa en la desigualdad. Si las naciones que están en deuda con estas instituciones se hubieran visto realmente beneficiadas por el neoliberalismo así impuesto, deberían haber sufrido una mejora sustancial en la calidad de vida de sus poblaciones. Esto no ha ocurrido, lo que sí hemos atestiguado es el enajenamiento de las culturas locales.

3- En cuanto a la cultura, es cierto que un aspecto positivo de la globalización está en la expansión de las redes de comunicación; pero de la mano de la publicidad, la mundialización de la cultura ha conducido a grandes monopolios que controlan los medios de comunicación, con todos los perjuicios y agendas privadas que esto implica; pues al tratar de homogeneizar la cultura, se han impuesto patrones de consumo basado en necesidades que no son básicas y no contribuyen a la prosperidad material ni a la participación democrática de las personas en la economía ni en la sociedad. Mientras que capitales y bienes tienen libre circulación, las personas no han disfrutado la misma flexibilidad en sus condiciones, y no hablamos de migración sino de movilidad social.

Cómo ha afectado la globalización al artesanado mexicano.

En un ensayo publicado por Novelo (2008), se indaga sobre los principales efectos del mercado global en el mercado mexicano de la artesanía. Lo primero que queremos recalcar, es que ofrecer datos cuantitativos sobre el rubro es extremadamente difícil, al menos en cifras que integren un panorama nacional en lo macro. Esto se debe a que no hay un censo actualizado de artesanos, y cuando se han hecho conteos, las cifras varían dependiendo del organismo que las provee, en general, las casas o institutos estatales de artesanía con las que cuenta cada entidad federativa, coordinadas en lo amplio por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. Por otra parte, aún no se conoce el

efecto que tuvo la pandemia de COVID-19, que pausó actividades económicas no prioritarias entre los años 2020 y 2022.

Uno de los principales factores que influye en las artesanías es la promoción del turismo interno y externo, por eso la importancia de entender el impacto de la emergencia sanitaria que ocurrió durante la pandemia de COVID-19, que aún no ha sido medida.

De acuerdo al INEGI, Según la Cuenta Satélite de la Cultura de México, la actividad económica generada por las artesanías ascendió a 153 437 millones de pesos, lo que representó 0.6 % del Producto Interno Bruto (PIB) Nacional. En 2021, las artesanías generaron 479 655 puestos de trabajo ocupados remunerados. (INEGI, 2023).

De acuerdo a datos de la SEDESOL (2018), se calculaban en el país aproximadamente 12 millones de artesanos. Creemos que esta cifra es exagerada e infundada, y podría pensarse que se está equiparando al grueso de la población indígena -como apunta Novelo en su ensayo, escrito en 2008 con datos disponibles en ese momento-, que ciertamente se sobrelapa con la artesanal, pero no puede abarcarla en su totalidad, es una visión incluso racista. De acuerdo a un informe del Fondo Nacional para las Artesanías (2020), ante la crisis de la pandemia:

Los datos de la Encuesta Nacional de Ingreso en los Hogares (ENIGH) de 2018 nos brindan un panorama general de la importancia del sector en la economía antes de la pandemia: la población artesanal que vive totalmente de la venta de sus productos asciende a 1,118,232 personas, de las cuales 610,857 representan el público objetivo del FONART según datos de la Secretaría de Bienestar. El 20% del padrón de artesanos del FONART corresponde a personas adultas mayores de 60 años y más que viven en zonas pobres y marginadas; del total de este padrón, el 70% son mujeres y 30% hombres, mayoritariamente indígenas. (FONART, 2020)

En cualquier caso, los datos siempre son discordantes y variables, muy probablemente porque la economía artesana, al ser de subsistencia en muchas de sus manifestaciones, es decir, que depende de la venta directa de sus productos, tiene poblaciones “flotantes” que transitan entre diferentes actividades productivas, sea por la estacionalidad de su mercado o por la falta de oportunidades e ingreso económico

derivado de situaciones como la pandemia o la presión del mercado de productos industriales nacional e internacional. Ya en la década pasada, se apuntaba sobre todo el impacto de las importaciones chinas. En un artículo de Cortés et al. (2016), se dan los siguientes datos:

Una de las causas principales de la crisis es que China, al tener abundancia relativa de mano de obra y las artesanías ser intensivas en este mismo factor de producción, está arrebatándole mucho mercado a los artesanos mexicanos (Ortíz, 2013). Esto es lo que provoca que cada vez menos gente esté interesada en dedicarse a ser artesano y seguir aprendiendo sobre este tan distintivo arte mexicano, poniéndolo en peligro de extinción, ya que el 80% del artesanado en México se encuentra en el grupo de 40 a 80 años de edad (Cisneros, 2013).

Regresando a Novelo (2008), la autora también apunta el impacto al medio ambiente como una fuente de problemas para el artesanado: “Los artesanos populares... experimentan una disminución preocupante de materias primas tradicionales debido a la depredación que en el último siglo ha sufrido la naturaleza por la irracional e irresponsable explotación de los recursos naturales y el crecimiento caótico de las ciudades”. Este fue el caso de Valle de Bravo, donde el crecimiento urbano cubrió los yacimientos de barro local. En el ámbito interno, quizá la depredación del medio natural no pueda achacarse directamente a factores globales, pero en el contexto del cambio climático y eventos meteorológicos cada vez más impredecibles, el balance del medio natural donde se asientan diferentes poblaciones artesanas también corre riesgo, en últimos tiempos, sobre todo en las zonas costeras afectadas por huracanes e inundaciones, o por otro lado por fuertes sequías. Hay que recordar que el clima también es un factor decisivo para el comercio turístico y muchos artesanos dependen de este mercado.

El propio turismo plantea problemas para la producción artesanal, pues al requerir mayores volúmenes de producción, algunos productos han devenido en lo que se denomina “artesanía chatarra o de aeropuerto”, el típico *souvenir* de baja calidad y con un bajo nivel de artesanalidad. Esto redonda en una pérdida de habilidades y tradiciones creativas, que tampoco reporta ingresos mejores a sus productores. La alternativa con la que algunas comunidades se han enfrentado a esto es, por el contrario, apostar por una alta carga técnica y artística, pero este tipo de artesanos depende de modelos

comerciales organizados y sobre todo, de nichos de mercado donde ofertar sus productos. Otro problema que plantea la globalidad que afecta al artesanado, es que: Uno de los aspectos del mercado "global" en su pretensión de integración mundial del comercio originó una maquila internacional de artesanías "típicas" que ha desembocado en una apropiación comercial de identidades culturales (Novelo, 2008). El caso del plagio de los bordados tradicionales de Chiapas y Oaxaca, la artesanía wixarika de chaquira y los bordados de Tenango de Doria, en Hidalgo; ha sido fuente recurrente de indignación, pues grandes firmas de moda y artículos domésticos de decoración, han plagiado sin ningún miramiento ni represalia iconografías de origen nacional. Los sectores mexicanos que más se han visto afectados son los de los textiles y cestería, aunque la alfarería china disfrazada de artesanía mexicana también ha permeado el mercado nacional.

En el panorama internacional, no se han gestionado mecanismos de exportación directa que puedan colocar efectivamente productos mexicanos en el extranjero, sobre todo porque al ser el europeo el mercado más deseable, es difícil competir en términos de modelos de exportación como el africano o el asiático.



Bordado otomí original, y prenda industrial que copia sus motivos artesanales distintivos.

Tomado de: <https://www.sinembargo.mx/10-11-2017/3348527>



Alfarería de origen chino, con motivos “mexicanos”, expuesta en la plaza de la Ciudadela en Ciudad de México.

Tomado de:

<https://vanguardia.com.mx/dinero/2630552-china-esta-acabando-con-los-artesanos-mexicanos-CMVG2630552>

### Coyuntura presente del problema de investigación en el caso mexicano: alfarería y forja

Ya que no existe un estado del arte sobre el tema, esta investigación busca al menos construir una perspectiva histórica y documentar la técnica. Como hemos dicho, la relación con la técnica viene de la experiencia personal del autor, a raíz de afincarse en la localidad de Valle de Bravo, Estado de México, en el año 2018. En el interés constante por crecer los conocimientos técnicos sobre el material y experimentar *in situ*, se establece la colaboración con un taller alfarero. Gracias a la relación de confianza y camaradería que se desarrolló con el grupo de artesanos, el entonces director del taller, el Maestro Gordon Ross -ceramista con reconocimiento dentro de su generación, sobre todo como formador, innovador técnico y difusor de la técnica de la forja-, permitió desarrollar dentro del taller un proyecto suscrito a concurso para la beca de Jóvenes Creadores del FONCA en el año 2019, surgido de un proceso de diseño colaborativo con base en las capacidades técnicas del taller.

El proyecto fue seleccionado como uno de los beneficiarios de la beca y se planteó el alcance de quería comunicar a más personas la aplicación de la técnica a través de

nuevos objetos cerámicos. Para esto se diseñaron y construyeron una serie de piezas de mobiliario de mediano y gran formato, a partir de cerámica forjada. Las metas eran altas pero los resultados fueron alentadores y la forja se comprobó como una técnica flexible y adecuada para generar objetos cerámicos en estos formatos, que tradicionalmente emplean construcción manual con placas semisólidas, por la dificultad del uso de moldes de vaciado. Con este antecedente, este trabajo busca hacer análisis teórico-crítico de la técnica y hacer extensivas sus reflexiones a la artesanía mexicana en general.

Dada la situación de declive del uso de la técnica, la investigación busca documentar, compartir y replicar este modelo productivo con otros ceramistas, este fue el primer planteamiento del proyecto y aunque ha derivado en una investigación teórica, no se descartó implementar talleres para producir objetos cerámicos resueltos mediante la forja, pues esto no sólo retribuye con la documentación de la técnica; sino que en un mayor alcance, realizar los talleres al margen de la investigación, es un ejercicio activo para difundir el conocimiento. Además de construir una memoria de este modelo de producción ancestral que aún se mantiene vivo entre el artesanado, creemos que puede contribuir al ceramista contemporáneo, sea este diseñador, alfarero tradicional, artista o ceramista urbano, enriqueciendo las posibilidades de sus prácticas.

Como se mencionó anteriormente, la principal aportación del Mtro. Ross al mundo de la cerámica mexicana fue su labor como promotor de la técnica de la forja. Ross fue de los fundadores de la iniciativa de la Escuela Nacional de Cerámica, iniciativa privada de promoción y formación que ha transitado por distintos enfoques en su quehacer, pero que actualmente ha retomado el primer espíritu de sus fundadores y se dedica a la promoción y enseñanza de procesos y fabricación de objetos cerámicos, de la mano de maestros ceramistas nacionales e internacionales, haciendo hincapié en técnicas artesanas que hacen las exquisitezces del oficio. En su trayectoria, Ross fue abordado por el grupo acerero TAMSa, fincado en Veracruz, que patrocinó un proyecto de 3 años con la comunidad totonaca cercana al Tajín, donde se desarrolló con los artesanos de Papantla una línea nueva de productos utilitario-decorativos, elaborados con barros locales de la región, en acabado bruñido. El mismo modelo de innovación se replicó con artesanos en la demarcación de San Miguel Tenenxtatiloyan, en el Estado de Puebla. Por información compartida en vida por parte del Mtro. Ross, sabemos que existen además artesanos en

Zinapécuaro (Michoacán) y Puebla (Puebla) que conocieron y replicaron la técnica. En las comunidades De Valle de Bravo y Puebla se buscaron las fuentes para realizar entrevistas y proponer un taller de innovación formal.

### Contexto socio-político del problema de investigación

El portal de información del Gobierno del Estado de México dedica una breve página en su sitio de internet para hablar de la alfarería propia. Cabe destacar que el Estado de México sigue siendo un área importante en la producción alfarera tradicional a nivel nacional, a pesar de la progresiva desaceleración del rubro. En el mencionado portal, se puede leer:

Actualmente la producción alfarera de México es enorme, ello se debe a las costumbres de nuestro pueblo relacionadas con su alimentación y al precio económico de los objetos fabricados, factores que han impedido al maquinismo moderno sustituir por completo los objetos de barro cocido por otros de materiales industrializados.

Resulta curioso contrastar una versión oficialista que evidentemente no está actualizada, pues además de no definir cuál es esta “enorme” producción alfarera, no tiene un censo de alfareros y es evidente al momento de escribir este documento, que no se ha actualizado desde antes de la pandemia de Covid-19 iniciada en 2020. De igual forma podemos leer:

La mayoría de los centros alfareros del país trabajan con elementos tradicionales fundidos de ambas tendencias (prehispánica y colonial) debido al proceso cultural que produjo una nueva tradición llamada mestiza. Entre estos centros se encuentran: Puebla en especial el barrio de La Luz ; Atzompa, en Oaxaca; Metepec, Tecomatepec, Valle de Bravo, Texcoco, Cuautitlán y Almoloya de Juárez, en el Estado de México; Capula, Tzintzuntzan, Santa Fe de la Laguna , San José de Gracia y Patamban, en Michoacán; Tonalá, en Jalisco, y Acámbaro y San Miguel de Allende, en Guanajuato.

De manera específica, la alfarería de Metepec ha sido el producto del genio creador y de la habilidad artística de sus hombres. Ha nacido y se ha desarrollado sin cambios bruscos: la conservación y estabilidad de ciertos diseños decorativos indígenas y criollos se han perpetuado de generación en generación. Esto explica por qué la loza que ahí se produce es diferente a la de Tonalá y Puebla, aunque puede ser superior en fantasía y aptitud creadora.



Árbol de la vida de Metepec, Edo. de México. Tomado de:  
<https://caracolpurpura.com.mx/products/arbol-de-la-vida-danzas-tradicionales-1m>

Aunque el texto menciona a Valle de Bravo, sólo recalca brevemente la cerámica del Municipio de Metepec, que por su situación privilegiada en una demarcación que se rodeó de desarrollos inmobiliarios para la clase alta, aún es un punto turístico, por lo que los talleres artesanos consolidados de generaciones, gozan de relativa salud económica, sin embargo los mismos han visto mermar su número. En el propio municipio de Valle de Bravo, el proyecto “El Alfar” de Gordon Ross empleó a tiempo completo a 40 artesanos hasta principios de la década de los 2000, de la mano de competir con otros talleres establecidos. Hoy en día sólo 3 talleres dentro del pueblo aún producen piezas con el método de forja, el más importante por la calidad de su propuesta y la innovación que ha incorporado en su diseño, sigue siendo “El Alfar”.

Para dimensionar la falta de información actualizada sobre la alfarería en nuestro país, recordemos que el primer ejemplo arriba mencionado, el Barrio de la Luz en la ciudad de Puebla, anteriormente fue un referente para la producción de cerámica tradicional en el país, pero hoy en día subsiste de la mano de una estirpe alfarera de siete generaciones,

prácticamente toda familia extendida entre sí. En un artículo periodístico de Ángeles Bretón (2022) en El Universal Puebla, podemos leer:

La pandemia por Covid-19 también fue un factor fundamental para mermar la economía de los alfareros del barrio de La Luz, quienes en promedio obtienen 200 pesos diarios por la venta de sus productos sobre la calle principal.

Con la reactivación de la economía en la ciudad, esperan retomar su presencia en diversos eventos como ferias, exposiciones y convenios con otros comercios como el sector restaurantero.

El taller de Genaro López García también es la sede del Centro Alfarero del Barrio de la Luz, el cual se integra por 15 cabezas de familia, de las 25 que eran cuando se formaron hace poco más de 10 años.

En otra nota de 2021, un año antes, podemos leer el testimonio del Mtro. alfarero Arturo López Cano, que representa a la quinta de siete generaciones de ceramistas poblanos:

#### Horno de 200 años

López Cano resaltó que, en el inmueble, se encuentra un horno de 200 años de antigüedad que hoy en día es “patrimonio histórico”; si bien, agregó, se dañó a causa del sismo de 2017, se logró reparar y hoy en día sirve para cocer las piezas de barro.

Al salir del lugar, Virginia Escamilla, una de las vendedoras que se encuentra sobre la Juan de Palafox y Mendoza, agregó que, debido a la pandemia por Covid-19, sus ventas han disminuido hasta en un 80 por ciento, “hay días donde vendemos sólo dos jarritos”.

Además, se han visto en la necesidad de ampliar sus horarios tres horas, ya que abren a las 10 y cierran a las 20. A pesar de esto, aún se venden las cazuelas para las comidas de las reuniones y convivios, además de las macetas y jarros, con precios que van de 12 pesos hasta los mil 400, en función del tamaño.

Manifestó que hay un desinterés de la gente para comprar este tipo de productos, al recordar que, en los sesenta, había más locales en toda la calle, pero hoy en día sólo quedan muy pocos.

Finalmente, invitó a la gente a visitar el barrio de La Luz para que la tradición no se pierda y se dé a conocer el oficio a las nuevas generaciones.

En este contexto, se entiende la dificultad en la que se encuentra el artesanado tanto por el desinterés del consumidor como por la falta de apoyo institucional y los límites propios de la artesanía en un país subdesarrollado, que se han traducido en la falta de innovación

surgida al interior del propio gremio. En un texto de Villaseñor (2022), a propósito del valor de la cultura inmaterial, comenta ahondando en conceptos de Bonfil:

Por ello, Guillermo Bonfil, en su teoría del control cultural, hace hincapié en la necesidad de fortalecer nuestra capacidad de elegir qué integramos como parte de nuestro repertorio cultural, y qué cosas y saberes entran en juego para su confección. Las bandas de viento, el mariachi, la charrería o la talavera son el resultado de la confluencia de saberes y materiales provenientes de regiones y tiempos muy lejanos entre sí, pero que nos hemos apropiado con mucha voluntad, de manera tal que ahora son indisolubles de nuestro repertorio identitario. Así, lo más importante de todo es que se nos garantice el ejercicio de nuestra libertad cultural, para así estar en condición de elegir aquello que va a conformar el conjunto de herramientas con las cuales pensamos, hacemos y nos expresamos. Al igual que sucede con la gastronomía, también en la arquitectura, las artes, las tradiciones, las artesanías y los ritos confluyen conocimientos, saberes, técnicas y expresiones que los hacen ser lo que son y no otra cosa.

Profundizar en la riqueza de estas expresiones simbólicas que se manifiestan en el cuerpo total de la artesanía, con el caso particular de estudio de la alfarería, es básico para entender por qué sigue siendo importante elaborarla y consumirla.

De acuerdo a un artículo de Del Carpio y Freitag (2012), la artesanía puede entenderse como una apropiación desigual del capital cultural por parte de las clases populares (perspectiva neogramsciana); también, como un modelo de acumulación basado en la explotación del artesano indígena a manos del intermediario mestizo (perspectiva marxista); pero el punto que más me gustaría destacar y en el que ahondamos en este trabajo, es la concepción de la artesanía como obra de arte.

Podríamos pensar que la pervivencia del artesanado se debe al amor y orgullo de recrear la tradición, que se traduce en un poder identitario. En el mismo estudio entre dos comunidades artesanas, Del Carpio y Freitag mencionan:

La función anterior tiene que ver con la que detallamos a continuación: la permanencia de la tradición. A este respecto, Pérez (2010) indica que el objeto artesanal es, por muchas razones y de muchas maneras, ocasión de contacto humano no sólo en el sentido de que los objetos son el centro de la actividad comercial, una actividad comunicativa por excelencia. Sino en el sentido de que el objeto artesanal es el centro de la cohesión generacional por la que la generación

mayor lega a la generación joven sus secretos al paso que lleva a cabo el ritual más estrecho de vinculación generacional en forma de una muy interna e intensa enseñanza generacional por la que se transmite el saber ancestral.

Tanto en Chiapas como en Jalisco encontramos que hay una memoria colectiva que orienta el discurso pero, finalmente, cada artesano vive su propia experiencia en el oficio de acuerdo a algunos factores de orden objetivo y subjetivo, donde la motivación de los padres y parientes cumplen un papel importante en el proceso de enseñanza y de aprendizaje del oficio en las demás generaciones. Es en la familia que se forma el gusto por el trabajo.

## Línea del tiempo del desarrollo de la cerámica





**1880-Inicios del siglo XX.** Se inicia y propaga la segunda revolución industrial.



**Años 20s.** Se establecen las primeras industrias cerámicas en México.



**Años 50s.** Rosa Real Mateo de Nieto desarrolla la técnica de bruñido para el barro negro de San Bartolo Coyotepec, Oaxaca. En Izúcar de Matamoros comienza la creación y difusión de árboles de la vida.

**Años 70s.** Gordon Ross estudia en el Barrio de la Luz en Puebla, con los maestros de la familia López Cano, donde aprende la técnica de la forja.



**1971.** Juan Quezada revive la cerámica de Casas Grandes Chihuahua, creando el estilo Mata Ortiz, una de las alfarerías mexicanas maestras más reconocidas a nivel mundial.



**1974.** Creación del Fondo Nacional para el fomento de las Artesanías. Fideicomiso público con un esquema de subsidio y capacitaciones para la mejora técnica de la producción artesanal.

**Años 80s.** Se produce la transición de una economía protecciónista y basada en el modelo desarrollista de la sustitución de importaciones, al nuevo paradigma del neoliberalismo.



**Años 90s** – Se continúa el enfoque gubernamental asistencialista hacia el artesano. San Marcos Tlapazola es una de las primeras comunidades dispuesta a innovar en la tradición formal. Gordon Ross funda el taller El Alfar en Valle de Bravo, Edo. de México.



**Siglo XXI.** Ante la apertura a mercados globales y la falta de fomento institucional, la alfarería ha mostrado una tendencia decreciente, evidenciada en los censos económicos, que muestran la caída del sector, afectado además en tiempos recientes por la epidemia de COVID.

## Capítulo 2: Crítica

Resignificar la labor artesana: el poder simbólico de la artesanía en el contexto del subdesarrollo.

En las esferas del diseño de élite, que es donde se ejemplifica mejor a los “objetos de diseño” y que se sabe de antemano será restrictivo -pues lo exclusivo es excluyente-, la artesanía recobra todo su poder simbólico y su potencial como fuerza cultural e identitaria, además de ser una vía de supervivencia para el artesanado. Sin duda son situaciones paradójicas. Resulta también desconcertante que sea en el mercado de lujo de lo exótico -sea esto desde una apreciación nacional o extranjera- que las artesanías tengan su apreciación y valoración real o al menos, más justa. En opinión del autor, la academia pública no fomenta la imagen del diseñador como “creador” a la manera del artista, cuando son los puntos de confluencia entre estas dos esferas las que definen al autor de diseño. Otro hueco que se detecta en la enseñanza del diseño industrial: El Arte Objeto sólo es una referencia histórica, un punto de inspiración; pero nunca puede ser la esencia de un producto porque esa no es su esencia como producto. Quizá comencemos a entender esto mejor conforme los museos de objetos, de indumentaria y de artes aplicadas y populares, muestren cada vez más objetos modernos valorados y validados como objetos de diseño e, incluso, con pretensiones o intenciones artísticas o como auténticas obras de arte cuando su calidad y expresividad estética los conviertan en una intención comunicativa y por tanto en testimonio de su tiempo y sociedad, creemos que esto se logra en algunos ámbitos del arte popular, pero no tiene que ser ajeno a manifestaciones de diseño artesanal. Para fines de este trabajo, adelante se define lo que el autor entiende por arte, artesanía y diseño.

En el contexto global, entendiendo a nuestro país como colonial y neocolonial, México no es un país completamente desarrollado dentro del modelo vigente. Así, resulta contradictorio en preparar estudiantes de diseño con las pretensiones de un modelo desarrollista fallido, copiando esquemas educativos -gestados desde la Bauhaus y la Escuela de Diseño de Chicago en la segunda mitad del siglo XX-, en un país que poco ha consolidado una plataforma industrial productiva con bienes de capital y tecnología nacionales. Entonces, ¿en qué empresas que hacen qué clase de productos a gran escala

y con procesos industriales se supone que trabajarán las crecientes generaciones de diseñadores “industriales”?

### ¿Qué se entiende por arte y artesanía?

Para el autor y desde su sentido etimológico, la palabra ‘arte’ (del latín *ars*, *artis*, y este, derivado del griego *téchnē*), designa la realización de actividades asociadas a una técnica u oficio particular. Así, en un principio, el arte es la expresión formal de un modo de producir.

Desde los albores de la humanidad, para el hombre ha sido imposible dejar de embellecer y plasmar mensajes en las obras que crea, es cuando ornamentamos los objetos -los ornamentos pueden ser abstractos, bellos, macabros, pulcros, excesivos o incluso intencionalmente ausentes-, con finalidad distinta a la función utilitaria, que las obras dejan de ser meros objetos prácticos y adquieren una dimensión simbólica y comunicativa.

Es larga la discusión sobre por qué la artesanía no es arte, normalmente se menosprecia por razones como el hecho de que es eminentemente utilitaria, que se reproduce en serie, que se produce con tecnologías rústicas o que está vacía de significación; todas estas pueden rebatirse fácilmente si pensamos en la cantidad de obras maestras de la historia del arte de cualquier época que pueden cumplir las mismas características. Más adelante se ahonda sobre estas nociones y se discute su separación estricta.

Hoy consideramos arte antiguo objetos que fueron hechos sin pretensiones artísticas -en un sentido moderno de expresión individual- y, sin embargo, tienen la huella de quien las hizo y propiedades estéticas más allá de la función práctica. De forma contraria, el arte abstracto occidental de los años 60s del siglo XX pretendía desprenderse de significados en persecución de una experiencia de percepción pura, librada de explicaciones racionales. Este vacío de significados en la abstracción, de alguna forma precede la oleada de arte conceptual desde finales del siglo XX,

amparado por el posmodernismo y su inmediatez, así como el relativismo y la consiguiente invalidación de absolutos -incluidos los morales y éticos-.

Este trabajo postula que mientras exista una intención comunicativa en la obra, ésta entra en el terreno de la creación artística. No implica a este grado ninguna maestría, complejidad o genio creativo, simplemente una necesidad expresiva y su traducción en un acto creativo, a través del medio que sea. Evidentemente, la capacidad y grado de esta obra para ser reconocida como obra artística, dependerá del público que la juzgue en un determinado contexto espacio-temporal.

Cuando hablamos de obras maestras del arte popular ni siquiera lo cuestionamos; sin embargo, no las exhibimos en los museos de bellas artes, sino en los de arte popular. Con el diseño pasa algo muy similar: es eminentemente práctico, se produce industrial o semi industrialmente, generalmente con tecnologías y maquinaria modernas. Pero tenemos museos de diseño, de objetos, de artes aplicadas, de indumentaria. Y cada vez más los objetos que pertenecen a este universo del diseño que se colecciona, porque se ha convertido en icónico, establecen diálogos profundos con el quehacer artístico.

La artesanía puede ser utilitaria pero también ritual y meramente ornamental o para la contemplación o el juego; puede ser diseño funcional pero también significante de contenidos estéticos, puede estar producida por individuos o colectivos, con tecnologías primitivas, rústicas o más o menos modernas -aquí la alta tecnificación se descarta pues en la artesanía siempre prevalece el toque humano en el ejercicio creativo y la construcción formal de la obra-. Al final, la obra artesanal comparte elementos estéticos con la obra de arte mayor, y la obra de arte mayor en algún grado tendrá componentes de elaboración artesanal.

El Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías de México, a través de su Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad (2014), señala que la artesanía es:

Un objeto o producto de identidad cultural o también comunitaria, hecho por procesos manuales continuos auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles, además, valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. La artesanía se crea como producto duradero o efímero, y su función original está determinada en el nivel social y cultural, en este sentido puede destinarse para el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario, o bien como implemento de trabajo...

En tanto que esta definición incluye la dimensión simbólica e ideológica, sirve para fines de esta investigación pues deja abierta la puerta para hermanar artesanía, arte y diseño.

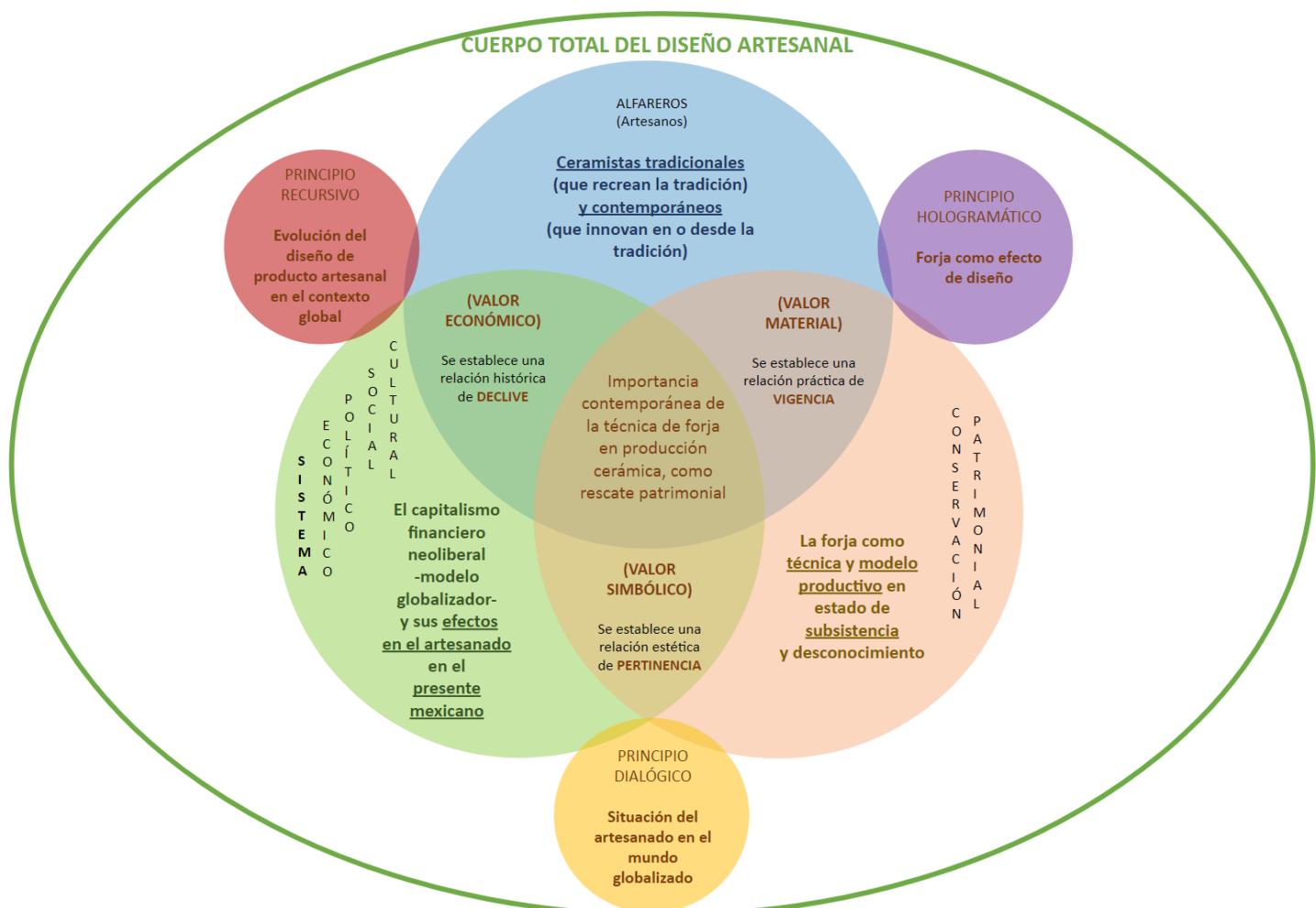
¿Y qué es el Arte? En un artículo de Castiñeyra (2014), según la Teoría de la resonancia de Gombrich, el autor -uno de los historiadores del arte más difundidos en occidente- se basa en la creencia en que una obra de arte es la expresión de cierta emoción interior del artista, haciendo de este modo comunicables sus sentimientos, expresándose, a través de la obra que ha realizado. Estas características están presentes en la obra de artesanía. En la introducción a su Historia del arte, Gombrich comienza afirmando que el Arte no existe, sólo los artistas (Gombrich, 1950). Habrá que conceder que artista y artesano, pueden confluir en la misma persona dialéctica e iterativamente.

Si uno pide hoy en día una silla de colección - como las de Vitra o Herman Miller-, puede estar seguro de que serán artesanos altamente tecnificados, pero artesanos al final, los que usarán los mismos procesos manuales del siglo XX aunque con maquinaria y herramientas más sofisticadas, para recrear una pieza certificada, de colección, de miles de dólares. Y esto sí es diseño industrial, pero el arte objeto no. Una silla Eames de contrachapado de nogal, tapizada en cuero y hecha a mano, es una artesanía y una obra maestra del diseño industrial, ¿no podría considerarse arte funcional. Sin duda son reflexiones que dan para mucho y que ampliaremos más adelante, tratando de superar barreras conceptuales que caen en el reduccionismo.

## Marco teórico

En este apartado, partimos de cuatro consideraciones teóricas principales. Primero se analiza a la artesanía y al tema de esta investigación desde el paradigma del pensamiento complejo de Edgar Morin, para establecer cuáles son las relaciones que definen al problema de investigación en un contexto holístico. En lo social, hablamos de lo autóctono como reflejo cultural y de la mexicanidad como referencia esencial para definir patrones de desarrollo propios, para esto se rescatan las ideas del México profundo, de Guillermo Bonfil. Después se hace un análisis crítico de la Introducción a la teoría de los diseños, de Juan Acha, para analizar el fenómeno artesanal desde criterios estéticos. Para finalizar, se añade el análisis del libro A cultural economic analysis of craft, estudio de reciente edición realizado por investigadores de la universidad de Rotterdam, donde se pone en perspectiva el papel que tiene la artesanía como actividad económica.

### La globalización y sus efectos en la cultura, desde el pensamiento complejo



El paradigma desde el que se analiza el objeto de estudio de la investigación es el del pensamiento complejo. Este modelo permite superar el reduccionismo del racionalismo positivista y conciliarlo con el subjetivismo idealista al formar una tríada base que relaciona al sujeto que encarna el problema de estudio, al objeto de estudio que es el problema a analizar y al ambiente que enmarca y determina las dinámicas entre sujeto y objeto. Este enfoque holístico nos permite integrar los problemas partiendo de estas tres grandes esferas.

En el paradigma que esquematiza el problema de investigación, se delimita como universo al diseño artesanal. Se le denomina así porque independientemente de quién ejerza el oficio de artesano y qué artesanías reproduzca, son estos agentes los que conforman el cuerpo del artesanado. Es en el artesanado, donde radica el patrimonio a conservar que nos ataña.

Se le llama diseño porque el trabajo artesano es también un proceso imaginativo, proyectual -aunque sea formulaico- y creativo. Por tanto, la artesanía es un efecto de la acción del artesano y es esta acción, su técnica, su oficio; la que representa el patrimonio -en este caso inmaterial- que se quiere conservar. Respecto del diagrama, se explica:

1-La esfera de los sujetos, como ya se mencionó, corresponde a los artesanos que mantienen viva esta tradición, actualmente, en el territorio mexicano. Se tienen identificadas dos comunidades donde se puede hacer trabajo de campo: Puebla, Puebla, y Valle de Bravo, Estado de México. Aquí radican artesanos que si no usan la forja, al menos estuvieron en contacto con quien fuera su difusor -Gordon Ross, que al formar parte del proyecto Alfar, de la Universidad Michoacana, contribuyó al conocimiento de la técnica y a eficientizar su modo de producción trabajando directamente con comunidades alfareras-.

2-La esfera del objeto es la de la conservación patrimonial, con el caso puntal de la forja como efecto de diseño, en una situación presente de subsistencia que bordea la extinción y el desconocimiento de sus posibilidades por parte de los ceramistas contemporáneos.

3-La esfera del ambiente es la enteridad del contexto socio-político-económico-cultural, en

el que la artesanía se expresa como una actividad económica de la que subsisten comunidades concretas, en un desamparo institucional integral -falta de promoción, falta de apoyos, falta de marcos regulatorios adecuados a la realidad del artesano, falta de diálogo entre el artesanado, los diseñadores en activo y las escuelas de diseño-, en un entorno comercial donde su valor es más simbólico ante las presiones de un mercado de productos industriales. Además del uso utilitario tradicional que está arraigado en las comunidades -donde el trabajo del artesano no se refleja en el precio unitario del producto pues el propio artesano lo subsidia-, los nichos del comercio para el artesanado están en la *memorabilia* turística nacional y extranjera; así como en el coleccionismo por amantes de las artesanías, que las incorporan en su vida y entornos cotidianos, desde un gesto de gusto propio, hasta el patrocinio y posesión de obras maestras de arte popular.

Creemos que la confluencia de estas tres esferas define una problemática de valores, el económico, el simbólico y el puramente material. Todos presentes en el problema de estudio que se define como: “La importancia contemporánea de la técnica de forja en producción cerámica, como rescate patrimonial” que es el título de esta investigación.

A su vez, y de acuerdo a los planteamientos del pensamiento complejo, tres principios articulan la relación entre pares de la tríada sujeto-ambiente-objeto:

-El principio recursivo une a Sujeto y Ambiente, y es el propio estado evolutivo del diseño artesanal en el contexto global, para el momento presente y con las comunidades alfareras que se estudian. Aquí se establece una relación histórica de declive.

-El principio hologramático une al Objeto y Sujeto como una dualidad dialéctica donde ambas partes se contienen y gestan de forma dinámica, el objeto -la técnica- se produce por el artesano y el uso de la técnica define su labor y la artesanía que produce. La forja, así, es un efecto de diseño, como Deleuze llama a las manifestaciones ontológicas del diseño. Aquí se establece una relación material de vigencia.

-El principio dialógico une Ambiente y Objeto y se define como la tensión presente entre el artesanado y las presiones del sistema globalizador que afecta su supervivencia. Aquí se establece una relación estética de pertinencia.

## El “Méjico profundo”

Como justificación, la raíz ideológica desde la que se entiende al artesano y sus formas de producción, no sólo fue un motivo personal de enriquecer las prácticas del ceramista, sino de entender la realidad social y económica del artesano y en particular de la alfarería. Como parte de la investigación realizada en una institución pública, existe la inquietud de entregarla como una aportación a la sociedad mexicana, pero además de entender de una forma menos superficial la forma en la que subsisten las formas tradicionales de producción, en el marco de una industria desensibilizada del factor humano.

Tenemos grupos artesanales extinguiéndose, los últimos defensores de su forma de vida y de todo el conocimiento y tradiciones que envuelven estas formas de vida. Ese es el caso de la alfarería y en particular con la forja, que no sólo es una técnica artesana de origen prehispánico, sino que se mantiene viva hoy en día sobre todo en regiones del estado de México y Michoacán, en particular de la mano de las comunidades de origen mazahua, otomí y tarasco, que han mantenido viva la tradición de la alfarería y aún tienen talleres familiares donde la técnica se recrea. Más allá del romanticismo del observador externo, interesa saber desde el punto de vista del artesano, ¿por qué sigue haciendo su trabajo?, ¿por qué le parece importante?, ¿cuáles son los valores y satisfactores no materiales que encuentra en su labor? Creo necesario creer que el artesano tiene una cosmogonía propia y que esta es una fuerza latente en el poder simbólico de su trabajo. Se plantea confirmar esto en el análisis fenomenológico-hermenéutico de las entrevistas p como parte de la investigación.

El texto fundamental que me ayudó a encuadrar mi pensamiento en este marco, es el México Profundo, de Guillermo Bonfil Batalla (1987) -quien fuera director de la Escuela Nacional de Antropología e Historia- y que, a manera de sinopsis, plantea:

Hablar de México, es hablar de un país con una enorme tradición histórica. Es mover los hilos de un enorme tejido de culturas que tienen su propio pasado y su propia herencia. Desafortunadamente, esta multiplicidad ha sido negada a lo largo de los años que han pasado desde la conquista, y se ha visto a las diversas culturas asentadas en nuestro territorio exclusivamente bajo la mirada y los patrones occidentales.

Al tratar de integrar a las culturas indígenas al desarrollo nacional, lo único que se ha hecho es negar su origen y segregarlas de este México imaginario, que se ha creado tomando como modelo a las civilizaciones extranjeras.

En el texto el autor apela a la conciencia nacional, para formar un “México nuevo” que se crea a partir de la multiplicidad de sus herencias culturales. Desde estas palabras se puede entender perfectamente la marginación que ha sufrido la alfarería artesanal, primero viéndose afectada por la producción industrial pero además viéndose confrontada al cambio tecnológico derivado de la industria extranjera: Las cerámicas y porcelanas industriales de alta temperatura que tuvieron su origen en el occidente industrializado, desplazaron el modo de producción de cerámica de baja temperatura hecha con barros nacionales y locales.

En este sentido el proyecto busca ser una herramienta para la pervivencia de la técnica como un valor cultural además de una posibilidad técnica. Por esto es importante establecer un marco referencial acerca del papel de la artesanía en los complejos entramados del mundo globalizado.

### Confluencias entre artesanía y arte

El texto que acompaña esta parte de la investigación, se decidió incorporarlo en la sección de Anexos de este trabajo, debido a su extensión, junto al ensayo complementario de Diseño y tecnología.

Se decidió hablar del diseño como tecnología, de forma separada, debido a su connotación actual como una disciplina primordialmente funcional y utilitaria, derivada de la ciencia aplicada. Ya que lo que se quiere probar es que la artesanía y el arte pueden ser lo mismo dadas ciertas circunstancias, creemos que fue una discusión necesaria contraponer a ambos conceptos y revisar las ideas que se tienen al respecto y están muy enraizadas en la Academia tanto de arte como de diseño, por lo que revisamos un texto otrora fundamental de la teoría del diseño, y cuyas concepciones son un excelente punto de partida para hacer el ejercicio crítico más importante de este trabajo.

Más allá de la argumentación para buscar diferencias tajantes y, así, definiciones cerradas, se hizo un análisis de las características de las 3 disciplinas, donde vemos

más confluencias que fronteras insalvables. Estas están resumidas en la siguiente tabla.

### Confluencias entre arte, artesanía y diseño

	Arte	Artesanía	Diseño
<b>Experiencia estética</b>	Ligada a la contemplación -con posibilidad de interacción-	Ligada al uso, también existe sólo en lo ornamental y contemplativo	Ligada al uso, puede detonar procesos intelectuales
<b>Experiencia artística</b>	Detona emociones, procesos intelectuales o ambos	Detona emociones, puede detonar procesos intelectuales	Detona emociones, procesos intelectuales o ambos
<b>Expresión individual</b>	Se requiere, se origina en una frontera de ruptura	Existe en el estilo propio del artesano, puede alcanzar nivel artístico	Se requiere, se origina en la búsqueda de innovación productiva, funcional o formal.
<b>Sistema de conocimientos</b>	Puede originarse desde lo empírico o desde la formación académica. Se enriquece en el empirismo, la investigación y la experimentación.	Se origina en la herencia de la técnica como patrimonio intangible e involucra descubrimientos empíricos de cada artesano. Se enriquece en la experimentación para la innovación y la implementación del diseño.	Como disciplinas proyectuales, los diseños requieren de formación académica. Se enriquecen en el empirismo, la investigación y la experimentación.
<b>Innovación/ tradición</b>	Puede elegir entre ambas, puede abrazar ambas posturas y mezclarlas siempre con un componente de irrupción	Aunque se finca en la tradición, la innovación es nicho de desarrollo para estilos particulares. Puede hibridarse con el diseño. No hay fronteras conservacionistas tajantes pues la relación es dialéctica	Puede abrazar ambas posturas y mezclarlas. El diseño artesanal lo ejemplifica; sea para el desarrollo o como diseño de autor; con producciones manuales, mecánicas o semi industriales; sea en serie, limitadas o únicas
<b>Utilidad</b>	Disfrute desde la contemplación o experiencia de la obra. No generalmente, pero puede ser utilitario, sobre todo en su fusión con artesanía o diseño	Fines utilitarios, disfrute de la experiencia -funcionalidad- y disfrute estético de la belleza técnica y formal	Fines utilitarios, disfrute de la experiencia -funcionalidad- y disfrute estético de la belleza técnica y formal
<b>Creador</b>	Se asocia a la excepcionalidad expresiva en el contexto personal, local y temporal	Es excepcional en tanto defiende su actividad económica como anomalía dentro del aparato económico o como artista	Se asocia con lo excepcional en su búsqueda de innovación u originalidad, su labor puede considerarse arte
<b>Obra</b>	Pretende ser única -aunque puede reproducirse en series-. Se valida por una crítica y mercado propios. Puede analizarse desde cualquier categoría estética, incluyendo lo feo, lo grotesco y lo trágico.	Generalmente se reproduce en serie, aunque la impronta manual hace cada objeto único. Recrea la tradición y puede innovar en lo formal desde la continuidad patrimonial de la técnica. Podemos generalizar que busca la belleza	Generalmente se produce en serie mediante procesos tecnológicos, con herramientas y maquinaria compleja. Puede ser artesanal. Puede ser único como obra. Busca la innovación. Podemos generalizar que busca la belleza

<b>Acercamiento popular</b>	Su mercado es exclusivo -y por tanto excluyente-, al menos en la concepción del sistema del arte dentro de la norma hegemónica. No obstante, su concepción y experiencia puede ser popular y no requerir conocimiento previo o procesos intelectuales en la experiencia de la obra	Su mercado se mueve entre los polos de lo popular y del coleccionismo, esto depende del grado de artística y complejidad técnica y formal de la obra. Mucho de su mercado popular está ligado a la <i>memorabilia</i>	Todos consumimos y usamos productos de diseño -arquitectónico, industrial, gráfico, de indumentaria, de interfaces, servicios y urbano- todos los días, se reconozca o no esta situación por el usuario. El mercado del diseño de autor tiende a lo exclusivo pues constituye un lujo
<b>Validación social</b>	Se basa en la expresión personal del artista y depende del sistema de crítica, teoría y mercado del arte; en tanto a quiénes se valida como creadores notables en sucesivas generaciones de artistas y entre movimientos artísticos, ligados a lugares, tiempo e ideologías	Se basa en la raigambre, el gusto por participar de algo que se constituye como identitario y se liga a la memoria de un tiempo y lugar, requiere del acercamiento e interés por la tradición y además, desde el coleccionismo, una apreciación artística de la artesanía	Creemos que desde el subdesarrollo, el entendimiento de los diseños y la labor de los diseñadores no se aprecia en general, pues requiere de un acercamiento académico; aunque todos vivamos los beneficios y perjuicios de los productos diseñados. Nuevamente, el nicho del diseño de autor tiene su propio mercado al igual que el arte y la artesanía maestra.

### La artesanía como economía cultural

En el libro *A cultural economic analysis of craft*, editado por Anna Mignosa y Priyatej Kotipalli, se maneja la postura de un retorno contemporáneo de lo artesanal en el sentido en que ciertas políticas contemporáneas -en algunos lugares del mundo- han volteado a ver a la artesanía reevaluando la importancia de desarrollar y aplicar habilidades manuales en el sector económico, desde los profesionales y también en lo educativo. En diferentes periodos, la artesanía ha atraído la atención de agencias políticas, museos, diseñadores e instituciones privadas. Esto ha llevado a su “renacimiento” (Luckman, 2015, citado por Mignosa y Kotipalli). En occidente, estos han sido el movimiento del Arts and Crafts, el movimiento hippie y, recientemente, la diseminación de la cultura del “hazlo tú mismo” (Mignosa, Kotipalli, 2019). En este trabajo añadimos previamente el movimiento del Studio Craft. Un postulado es que “La nueva apreciación de las artesanías puede señalar o ser expresión de un cambio paradigmático en las economías contemporáneas. Después de un periodo instrumental con énfasis en incrementar cantidades... el interés se centra en calidades -del trabajo, de los bienes, de las comunidades, de la vida familiar...” (Klamer, 2019, citado por Mignosa y Kotipalli)

En países desarrollados, la artesanía es un medio para generar ingresos entre jóvenes generaciones de artesanos y en el entorno urbano revitalizan las ciudades, estimulando actividades productivas de pequeña escala. En países subdesarrollados puede contribuir al empuje de exportaciones de productos locales y a fortalecer sus economías nacionales. “Curiosamente es en el segundo caso donde los artesanos están abandonando su actividad ya que no pueden vivir de ella y en países avanzados los jóvenes tornan a la artesanía como única posibilidad de ingresos después de las crisis” (Mignosa y Kotipalli, 2019).

Entender la artesanía como cultura y desde la economía, es la visión básica para romper la limitación con que la economía ve a lo artesanal: medir el sector y su impacto sin importancia de sus características específicas. El enfoque de economía cultural considera el discurso tradicional en su impacto económico y la importancia de políticas que eviten efectos de corto plazo y, en cambio, hagan al sector artesanal susceptible de un desarrollo sostenible (Mignosa y Kotipalli, 2019).

Entre los distintos autores que se compilan, Brulotte y Montoya proponen una definición de artesanía como “algo que crea una relación entre pasado y futuro: deriva de la revolución industrial y al mismo tiempo es una crítica a ella, una alternativa a la mecanización”. Ellos postulan que relacionar a la artesanía sólo con el pasado dificulta definirla. En un nuevo enfoque, la creciente apreciación de lo artesanal se conecta a la demanda de productos únicos de alta calidad, Klamer (citado por Mignosa y Kotipalli, 2019) incluso propone que el consumidor coproduce la artesanía desde la exigencia de un producto diferenciado. De acuerdo a Brulotte y Montoya (2019): “la artesanía es algo que designa objetos y al cuerpo de conocimiento que requiere para su creación, dentro de un marco operativo ‘consciente de sí mismo’ ” -esto lo entendemos como un sistema de producción especializado con su propia lógica-, que “hace referencia a formaciones sociales pre industriales, con énfasis en el aprendizaje como forma de preservar la identidad comunitaria en relación a las realidades económicas en evolución y a nuevas relaciones sociales”. La artesanía es devota de lo antiguo y se reviste de significado en su tensión con lo nuevo; por tanto se resiste a la capacidad de categorizarse de forma clara, pero podemos entenderla como un problema filosófico y como una característica de la política económica global.

Definir la artesanía es necesario desde el punto de vista político, ya que su definición depende de las organizaciones que la articulan y pueden intervenir en su favor. En la definición de la artesanía emerge una doble lectura, la primera es como patrimonio cultural y la segunda como industria creativa y cultural. Aquí ha sido muy importante la aproximación de la UNESCO que implica esta doble concepción. Del reconocimiento a estas prácticas, depende orquestar mecanismos como iniciativas de financiación, involucrar a los artesanos en la protección de propiedad intelectual, ayudarlos en procesos de tecnificación y capacitación y crear figuras oficiales como los títulos de Maestro -como ocurre en Alemania, Francia, India o Japón-, además de la creación de concursos. En cuanto a su relación con el diseño, hay una realidad dividida entre el diseñador que usa al artesano como mano de obra, con el riesgo de dejar la tradición de lado, pero también el diseñador que puede tener con el artesano una “autoría compartida” (Guiliano, citado por Mignosa y Kotipalli 2019).

La artesanía como problema filosófico implica entenderla como una práctica anclada en la modernidad pero opuesta a ella. La artesanía expresa la batalla entre humano y máquina, no meramente como descripción de lo producido, sino también del ambiente que da forma a su producción (Benjamin, 1968). Además, las formas que toma a través del tiempo, espacios geográficos y configuraciones sociales, varían; por lo que en sí misma puede proponerse como un fenómeno hermenéutico. Una aproximación desde la hermenéutica parte de entender que la palabra artesanía y conceptos ligados, como la autenticidad, la tradición y el patrimonio, no tienen referentes fijos. Así podemos entender a la artesanía más allá de una práctica o producción específicas, sino como un concepto que surge de situaciones socioeconómicas específicas: cómo ideas sobre modos de producción pasados operan en el tiempo presente de acuerdo a relaciones socioeconómicas. La artesanía existe en un mundo que opera bajo los ejes resilientes de la clase, la etnicidad y el género (Brulotte y Montoya, 2019). Por esto se dice que la artesanía es un problema filosófico -una cuestión de postura vital e interpretación- embebido en realidades económicas: es una asimetría en la estructura del progreso contemporáneo.

En tanto a la artesanía como economía creativa, este concepto nace de los Reportes de Economía Creativa de la UNESCO, siendo el último del año 2013 y donde se destaca al sector artesanal como casi la mitad del total de producción cultural y

creativa. Se define como economía creativa a toda empresa para la generación de ideas y conocimiento, engloba a la investigación y el desarrollo, a las actividades culturales, a las artes, la artesanía, el diseño y la tecnología. En la última edición del reporte de Economía Creativa de UNESCO (2013), se argumenta que la creatividad y la cultura son procesos y atributos que están íntimamente unidos en la imaginación y generación de nuevas ideas, productos o formas de interpretar el mundo que tienen beneficio monetario y no monetario y que se reconocen como instrumentales para el desarrollo humano. En cuanto a indicadores macroeconómicos, se estima que las economías culturales y creativas constituyen cerca del 3% del producto interno bruto mundial.

La UNESCO hace un llamamiento a los responsables políticos y a los líderes mundiales para que reexaminen por completo las políticas relacionadas con el empleo, la seguridad social, la adaptación digital, la propiedad intelectual, la educación, etc., a fin de garantizar que la economía creativa sea una opción de desarrollo viable para el futuro. La recopilación de datos, la consulta a los trabajadores del sector y la perspectiva de género pueden servir de guía para trabajar en pro de una economía creativa verdaderamente inclusiva y próspera. Cerramos con una reflexión de Mignosa y Kotipalli (2019):

Mientras la productividad humana es ilimitada, sus manifestaciones en tiempo y espacio no lo son, especialmente en el contexto del mundo globalizado. Por ello, al mantener una definición crítica y no lineal de la artesanía, nos retamos a preguntar: ¿Cuáles son los usos presentes de la artesanía? ¿Quiénes participan de su economía y a quiénes se excluye o, aún peor, se explota? La artesanía tiene un papel crucial en revelar cómo la teoría económica y la práctica de la economía cultural no se definen estrictamente en términos de ganancia y retorno económicos.

## Capítulo 3. Objetivos y Metodología

### Objetivo general

- Discernir la técnica de forja mexicana en la producción de diseño cerámico en el contexto contemporáneo, como rescate patrimonial y con perspectiva de desarrollo. Lo anterior implica:
  - Definir a la forja mexicana como patrimonio inmaterial y en su valor simbólico.
  - Ampliar la discusión de la importancia de la artesanía y cómo esta puede hibridarse en procesos de diseño colaborativo.

### Objetivos específicos

- Analizar la técnica mexicana de la forja desde el pensamiento complejo.
- Definir y contextualizar a la artesanía en la globalización.
- Documentar los procesos de producción de la técnica de forja de origen prehispánico en el contexto de la región centro de México.
- Analizar la creación desde la fenomenología hermenéutica

Con base en esto, el trabajo busca generar una memoria actual del estado en el que se encuentra la técnica de la forja en México, tomando como ejemplo al menos un taller artesanal donde la misma se siga empleando, con el fin de exponer la relevancia de mantener activa en el quehacer de los ceramistas contemporáneos, una técnica que no está siendo difundida desde las instituciones de formación en diseño y que muchos ceramistas trabajando en activo, desconocen en sus alcances y posibilidades.

Lo anterior, enmarcando la técnica puntual que se está estudiando, dentro de un panorama más amplio sobre qué es la artesanía, cuál es su valor simbólico y cuál es el comportamiento del mercado de los productos artesanales en México, para establecer fallos, éxitos y excepciones, para con ello elaborar generalidades, conclusiones y posibles derroteros de desarrollo prospectivo para un oficio que, en opinión de quien escribe, vale la pena rescatar y sostener. Esta memoria busca sentar bases, que sirva como herramienta para plantear alcances realistas en la replicación del método de forja para la fabricación de objetos cerámicos contemporáneos, así como para ampliar la discusión de la importancia de la tradición y cómo esta puede acercarse al diseño, y viceversa, en el entendimiento actual que tenemos de la creación de productos.



Piezas de cerámica forjada de mediano formato, realizadas en el taller El Alfar, en Valle de Bravo, Edo. Mex.

De izquierda a derecha: Maceteros y floreros altos, vasijas de sección oval con intervención de textura, arbotante con bajorrelieves y calado. Fotografías del archivo personal del autor.

### Preguntas de investigación e hipótesis

Este trabajo partió del estudio específico de una técnica alfarera tradicional de México, en su dimensión crítica desde la teoría y la historia. Se le defiende como patrimonio intangible, digno de preservarse por su valor cultural; pero también por su valor como método productivo con potencial de generar riqueza económica, que además se extrae a métodos de diseño: tanto para la materialización del objeto cerámico, como desde lo pedagógico -socializando el conocimiento de la técnica-.

Es un interés original de este trabajo entender cómo una técnica artesanal importa para el diseñador, en este caso, sobre todo para el diseñador industrial; pero también para el alfarero, el ceramista urbano o el artista cerámico. Por la naturaleza intrínseca de esta cuestión, hablar de artesanía derivó en ubicarla dentro de sistemas epistemológicos más amplios, por lo que las discusiones en este trabajo transitan entre lo estético, lo económico y lo político. Dos preguntas de investigación básicas engloban las preocupaciones puntuales que genera el cuerpo del trabajo:

¿Puede considerarse arte la artesanía? Y, ¿cuál es la pertinencia de seguir haciendo artesanía?

De aquí, se construyó la hipótesis:

La artesanía -de naturaleza antihegemónica- es una expresión híbrida de diseño y artisticidad, con una dimensión simbólica en la que adquiere valor y pertinencia.

Es en sus hibridaciones exitosas con procesos de arte y diseño donde existe el mayor potencial para su desarrollo.

### Metodología y técnicas de investigación

Desde la teoría, se definió al problema de estudio como uno de orden fenomenológico, pues creemos que la relación planteada por el paradigma de la complejidad -que sería el método de métodos que engloba todo el análisis-, que pone en juego el papel de un sujeto, un objeto y el contexto que los relaciona. Si el capítulo histórico de este trabajo se refiere más a generar una epistemología del problema de estudio; es en el capítulo crítico donde se discute desde la estética y en las conclusiones del trabajo, a partir del análisis hermenéutico, donde se revela la esencia fenomenológica primordial de esta investigación. En este último apartado se busca en las relatorías de los sujetos de estudio: mediante entrevistas a artesanos, artistas y diseñadores, un sentido general respecto de su quehacer. La fenomenología hermenéutica de investigación se lleva a cabo a través de actividades de naturaleza empírica (recoger la experiencia) y naturaleza reflexiva (analizar sus significados).

Por ser esta una investigación de tipo cualitativo, se eligió a la fenomenología como metodología -partiendo del paradigma del pensamiento complejo-, al estar centrada en el análisis de la experiencia de los sujetos. Se opta además por el método hermenéutico ya que este nos acerca a un entendimiento objetivo a partir de narrativas desde la experiencia subjetiva. Las entrevistas fueron grabadas y transcritas como materia prima para este análisis. Para la discusión final y conclusiones, se presenta un ensayo que recoge la interpretación de las entrevistas y la contextualiza. Así, la narrativa a través de entrevistas profundas y su interpretación, será una herramienta particular del método investigativo. Por la parte de la documentación de la técnica que se añadió al trabajo en el capítulo histórico de la investigación, este es una mera guía descriptiva y para su realización se usó registro fotográfico y en video.

El punto central de elegir una aproximación desde la fenomenología, “es porque se centra en la experiencia, pues el comportamiento humano se determina por el fenómeno de la experiencia más que a partir de la concepción de la realidad objetiva que es externa al individuo” (Cohen et al, citado por Sloan y Bowe, 2014). Uno de los primeros objetivos de esta clase de investigación, a partir del registro de experiencias personales, es “aislar temas”, vistos como interpretaciones escritas de esta experiencia (van Manen, citado por Sloan y Bowe, 2014). Cuando se descubren las temáticas significativas, entonces pueden reescribirse de manera interpretativa para establecer significados o sentido, pues no se trata de interpretar como una libertad de opinión, sino de cubrir cuotas que aproximen nuestra interpretación a criterios de verdad. Para esto, hay que hacer procesos lógicos de inferencia y deducción.

Uno de los puntos básicos para establecer es cuál es el valor simbólico de la artesanía, concepto que creemos es medular para el entendimiento de su vigencia y pertinencia. Para esto, en el trabajo se discute sobre la concepción de la artesanía -y los diseños-, desde nociones estéticas sobre el arte -y lo creativo-, ya que es desde la disciplina estética que se valoran los tres sistemas de producción dentro del discurso filosófico. Ahora, esto no quiere decir que se interprete a la artesanía desde sus diferencias con lo artístico, en todo caso se trata de acercarnos a entender cómo operan ambos conceptos y prácticas en la sociedad: ¿qué valores expresa la obra?, ¿cuál es la valoración del creativo?, ¿cómo importa su trabajo en la cultura? No se trata de ahondar en la distinción de ambos hechos o de diferenciar qué sí y qué no es la artesanía, sino de plantear qué puede ser.

De cada transcripción que se haga de entrevistas individuales, se aíslan entonces unidades temáticas, destacando declaraciones o frases que hablan de la experiencia a lo largo de la transcripción. Estas se reescriben con su interpretación. La extracción e interpretación en el contexto del todo temático, constituyen el “círculo hermenéutico”. Para el diseño de la entrevista se toman en cuenta cuatro tipologías temáticas de la experiencia definidas por van Manen (1997). Estas son:

- 1) Espacialidad, la vivencia del espacio.
- 2) Corporalidad, la vivencia del cuerpo.

- 3) Temporalidad, la vivencia del tiempo.
- 4) Relacionalidad, la vivencia de las relaciones humanas.

Es importante destacar que, “la fenomenología hermenéutica prefiere no formalizar un método analítico para que sea el propio contexto del fenómeno el que dicte cómo se analizan los datos” (Langbridge, citado por Sloane y Bowe, 2014). La fenomenología hermenéutica no busca en los textos “la verdad” sino las percepciones del participante de “su verdad”, sus propias experiencias como ellos las perciben.

Para ahondar en el método de análisis, rescatamos un artículo de Fuster-Guillén que describe 4 etapas básicas en el procedimiento que se propone para analizar la experiencia de campo, según un artículo de Fuster-Guillén (2019), implica los siguientes pasos:

### 1. Clarificación de presupuestos

Se trata de establecer los presupuestos, hipótesis, preconceptos desde los cuales parte el investigador y reconocer que podrían intervenir sobre la investigación. Del mismo modo, son mostrados las concepciones teóricas sobre las cuales está estructurado el marco teórico que orienta la investigación, así como los sistemas referenciales, espacio-temporales y sociológicos que tengan relación con los datos obtenidos del fenómeno en estudio. Ello se realizará por medio de respuestas a las cuestiones postuladas sobre nuestras actitudes, valores, creencias, presentimientos, conjeturas, interés, etc., en relación a la investigación con el objetivo de evitar la presencia de estas en la interpretación de las experiencias.

### 2. Recoger la experiencia vivida

Es la etapa descriptiva, pues aquí se obtienen datos de la experiencia vivida desde numerosas fuentes: relatos de la experiencia personal, entrevistas, relatos autobiográficos. De acuerdo a Max Van Manen (2003), “antes de solicitar a otros que nos brinden una descripción sobre un fenómeno a explorar, tendríamos que intentar hacer una primera nosotros, para poseer una percepción más puntual de lo que pretendemos obtener”, para ello hemos redactado una experiencia personal (anécdota personal) tal como lo vivimos respecto a nuestra exploración (noción) de investigación. En esta etapa, se busca la descripción completa y sin prejuicios, del fenómeno en estudio. Según Martínez (2014), la narración debe reflejar de modo legítimo la realidad vivida.

### 3. Reflexionar acerca de la experiencia vivida (etapa estructural).

En esta fase, el propósito radica en intentar aprehender el significado esencial de algo. La reflexión fenomenológica es a la vez fácil y difícil. Es fácil debido a que examinar el significado o la esencia de un fenómeno es un proceso ejecutado constantemente en la vida cotidiana. ...En esta fase, se trata de efectuar un contacto más directo con la experiencia tal como se ha vivido. Se pretende captar el significado del hecho de ser -el sujeto-objeto de estudio-.

Las fases críticas de esta reflexión son las siguientes:

- Reflexión macrotemática de los significados esenciales de la experiencia.
- La aproximación holística o sentenciosa o descripción de cada fuente documental.
- Aproximación selectiva o de marcaje -¿qué frase o frases se consideran especialmente fundamentales o reveladoras acerca del fenómeno o la experiencia que se está describiendo?-.
- Delimitación de unidades temáticas naturales o aproximación detallada línea a línea.
- Determinación del tema central que domina cada unidad temática.
- Expresión del tema central en lenguaje científico.
- Integración de todos los temas centrales en una estructura particular.

### 4. Escribir-reflexionar acerca de la experiencia vivida. Integración de todas las estructuras particulares en una estructura general.

Para el propio análisis, se adecuaron las referencias anteriores. La manera en la que se trabajó fue la siguiente:

- 1.- Se diseñó un cuestionario donde las preguntas se basan en las variables antes mencionadas de espacialidad, corporalidad, temporalidad y relacionalidad.
- 2.- Realizadas las entrevistas, de estas se aislaron las oraciones más significativas de acuerdo a tres criterios: fenomenológico-estético, político-social y económico
- 3.- De estas oraciones se seleccionaron los conceptos medulares
- 4.- Se compararon los conceptos entre los seis discursos, buscando confluencias y diferencias sustanciales.
- 5.- Se hace una interpretación hermenéutica global del conjunto de las seis entrevistas, para hacer una interpretación de estos conceptos medulares.

## Conclusiones

Es rancia la discusión que intenta separar los conceptos de arte, artesanía y diseño y se aborda ampliamente en los anexos de este trabajo. De este análisis, podemos proponer algunas generalizaciones:

1) Definimos como arte, para propósitos de este trabajo y como propuesta de una definición propia, como “el saber hacer”. La palabra castellana “arte” viene de la raíz latina *ars*, que a su vez viene de la raíz indoeuropea *ar*, que significa: mover, ajustar, hacer o actuar.

En cierto nivel podemos, estar hablando de lo mismo al hablar de arte, artesanía y diseño. Por eso el gran diseño puede ser artístico o una obra auténtica de arte. Por eso el arte popular puede encumbrar artistas que son artesanos. Por eso las tres disciplinas pueden tomar prestados elementos entre sí. Por eso podemos entender al arte y a los diseños como bifurcaciones de una evolución de la artesanía.

2) Arte, artesanía y diseño son manifestaciones del saber hacer. Son métodos productivos especializados dentro del discurso materialista; que se empeña en separar las cualidades de tres manifestaciones creativas que pueden ser entendidas y hermanadas, precisamente desde la postura de la creación.

3) Como parte del trabajo de campo de la investigación, se realizaron seis entrevistas profundas -dos para artistas, dos para artesanos y dos para diseñadores-. En el análisis de la narrativa que desarrollan los entrevistados, se identifica claramente un patrón: todos están profundamente *enamorados* de su trabajo, todos hablan de la necesidad de expresar *algo* interno y compartirlo con el mundo: de regalar belleza o bienestar -o en el caso de los artistas; también se componen discursos para generar cuestionamientos o inquietud, barreras con las que el diseño también juega en ocasiones-.

Sostenemos que la vocación de la artesanía está sobre todo en la belleza. Puede explorar lo grotesco, pero no lo explícitamente feo, horroroso o violento -cuestiones que sí tratan el arte y el diseño, desde la toma de posición política del autor-.

4) Artistas, artesanos y diseñadores, todos diseñan: todos prefiguran, planifican y crean. De diferentes formas y con diferentes procesos, pero todos diseñan.

El diseño -designar-, es ontológico, es fenomenológico, es morfogenético. En explicar cualquier creación hallaremos una situación o fenómeno de morfogénesis.

Aquí podríamos cuestionarnos: entonces, ¿qué es el diseño? El diseño, proponemos entenderlo como una planeación estratégica. Es una suma de pasos en la resolución creativa de un *algo* que necesita materializarse, para resolver una necesidad.

Podríamos separar a los diseños como modos de producción especializados si los asimilamos dentro de lo tecnológico. Quizás esta sería una barrera interesante sólo en lo formal, para calificar que el diseño como se entiende en la contemporaneidad, refleja valores asociados a la máquina y cada vez más a lo digital y lo cibernético.

Por supuesto el diseño textil y de moda, el gráfico o el industrial; no podrán dejar de seguir manifestándose en sus medios clásicos: sean soportes textiles, sean barros o maderas, sean metal, papel, materiales pétreos o vidrio. Todos los diseños devienen en procesos y productos tecnificados, y son disciplinas proyectuales profesionales que se aprenden estudiando en una institución. Es cierto que el artesano maneja los mismos medios y soportes, pero son la heredad del conocimiento y la calidad manual de su trabajo -como expresión de saberes y tecnologías ancladas en lo rústico-, lo que define a la obra artesanal sobre todo lo demás, aunque no de forma exclusiva, como lo prueba el diseño artesanal para el colecciónismo.

5) Decir que el artesano no diseña porque no fue a la escuela o porque no piensa el trabajo y sólo lo reproduce, son cuestiones que creemos rebasadas.

6) Respecto a lo político, hay dos dimensiones del problema. Primero la del propio creador, que requiere una toma de postura de sí mismo frente al mundo y que entendemos desde los entrevistados para este trabajo, como una fusión profunda del quehacer profesional con el sentido propio de la existencia. La profesión se vuelve indisoluble del entendimiento propio del ser de las personas, de su tiempo como vida; se vuelve una forma de ser y esto nos parece una cualidad que sólo el ámbito creativo o el

científico -quizá el deportivo, que requiere de un tipo de inteligencia especial-, pueden generar en las personas.

En segundo lugar, está el ámbito de lo político en lo institucional. Aquí se hace la crítica de la falta de acercamiento al artesanado desde la academia de diseño industrial -o de producto-. La necesaria intervención de políticas de gobierno para revitalizar el sector es un problema permanente. Se propone que, tanto en el gremio profesional como en la academia, comencemos a cuestionarnos por qué hemos dejado de lado los saberes ancestrales y tradicionales, los alternativos a la lógica del sistema. ¿Por qué no creamos formas paralelas y mejor aún, concurrentes, de desarrollar dos mundos que siguen conviviendo en una realidad globalizada? Sobre todo cuando como mexicanos podemos abreviar de una cultura propia con raíces profundas, que precisamente alimentan el discurso simbólico de nuestra cultura material propia; no una impuesta por patrones extranjeros, coloniales, capitalistas y neoliberales.

7) Lo anterior permite postular la apertura de caminos prospectivos en lo económico. Creemos que entender al diseño artesanal como un problema intrínseco de la discusión Norte - Sur globales, difícilmente ayuda en lo conceptual. El diseño artesanal no es sólo para el desarrollo o sólo para el coleccionismo.

A los diseñadores industriales se nos olvidó que, por las razones históricas que conciernan a cada sociedad, la idea esencial del diseño industrial al ser masivo era democratizar la producción de bienes de consumo.

No podemos reducirnos a un enfoque asistencialista o aún peor, seguir reproduciendo modos de explotación donde el artesano se vuelve nuestro maquilador; no con el artesano rural, no con el artesano de raíz indígena, no con el artesano que reproduce una técnica ancestral.

Es cierto que existen artesanos urbanos y criollos -y extranjeros expatriados en México-, pero con ellos se puede colaborar de otra manera y normalmente no reproducen un saber ancestral que se sigue expresando con sus códigos originales. Con ellos podemos innovar de manera más proactiva, pero creemos que al artesano original hay que respetarlo en su trabajo y, en todo caso, compartir herramientas para potenciar

esa labor, desde una visión decolonial y para la autonomía. Si queremos -los diseñadores- trabajar con ellos -los artesanos-, deberíamos hacer procesos reales de co-diseño y no comisionar una maquila de piezas -simplemente porque sabemos que alguien nos las puede hacer como queremos y se ven muy bonitas y muy mexicanas-. Al final esto también es una toma de postura del diseñador y depende de una axiología personal. Precisamente por esto sería importante generar estas discusiones desde la academia de diseño.

8) Creemos que la artesanía tiene futuro pues sigue aportando a lo simbólico. Todo es simbólico, todo lo interpretamos a través de señales, signos y símbolos. La realidad la inteligimos a través del lenguaje. Desde lo fenomenológico y en el caso de los objetos materiales, la realidad material se interpreta del mismo modo: es un conjunto de signos y símbolos; cada objeto tiene esa dimensión donde comunica.

9) Creemos que en un objeto como el de diseño artesanal, lo simbólico se exacerba, pues existe más allá de un conjunto de señales, signos y símbolos que pueden leerse desde una sintaxis estética, como en el arte; o desde la semiótica ergonómica, como en el diseño. La huella manual del creador es testigo del pasado y conexión presente de lo ontológico y emocional como lo humano, el gran otro que existe más allá del ser individual. Esto establece un diálogo de alteridad: de reconocer al otro y reconocerse en el otro.

Es este valor simbólico lo que le da sentido a seguir haciendo artesanía. No es porque lo entendamos como una expresión de nuestro patrimonio cultural -creemos que eso es privilegio de la cultura hegemónica, cuando además de explotadora puede reconocer su vena identitaria-.

El valor de la artesanía no está en racionalizaciones intelectuales; está en lo que nos importa porque nos interesa, porque nos mueve, porque nos gusta. Es porque es un fenómeno absolutamente estético:

- 1- Pertenece a la expresión: un acto ético, estético, ontológico y político;
- 2- Pertenece a la experiencia: a lo material y fenomenológico e intelectual; y

3- Pertenece a la emoción: hecho también de naturaleza fenomenológica y estética que dialoga con la intelección.

10) No nos mueve a todos. Aunado a lo anterior, las presiones económicas del sistema están asfixiando los modos tradicionales de producción, es en esta enajenación donde perdemos nuestra conexión simbólica con la raigambre.

Sin embargo, la artesanía también es un nuevo lujo y se está revalorando como tal. Quizás sólo subsista como diseño de nicho si la triada de: 1) profesionales -diseñadores y artesanos-; 2) sociedad y 3) gobierno, ejercen acciones conjuntas para fomentar esa artesanía que está en mayor riesgo de desaparecer.

Sin embargo, mientras siga siendo un modo de vida medianamente sostenible para el artesano -o un lujo que pueda darse de hacer lo que le place, si es que esto ocurre como con Gallegos o Sánchez Fierro, de los que hablamos adelante-, creemos que es porque existe la demanda social de su trabajo, que la artesanía pervive aunque languidezca su subsistencia.

En lo estrictamente patrimonial, esperamos que este trabajo al menos documente el estado actual de un modo productivo ancestral, que aún existe y que se demuestra como una herramienta pedagógica para la academia de diseño.

**Sobre la naturaleza del creativo y la creación.**

**Conclusiones sobre el análisis hermenéutico de entrevistas profundas**

Una de las propuestas para entender y contextualizar el quehacer artesano dentro de esta investigación, fue hablar directamente con artesanos, y poner su discurso en contraste con el de artistas y diseñadores, para realizar un análisis global de sus impresiones respecto a diversos temas, que abarcan desde lo más existencial y sublime, hasta a lo más práctico y llano.

Esto nos pareció importante para hablar del fenómeno desde la vivencia de los actores. El fenómeno es la creación. Si bien la muestra poblacional es extremadamente reducida, se escogieron para las entrevistas a personas destacadas en cada uno de sus

ámbitos, ya que un punto fundamental es el hecho de que son personas dedicadas profesionalmente a la creación y tienen creencias profundas que respaldan su labor.

Las preguntas formuladas y adecuadas según cada entrevistado, tocan los temas de la creatividad, la expresión, los motivos para realizar el trabajo, cómo se iniciaron y por qué se mantienen en el oficio y cómo lo entienden para fines personales y sociales.

Establecemos que la creación es para algunos vocación. Hay un algo irrefrenable que define al creativo y lo distingue de entre los demás tipos de profesionales. Establecemos que artesanos, artistas y diseñadores ejercen diferentes formas de diseñar y el trasfondo de sus manifestaciones: arte, artesanía y diseño; está en el acto creativo, que es donde se entienden y explican a sí mismos en términos similares; desde la toma de postura de dedicarse a crear, independientemente de los objetos que producen y las dinámicas sociales en las que se insertan. Pero, ¿qué es ser creativo, quién es creativo?

El creativo

"Creativo me parece una categoría general...  
no tiene que ver con una profesión en específico,  
como con una actitud ante las cosas"  
-Carlos Amorales (artista visual)

Esta es una de las dudas fundamentales que se preguntan los entrevistados. Creemos que parte de una falsa humildad, por parte de los entrevistados, el reconocer que "todos somos creativos" para eximirse de una cualidad superior, no en tanto mejor, sino más elaborada.

Es cierto, todos los seres humanos somos creativos. Pero ejercer la creatividad como oficio es algo muy distinto, por eso esta investigación busca entender la postura de la creación desde aquellas personas que viven de y para crear. El oficio de crear es la confluencia de situaciones, como cualquier otro; pero sostenemos por sobre todo, que es una postura filosófica ante la vida. El diseñador, sea técnico, artesano o artista; es una persona que ejerce activamente una postura creativa frente a la vida.

Necesitamos aclarar que, si bien la creatividad es una cualidad inherente al intelecto humano, ejercer una postura activa como creativo, en lo profesional; implica asociarse a modos de producción específicos que hoy en día se siguen resumiendo en el diseño. Creemos que arte y artesanía son categorías propias del diseño como algo ontológico, más allá de entender al diseño como un fenómeno moderno, sino como un efecto del pensar y el hacer planificado que se vuelve un resultado material.

## El tiempo

“Cuando se trata de resolver, hay una fecha y esa fecha calendariza todas las acciones, el trabajo se vuelve prioritario, porque esos ritmos son ineludibles”  
-Mónica Raya (diseñadora escénica, directora de teatro)

El tiempo creativo es un universo en sí mismo. El creativo confecciona una realidad a partir de su propio entendimiento del mundo y sus inquietudes. Entendemos al tiempo como un continuo pero también como una barrera virtual entre lo que recordamos y lo que deseamos para el futuro. Así, el tiempo es memoria y ensoñación, pero sobre todo es esta línea infinitesimal que demarca el presente. El presente del creativo es la creación. No hay más. El creativo vive para crear, esa es su vocación y en reconocerla encuentra su oficio. El trabajo es la vida y cuando el trabajo exige, el propio trabajo se vuelve medida del tiempo. A la vez, el trabajo es un disfrute profundo y expectativa del logro, el trabajo es una satisfacción en sí misma, al punto de no verse como trabajo.

## Libertad y juego

“Una de las motivaciones es jugar, cambiando... No estancarte.”  
-Héctor Gallegos (artesano/artista)

La creación proviene de un lugar profundo de libertad: de emancipación e independencia. No se puede ser creativo profesionalmente sin un entendimiento de la propia acción y una individuación que reclama objetarse frente a la realidad. La objeción es postura fundamental del creativo, es la apuesta por otra realidad posible frente a la realidad dada, es una labor que ocurre en las fronteras del tiempo y el espacio.

El entendimiento de la libertad de acción y de la postura personal son básicos para pensar de forma innovadora. Alguien que acepta las cosas como son y no muestra interés en cambiarlas, no puede ser un profesional creativo.

Nos parece curioso cómo cinco de los seis entrevistados hablan de juego para referirse a su propio trabajo. La ludicidad es un valor profundamente soterrado en nuestro entendimiento del mundo, más allá de la infancia y niñez. Resulta notable entender al juego como una actividad productiva y detonante de instancias mayores, dentro del ejercicio intelectual y de la materialización de la creatividad.

### El accidente y la magia

“En un lado más místico, comunicar desde otros espacios, desde otros signos y manejo de signos. Y la posibilidad de crear mundos de la nada”

-Carlos Amorales

Magia es un concepto que difícilmente se trata dentro del lenguaje científico. Nos llama la atención que tres de seis entrevistados han mencionado alguna referencia hacia la “magia” o lo “mágico” y creemos que en esto hay un gran potencial interpretativo. Así, la magia y el accidente cobran sentido dentro del discurso de los creativos, como este lugar de posibilidades no vislumbradas.

La magia se entiende como algo inesperado más que algo místico, sobrenatural o paranormal. La magia es este espacio donde los códigos no necesariamente se decodifican pero transmiten. La magia es, además, de la serendipia: el encuentro de lo inesperado.

En la exploración diseñística, sea para el arte, la artesanía o el diseño, siempre hay un margen de error, de accidente, de incertidumbre. Pero el creativo capitaliza el proceso y la experiencia del error y generalmente es un escalón en el proceso de diseño. El error enseña; para aprender se falla y se falla aprendiendo.

## Lo patrimonial y la innovación

“Es muy importante la localidad como un componente identitario. Diseño con los territorios, los saberes y las personas, me gusta pensar que soy un producto de mi tiempo, mi historia y mi país.”

-Ramsés Viazcán (diseñador industrial)

El patrimonio tiene una dimensión objetual, pero sobre todo su naturaleza es intangible, está en el modo de ser y hacer.

Si la originalidad habla de regresar al origen, tendríamos que aceptar una incoherencia intrínseca en lo que oferta nuestra noción de originalidad desde lo nuevo.

Lo nuevo no existe sin lo anterior a ello. Todo hace referencia a otra cosa previa. Sostenemos que lo original no existe.

Sin embargo, es en la forma de relacionar y reivindicar significantes de lo pasado, que la artesanía puede encontrar un discurso contemporáneo y, en efecto, continuar innovando. Su naturaleza patrimonial no está peleada con una intención renovadora. Emplear la cultura local como motivo es en sí misma una actitud innovadora y de resistencia.

## El espectador/consumidor

“Deberíamos apreciar que el diseño existe en todo, porque eso daría cultura del diseño y podríamos juzgar.”

-Andrés Lhima (diseñador industrial)

Las personas que sufren los efectos de diseño (lo que sea que esté diseñado) somos todos. Quienes lo entendemos o analizamos somos pocos.

No existe una cultura nacional del diseño. A excepción del artista por excelencia, el artista consolidado que exhibe su obra en museos por todo el mundo, todos los creativos -se quejan de y- añoran a ese consumidor ideal de su trabajo, aquel que es capaz de ver

los intersticios del trabajo, de llegar a otras alturas o profundidades. Es precisamente en este espacio de sublimación donde el arte cobra sentido, en su efecto sensorial y emocional dentro de un público.

No hay escuelas para el espectador o el usuario. El diseño que se valora socialmente se ha vuelto inherentemente elitista en cuanto demanda educación por parte de sus consumidores. Al haber perdido o estar perdiendo su base social, la artesanía se convierte en un nuevo lujo.

### Impacto social

“Yo creo que a los diseñadores nos da cierto placer servirle a alguien, sentirnos útiles.”  
-Ramsés Viazcán

Mientras se refleja o cuestiona la realidad, los diseños son absolutamente políticos.

Hacer artesanía representa una profunda postura filosófica porque contraviene a la lógica productiva de la modernidad.

Aquí nos gustaría preguntar qué es lo que impacta y cómo lo hace. Mientras los creativos aceptan un reconocimiento, aunque sea de nicho, el motivo ulterior está en la añoranza de afectar o cambiar al mundo, ante una la realidad que está acotada por intereses económicos puntuales. El diseño se queda en planos de lo simbólico mayormente. Los diseños por más políticos que sean en naturaleza, pocas veces se traducen en políticas prácticas más allá de la normatividad estructural de la sociedad -pensemos en el muralismo nacionalista del siglo XX, uno de los hitos de la historia del arte mexicano-. Quizás este es uno de los espacios irrenunciables del arte, como sea que se manifieste, y no podemos demeritarlo en su mera naturaleza como manifestación creativa, más allá de su rol social.

## La firma

“Lo que le dejo al mundo son mis piezas,  
para que las sigan admirando,  
que quizá sean inspiración para gente nueva de todas partes.”  
-Héctor Gallegos

La marca, el prestigio. ¿Quién es el hacedor? Si el gran público refrenda la obra de gran arte, si la completa al darle sentido; entonces, ¿dónde queda la firma del artesano?, cuya labor no requiere de esa clase de contenido simbólico.

Que no la requiera, por la humildad de su dimensión, no quiere decir que no exista. Entendemos algo humilde, sobre todo, como algo rústico y honesto. Algo sin pretensiones.

Mientras el arte es esencialmente pretencioso, la artesanía puede borrar la dimensión de su autor y aún así se le puede valorar. No es la expresión de un ego que aspira a la originalidad o la innovación, es algo que existe más allá de las personas: es algo que emana de la relación entre las personas, por eso es patrimonio, por eso es heredad.

## El continuo en el trabajo

“Hay una travesía y amo esa travesía.  
¿Hacer lo mismo treinta años? Me muero.  
No hay nada ahí, es talacha”  
-Mónica Raya

No hay creatividad que se estanke. No hay creativo que se resigne a la reproducción.

Existe una necesidad integral en la concepción del ser creativo que apela, que exige, la constante renovación de sus propuestas.

Quizá este es un factor para entender y diferenciar la calidad creativa del creativo, que lo separa de la creatividad basal que todos tenemos como seres pensantes.

La creatividad como oficio implica una elección vital, una postura, una forma de ser y accionar en el mundo. Crear como oficio, como profesión, es una postura filosófica.

¿Cómo se socializa el diseño?

“...poderme expresar, preservar la técnica de forja, expresar creatividad, propagar el conocimiento para que no se pierda, desarrollarme como persona, como creativo... Se quiere ser expresivo”  
-Israel Quintero (artesano)

La artesanía tiene medios muy directos para hacerse social. El diseño de producto en su entendimiento actual tiene muchos conflictos que resolver, al haber perdido su esencia democrática.

También sería interesante pensar en esta democratización del diseño industrial como una fuente de contaminación física e ideológica. Los altos niveles de producción y consumo del sistema capitalista neoliberal, difícilmente hablan de desarrollo humano.

Creemos que en la hibridación de arte y diseño con la artesanía, existe un potencial incommensurable de acción política y social. En cualquier acto creativo hay una intención comunicativa, nadie crea para no socializar sus creaciones, es en la arena pública donde las ideas y las cosas cobran sentido.

### Reflexión sobre cuatro casos alfareros

La forja en Valle de Bravo

Como ya se mencionó, fue de la experiencia personal del autor que se derivó esta investigación, tras convivir con un grupo de alfareros liderado por el ceramista Gordon Ross, quien aprendió y adecuó la técnica de la forja cerámica, a su vez aprendida en Puebla en la década de los 80s del siglo pasado, en el que fuera uno de los centros de producción alfarera más importante a nivel nacional: el Barrio de la Luz, en la capital

poblana, donde hoy en día subsisten sólo 2 talleres que aún hacen ollas tipo campana empleando la técnica de forja y surten prácticamente el total de la producción nacional de ollas moleras de barro rojo esmaltado con greta -esmalte plúmbico-; así como de sahumerios de “cerámica negra” -pintada en manganeso-, para rituales de limpia, altares, ceremonias religiosas y para las celebraciones de la festividad del Día de Muertos. Israel Quintero, quien fuera jefe de taller para Ross -el segundo al mando en una jerarquía del taller artesano heredada desde el medievo-, maestro alfarero con 23 años de experiencia, es uno de los entrevistados en la investigación.

El taller El Alfar, producto de este trabajo de más de dos décadas, cerró sus puertas el 15 de diciembre de 2023. Tras la muerte de Ross en 2020, un taller que funcionaba con un espíritu cooperativista -sin estar constituido legalmente como cooperativa-, pasó a ser propiedad *de facto* de su viuda -ni ceramista ni mucho menos alfarera-, quien se asignó la autoridad de la empresa, sobre la pretensión moral de que era natural salvaguardar el legado de Ross y su propiedad intelectual. Tras una mala administración debida al desconocimiento de lo que implica hacer cerámica como oficio, una serie de decisiones equivocadas y tomadas unidireccionalmente por esta persona, hizo que el taller no pudiera sostener su operación y finalmente cerró, después de una vida de más de un cuarto de siglo.

Esta experiencia evidencia varias cosas que ya hemos señalado. Cuando hablamos de Gordon Ross y de El Alfar, no podemos dejar de ahondar en eso que mencionamos como su propiedad intelectual, sus diseños. Si algo distinguió la escuela de cerámica creada por Ross, fue su espíritu de innovación. Ross era un diseñador nato sin haber estudiado diseño, se formó como alfarero con toda la humildad de un mexicano mestizo de ascendencia europea, habiendo aprendido dibujo técnico al ser asistente en un estudio de arquitectura, cuando cursaba la licenciatura en Economía en la Universidad Nacional durante los años 70 del siglo XX. Con ese conocimiento y su espíritu absolutamente bohemio, se asentó como ceramista en Valle de Bravo y diseñó cientos de moldes para fabricar cerámica forjada, tanto utilitaria como decorativa; de pequeño, mediano y gran formato. En algún momento lideró un grupo de 40 artesanos, muchos de los cuales trabajaron después como alfareros de manera independiente, en un momento donde Valle de Bravo era un polo turístico con importante derrama económica, situación que ha venido en declive desde los años 2000, con el crecimiento demográfico de clase

media y media-baja y la caída del turismo de gama alta; ese que velea en las regatas del lago, juega al golf y monta a caballo en sus ranchos o en el club hípico y, que en un momento neomexicanista, fue adepto a la artesanía local.

La continua innovación formal y el logro técnico y estético durante su última década -de lograr texturas pétreas de evidente naturaleza mineral, a partir de la mezcla de esmaltes de media temperatura hechos en su mayoría con pigmentos naturales-, fueron los sellos de El Alfar. Los trabajos más acabados o de índole más artística del taller, siempre dependieron de situaciones muy particulares donde clientes con considerable poder adquisitivo, o incluso empresas, comisionaron proyectos concretos; pero el taller nunca se consolidó como un centro de arte. Su aporte se percibe más en el lado del diseño, con todos los objetos de loza utilitaria y decorativa de uso diario, que tenían un lenguaje que dialogaba entre lo mexicanista y lo contemporáneo. Por supuesto es innegable la labor de Ross como promotor cultural y formador en la técnica.

Es lamentable que el equipo de artesanos no se haya sentido con la autoridad suficiente para apropiarse de su trabajo y que se hayan dejado avasallar en una lógica muy establecida en el medio rural, donde el criollo o el extranjero son los patrones y, los locales, que en este caso son además de ascendencia indígena, están sujetos a que les den trabajo y deben a cambio una obediencia que no se discute.

Si pensamos en la cantidad de tiempo, esfuerzo invertido y en la lógica de la dinámica que Ross trató de fomentar -Gordon Ross era marxista-; lo más justo habría sido que el taller quedara en manos de los artesanos y que lo hubieran autogestionado, sobre todo ante la falta de registros testamentarios o de propiedad intelectual, particularmente concernientes a los diseños y los medios de producción -principalmente la enorme “biblioteca” de moldes-.

### La cerámica de Mata Ortiz

Mata Ortiz es un nombre que cualquier verdadero aficionado a la cerámica conoce. La alfarería mexicana se sigue reconociendo -sobre todo por los coleccionistas extranjeros y los curadores de arte cerámico internacionales-, como una con alto nivel de tradición, imaginación y calidad; sobre todo cuando el maestro alfarero tiene una

necesidad expresiva que se manifiesta en genio creativo y artístico. Podemos decir sin reparo que la cerámica de Mata Ortiz es actualmente una de las más finas en México y el mundo. Esta cerámica no se forja, se modela enteramente a mano, pero es un caso de interés para la investigación como el referente de un modelo de éxito económico, social y cultural.

Juan Quezada (n. 1940), fue un alfarero de formación autodidacta. Hacia los quince años ya había descubierto la forma de hacer piezas de alfarería con barro hecho a partir de arcillas locales, inspirado en los restos cerámicos arqueológicos que se encontraba en la zona de asentamiento de la antigua cultura Paquimé, que habitó el territorio de lo que hoy es Casas Grandes, Chihuahua, cercana a su lugar de residencia: el poblado de Mata Ortiz. En 1955, mediante una red de comerciantes de ropa, envía a Arizona, E.E.U.U., tres piezas para ser vendidas, con lo que comienza una jornada de más de tres décadas -hasta entre 1989 y 1990-; cuando sus obras se consolidan como piezas de autor que comienzan a ser exhibidas en galerías y museos de Estados Unidos, México, Europa y Japón, esta última nación, siendo un referente internacional inobjetable en diseño artesanal cerámico.

La afición que generó la cerámica de Mata Ortiz, hace que exista hasta el día de hoy una cuarta generación de alfareros -hoy niños y adolescentes-, que prolongan la intención estética del trabajo de la primera generación; pero sobre todo hay un grupo selecto de ceramistas de segunda y tercera generación, que se han esforzado por consolidar una estética propia y mantenerse constante en la innovación formal y gráfica de sus piezas, en una exploración morfogenética de diseño.

Héctor Gallegos -también entrevistado para este trabajo- y Laura Bugarini, matrimonio de alfareros de segunda generación; son quizá el ejemplo más exitoso, exponiendo su trabajo internacionalmente y reconocidos por galeristas, curadores, coleccionistas y prensa especializada en el mundo de la cerámica. La cerámica de Laura es ya una escuela dentro de la escuela de Mata Ortiz, pues se le llama *estilo Bugarini* por su nivel de autenticidad y maestría técnica, una categoría creada por los galeristas y coleccionistas de su obra, que la eleva a ser una artista de reconocimiento inapelable en su medio.



“Apacheta”. Pieza en colaboración de Héctor Gallegos y Laura Bugarini, 2023.

Cortesía de Héctor Gallegos

Casos similares se dieron en la cerámica urbana mexicana del siglo XX con los ceramistas criollos como Jorge Wilmot en Tonalá, Jalisco; o entrado el siglo XXI con Gustavo Pérez, artista vivo y en producción, oriundo de la capital mexicana. El trabajo de ambos abreva de la tradición y explora la innovación formal. El primero lo hizo desde lo productivo -reconocido por su innovación técnica al introducir en México la pasta de gres cerámico para realizar objetos artesanales en alta temperatura-, además del sello personal de sus decoraciones barrocas de inspiración animista-animalista y desde un lenguaje geométrico-fractal de repeticiones y escalas gráficas; el segundo, haciendo su exploración conceptual desde lo matérico y tridimensional, en iteraciones formales con una lógica de construcción topológico-matemática.

### La forja viva

Aunque hemos hablado del caso de Valle de Bravo por haber sido El Alfar una fuerza renovadora como iniciativa de diseño, para renovar y continuar la técnica de forja; cuando se realizó la investigación de campo para esta investigación, El Alfar había cerrado sus puertas y su nueva directora, la viuda de Gordon Ross, lo ha reinventado como la Escuela de Alfarería Gordon Ross, sin embargo no hay una intención clara de continuar con el legado de la forja.

Por otra parte, en meses recientes a la fecha en que se cierran las conclusiones de este trabajo -septiembre de 2024-, Israel Quintero -discípulo de Ross- que llegaría a ser su jefe de taller, emprendió la apertura de su propio taller y hoy en día está trabajando en las afueras de Valle de Bravo, continuando la labor de producción de cerámica forjada y por otro lado, la formación de nuevos alumnos dedicados a aprender la técnica de forja.



Nuevas exploraciones formales en forja, en el taller de Israel Quintero. Cortesía de Israel Quintero.

Por su parte, encontramos la técnica de la forja viva y próspera en el estado de Tlaxcala. Ya que Ross aprendió la técnica en la ciudad de Puebla, parte de la investigación de campo de este trabajo se dio en esta ciudad, rastreando talleres alfareros activos y encontramos que, en el Barrio de la Luz, efectivamente aún es usada la técnica en la elaboración de ollas, pero más allá de esto, no encontramos mayor evidencia de su uso en un primer acercamiento. Se decidió ampliar la búsqueda en una segunda visita a la ciudad, dentro de talleres activos produciendo talavera, el producto alfarero más reconocido y elaborado con denominación de origen en esta ciudad. En una deriva urbana a la caza de la técnica, se localizó un taller independiente, donde solo trabaja un alfarero de tercera edad con su esposa, mismo que reconoció conocer la técnica y sugirió que se buscaran forjadores activos en el vecino estado de Tlaxcala, en la localidad de San Pablo del Monte, a media hora de la capital poblana, donde fue asegurado que podríamos encontrar forjadores en activo.

La continuación de la búsqueda en Tlaxcala fue bastante beneficiosa. San Pablo del Monte no sólo posee una gran variedad de talleres alfareros activos, sino que además comparte con la ciudad de Puebla la denominación de origen de la talavera que se produce en México, uno de los bienes culturales patrimoniales más reconocibles y reconocidos nacional e internacionalmente. El registro fotográfico de los pasos básicos

para realizar una pieza forjada se realizó en San Pablo del Monte, de la mano del maestro Daniel Juárez, en el taller alfarero Talavera Coyotl.

En San Pablo del Monte, atestiguamos la vitalidad de la técnica pero también la magnitud de uso, pues se encontró que la técnica es sobre todo empleada en la elaboración de platos, componentes fundamentales del menaje de loza, que es la tipología más común de la talavera. La mayoría de objetos de revolución diseñados en talavera, se hace con la técnica de vaciado en yeso, pero por su practicidad, la forja aún se usa para la elaboración de platos y, podríamos generalizar, que la mayoría de los platos que se producen en San Pablo del Monte son aún hechos con la técnica de forja. La importancia de los artesanos de San Pablo, además de mantener talleres activos con venta directa de talavera, es que son el principal maquilador de loza sin terminar -de barro rojo, aún sin el acabado de mayólica característico de la talavera- para los productores poblanos, que se han especializado en la decoración.



Pila de platos forjados en forma de corazón en el Taller Coyoatl, San Pablo del Monte, Tlaxcala. Fotografía del autor, cortesía de Taller Coyoatl.

### Caso aparte

El joven artesano Cecilio Sánchez Fierro es un ejemplo de artesano de origen y tradición indígena, devenido en alfarero urbano por la expansión de su entorno -el pueblo originario de Metepec, Estado de México-, que fue absorbido por la ciudad de Toluca.



Pieza colaborativa de Cecilio Sánchez Fierro y Acoocooro.

Foto cortesía de Design Week México.

Por la exquisitez de su oficio y el nivel artístico de su expresión, Sánchez Fierro es uno de los representantes más importantes de creadores de Árboles de la Vida que subsisten en Metepec, haciendo uso de técnicas de construcción manual, pastillaje y miniaturismo. Se trata de elaboraciones alfareras mestizas, hechas con barros de cocción de baja temperatura -tradicionalmente hechos en hornos o quemas con leña “a cielo abierto”-, que aluden a la cosmogonía indígena del orden estructural del mundo, pero también se impregnán de imaginería católica y de lo cotidiano moderno, generalmente enmarcadas por nubes de flores, mariposas y pájaros. Sánchez Fierro expuso su obra dentro de la exhibición Visión y Tradición, en la semana del diseño (Design Week México) de la capital mexicana en el año 2022. Esta exposición ha sido uno de los eventos más recientes para la artesanía con resonancia nacional dentro del ámbito del diseño, pues se hizo notoria la importancia de volver la mirada al artesanado -desde un diseño de concepción hegemónica y capitalista, que es la esencia de cualquier semana del diseño en el mundo-.

## Reflexiones finales.

Si bien el punto de partida de esta investigación es la teorización histórico-crítica de la técnica de forja, más allá de construir descripciones epistemológicas o discusiones estéticas, se trató también de verla como un fenómeno complejo, desde las aristas de la tecnología, la ontología y la economía, en el marco de la cultura de masas neoliberal. Desde un principio se estableció que la intención del trabajo tenía alcances más amplios.

Creemos que las reflexiones previas sirven para traer nuevamente a colación una de las preguntas de investigación principales que se plantearon: ¿Cuál es la pertinencia de seguir haciendo artesanía? Si bien ya establecimos que la artesanía puede alcanzar niveles de auténtico arte, ¿por qué seguiríamos abogando por mantener modos de producción rústicos frente a la ventaja práctica que nos ofrecen sus contrapartes industriales? Creemos que la respuesta está sobre todo en lo estético y proponemos repensar lo estético como el campo de lo auténticamente humano. Por esto mismo, cerramos las conclusiones de este trabajo con una propuesta de consideraciones para una axiología del diseño, proposiciones que creemos necesarias para que el diseñador se asuma como agente y posibilitador de dinámicas de desarrollo social y humano, reflexiones para una práctica del diseño que todo diseñador de producto debería plantearse en el contexto de la globalización y el neoliberalismo.

## El diseño como acto político

Diseñar es un acto político sin lugar a dudas. No sólo se trata de diseñar pensando en un público meta concreto, con las variables demográficas que puedan considerarse para ello -y a quién se incluye y excluye al delimitarlas-, sino diseñar desde una posición como agente social. Se piensa en general que es en la manifestación estética y funcional, que el diseño impacta al mundo, pero esto exime a los diseñadores de adoptar posturas de mayor responsabilidad en su práctica. Lo que los diseñadores ponemos afuera en el mundo, es una declaración de aquello en lo que creemos, de cómo accionamos y de las formas en que buscamos interpelar con los usuarios a quienes se dirigen nuestros diseños.

Friedrich Von Borries es uno de los teóricos del diseño que en años recientes ha descrito y criticado esta situación. En su libro Proyectar mundos (Von Borries, 2019) habla de cómo individuo y sociedades han sido modelados por una cultura del diseño que centra sus efectos en lo decorativo o en lo funcional, dejando de lado su impacto político en la cultura misma. Así, se construyen diseños “que proyectan”, que facultan, que liberan; pero también existen diseños que “someten”, que coercionan o limitan, desde las lógicas del poder y de los medios masivos de comunicación.

Creemos que al diseñador lo define lo creativo sobre todo lo demás. Es creativo tanto en lo proyectual como lo es en lo ontológico, en la manifestación del objeto de diseño -en su materialización-. Las disciplinas creativas, como el arte, la artesanía o los diseños, corresponden además a modos de producción especializados dentro del discurso estético materialista (Acha, 2009). Son además problemas estéticos -desde la fenomenología- porque son de lo expresivo, lo experiencial y lo emotivo, así como de la intelección de eso emocional y sensorial.

Lo creativo no es exclusivo de los anteriores modos de producción, pero define al impulso o capacidad esencial que son necesarios en un diseñador. Creemos también que asumirse como creativo puede ser algo profundo o más superficial. Hay personas que son profesionales todo el tiempo, porque el entendimiento de su trabajo no puede desligarse de la forma en la que viven, o de pensar al mundo en función de eso para lo que se entrenaron; el científico y el artista son casos paradigmáticos, pero también le puede ocurrir al diseñador.

También hay personas que se asumen como profesionistas en lo que compete a trabajar estrictamente como un medio económico, y pueden compartmentalizar su faceta profesional de las demás facetas de su vida. No creemos que haya un conflicto intrínseco en esto, nuevamente es una postura del diseñador y dependerá mucho de sus inquietudes y del ambiente de trabajo en el que se inserte.

Sobre lo ético.

No hay política sin ética y ya dijimos que el diseño es político, no puede ser apolítico. En esta lógica no puede haber un diseño sin ética. Precisamente ese es el

vacío que teóricos como Von Borries denuncian: la ausencia de responsabilidad del diseñador como agente externo a una realidad que está dada y que no puede controlar, cuando en realidad es enteramente responsable del tipo de práctica que ejerce.

Una de las primeras consideraciones que queremos poner sobre la mesa, es la falta de un marco teórico profundo en la formación del diseñador industrial. No hay una indagación profunda en la profesión desde el pensamiento complejo o la filosofía. Creemos que esto sería importante como marco referencial para ampliar la visión y posibilidades del diseñador, además de permitirle situarse y entenderse como el agente social antes mencionado.

Una palabra que difícilmente se menciona dentro de la enseñanza del diseño es “ética”. Lo hacemos notar porque no es algo sencillo de sistematizar como cuerpo de conocimiento y mucho menos de plantear como algo totalizador, que pueda orientar unívocamente las acciones de todo diseñador. Sin embargo, la Academia rehúye de estos compromisos y creemos que, si al menos se hicieran ejercicios para hablar del tema, la propia comunidad podría gestionar sus formas de acercarse al tópico y discutirlo.

Podemos pensar que en el hecho de diseñar hay una vocación social profunda. Se supone que el diseño industrial, al menos en su primer momento histórico, pretendía democratizar bienes de consumo, precisamente por su naturaleza industrial que facultaba la producción masiva.

Quizás tendríamos que empezar a cuestionar el apellido de la disciplina, y por fin transigir y aceptar que antes que diseñadores industriales, somos diseñadores de producto. Sobre todo si pensamos en los medios de producción que tenemos disponibles en México. La mayoría de diseñadores que fabrican líneas de productos propios, recurren más a la labor artesanal o de los oficios, que a la estrictamente industrial, porque su mercado no es masivo y la fabricación industrial no es necesaria o costeable.

Aquí queremos retomar a lo que nos referimos cuando decimos que el diseño es político y requiere de una toma de postura: ¿por qué, para qué, cómo y para quiénes se diseña? No estamos diciendo que afincarse en nichos del mercado del lujo o de

productos de “gama alta” o “de diseño” sea una postura anti ética o menos ética que otras. Lo que estamos diciendo es que esto es resultado de una serie deliberada de decisiones que toma el diseñador, y sería deseable que este tipo de profesionista tenga presente que existe una misión social en su labor, sobre todo cuando se debe a la universidad pública.

No es razón de este ensayo cuestionar el lujo, pero habría que preguntarse si abrazarlo como diseñador es un mecanismo de movilidad social para beneficio del profesionista, o un mecanismo con fines de desarrollo social más amplios. Es una fórmula clásica tener artesanos u oficiantes maquilando para el diseñador. Entendemos lo artesanal como algo de factura manual, prioritariamente; no sólo como lo rural, del *folclore* o de raíz indígena. En muchos de estos casos el fabricante desaparece bajo la firma del diseñador, pues no se le da crédito, porque el diseño es del diseñador. También existen colaboraciones muy exitosas en donde se acredita al artesano y mejor aún, se colabora en un proceso real de co-diseño, desde compartir los saberes y hacer una construcción común a partir de ellos.

No se trata solamente de reinventar los saberes populares a los que nos acercamos como diseñadores de manera natural al crear productos en nuestro país. El desarrollo social, si es de interés para el diseñador, puede ejercerse desde el emprendedurismo y la innovación o el diseño de servicios.

Si bien afirmamos que al ejercer nuestra profesión hacemos política, no podemos dejar de mencionar que en lo institucional, aún no existe un gremio consolidado con intención de incidir en políticas de gobierno o impulsarlas. Esto es evidente en la falta de un plan nacional de desarrollo donde se tome al diseño como una herramienta de crecimiento económico y cultural, a pesar de que se reconoce a México como una potencia en industrias creativas (ONU -Reporte de Economía Creativa, 2013).

En el documento del Plan Nacional de Desarrollo vigente en nuestro país (Gobierno de México -Diario Oficial de la Federación, 2019), cuando habla de estrategias para detonar el crecimiento, se limitan a juzgar a gobiernos anteriores y de cómo desarticular el aparato de corrupción político-empresarial es necesario, pero no hablan de cómo detonar ese desarrollo, ni acotan sus metas o mecanismos concretos para

lograrlas. Creemos que el enfoque de reactivación del mercado interno sigue fallando por ser asistencialista, centrándose en programas sectoriales, construcción de infraestructura y otorgamiento de créditos. No hay una visión para vincular e integrar a las universidades y sus profesionistas con las empresas y el propio gobierno.

### Sobre lo identitario. Entre lo global y lo local

La siguiente discusión de este apartado recoge ideas de un artículo sobre patrimonio (Hernández, 2008), donde se habla de las hibridaciones entre cultura muerta y cultura viva, pero referidas exclusivamente al ámbito material. Nosotros ahondamos en algunos de los conceptos que maneja su autor, pero haciéndolos extensivos a la tradición como patrimonio inmaterial manifiesto en el diseño, que consideramos fuente amplia y diversa de inspiración para el diseñador.

La modernidad comienza como una revolución espiritual e intelectual en pos de un progreso para el mejoramiento y dignificación de la vida humana, de la mano de nuevos descubrimientos y la riqueza que las potencias coloniales se permitieron mediante la explotación de los territorios conquistados que marcaron el fin del medievo. Hasta la Edad Media, marcada por la recreación de la tradición y el orden mágico-religioso, la humanidad no se vio confrontada con el apremiante impulso de la modernidad, que marcó la ruptura con un modo de vida mucho más duro e igualmente beligerante, pero también más simple y rústico.

Creemos que es importante entender a la modernidad como un mito: que permite preservar y postergar un modelo económico desigual en aras de un progreso futuro que nunca llega -al menos no como nos lo prometieron la ciencia y la tecnología amparadas por el discurso político-, de ahí el desencanto de la modernidad. Para analizar el avance del progreso en el mundo, basta observar y contrastar los efectos reales de nuestra búsqueda de modernidad y persecución de bienestar.

En una realidad donde la globalización buscaba neutralizar expresiones locales en aras de un confort homogéneo, desde un punto de vista colonial-hegemónico, era lógico que este modelo empezara a generar fracturas internas y vertientes. Como cualquier proceso social, la globalización no es unidireccional ni unidimensional y en su propia

concepción alberga las paradojas que la han hecho mutar e hibridarse, poniendo en juicio algunos de sus postulados, como la posibilidad de homogenizar y normalizar la cultura a nivel mundial.

Vivimos los efectos innegables de la cultura global como la instauración de medidas geopolíticas, pero también como producto de la masificación de la información y la posibilidad parcial de conocer el mundo fuera de la propia localidad, aún de modo virtual, dentro de una visión totalizadora estrictamente ligada al capitalismo neoliberal.

Por otro lado, aunque no es explícito, se deja abierta la puerta para esta discusión al mencionar los procesos de desacralización de la cultura hegemónica neoliberal, eurocentrista -y blanca-, así como el surgimiento de las “nuevas religiones” civiles -el movimiento *hippie*, el *new age*, el movimiento de *Gaia* o la *Pacha mama*-, como una búsqueda más profunda de las sociedades, precisamente por el incumplimiento de los ideales que el progreso hegemónico promete y no termina de entregar.

Nos enfrentamos a una multiculturalidad distinta, donde no sólo perviven formas de vida y cultura tradicionales, sino nacen fusiones o hibridaciones producto del intercambio que la globalización permite. Lejos del ideal homogeneizador de un progreso y bienestar igualitarios, la globalización también se ha manifestado en el surgimiento de culturas “glocales”, parte misma de la paradoja del patrimonio cultural. Y es que en sus últimas consecuencias, las personas defendemos y conservamos nuestro patrimonio cultural, sí, quizás por memoria; pero creemos que sobre todo por nostalgia y orgullo identitario. Creemos que el primer vínculo no es racional ni intelectual, sino emotivo y estético.

Se trata de un proceso dialéctico donde, desde orígenes locales influenciados por un proceso histórico totalitario -la globalización-, necesariamente se reconfiguran las dimensiones locales y pueden recobrar fuerza desde su poder identitario intrínseco, sin dejar de manifestar su localidad como valor y sin dejar de ser vigentes y pertinentes para un mundo y un mercado globales.

## Artesanía, diseño y tecnología

Hemos abordado ampliamente en este trabajo las cualidades estéticas del diseño (como una disciplina moderna) y de la artesanía (como una manifestación humana atemporal). Hemos descrito cómo de su fusión surge el fenómeno del diseño artesanal y que, como cualquier cosa concerniente a las artesanías, que son sumamente complejas de analizar, tiene aristas según se juzgue, desde lo cultural, lo económico y también lo tecnológico.

Hay una escisión irremediable en la concepción de la artesanía con los modos de producción contemporánea de bienes, porque se contrapone al avance tecnológico, está anclada en lo rústico. No es que no incorpore tecnologías o no pueda evolucionar en un sentido técnico, es por la propia definición de lo que implica el objeto artesano.

Antes de que naciera propiamente un discurso del objeto, como problema filosófico y estético, y mucho antes aún de que naciera el diseño industrial, ya había una preocupación manifiesta por parte de los productores de objetos, de hacerlos no sólo útiles para su función sino además bellos, pero sostenemos que es hasta finales del siglo XIX, al menos en occidente, que podemos rastrear el nacimiento del diseño de objetos en el movimiento del Arts and Crafts; aquí no sólo se consolida un estilo generacional de diseño, hay una declaración política de por medio. No es sólo una “escuela” donde hay una planeación muy intencionada de la línea general de diseño a la que deben obedecer los objetos, sino que esta deriva de un manifiesto de ideas acerca de la belleza y humanización de los mismos, exaltando lo mejor de la producción artesana experta, en contraposición a la imposición del maquinismo en la producción.

No es paradójico que un movimiento de diseño, considerado pilar fundamental de la cultura objetual en occidente, referente constante en las academias de diseño y valorado históricamente como un hito artístico; se anteponga a la esencia fundamental del diseño como tecnología. Estaba reaccionando a la misma, como hoy en día lo sigue haciendo el diseño artesanal contemporáneo, hecho por artesanos y diseñadores. La esencia de lo hecho a mano da razón a cualquier argumento para explicar la artesanía, pues su trasfondo no sólo es ontológico como pensamiento y manifestación del objeto,

es la manifestación del objeto hecho entera o parcialmente a mano por una o varias personas: sin la huella prevaleciente de un hacedor humano, no podemos hablar de artesanía. Si bien la artesanía viva es la propia técnica y es patrimonio intangible, su manifestación social es el objeto artesanal, que queda para el momento histórico. La artesanía tiene su propio estado tecnológico y es uno que se debe a su simpleza y economía de medios y procesos; las herramientas y el material necesarios pueden ser completamente de uso y obtención humana, así como asimilar elementos mecánicos y automatizados, o innovaciones tecnológicas como en el propio caso de la cerámica.

En los dos casos de estudio iniciales de la investigación, el Barrio de la Luz en la ciudad de Puebla, y Valle de Bravo, Estado de México; podemos profundizar en aspectos de innovación tecnológica.

En el Barrio de la Luz, si bien hablamos de un lugar que decayó como punto de venta, sigue siendo un centro productivo importante, quizá no en el sentido del volumen y variedad de su producción, sino porque los talleres que subsisten han encontrado un nicho de mercado específico dentro del mercado nacional. Sus producciones, aunque no exclusivamente, se centran en dos tipos de objeto: sahumerios y ollas tipo campana, que conocemos como *moleras* y se caracterizan por su gran tamaño. Los sahumerios se siguen produciendo en torno y las ollas se siguen forjando, incluso siguen usando esmalte de greta (esmalte plúmbico) porque aunque no se recomienda por las autoridades sanitarias, no está del todo prohibido en el país. Para las quemas, tradicionalmente se usaban hornos de ladrillo. Aún existen este tipo de hornos antiguos, dos de ellos son hornos enterrados, incluyendo el de más de 200 años que recientemente ha sido restaurado; pero uno de los principales estímulos que han recibido los artesanos por parte del gobierno, ha sido la transición a quemas en hornos de gas. Estos son hornos de carro modernos, con estructura y chimenea metálica, aislamiento térmico de fibra cerámica y quemadores a gas. Esto permite un control más eficiente sobre las quemas, eliminando el uso de leña y acortando el tiempo del proceso.



Alfareros desmoldando una olla forjada a partir de molde positivo.

Melanie Torres. Tomada de:

<https://www.milenio.com/politica/comunidad/resiste-tradicion-alfarerera-en-puebla>



Piezas sobre base de horno de carro moderno. ollas forjadas y sahumerios torneados.

Grupo Affinitas. Tomada de

<https://www.amigosmap.org.mx/restauracion-de-horno-de-los-alfareros-del-barrio-de-la-luz-puebla/>

En el caso de Valle de Bravo, y derivado de la escuela que creó el taller El Alfar, dirigido por Gordon Ross, hubo muchas implementaciones tecnológicas importantes.

Como ya se mencionó, Ross fue de los iniciadores de la Escuela Nacional de Cerámica, una iniciativa privada que busca promover el quehacer ceramista a través de cursos de especialización sobre todo en técnicas artesanales, pero también con asistencia técnica en la mejora de materiales y procesos. A lo largo de los años, la Escuela ha instalado en distintas comunidades alfareras, hornos libres de humo, de tiro invertido, para la elaboración de cerámica de baja y media temperatura, que pueden funcionar con leña o gas. Pero más allá de la construcción de este tipo de horno, en Valle de Bravo, el Alfar incorporó hornos de fibra cerámica en su producción, estrategia que eventualmente fue asimilada por la mayoría de los alfareros, ante la conveniencia de usar gas en vez de leña y de transitar de arcilla local a arcillas industriales.



Piezas de cerámica para cocinar a fuego directo, con esmaltes de cobalto, cobre, manganeso y titanio.

Foto cortesía de El Alfar.

La segunda parte de la innovación tecnológica consistió en la depuración de procesos. En cuanto al cuerpo cerámico -la mezcla de arcillas y aditivos que genera el barro que es la materia prima-, hubo un avance pues se empezó a usar una mezcla de barro local con caolines industriales, la razón de hacer esto es que el barro local es rico en hierro, lo que provoca que tenga un punto de fusión menor al actuar como fundente, impidiendo que el barro pueda cocerse dentro del rango de media temperatura (mayor a 1000° C). Al adicionar arcillas sin hierro, se aumenta el punto de fusión del cuerpo

cerámico y se vuelve resistente a una mayor temperatura de cocción, lo que se traduce en piezas más sólidas y resistentes.

Respecto al barro local, se continuó manejando una línea exclusiva de ollas para fuego directo, aprovechando la refractariedad natural del material, pero se innovó en el esmaltado de las piezas, reemplazando los esmaltes de óxido de plomo con esmaltes a base de carbonatos como elemento fundente, lo que permitió tener loza refractaria vidriada con colores y acabados que normalmente son ajenos al diseño de barro refractario de baja temperatura.

También respecto a los procesos, parte de la tecnificación consistió en construir una biblioteca de moldes, que permitió la constante exploración formal al interior del taller, así como ser un punto clave para ofrecer soluciones de diseño a clientes específicos que comisionaron obras importantes al taller, como piezas monumentales u obras artísticas.

### Entender el diseño como tecnología

Históricamente, el diseño es un efecto de la civilización industrial. De acuerdo a Durán (2011), “Su propia naturaleza híbrida, nace de entre las ciencias creadoras de nuevos materiales, las posibilidades técnicas industriales de principios del siglo XX y las demandas sociales políticas con muchos reflejos ideológicos y estéticos con marcados rasgos pragmáticos”.

El diseño se convierte en la herramienta mediante la cual los avances tecnológicos incorporados a los productos industriales, permean a la sociedad e individuos en forma de objetos para un uso práctico, mismos que activan dinámicas económicas y culturales.

En los últimos ciento cincuenta años, podemos identificar tres grandes cambios tecnológicos, el primero lo podemos ver como la última fase de la segunda revolución industrial, hacia finales del siglo XIX, donde teóricos como William Morris reaccionarían ante la “fealdad” de los primeros productos industriales pensados para el consumo masivo. Si bien la postura de Morris era la de un burgués, la realidad es que el diseño

como una proto disciplina, nace y se desarrolla a partir del empuje de este momento histórico como un paradigma productivo y técnico. Es cuando surgen las técnicas mecánicas logradas por el avance en la creación de máquinas, que el diseño tiene un nicho dentro del mundo de las profesiones, desplazando paulatinamente a las artes y oficios de la creación de bienes de consumo excepcional y habitual. El marcador cultural de este período sería la cultura del automóvil, eventualmente democratizado como medio de transporte, que juega entre la practicidad y el lujo innecesario, además de estar en constante investigación y desarrollo dentro de su propio rubro deportivo, que paulatinamente decanta ciertos avances a las líneas comerciales.

El segundo cambio ya no se basa en la máquina, sino en la microelectrónica y los sistemas computacionales, comenzando en el último cuarto del siglo XX. Los avances de los últimos treinta años en las ciencias informáticas y de la comunicación, serían el tercer estadio de revolución de la tecnología: la era digital, donde el internet está facilitando procesos de comercio y coordinación digital, con herramientas como la nube informática y el internet de las cosas. Este cambio se ha demostrado irrefrenable y exponencial.

El efecto de este cambio tecnológico es sensible en “las formas de construcción social y de relación entre los individuos” (Durán, 2011). Esto obedece a la medida en que nuevos productos de diseño han generado posibilidades nuevas y abiertas en la experiencia estética de los usuarios. Aquí también creemos pertinente anotar que hay una perversión en la noción de necesidad, que se ha visto alimentada por la ciencia económica y se traduce en el consumismo voraz que sostiene al capitalismo como sistema, de la mano de la publicidad. Las formas más asimilables del diseño siguen siendo los gráficos y los productos de uso diario. El diseño gráfico básicamente alimenta al aparato mercadotécnico y, el industrial, el de la creación de bienes y servicios. Una dupla que promueve la alienación publicitaria y el fomento del consumo, para hacer crecer el capital financiero de las empresas globales, en un sistema agotador de recursos naturales. No es un panorama alentador en el contexto actual, con una élite económica que defiende el crecimiento *ad infinitum*.

Lo que queda claro es que cultura, ciencia-tecnología y sociedad, forman un tríada indisoluble que evoluciona en conjunto, y aquí hay que entender que no hablamos de

evolución como un proceso de selección natural hacia lo que funciona mejor dadas las circunstancias ambientales; sino como un simple resultado histórico de circunstancias humanas, materiales e ideológicas, que ocurren y se suceden. Ya dijimos que la coyuntura presente ofrece más retos que soluciones, por la propia presión de sostener la inercia del sistema que necesita empobrecer a los más, para enriquecer a los menos.

El diseño interviene de forma creciente en los efectos del cambio tecno-científico desde el ambiente, la economía y la sociedad; aunque más bien para la economía. Las imposiciones de crecimiento infinito que postula la economía neoliberal, no pueden atender ni al desarrollo humano ni al ambiental. Algunos teóricos no piensan en la revolución digital como la tercera revolución industrial, sino como el final de la segunda, y ven una nueva etapa de progreso prospectivo como la efectiva tercera revolución industrial. Su principal teórico ha sido Jeremy Rifkin, quien cree que el futuro progreso de la humanidad debería centrarse en la obtención y uso de energías limpias, atendiendo a la apremiante crisis ecológica, así como en un panorama económico de desarrollo colaborativo donde haya una mayor justicia social.

Durán (2011) cita a Pevsner, para describir cómo la tecnificación de la mano del avance de las ingenierías, es pivotal para entender el avance del diseño y su evolución como agente de la tecnología. Pevsner sostiene que los grandes estilos estéticos de la historia, hasta la segunda revolución industrial, son dictados sobre todo por la arquitectura, determinando a nivel macro y micro la función de los hábitats humanos, así como de definir el amueblamiento de ese mundo material. Desde mediados del siglo XIX, la arquitectura comienza a ser desplazada por la ingeniería. Estamos en el horizonte de un mundo artificial en expansión, donde la arquitectura transita para adoptar los nuevos rumbos técnicos y estético-simbólicos que marcarían el siglo XX, de la mano del metal, el concreto y el vidrio.

El diseño industrial como lo entendemos hoy en día, deriva de la Bauhaus, su innegable escuela fundacional. Es notable que su profesorado fuera integrado por intelectuales, arquitectos, científicos y artistas de diferentes países de Europa, que ideológicamente eran inconformes e impregnaron el programa de estudios con una alta carga de humanismo pos-renacentista y un fuerte sentido socialista. Al ser cerrada la

escuela por el régimen nazi, la diáspora de sus profesores da origen a nuevas escuelas de diseño en el hemisferio occidental. Lo más importante es que este idealismo necesita su propio nuevo lenguaje, y lo encuentra en las técnicas productivas derivadas del cambio tecnológico de su tiempo. La visión del objeto es pragmática, utilitarista y democratizadora, aunque no anticipó los efectos de la sociedad de masas. Por eso la estética de la Bauhaus tiende al minimalismo formal y la abstracción geométrica y cromática, en pro de una neutralidad unificadora en su estricto racionalismo.

### Conclusiones sobre confluencias entre arte, artesanía y diseño

Esta parte del trabajo se basa en el análisis de un texto fundamental, la Introducción a la teoría de los diseños de Juan Acha (1988), uno de los principales teóricos del arte latinoamericanos en el siglo XX. Se hace importante esta reflexión ya que los diseños, añadiendo también a las artesanías, pueden ser evaluados desde la disciplina estética bajo los mismos parámetros. Este trabajo trata de ahondar sobre la experiencia estética de lo artesanal como fenómeno y se refutan algunos argumentos como parte de la construcción de un panorama menos divisorio. Basamos la discusión en el libro de Acha, pues hay una rigidez que aún se mantiene hoy en día en estos conceptos, misma que pensamos debe ser superada en el discurso actual de lo creativo.

Para entender qué cosas pueden hermanar dos conceptos o circunstancias, también hay que entender la naturaleza de lo que los separa y cuál es la extensión de esta separación. Así, esta indagación pone al arte, las artesanías y el diseño en la perspectiva de lo estético como hecho creativo y, para ello, desmenuzamos conceptos fundamentales de lo general a lo particular.

### Lo estético y lo artístico

En la percepción de lo real, el hombre tiene dos relaciones básicas: racionales y emotivas. La sensibilidad surge de sentir y razonar, se explica desde la mente y a la vez la impulsa y complementa; llegando incluso a reemplazarla en nuestra toma -común y extraordinaria- de decisiones. Así, la sensibilidad se guía por afecciones y repulsiones. Este es el terreno de estudio de la estética: lo experiencial. Ahora, hay que distinguir

entre la experiencia estética que existe como quehacer del creativo ligado a sistemas de producción especializados y, a la experiencia estética contemplativa o consumidora del hecho creativo.

Así, la estética estudia la naturaleza de la experiencia humana a través de las sensaciones, sentimientos y su razonamiento. Lo estético nos vincula a la realidad (o naturaleza) a través de los sentidos. Nuestra capacidad sensitiva es detonante de estos sentimientos, a los que siempre anteceden y siguen ideas. Los sentimientos se entienden como momentos fugaces y emocionales, irrationales; a diferencia de la razón y el pensamiento. Las obras artísticas embeben ideas y sentimientos. ¿Qué es entonces lo artístico?

El arte es un fenómeno estético, pero sobre todo lo entendemos en este trabajo como un acto creativo. Nuevamente, habría que distinguir aquí entre la creación artística como tal y el sistema cultural del arte -como una academia, un estandarte político-cultural y un mercado propios-. Entendiéndolo como este sistema, conforma “un cuerpo de conocimientos y teorías, en que se reflejan la historia, el sistema, la cultura y la sociedad” en palabras de Acha (1988). Sería este cuerpo el que sostiene al hecho artístico, con una factura eminentemente intelectual.

Discrepamos por circunstancias fundamentales: Aunque como fenómeno histórico el arte se retroalimenta a sí mismo, la creación no depende de poseer conocimientos o de aplicar o reflejar teorías; tampoco requiere de públicos ni de la validación de teóricos o de la gente común. El arte es arte en tanto creación del artista, sea este iletrado o académico y también puede ser percibido y razonado por públicos especializados o no. En este sentido la artisticidad -que sería hacer las cosas de forma artística, asumir la vida como arte- tampoco podría ser negada como cualidad extraña a la artesanía y el diseño, al contrario: mientras más artísticos los últimos, son mejores y más parecidos entre sí y más cercanos a eso que llamamos y validamos como arte.

## Replantear preconcepciones y trascender prejuicios

En nuestro entendimiento contemporáneo y occidental de lo artístico, se han mitificado al arte y al artista. Existe la postura, sostenida por Acha, de que para acercarse al arte se exige conocerlo, proceso que es optativo y excepcional. Para justificar este razonamiento, tenemos que volver a reducir al arte a su acepción de sistema político-económico-cultural y no desde el hecho creativo. Por supuesto hay artistas sin formación académica y sin pretensiones intelectuales.

En este entendimiento el arte no sería democrático en el sentido más estricto, ni en su producción ni en su consumo. Estas barreras racionales se evidencian parciales, pues existe arte con cometido social bajo circunstancias políticas -sea historicista, educativo o de denuncia-, tanto interpersonales como institucionales; esto podemos verlo no sólo en el *graffiti* y el arte mural, sino en el arte urbano en general, más allá de si la vivencia de la obra por el público aprehende o no a la impronta intelectual del artista. El arte puede ser meramente para el disfrute, desde categorías tan básicas y complejas como son las estéticas: lo bello, lo grotesco, lo sublime, etc.

Desde la lógica materialista y dependiendo de su encuadre filosófico, el arte puede ser entendido: primero, a nivel de práctica -que requiere formación y toma de postura para el ejercicio-; segundo, como un reflejo y un constructor de cultura y, tercero, como hecho económico. Las artes son entonces, como producto cultural, un fenómeno moderno con sus propias estructuras sociales internas -la academia y el mercado-, que depende de un hecho fundamental: el acto creativo. Hablamos de este fenómeno como moderno no porque las artes hayan nacido en la modernidad, sino por su formulación contemporánea como un problema estético.

¿Por qué es tan importante revisar nuestras nociones del arte? Porque es desde la teoría estética -donde los hechos creativos y su experiencia son objeto de estudio principal-, que también se analizan artesanía y diseño. Si nos abocamos a la definición primigenia de arte, como *ars* o *techné*, el arte es un saber hacer específico. En el contexto moderno, los diseños son entonces artes tecnológicas y la artesanía otra forma de diseño -no formalizado bajo un estándar académico- basada sobre todo en el

trabajo manual, las tecnologías rústicas y la heredad de una técnica producto de ambos.

De acuerdo a Acha, mientras las artes requerirían de nociones que preceden su experiencia, la experiencia del diseño es inmediata y está pensada para la sensibilidad diaria, con un carácter inclinado a lo práctico y utilitario. Esto nuevamente es parcial y controvertido, Le estaríamos negando al “ciudadano de a pie” la posibilidad de conmoverse ante lo artístico, simplemente porque carece de un cuerpo epistemológico particular a la historia del arte y a la teoría estética. Además, reducimos al diseño -incluyendo a las artesanías- a una interfaz protética sin dimensión comunicativa, anulando toda artisticidad en los procesos de diseño. Que en lo general el diseño esté vinculado al uso diario, no quiere decir que no cargue intenciones expresivas.

Lo excepcional y lo ordinario como parámetros

Regresando a la mitificación del arte, Acha manifiesta que la persecución esencial del arte es buscar y generar lo excepcional. Hay un motor inherente de innovación y ruptura discursivas -se logre o no-. Esta generalización de nuevo nos parece excluyente del mejor diseño y la mejor artesanía.

En la concepción occidental el arte obedece a la dicha excepcionalidad, tanto en tiempo como lugar y de la gente que lo produce y consume. El arte se excluye a sí mismo para revestirse de esta excepcionalidad y es una ecoestética la que modela la sensibilidad con la que este se vive. Hasta aquí podemos estar de acuerdo, admitiendo que esta excepcionalidad no es exclusiva del arte. Si este concepto de excepcionalidad no se extendiera a la vida diaria, no tendríamos ropa de gala, ni una vajilla para las fiestas; y estas no son nociones ligadas ni a la educación, ni a la clase ni al gusto.

De acuerdo a Acha, los conceptos de lo excepcional y su contraparte, lo ordinario; se mueven dentro de un espacio intelectual sin fronteras tajantes entre la cultura hegemónica y la popular. Pensemos además en añadir a la alta cultura, de la que, en esta narrativa materialista, depende la teorización estética de lo artístico. El mismo Acha reconoce que la vivencia de lo excepcional es subjetiva aunque se queda corto extirpándola de la producción de los diseños, resultando en una categorización dura pero a la vez frágil, precisamente por la mitificación del hecho artístico. Hay que

distinguir el consumo de lo cursi como fenómeno pseudoestético -como los deportes o el entretenimiento televisivo-, del consumo estético real y artístico, pero no negar al ciudadano común la posibilidad de su disfrute. Existen reductos de artisticidad, bien lograda o no, en la vida cotidiana.

La occidentalización enajenante y globalizadora nos ha alejado de la belleza de la autenticidad de lo local, que es un problema fundamental del subdesarrollo para entender la pérdida de valoración hacia las expresiones artesanales. En el grueso de las poblaciones de países como México, persiste una propensión al pensamiento mítico -mágico y religioso- que las aleja de los actos creativos tanto en su esfera intelectual, como profana; mismas que deberían acercarse de manera natural a lo artesanal como una mística de la tradición y la raigambre en el pasado -y de hecho lo hacen y por eso la artesanía se mantiene-; pero que bajo las presiones de la economía hegemónica, subsisten entre una filosofía personal del artesano y la dinámica del mercado en la que se inserta.

#### Artesanía: entre lo ordinario y lo excepcional

Si el arte se finca intelectual y sensorialmente en la innovación, en nuestra concepción básica de la artesanía, esta se afirma en la tradición; pero como se expone a continuación, el arte no abandona lo artesanal sino que lo abraza. Considerar las bellezas -y otras experiencias estéticas-, unas superiores sobre otras responde a razones políticas, ideológicas y de dominación (Acha, 1988).

Así, la artesanía depende de relaciones sociales que, en la práctica económica, la han puesto en segundo plano en su valoración como hecho estético, derivado de la evolución de la cultura en el sistema económico -relación propuesta en el mapa de pensamiento complejo donde evaluamos el problema de este trabajo-. Curiosamente, en el ideario popular lo artesanal se asocia tanto a la excelencia -maestría técnica- como a lo deficiente -lo basta, lo inacabado-.

La cultura estética es ecológica, deviene en el habitar y es desde aquí donde se evaluará la importancia social de las artesanías, las artes y los diseños, en la manera

que los diferentes individuos habitan y particularmente la manera en que se vinculan a la experiencia diaria y a la experiencia extraordinaria.

En este sentido y volviendo a generalizaciones polarizantes, la vivencia de lo artesanal obedecerá más a lo ordinario y la del arte, a lo excepcional. Con esto se vuelve a evidenciar una naturaleza clasista intrínseca de estas experiencias, en términos materialistas, dentro de la teoría de Acha. Pensemos en toda la artesanía que se usa para fines rituales asociados a festividades religiosas; las fiestas son por definición, excepcionales; y no sólo se trata de la artesanía religiosa, no se puede encasillar a la artesanía en lo ordinario, es un reduccionismo limitante.

### Sistemas estéticos de producción

También desde el materialismo, cuestiones de clase aparte; arte, artesanía y diseño son sistemas de producción especializados que se retroalimentan a sí mismos como una necesidad vital. Acha habla de una “subjetividad estética colectiva” entendida no como un ente real, sino como una suma de estéticas individuales vividas en conjunto; en palabras del autor, es el resultado de la configuración social y material del mundo y la ecoestética que emana de vivirlo, desde la estratificación social y los estereotipos hegemónicos. Dentro de esta subjetividad, el arte occidental tiene una sobrevaloración burguesa que comienza en el siglo XVIII, de la mano de la naciente disciplina estética que estableció una de sus primeras categorías: las artes útiles y las bellas artes. Hay una división técnica del trabajo entre lo bello y lo útil, basada en sus distintos medios de producción, distribución y consumo.

Aunque la funcionalidad une lo artesanal con lo estético, la artesanía es multifuncional además de lo útil, pues también puede tener intenciones expresivas de orden intelectual o emotivo. Esta es el área no definida donde se propone que arte y artesanía se hibridan. Una diferencia fundamental a superar, es asumir que el arte aspira a la innovación y que la artesanía se ancla en la tradición. Estas fronteras no son fijas ni excluyentes. Es interesante que sea a partir de las artes, que surge el cuerpo de teoría que sirve para evaluar la artesanía y el diseño, a pesar de la insistencia en separarlos.

Hay que destacar que, históricamente, las artes surgen en el occidente moderno como una extensión de procesos artesanales y aún hoy muchas de sus expresiones formales se basan en la tradición artesanal. Aunque el arte se asocia a la excepcionalidad hedonista y a una distribución comercial que depende tanto de políticas culturales como de un mercado especulativo con mecanismos internos propios, es curioso que históricamente la artesanía y el arte coinciden en tipologías y formatos. Ayer y hoy, una canción es una canción, una pintura es una pintura y una escultura es una escultura. El arte es dialéctico respecto del pasado pues abrevia de él y en un sentido, la gran mayoría de artistas son artesanos por sus medios básicos -o complejos- de trabajo humano en la ejecución de sus obras.

Otras separaciones forzadas, serían la aceptación de que la artesanía se reproduce en serie y está fincada en una raigambre inamovible que tiene un lectura empírica y semiótica desde el uso; mientras que el arte -y sobre todo hoy en día-, tiene una lectura semántica a partir de la sintaxis, entendida como la relación entre los elementos constitutivos de la obra que además se constituye como obra única.

### La obra

Aunque se subraya como determinante en el arte su calidad como creación única, derivada de la satisfacción de necesidades expresivas y autobiográficas en su producción, esta declaración es perfectamente extensiva a la artesanía. Al artesano no se le asocia en lo común con el carácter innovador, bohemio y subversivo con el que se tilda al artista, pero una vez más nos enfrentemos con la mitificación de la figura artística. Por otro lado existen obras artesanales excepcionales, sea por su formato, nivel de innovación, contundencia estética o manejo de la técnica; que escapan a encasillarse en cualquier forma de objeto hecho en serie. Tampoco olvidemos que hay arte validado como original, que ha sido y es reproducido en serie.

La realidad elude el maniqueísmo entre la excepcionalidad de la expresión artística y la cotidianeidad del trabajo artesanal y, el autor postula que su mejor expresión híbrida es el arte popular; pero incluso Acha detecta zonas indeterminadas dentro de su teorización: se menciona al *ready made* como un espacio gris entre estos extremos. El arte es un mensaje pero en su sistema comunicativo la preponderancia está en el

creador, el arte es según el artista y lo artístico es contextual y depende de una postura filosófica dialéctica entre autor y espectador. Si no aceptamos esto, no habría cabida en lo artístico para el abstraccionismo y el conceptualismo, que tratan de librarse de los procesos de pensamiento que sustentan la obra de arte en pro de experiencias racionales y sensitivas puras, con pocos o ningún filtro intelectual. Al margen de la factura única, estas corrientes de la práctica artística también nos permiten evaluar al objeto artesanal como una abstracción para la experiencia estética, regresando a las cualidades semióticas del objeto de diseño. Pensemos en los juegos ceremoniales de té o en un rompecabezas tridimensional de madera, hechos a mano.

El arte trasciende su dimensión material porque representa, antes que ideales, ideas. La artesanía cumple cabalmente esta condición, sobre todo hoy en día donde su pervivencia depende de la voluntad creadora del artesano frente a un mundo donde, esencialmente, la artesanía es una anomalía estructural en la concepción hegemónica del progreso. Insistimos: el quehacer artesanal es una postura filosófica.

Arte y artesanía son expresiones manuales del conocimiento empírico sujetos a lecturas, significaciones y valoraciones. Respecto a su concepción creativa y creadora, Acha dice que “lo artesanal no existe como consumo específico ni como cuerpo de ideas”. Esta idea es debatible sobre todo en el contexto contemporáneo donde hemos visto exitosos casos de comercialización de la artesanía, y a éstas como baluartes culturales defendidos ideológicamente y primero que nadie, por los propios artesanos.

### Artesano y artista

En cuanto a sus productores, también hay diferencias básicas y confluencias entre arte y artesanía. Aunque no es regla, el arte está hoy ligado a la enseñanza institucionalizada y el artista es un profesional con formación académica, la técnica para la ejecución es enseñada y aprendida y la naturaleza de la obra es impulsada por la subversión. Si bien la artesanía no es necesariamente subversiva en lo simbólico, es absolutamente subversiva en lo material y lo político y; si bien no es aprendida formalmente en una escuela con una pedagogía sistematizada, obedece a un cuerpo de conocimiento empírico que se hereda, de ahí precisamente su naturaleza patrimonial. Es con la enseñanza razonada de las artes y artesanías que nacen las

escuelas de diseño en el siglo XX, que el creativo del diseño surge como ser social, situación que siguen compartiendo artesano y diseñador al producir efectos pensados para la colectividad.

El arte como representación burguesa implica según Acha un desarraigo social, relativismo clasista tan sólo si pensamos en el arte de la posrevolución mexicana. Por su parte, se dice de la artesanía que comúnmente carece de simbolismo, premisa que es falsa si pensamos en la artesanía indígena que está afianzada en una cosmogonía antihegemónica y no es sólo utilitaria sino religiosa e incluso mágica. Ahora pensemos en una obra maestra de arte indígena: se destruye esta representación burguesa porque a pesar de poderle dar esa lectura, el arte no es burgués en su creación ni necesariamente exclusivo en su consumo.

Ya hemos dicho que los diseños pueden entenderse como artes tecnológicas, hermanan conceptualmente arte y artesanía pues toda creación artesanal es tecnología y todo diseño tiene intención estética. En conclusión, la obra artística generalmente embebe elementos artesanales y toda artesanía puede tener intención artística.

### El Arte popular

En un entendimiento somero, las artes populares pueden entenderse como el conjunto de oficios artesanos que practica una comunidad o comunidades dentro de una región y país. Mientras esto es cierto en un sentido amplio y entendiendo las artes populares como artes aplicadas, hoy en día, lo que reconocemos como arte popular, o el arte surgido del pueblo, es precisamente la cúspide de lo artesanal, donde se funde con lo artístico, al representar una tensión dialéctica entre tradición formal e innovación conceptual, entre uso y simbolismo, entre función social y expresión personal. Cuando el artesano no sólo es maestro en su técnica sino da el paso para innovar en la tradición desde su propia necesidad expresiva, es que se convierte en un artista.

El arte popular sólo es una subcategoría aburguesada del arte porque precisamente nace en el contexto artesanal, donde su creación se debe al empirismo y no emana de una formación académica, una excepcionalidad bohemia, o ambas; por lo demás, el arte popular es arte en todo su extenso sentido, aunque sea muy distinta la

valoración social de ambos tipos de creadores -artista y maestro artesano. Curiosamente al artista no le decimos “artista” como apelativo, siempre le decimos: ¡Maestro!-. El sistema capitalista sigue ensalzando la figura del artista, mientras que al artesano se le menoscopia. Esto es claro en el valor monetario de la artesanía, por más artística y maestra que sea; así como su validación y reconocimiento social frente a una obra de arte de cualquier artista con fama y reconocimiento internacional, comprado a cualquier obra de arte popular.

¿Por qué no se considera en la misma esfera el trabajo y la persona del artesano? Mucho depende de la propia cultura, pero también de estructuras institucionales. Japón es un caso destacable. En oriente hay en general una apreciación mayor hacia lo artesanal y a la tradición; los japoneses han creado el título de Tesoro Nacional Viviente para identificar a esta clase de artesanos que representan la continuación de la tradición y la exquisitez técnica, sean alfareros, *chefs de sushi* o artistas marciales. Es también un asunto de fomento y política cultural reposicionar al artesanado como parte fundamental de la generación de productos estéticos en la sociedad.

El arte popular emana de la tradición artesanal y aunque se finca en la tradición de las industrias artesanales, se modifica en el estilo propio del artesano y en su condición histórica. En el caso mexicano, sus raíces son hondas. Nacen de las culturas indígenas, se alimentan del rito religioso y la magia y evolucionan entre el comercio y las fiestas. Europa influye al enriquecer el arte popular mexicano con técnicas, formas y tradiciones foráneas. Durante la colonia, la Nao de China -considerada como la primera empresa global previa a la formulación ideológica de la globalización- conectó a la Nueva España con una fina rama del arte popular asiático, que los artesanos locales fundieron con su propia tradición. Así, el arte popular mexicano está ligado a diversos usos: doméstico, religioso, ornamental y recreativo. Su variedad se acrecenta por ser regional, cada región y comunidad producen según su estilo y típicamente desde los recursos naturales disponibles. Cabe destacar que el arte popular, como expresión artesanal, es dinámico y a veces recurre a sus fuentes antiguas y en ocasiones aprovecha nuevas técnicas y materiales, o innova en lo formal. Puede aparecer en un momento y lugar como europeizado y moderno, así como autóctono y tradicional.

Es notorio como el arte mexicano nacionalista posrevolucionario abrevó del repertorio del arte popular en una época que ya tenía la marca profunda de la industrialización, manteniéndose como la estética de lo familiar en la representación contemporánea del arte institucional.

Lo más importante que define al arte popular, son sus cualidades básicas: son productos elaborados por manos expertas y por personas con alta sensibilidad, "...aquí las barreras académicas sobran pues el arte popular responde a las necesidades estéticas propias de la cultura en la que surge y es producto de la manifestación artística de los individuos que viven dicha cultura" (Rubin, 1950).

Creemos que para la preservación de la artesanía y las artes populares es necesario mantener su fuerza tradicional de alta calidad material y estética. La protección de estas industrias que están en vías de desaparecer o han degenerado por la presión de la comercialización y el consumo exagerados, requieren de la inmediata atención de entidades de gobierno y profesionales del diseño. Se necesita redescubrir para el público mexicano y extranjero, el consumo de objetos artesanos nacionales de alta calidad. A continuación, a manera de resumen e intentando trascender explicaciones materialistas, se vuelve a incluir la tabla presentada en el capítulo teórico del trabajo, con el fin de buscar precisión y a la vez flexibilidad sobre lo discutido:

	Arte	Artesanía	Diseño
<b>Experiencia estética</b>	Ligada a la contemplación -con posibilidad de interacción e incluso lo utilitario-.	Ligada al uso, también existe sólo en lo ornamental y contemplativo.	Ligada al uso, puede detonar procesos intelectuales. Puede ser contemplativo.
<b>Experiencia artística</b>	Detona emociones, procesos intelectuales o ambos	Detona emociones, puede detonar procesos intelectuales	Detona emociones, procesos intelectuales o ambos
<b>Expresión individual</b>	Se requiere, se origina en una frontera de ruptura ideológica o matérica	Existe en el estilo propio del artesano, puede alcanzar nivel artístico	Se requiere, se origina en la búsqueda de innovación productiva, funcional o formal.
<b>Sistema de conocimientos</b>	Puede originarse desde lo empírico o desde la formación académica. Se enriquece en el empirismo, la investigación y la experimentación.	Se origina en la herencia de la técnica como patrimonio intangible e involucra descubrimientos empíricos de cada artesano. Se enriquece en la experimentación para la innovación y la implementación del diseño.	Como disciplinas proyectuales, los diseños requieren de formación académica. Se enriquecen en el empirismo, la investigación y la experimentación.

<b>Innovación/ tradición</b>	Puede elegir entre ambas, puede abrazar ambas posturas y mezclarlas siempre con un componente de irrupción	Aunque se finca en la tradición, la innovación es nicho de desarrollo para estilos particulares. Puede hibridarse con el diseño. No hay fronteras conservacionistas tajantes pues la relación es dialéctica	Puede abrazar ambas posturas y mezclarlas. El diseño artesanal lo ejemplifica; sea para el desarrollo o como diseño de autor; con producciones manuales, mecánicas o semi industriales o de avanzada tecnológica; sea en serie, limitadas o únicas
<b>Utilidad</b>	Disfrute desde la experiencia de la obra. No generalmente, pero puede ser utilitario, sobre todo en su fusión con artesanía o diseño	Fines utilitarios, disfrute de la experiencia -funcionalidad, ergonomía- y disfrute estético de la belleza técnica y formal	Fines utilitarios, disfrute de la experiencia -funcionalidad, ergonomía- y disfrute estético de la belleza técnica y formal
<b>Creador</b>	Se asocia a la excepcionalidad expresiva en el contexto personal, local y temporal	Es excepcional en tanto defiende su actividad económica como anomalía dentro del aparato económico o como artista	Se asocia con lo excepcional en su búsqueda de innovación u originalidad, su labor puede considerarse arte
<b>Obra</b>	Pretende ser única -aunque puede reproducirse en series-. Se valida por una crítica y mercado propios. Puede analizarse desde cualquier categoría estética, incluyendo lo feo, lo grotesco y lo trágico.	Generalmente se reproduce en serie, aunque la impronta manual hace cada objeto único. Recrea la tradición y puede innovar en lo formal desde la continuidad patrimonial de la técnica. Podemos generalizar que busca la belleza	Generalmente se produce en serie mediante procesos tecnológicos, con herramientas y maquinaria compleja. Puede ser artesanal. Puede ser único como obra. Busca la innovación. Podemos generalizar que busca la belleza
<b>Acercamiento popular</b>	Su mercado es exclusivo -y por tanto excluyente-, al menos en la concepción del sistema del arte dentro de la norma hegemónica. No obstante, su concepción y experiencia puede ser popular y no requerir conocimiento previo o procesos intelectuales en la experiencia de la obra	Su mercado se mueve entre los polos de lo popular y del colecciónismo, esto depende del grado de artisticidad y complejidad técnica y formal de la obra. Mucho de su mercado popular está ligado a la <i>memorabilia</i>	Todos consumimos y usamos productos de diseño -arquitectónico, industrial, gráfico, de indumentaria, de interfaces, servicios y urbanos- todos los días, se reconozca o no esta situación por el usuario. El mercado del diseño de autor tiende a lo exclusivo pues constituye un lujo
<b>Validación social</b>	Se basa en la expresión personal del artista y depende del sistema de crítica, teoría y mercado del arte; en tanto a quiénes se valida como creadores notables en sucesivas generaciones de artistas y entre movimientos artísticos, ligados a lugares, tiempo e ideologías	Se basa en la raigambre, el gusto por participar de algo que se constituye como identitario y se liga a la memoria de un tiempo y lugar, requiere del acercamiento e interés por la tradición y además, desde el colecciónismo, una apreciación artística de la artesanía	Creemos que desde el subdesarrollo, el entendimiento de los diseños y la labor de los diseñadores no se aprecia en general, pues requiere de un acercamiento académico; aunque todos vivamos los beneficios y perjuicios de los productos diseñados. Nuevamente, el nicho del diseño de autor tiene su propio mercado al igual que el arte y la artesanía maestra.

## Esquemas de Resumen

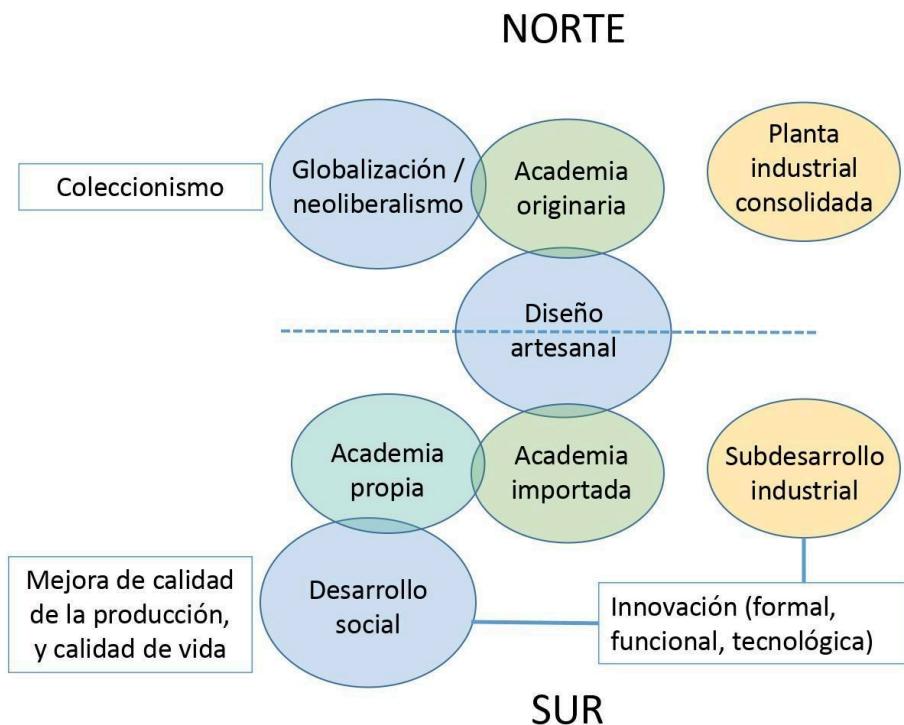
Este anexo presenta a manera de resumen gráfico los puntos principales con los que fue expuesto el trabajo ante el grupo de sinodales que supervisaron y aprobaron este documento como idónea comunicación de resultados.

### Esquema 1: ¿Qué es la forja?



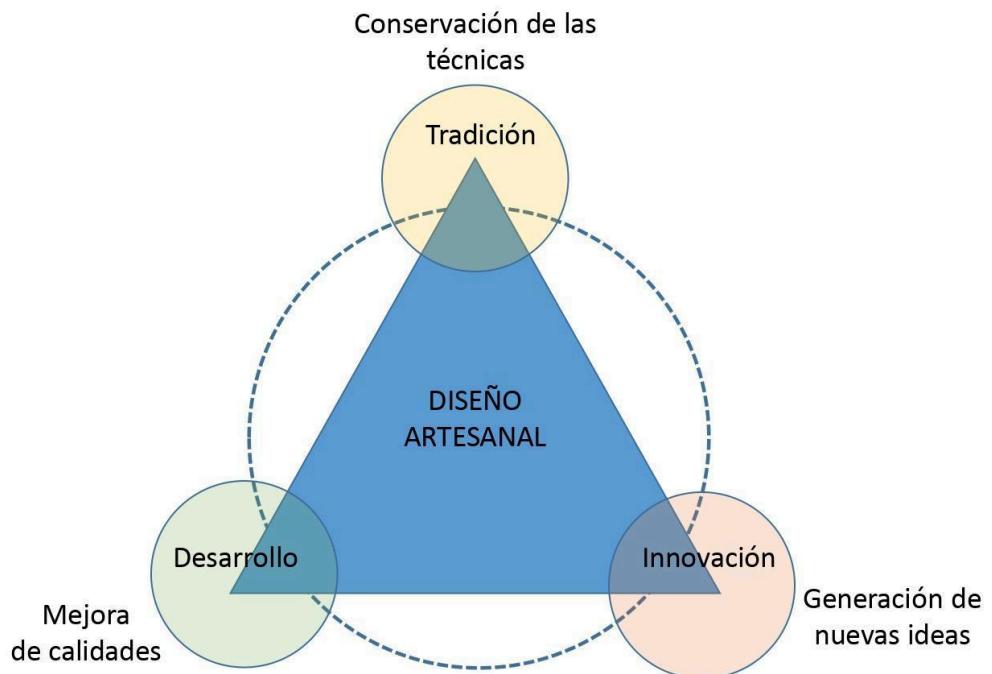
Este esquema plantea a la forja en cerámica desde sus diferentes aristas conceptuales. Primero que nada se distingue el fenómeno como una técnica, que es donde reside su naturaleza como patrimonio intangible. Por otro lado, se la define como un proceso productivo en su naturaleza tecnológica, pues parte importante de este trabajo defiende esta característica por su potencial en la vigencia y pertinencia de la técnica, que puede asumirse por los ceramistas dentro de procesos contemporáneos como una vía válida de competir en términos productivos, tanto para la eficientizar los procesos, como para generar nuevos derroteros formales dentro de la artesanía. Es importante distinguir que entre las esferas de lo global y lo local, el diseño artesanal sigue coexistiendo en su forma “pura”, o tradicional; pero esto no implica que no se pueda innovar dentro de la tradición; de hecho, esto es lo deseable si se busca proyectarla al futuro mediante estrategias de diseño prospectivo. También se resalta la naturaleza fenomenológica del diseño como un entramado de emoción e intelección que dialoga entre pasado y futuro.

Esquema 2:



Este esquema plantea el problema del diseño artesanal desde un enfoque de Norte y Sur globales. Ya que es el capitalismo neoliberal la gran esfera social, política y económica en la que se enmarca el problema del diseño de artesanías, es necesario entenderlo desde ambas dimensiones. El diseño artesanal, filtrado en el Norte por las academias originales de diseño -como disciplina proyectual- que surgen en países desarrollados, depende de plantas industriales consolidadas y de una disponibilidad de factores tecnológicos -procesos y materiales altamente tecnificados-; que le han permitido su desarrollo como un nicho de mercado principalmente para el coleccionismo en los niveles sociales de alto poder adquisitivo. Desde el sur, podemos entender al diseño artesanal sobre todo como una herramienta de desarrollo social, que está surgiendo dentro de las escuelas de diseño -como academias importadas del Norte- con un discurso propio. Por eso hablamos de una academia propia del Sur global, que entiende su situación desde el subdesarrollo y la falta o dificultad de acceder a innovaciones tecnológicas de alta tecnificación, mismas que pueden o no ser necesarias entendiendo bien el contexto en el que se busca desarrollar un diseño propio, autónomo y decolonial. Hay que entender que el diseño artesanal del Sur global no tiene que concebirse sólo como uno para el desarrollo social, sino como herramienta de innovación y que de hecho, ambas pueden ir de la mano. No se trata de extinguir las formas tradicionales de producción, sino de potenciarlas.

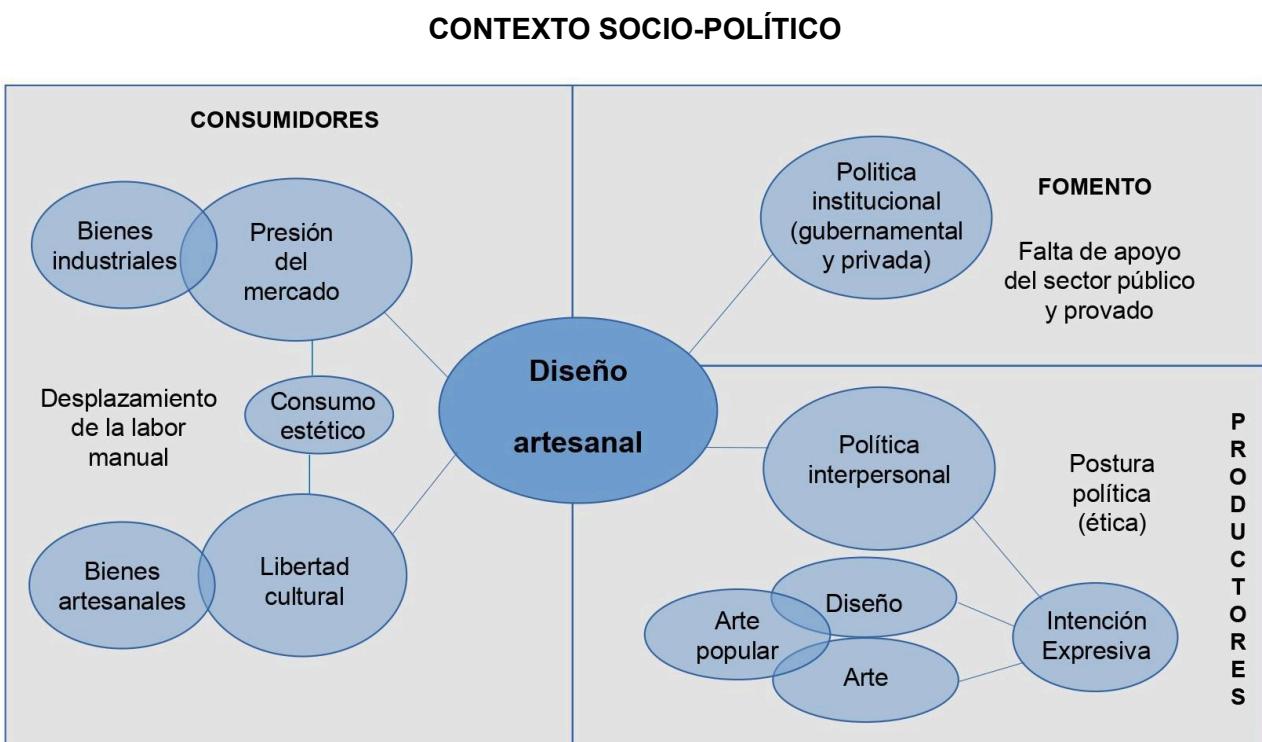
Esquema 3:



Este esquema simplifica y refuerza los conceptos que se plantean desde la discusión del diseño artesanal como un fenómeno dicotómico entre el Norte y el Sur globales.

Es en la conservación de las técnicas y las fórmulas productivas que atienden a una lógica propia, derivada de la heredad de saberes, donde reside la naturaleza patrimonial del diseño artesanal. El objeto artesanal es un referente histórico, no la propia calidad patrimonial, esta vive efectivamente en la propia técnica y, hace a un objeto ser un objeto artesano -que es producido de cierta manera- y no otra cosa. A su vez, podemos replantear la producción tradicional desde la mejora en su oferta, pensándola tanto para la localidad como para la globalidad. Esta mejora puede ser desde la calidad sobre todo en términos productivos técnicos, para ofrecer productos más competitivos; pero también desde la innovación, en términos funcionales, ergonómicos, estéticos y éticos.

Esquema 4:



Este esquema muestra un análisis del contexto social y político en el que se inserta el problema de estudio, de acuerdo a la investigación. Por un lado plantea cómo se da el consumo estético del diseño artesanal, desde la presión del mercado hegemónico o desde la libertad cultural, que implica un interés y amor por la raigambre de la cultura propia. Por otro lado muestra el problema del fomento, ya que en nuestro país y como se mencionó antes en el cuerpo del trabajo, las instituciones de gobierno se centran en planes asistencialistas y no de desarrollo, y la empresa privada excepcionalmente promueve y fomenta la labor artesana. Nuevamente no hay una simbiosis entre academia pública -o privada-, empresas, gobierno y artesanos activos, al menos no una con políticas claras y planes de desarrollo a largo plazo. Por último, se analiza al productor como agente político, pues toda manifestación de diseño es, como ya hemos mencionado en las conclusiones de este trabajo, una declaración política de credo y axiología personal. Este ejercicio creativo que es el diseño, depende de una intención expresiva, se encamine hacia nuestro entendimiento tradicional del diseño funcional o se eleve a las esferas del arte. En la mejor fusión de la proyección diseñística y la búsqueda de excepcionalidad, surge el arte popular como mejor expresión del diseño artesanal.

Para finalizar y ejemplificar una obra de co-diseño artesanal, se cierra el trabajo con una obra realizada en colaboración por el autor del trabajo y el maestro artesano Israel Quintero, bajo la dirección de Gordon Ross, durante la estancia profesional del autor en el taller “El Alfar” en Valle de Bravo, Estado de México. La pieza es un vaso bicónico de inspiración prehispánica, particular de la cultura teotihuacana, donde vasos similares se usaban para el consumo ritual de pulque por la casta sacerdotal. La misma está elaborada con una mezcla de barros locales y de arcillas industriales, para conferir lo mejor de la calidad de ambos tipos a la pieza final -plasticidad, refractariedad y resistencia-. Está decorada con técnica de pastillaje, que representa una calavera hablando -acción representada por la vírgula o voluta de la palabra, símbolo de origen náhuatl-, y el cráneo está rodeado por lirios de agua silvestres, Se trata de un *memento mori* donde tanto la voluta como las flores, buscan reflejar la dualidad de la vida y la muerte, así como las ideas de permanencia, efimeridad y los ciclos de renacimiento. La obra se tituló “Vaso de la muerte florida”, concepto reinterpretado a partir de la mitología mexica y la muerte de los guerreros en la guerra sagrada.



## Bibliografía

- Acha, J. (1988). Introducción a la teoría de los Diseños. Ciudad de México, Trillas.
- Ariza, V. y Andrade, M. (2021). Cuaderno 90 (2021). Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Año 21- Investigar en Diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el Diseño y las artesanías. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires.
- Benjamin, W. (1968). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In Illuminations, ed. H. Arendt.. Londres, Fontana.
- Breton, A. (2022) Alfareros del Barrio de la Luz, 400 años de una tradición que sobrevive. Recuperado el 19 de diciembre de 2022.  
<https://www.eluniversalpuebla.com.mx/ciudad/alfareros-del-barrio-de-la-luz-400-anos-de-una-tradicion-que-sobrevive#:~:text=La%20pandemia%20por%20Covid%2D19,productos%20so%20bre%20la%20calle%20principal>.
- Castiñeyra Fernández, P. (2014). Arte y expresión en el pensamiento de E. H. Gombrich. Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia, 59-70.
- Cooper, E. (1999) Historia de la cerámica. Barcelona, Grupo editorial CEAC.
- Del Carpio-Ovando P., Freitag, V. (2012). Revista digital Ra Ximhai, enero - abril, año/Vol. 9, Especial 1. Universidad Autónoma Indígena de México
- Fuster-Guillén, D. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. Propósitos y representaciones vol.7 no.1 ene./abr. 2019. Lima. (Recuperado el 18-06-2023)  
[http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2307-79992019000100010#:~:text=La%20fenomenolog%C3%ADa%20hermen%C3%A9utica%20como%20m%C3%A9todo,valor%20pedag%C3%B3gico%20de%20esta%20experiencia](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2307-79992019000100010#:~:text=La%20fenomenolog%C3%ADa%20hermen%C3%A9utica%20como%20m%C3%A9todo,valor%20pedag%C3%B3gico%20de%20esta%20experiencia).
- Garrido, M. (2021). La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño. Cuaderno 90 (2021). Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Año 21- Investigar en Diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el Diseño y las artesanías. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires.
- Gombrich, E. (1950) Story of Art -*Historia del Arte*. Primera impresión de la decimosexta edición inglesa (1999)-. México, DIANA-CONACULTA

- Gura, J. (2019) *Artisan Design: Collectible Furniture in the Digital Age*. Londres, Thames & Hudson.
- Instituto de Investigación y Fomento de las Artesanías del Estado de México, IIFAEM. (Sin año). *Alfarería y Cerámica*. Recuperado el 5 de enero de 2023.  
[https://edomex.gob.mx/alfarer%C3%A9\\_y\\_cer%C3%A1mica#:~:text=Actualmente%20la%20producci%C3%B3n%20alfarer%C3%A1%20de,cocido%20por%20otros%20de%20materiales](https://edomex.gob.mx/alfarer%C3%A9_y_cer%C3%A1mica#:~:text=Actualmente%20la%20producci%C3%B3n%20alfarer%C3%A1%20de,cocido%20por%20otros%20de%20materiales)
- Kotipall, P. (ed.) y Mignosa, A. (ed.) ( 2019). *A cultural economic analysis of craft*. Palgrave Macmillan.

- Redacción Ángulo 7 . (2021). Alfarería en barrio de La Luz, en riesgo de desaparecer; subsiste sólo un taller. Recuperado el 19 de diciembre de 2022.  
<https://www.angulo7.com.mx/2021/08/15/alfareria-del-barrio-de-la-luz-en-riesgo-por-falta-de-apoyo/>
- Ross, Gordon (2008). *Artes de México no.88. El taller alfarero de la ciudadela*. Ciudad de México, Artes de México.

- Sloan, A. & Bowe, Brian (2014). Phenomenology and hermeneutic phenomenology:the philosophy, the methodologies and using hermeneutic phenomenology to investigate lecturers' experiences of curriculum design. *Quality & Quantity*, Vol.48, no.3, pp.1291-1303.
- Villaseñor, Carlos J. (2022). ¿Por qué es importante salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial del centro histórico de Puebla?. Recuperado el 5 de enero de 2023.<https://centrohistorico.pueblacapital.gob.mx/revista-cuetlaxcoapan/itemlist/category/65-cuetlaxcoapan-30>

Página Oficial de la UNESCO:  
<https://ich.unesco.org/es/tecnicas-artesanales-tradicionales-00057>

Página oficial de la Coordinación de Arte popular del gobierno de México:  
<https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/104-articulos/119-programa-nacional-de-arte-popular>