



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Relación artesanía y diseño en Colombia; “Lo artesanal a través del diseño contemporáneo”

Yanira Alejandra Alfonso Fandiño

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Diseño
Bogotá, Colombia

2019

Relación artesanía y diseño en Colombia; “Lo artesanal a través del diseño contemporáneo”

Yanira Alejandra Alfonso Fandiño

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título
de:

Magister en Diseño

Director:

Ph.D. William Vásquez Rodríguez

Línea de Investigación:

Cultura y Sociedad

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Diseño
Bogotá, Colombia

2019

*Dedicado a todos los “creadores artesanales”
que hacen posible transformar los materiales
en sueños y posibilidades fantásticas, sin
importar las dificultades sociales, políticas o
culturales.*

Agradecimientos

En primera instancia quiero agradecer al docente William Vázquez, mi guía conceptual durante el proceso de tesis, por su paciencia y aportes importantes en el desarrollo de mi investigación. A mis compañeros de maestría por las valiosas experiencias de aprendizaje en las aulas de clase, especialmente a mi equipo de trabajo de usabilidad: Isabel Piraquive, Cielo Neme, Nicolás Peña y Harvey Cortes, con quienes se crearon lazos de conocimiento, aprendizaje, cariño y diversión. Sin su apoyo no habría sido posible el desarrollo de este trabajo.

A la Fundación Universitaria del Área Andina, por el apoyo investigativo con el trabajo de campo que fue base fundamental para alimentar y nutrir los ejes temáticos de mi documento, en el cual Karen Cepeda estudiante de último semestre de diseño de modas, participó en la recolección de la información y el piloto de intervención a la comunidad, desde el cual generó su proyecto de grado. Al docente Héctor Eduardo Córdoba, compañero de trabajo en el Área Andina y compañero de tercera cohorte de la maestría con quien compartimos e intercambiamos experiencias en torno a la maestría y el proyecto. A Diana Milena Quilaguy, investigadora de la Facultad de Diseño, Comunicación y Bellas Artes del Área Andina, quien guio todo el proceso metodológico de la investigación llevada a cabo en mi lugar de trabajo y que sirvió de insumo para mi proyecto de maestría, además por sus valiosos aportes en momentos claves de construcción del presente documento. Agradecimientos especiales a Jorge Ruiz Rojas colega diseñador gráfico, por su apoyo en varios procesos y etapas en la construcción de la narrativa y gráfica de la investigación.

Al Secretario de Desarrollo económico y de competitividad del municipio de Cucunubá José Luis Flechas Alvarado por su gestión y contacto con los artesanos de la comunidad. Especialmente al Artesano William de Jesús Contreras quien me abrió las puertas de su

taller y compartió generosamente, tiempo, conocimiento y experiencia de vida. A Don Enrique Contreras Guayambuco por su valioso tiempo y dedicación al transmitir tan valiosos conocimientos heredados de sus ancestros. A la Señora Lidia Esperanza Suarez Gómez, artesana y ama de casa, quien aportó su valiosa mirada desde lo femenino y calidad humana. Al artesano Fernando Malagón Carrillo por su disposición y ayuda en las grabaciones de la técnica.

A mis padres, hermanas y esposo quienes me apoyaron y acompañaron en las salidas de campo. A mi hija Sara Gabriela Rincón Alfonso, quien desde su gestación me acompañó en cada una de las salidas de campo hacia el municipio de Cucunubá y sin importar lo extenuante de las jornadas me permitió terminarlas exitosamente, sobre todo en las madrugadas a clase de Gestión del Conocimiento. Materia impartida por la docente Ruth Esperanza Román Castillo, con quien exploré nuevas ramas del conocimiento, que aportaron otra mirada al enfoque como investigadora.

Resumen

La presente investigación de tipo cualitativo, analiza la relación artesanía y diseño a través de las metodologías de relación con diferentes agentes del diseño contemporáneo, descrito en la presente investigación como una práctica del diseño más responsable hacia lo social y cultural. El principal objetivo es formular una estrategia que permita generar una relación adecuada entre la práctica artesanal del telar horizontal y el diseño contemporáneo, para los artesanos del municipio de Cucunubá en Cundinamarca.

Para lograr un total entendimiento de la relación se planteó en primera instancia describir la técnica artesanal de telar horizontal, practicada actualmente por los artesanos de Cucunubá. Segundo, establecer la relación entre la práctica artesanal y el diseño contemporáneo, experimentada actualmente por los artesanos Cucunubenses. Por último, proponer una estrategia que permita generar una relación adecuada entre la práctica artesanal del telar horizontal y el diseño contemporáneo.

La información se obtuvo a través de entrevistas semiestructuradas, observación participante de la técnica de telar horizontal y etnografía, para establecer de forma cercana la cotidianidad de la técnica practicada por los artesanos de la Pre cooperativa Tejiendo Tradición, estableciendo conceptos básicos como prácticas, procesos, metodologías y stakeholders, con los cuales se llegó a un proceso metodológico de empatía con el cual se abordó el pilotó de intervención con la comunidad y a su vez formó parte de la construcción del modelo estratégico para una relación adecuada desde el diseño hacia la cultura artesanal del país.

Palabras clave: diseño contemporáneo, artesanía, telar, artesano, etnografía, empatía.

Abstract

The present investigation of qualitative type, analyzes the relation craftsmanship and design through the methodologies of relation with different agents of the contemporary design, described in the present investigation like a design practice more responsible towards the social and cultural thing. The main objective is to formulate a strategy that allows to generate an adequate relationship between the artisanal practice of the horizontal loom and the contemporary design, for the artisans from the municipality of Cucunubá in Cundinamarca.

In order to achieve a total understanding of the relationship, it was first proposed to describe the artisan technique of horizontal loom, currently practiced by the artisans of Cucunubá. Second, establish the relationship between artisanal practice and contemporary design, currently experienced by Cucunubenses artisans. Finally, propose a strategy that allows to generate an adequate relationship between the artisanal practice of the horizontal loom and contemporary design.

The information was obtained through semi-structured interviews, participant observation of the technique of horizontal loom and ethnography, to establish in a close manner the daily routine of the technique practiced by the craftsmen of the Pre cooperativa Tejiendo Tradición, establishing basic concepts such as practices, processes, methodologies and stakeholders, with which a methodological process of empathy was reached with which the pilot of intervention with the community was addressed and at the same time it was part of the construction of the strategic model for an adequate relationship from the design to the artisanal culture of the country.

Keywords: design, handicrafts, loom, Craft workers, ethnography, empathy.

Contenido

	Pág.
Resumen	IX
Lista de figuras	XV
Lista de tablas	XVII
Introducción	1
1. Campo problemático.....	8
2. Fundamentación teórica.....	11
2.1 Artesano creador	11
2.2 Diseño y artesanía.....	18
2.2.1 Campos de poder artesanales	19
2.3 Diseño e investigación.....	21
2.3.1 Giro en el rol del diseñador.	23
2.3.2 Mirada del diseño, desde la teoría de la acción	27
2.3.3 Diseño emergente	27
2.3.4 Diseño contemporáneo	29
2.4 La artesanía en Cucunubá	32
2.4.1 El telar	32
3. Marco Metodológico.....	37
3.1 Diseño metodológico	37
3.1.1 Método	39
3.1.2 Técnica e instrumentos	40
3.2 Territorio.....	41
3.2.1 Levantamiento de Información. Cucunubá desde lo gubernamental... 41	41
3.3 Observando Cucunubá - Primera Caracterización	45
3.4 Conociendo a los artesanos - Segunda caracterización	49
3.4.1 “Arrume de cobijas para llevar a San Victorino”	53
3.4.2 El territorio en la actualidad – Subsistencia artesanal.....	53
3.5 Ferias. Observando dinámicas comerciales.....	58
3.5.1 Festilana	58
3.5.2 Expo Cundinamarca	59
3.6 El telar en Cucunubá.....	62
3.6.1 Telar rustico o antiguo	62
3.6.2 Telar actual	64
3.6.3 Preservación del conocimiento, museo textil.....	68
3.6.4 La técnica ayer y hoy.....	72

3.6.5	Taller, origen del lenguaje	78
3.6.6	Tradición Masculina.....	79
3.6.7	Tradición femenina	81
3.6.8	Aprender Observando	83
3.7	Oficio como tradición	84
3.7.1	Lo propio y lo ajeno	84
3.7.2	Maquila y sello de calidad	86
3.7.3	"Quien vende el producto gana más y no sabe cómo funciona mi técnica" 87	
3.7.4	Modelo de gestión de lo artesanal: modelo tradicional	87
3.8	Taller ajuste de relación desde lo artesanal	88
3.8.1	Objetivo:.....	88
3.8.2	Metodología	89
3.8.3	Herramientas visuales para acercarse a lo artesanal	99
4.	Hallazgos	103
4.1	El piloto	104
4.1.1	Brecha entre lo institucional y lo local.	108
4.1.2	Cultura del diseño contemporáneo	109
4.1.3	Inserción de lo ajeno con respeto en lo propio	111
4.1.4	Lo artesanal como lenguaje, a través del diseño contemporáneo.....	112
4.1.5	Evaluación de resultados	113
4.2	Modelo: estrategia de relación adecuada entre la práctica artesanal y el diseño contemporáneo.....	117
5.	Conclusiones y recomendaciones	128
5.1	Conclusiones	128
5.2	Recomendaciones.....	130
A.	Anexo A. Listado de intervenciones o proyectos trabajados en la comunidad artesanal de Cucunubá por Artesanías de Colombia.	133
B.	Anexo: Descripción del proceso de tejido, en el telar horizontal de Cucunubá	149
C.	Anexo: Entrevistas a Artesanos de Cucunubá.....	156
	Bibliografía	165

Lista de figuras

	Pág.
Figura 1. Campo de observación.....	2
Figura 2. Conceptualización de la mirada desde la que se observa lo artesanal.	5
Figura 3. Enfoque metodológico.....	6
Figura 4. Resultado esperado de la investigación	7
Figura 5. Campo problemático	9
Figura 6. El artesano a través de la historia, labor artesanal.	11
Figura 7. Artesanía y diseño en Colombia desde los años 60.	16
Figura 8. Reflexiones sobre el diseño	30
Figura 9. Gráfico de proyectos o documentos generados desde un ente gubernamental.	42
Figura 10. Instituciones co-partícipes de proyectos con Artesanías de Colombia en el municipio de Cucunubá.	43
Figura 11. Fotografía del parque principal de Cucunubá, Cundinamarca.....	47
Figura 12. Dos de las tiendas artesanales del municipio de Cucunubá.....	48
Figura 13. Campo problemático - Observación de la comunidad artesanal de Cucunubá	49
Figura 14. Caracterización artesanos pre cooperativa tejiendo tradición.....	52
Figura 15. Procesos de comercialización.....	55
Figura 16. Principales medios de comercialización de la comunidad artesanal de Colombia.....	56
Figura 17. Mapa conceptual desde el campo problemático	57
Figura 18. Hallazgos desde los resultados esperados.	58
Figura 19. Stand Cucunubá. Feria Expocundinamarca.	60
Figura 20. Stand Cucunubá. Feria Expocundinamarca (Artesano William Contreras). 61	
Figura 21. Telar rústico de Cucunubá.	63
Figura 22. Lanzadera y Cañuela de telar rústico o antiguo.	64
Figura 23. Telar actual o moderno de Cucunubá.....	65
Figura 24. Lanzadera y Cañuela telar actual	67
Figura 25. Fachada Museo textil Nemqueteba, Cucunubá, Cundinamarca.....	69
Figura 26. Telar antiguo de 1902. Museo Textil de Cucunubá. (Artesano Enrique Contreras Guayambuco)	70
Figura 27. Fachada Museo Textil Tejiendo Tradición, Cucunubá, Cundinamarca	71
Figura 28. Museo textil Tejiendo Tradición. Cucunubá, Cundinamarca.....	71

Figura 29. Cadena de Valor del proceso productivo de tejido en telar horizontal de la Comunidad de Cucunubá. Pre-cooperativa Tejiendo Tradición.	73
Figura 30. Portada cartilla: Técnica de telar horizontal de los artesanos del municipio de Cucunubá.....	76
Figura 31. Páginas cartilla: Técnica de telar horizontal de los artesanos del municipio de Cucunubá (Borrador)	77
Figura 32. Artesanos Hilando lana y urdiendo (Artesanos Enrique y William contreras)	80
Figura 33. Artesano tejiendo en telar antiguo (Enrique Contreras Guayambuco)	80
Figura 34. Artesana de Cucunubá, hilando lana con huso (Artesana Lidia Esperanza Suarez Gómez).....	81
Figura 35. Artesana realizando acabado de enrollado en pashmina (Artesana Lidia Esperanza Suarez Gómez)	82
Figura 36. Metodología taller aplicativo para los artesanos de Cucunubá.....	91
Figura 37. Telar antiguo y telar híbrido.....	98
Figura 38. Tarjetas - Taller de empatía y ajuste con la comunidad de Cucunubá.	99
Figura 39. Taller relación artesanía y diseño desde lo artesanal.	100
Figura 40. Ajuste estratégico desde lo artesanal	102
Figura 41. Primeros análisis y resultados del taller.....	105
Figura 42. Sistemas de afectación del modelo	107
Figura 43. Tarjeta de acuerdos del modelo piloto de relación artesanía – diseño.....	114
Figura 44. Partes del video publicado por los artesanos de forma autónoma en Instagram.....	117
Figura 45. Enfoque de relación horizontal desde lo metodológico	119
Figura 46. Etapas de empatía e intervención. Método de relación horizontal artesanía – diseño.....	125
Figura 47. Etapa de sostenibilidad. Método de relación horizontal artesanía – diseño	127

Lista de tablas

	Pág.
Tabla 1. Clase de telar en función de urdimbre y montura	34
Tabla 2. Partes básicas del telar horizontal	34
Tabla 3. Etapas del proceso de cierre del taller piloto, en la comunidad artesanal de Cucunubá.....	101
Tabla 4. Etapas del método de relación horizontal artesanía - diseño	121

Introducción

Colombia cuenta con una cultura ancestral diversa, que se niega a desaparecer a pesar de los avances tecnológicos, la irrupción de culturas emergentes modernas y los sistemas económicos actuales. Uno de los principales representantes del conocimiento heredado de dichas culturas ancestrales es el artesano, quien a través de su técnica como lenguaje se comunica tangible y perceptualmente, este lenguaje es utilizado por el diseño en la producción de objetos para diferentes mercados o ámbitos; pero con fracturas en la concepción del artefacto, al no estar el diseño en sintonía con la cultura simbólica de las comunidades artesanales, dentro de las cuales la relación entre artesanía y el diseño es solo una comunicación unidireccional.

Se determinó como campo de observación la comunidad artesanal de Cucunubá (ver Figura 1), debido a los rasgos de relación con los que cuenta. Durante los últimos 100 años de práctica artesanal en torno al tejido en telar horizontal se han caracterizado por la calidad y autenticidad de los productos textiles. En los últimos años han participado en innumerables proyectos de relación con entidades gubernamentales desde 1990 y con fundaciones desde 1993, todos los proyectos relacionados con la caracterización de la técnica artesanal de la comunidad (Artesanías de Colombia, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, & Tejedor, Documento referencial para el oficio de tejeduría en Cucunubá, 2011) y la aplicación al sello de calidad artesanal que se generó desde entidades como ICONTEC (El Tiempo casa editorial, 2003). Además han trabajado con diseñadores en formación en el desarrollo de insumos textiles, ejemplo de relación con el diseño desde la academia, postura desde la cual surge la idea de relación con la comunidad, ya que desde el quehacer profesional como docente de carreras como diseño de modas y gráfico se pudo observar de forma directa las dinámicas de relación desde la academia hacia la comunidad artesanal y los productos que resultaban de dicha relación. Otro agente dentro de los diálogos, lo conforma el diseño desde lo profesional, representado por varios diseñadores, en su mayoría diseñadores de modas o

diseñadores industriales, con los cuales trabajan de la mano para el desarrollo de colecciones.

Figura 1. Campo de observación



Fuente: Elaboración propia

Lo artesanal, se ha observado desde tres ejes temáticos como son:

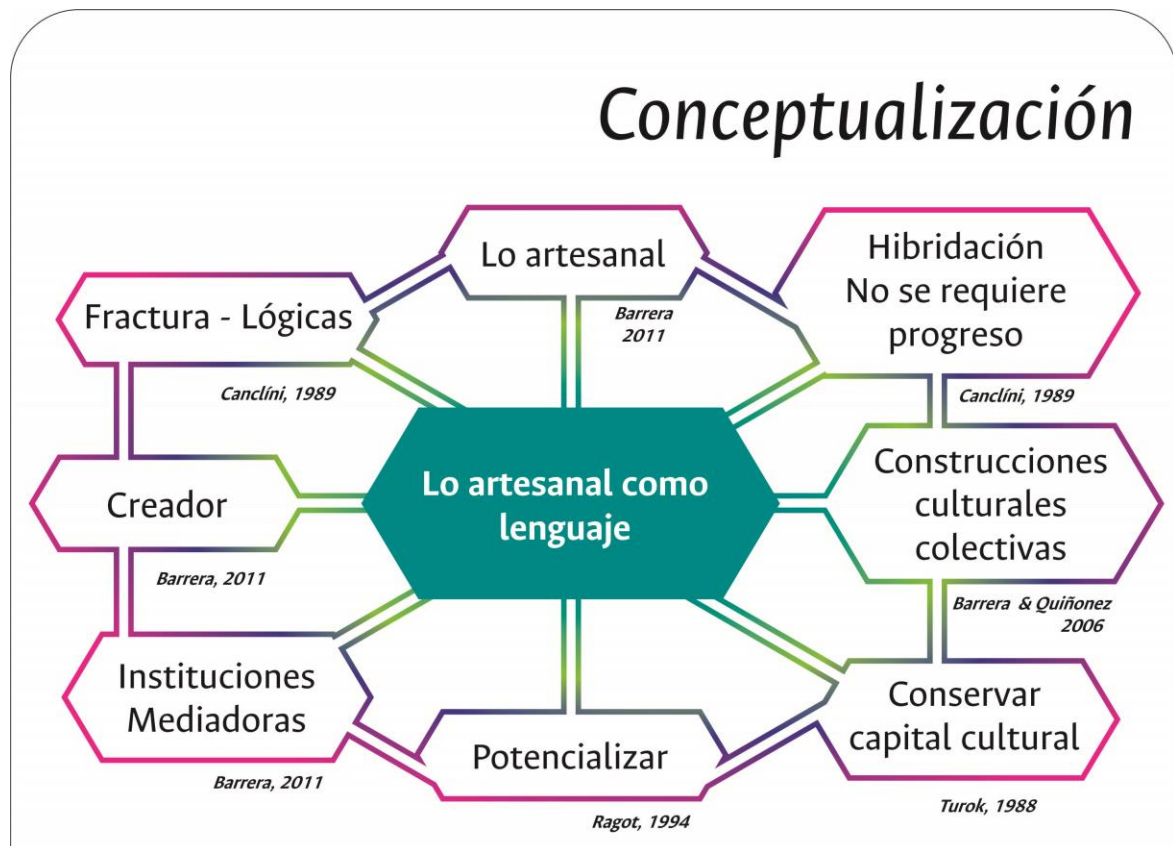
- “*diseño e investigación*” a partir de la conceptualización y los conocimientos,
- “*comunicación de lenguajes*”, el conocimiento heredado y
- “*prácticas culturales y sociales*” coordinadas desde lo gubernamental.

La síntesis de dicha mirada converge en el pensamiento de “*lo artesanal como lenguaje*”, este consolida las bases, para poder ver las relaciones y conceptos desde las fracturas de lógica (Canclini, 1990) con las que se enfrenta el artesano como creador (Barrera G. , 2011) las instituciones vistas como mediadores (Barrera G. , 2011), no como interventoras, sino para poder potencializar las capacidades de relación (Ragot, 1994). Todo desde la mirada mediadora del diseño, para contemplar que la hibridación desde la cultura no requiere un progreso (Canclini, 1990) como se suele sugerir con relación a lo artesanal, y cambiar el rol hacia un diseño que conserve el capital cultural (Turok, 1988) y realice construcciones culturales de forma colectiva (Barrera & Quiñonez, 2006) y no unidireccional (Ver Es por lo anterior que se da inicio a la observación desde la perspectiva de lo gubernamental, en el cual el modelo institucional preponderante de contacto con la comunidad artesanal lo han determinado entidades como Artesanías de Colombia, quien como política busca el impulso y promoción del patrimonio artesanal, en donde el proceso que realiza la institución es de empalme entre la artesanía, la academia y el diseño profesional, buscando fortalecer el saber hacer indígena, afrocolombiano, campesino y el entendimiento académico de ellos con diseñadores (Ramírez Pérez, 2012, p. 34). Dicha intervención vista desde las definiciones o resúmenes en papeles, cumple con los estándares bajo los cuales fue concebida y los preceptos básicos de fortalecimiento, impulso y promoción, pero el enfoque de acercamiento con el legado cultural artesanal, no solo necesita contemplarse desde una visión económica y social, ya que las comunidades artesanales antes que sobrevivir económicamente, deben permanecer autónomas y auto sostenibles bajo sus propios parámetros, sin ser vistas como un elemento que requiere modernizarse o modificarse bajo estándares impuestos por agentes externos con miradas desligadas de lo que debe ser la cultura nacional.

Figura 2). Entendiéndose la unidireccionalidad en dicha relación, como el uso de saberes, en la cual son un medio para lograr el desarrollo de un artefacto o intervención de procesos artesanales, donde el crédito se lo llevan en gran parte las instituciones o agentes interventores que conservan un porcentaje de ganancia conceptual y monetario en algunos casos desbalanceado, según las percepciones de algunos artesanos.

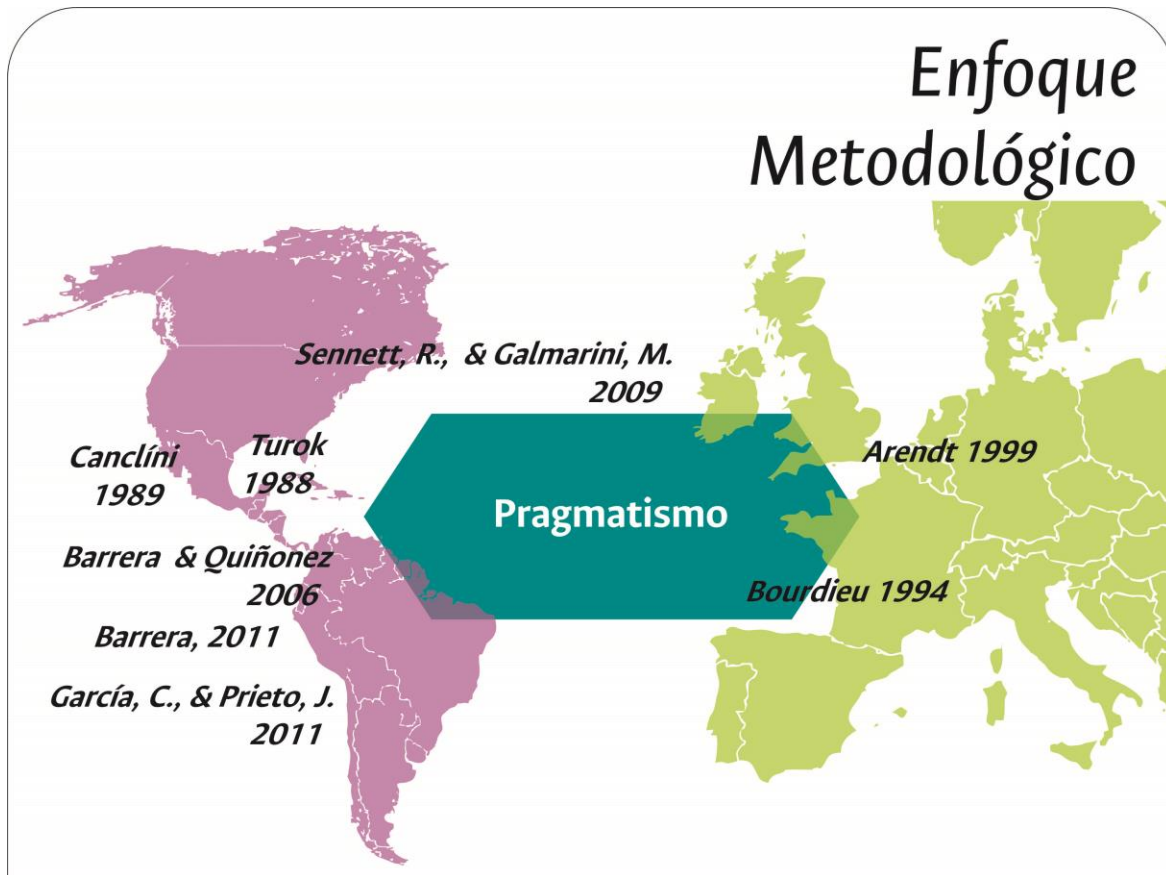
Es por lo anterior que se da inicio a la observación desde la perspectiva de lo gubernamental, en el cual el modelo institucional preponderante de contacto con la comunidad artesanal lo han determinado entidades como Artesanías de Colombia, quien como política busca el impulso y promoción del patrimonio artesanal, en donde el proceso que realiza la institución es de empalme entre la artesanía, la academia y el diseño profesional, buscando fortalecer el saber hacer indígena, afrocolombiano, campesino y el entendimiento académico de ellos con diseñadores (Ramírez Pérez, 2012, p. 34). Dicha intervención vista desde las definiciones o resúmenes en papeles, cumple con los estándares bajo los cuales fue concebida y los preceptos básicos de fortalecimiento, impulso y promoción, pero el enfoque de acercamiento con el legado cultural artesanal, no solo necesita contemplarse desde una visión económica y social, ya que las comunidades artesanales antes que sobrevivir económicamente, deben permanecer autónomas y auto sostenibles bajo sus propios parámetros, sin ser vistas como un elemento que requiere modernizarse o modificarse bajo estándares impuestos por agentes externos con miradas desligadas de lo que debe ser la cultura nacional.

Figura 2. Conceptualización de la mirada desde la que se observa lo artesanal.



Fuente: Elaboración propia.

El enfoque metodológico (Ver Figura 3) se perfila desde las posturas pragmáticas planteadas por varios autores, que funcionan como sustento desde el marco teórico y marco metodológico con el que se ajusta la mirada con la cual se aborda el problema de investigación. En primera medida se busca un acercamiento al entendimiento y definición del artesano (Sennett & Galmarini, 2009) como genio creador (Barrera & Quiñonez, 2006) (Barrera G. , 2011), así mismo desde el entendimiento de las condiciones humanas (Arendt, 2009) en las cuales se ejecutan las prácticas artesanales dentro de la concepción misma del artesano y su significado en los medios contemporáneos y culturas híbridas (Canclini, 1990). Dentro de las cuales se entretajan teorías de la acción en diferentes contextos (Bourdieu, 1997). Con las cuales se llega a una definición de cultura conformada por tradiciones propias y locales desde las clases populares, acumuladas de generación en generación (Barrera & Quiñonez, 2006) (Barrera G. , 2011)

Figura 3. Enfoque metodológico

Fuente: Elaboración Propia

Es desde las posturas pragmáticas metodológicas observadas en la

Figura 4, que el resultado esperado se construye desde el objetivo general de la investigación con el cual se pretende formular una estrategia que permita generar una relación adecuada entre la práctica artesanal del telar horizontal y el diseño contemporáneo, para los artesanos del municipio de Cucunubá. Desde el cual se formulan tres estrategias básicas de acercamiento para su cumplimiento, dicho en otras palabras los pasos necesarios para llegar al objetivo general; primero se buscó describir la técnica artesanal de telar horizontal, practicada actualmente por los artesanos de Cucunubá. Segundo, establecer la relación entre la práctica artesanal y el diseño contemporáneo, experimentada actualmente por los artesanos Cucunubenses. Por ultimo proponer una estrategia que permita generar una relación adecuada entre la práctica artesanal del telar horizontal y el diseño contemporáneo.

Figura 4. Resultado esperado de la investigación

Fuente: Elaboración propia

1. Campo problemático

La relación artesanía y diseño en Colombia ha sido estudiada y trabajada durante varios años por diferentes entidades gubernamentales u organizaciones sin ánimo de lucro; lo cual ha resultado en la generación de documentos desde diferentes posturas, que buscan establecer una relación óptima desde el punto de vista comercial, concretando el resultado en productos desarrollados por diseñadores y artesanos, que adquieren un valor agregado y gran popularidad en varios mercados nacionales e internacionales. Sin embargo, las intervenciones en su mayoría implican componentes mercantiles como la producción en masa que concretamente solo banalizan lo conceptual y el proceso simbólico que traen consigo los artefactos artesanales (Ragot, 1994).

Desde hace varias décadas el producto artesanal ha tomado fuerza por la belleza y el valor de cada técnica que al extraerla del contexto cotidiano y ubicarla en piezas más comerciales, ha incrementado el auge y el concepto de la “moda artesanal” observada no solo en el país, sino en innumerables pasarelas y marcas internacionales, pero a pesar de las grandes ganancias que se pueden generar para quienes lideran estos procesos, el éxito de la relación diseño-artesanía ha generado fracturas importantes relacionadas con el proceso, la relación y los beneficios de interacción del proceso de elaboración del producto artesanal, que es exhibido como resultado de una colaboración con gran valor económico asignado por el mercado que lo valora. El resumen de varios años de relación se sintetiza en cómo el diseño es un medio que exige y adapta conceptos tomados de la artesanía para su propio beneficio (Jacobs, 1994).

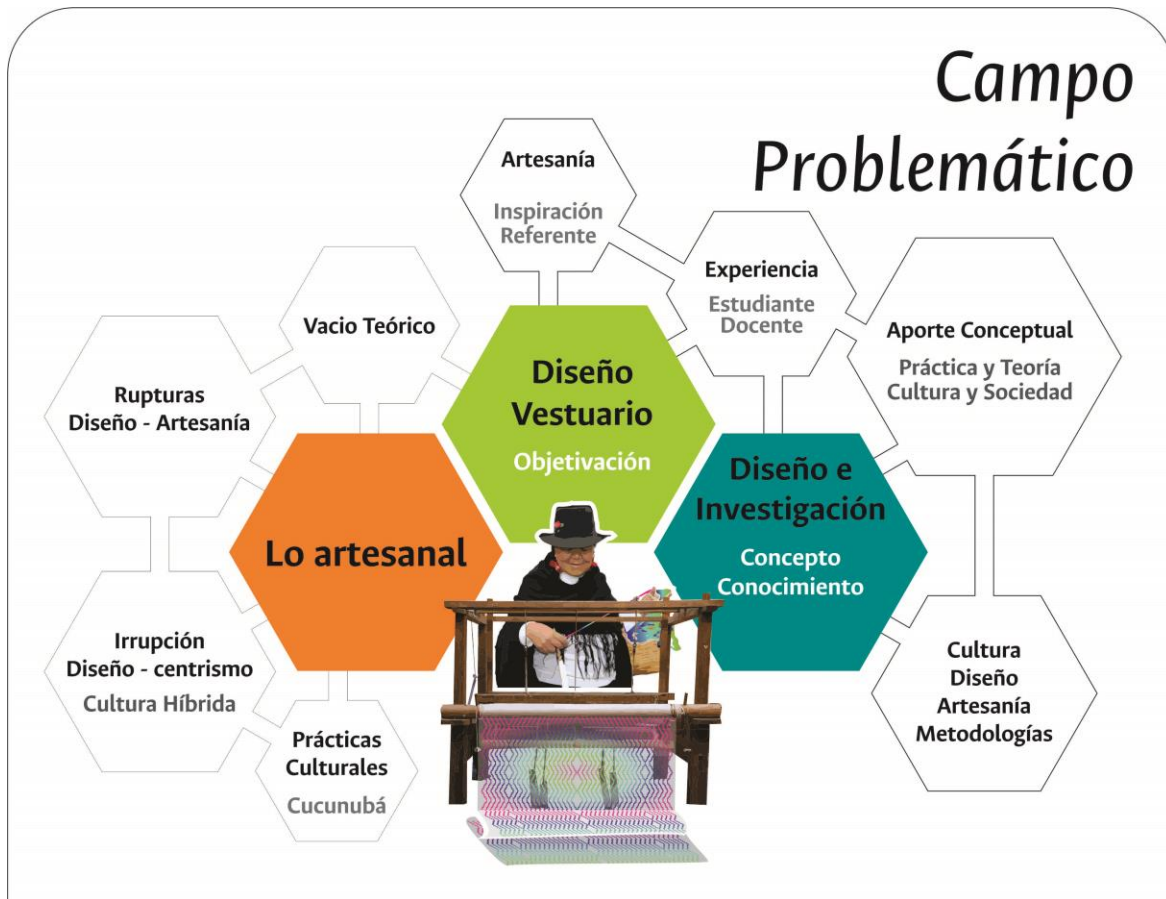
Es necesario entonces hacer un alto en medio de las estructuras gubernamentales actuales, y los procesos de relación instaurados ante las organizaciones, quienes basan su actuar bajo la premisa de impulsar y ayudar a mantener la artesanía local, pero sin los

conocimientos adecuados y la definición clara del significado de cada proceso cultural arraigado en la artesanía colombiana. Se hace necesario crear una nueva práctica del diseño en la cual se ajuste al contexto y los actores con los cuales se desarrolla (Castro, Barrera, Herrera, Vega, & Quiñones, 2003).

Desde la anterior justificación surge la pregunta: ¿Cómo se puede formular una estrategia que permita generar una relación adecuada entre la práctica artesanal y el diseño contemporáneo, para los artesanos de Colombia? Es por esta razón que la observación del campo problemático posee 3 ejes principales como se observa en la

Figura 5 en donde entre lo artesanal y el diseño (diseño de vestuario) se encuentra un vacío teórico, evidenciado en las rupturas de acercamiento que se perciben en el desbalanceado proceso de impulso y promoción de la artesanía nacional. Es por esto que se hace necesario concretar la postura de observación desde la experiencia del investigador como diseñadora gráfica y de modas, mapeando todos los procesos que se cruzan en las culturas artesanales desde los conceptos y conocimientos hacia la objetivación del artefacto artesanal.

Figura 5. Campo problemático



Fuente: Elaboración propia

2. Fundamentación teórica

2.1 Artesano creador

El artesano, más que lo descriptivo de una actividad arraigada en lo cultural, se encuentra inmerso en un sinfín de significados, se intenta describir y asignar una caracterización de sus actividades como una clasificación con la cual se determinen en una categoría que se admira respecto al proceso del producto o artefacto que desarrollan, pero no es lo suficientemente equitativa en lo referente a la valoración económica que desearían con sus productos (Sennett & Galmarini, 2009). Antes de entrar a entender la actividad y práctica artesanal, es importante considerar el recorrido histórico del concepto que involucra todas las actividades humanas que comenzaron a considerarse como artesanales y el papel de quienes las llevaban a cabo (Ver Figura 6).

Figura 6. El artesano a través de la historia, labor artesanal.



Fuente: elaboración propia.

Durante el neolítico surgió la necesidad de producir artefactos que pudieran asegurar la subsistencia de quienes los creaban, de los cuales se encuentran como indicios las cerámicas y tejidos descritos por Millán (1999) como “agentes de difusión de la cultura material”(p. 598). Dichos artefactos elaborados por las culturas de este periodo los desarrollaban con fines específicos, pero imprimiendo en ellos elementos característicos de sus costumbres e insumos que solo su cotidianidad y región les daba. Este es el punto de partida del recorrido histórico en el cual se observa al ser, como artesano de elementos cotidianos de uso primario para subsistir o convivir en sociedad.

Durante el desarrollo de las civilizaciones antiguas, las labores artesanales eran innatas de cada hogar, aprendidas de generación en generación, las cuales constituían como una necesidad con herramientas o materiales de uso primario personal o de la comunidad a la que se pertenecía. Al respecto Mossé (1980) menciona que “El trabajo de la arcilla es uno de los más antiguos que existen, siendo los alfareros, herreros y carpinteros los primeros artesanos de las aldeas antiguas” (p. 25) aunque en algunos periodos de las civilizaciones antiguas ubicadas en Grecia o Roma, la habilidad manual era tomada y explotada a la fuerza o bajo estrictos protocolos de locación y exclusividad, constituyendo al oficio artesanal como sinónimo de esclavitud pero a pesar de la presión que implicaba la actividad “se manifiestan en ellos sus fuertes vínculos con la vida cotidiana y con la realidad” (Blázquez, 1994, p. 727).

La evolución del oficio aumentó, junto con la conformación de imperios y asentamientos mayores que generaron la experimentación e intercambio cultural en varios continentes, de la mano del avance en el oficio artesanal. El trabajo manual se especializa, surge el término de “oficios urbanos” con los cuales se inician procesos de difusión y transmisión de saberes, el artesano no sólo debe conocer sobre técnica, además debe saber cómo transmitir los nuevos conocimientos y cómo preservarlos (Del Potro & de la Llave, 2004).

Durante el mercantilismo el artesano era quien producía y realizaba en su taller, desde la materia prima hasta el artefacto, pero durante el mercantilismo surge el intermediario, quien se apodera de la materia prima y herramientas de trabajo, el capitalismo se fortalece y ocasiona que el artesano ya no tenga la posesión y el poder de todo el

proceso de la cadena de valor artesanal, ahora es considerado un obrero pagado por una labor específica (Herrera & Acero, 1971).

Posteriormente el proceso mercantil tomó fuerza y constituyó un cambio respecto al producto artesanal y la forma de interacción de quienes los creaban; todo a raíz del capitalismo, durante el cual surgen agrupaciones de mano especializada, Borgucci (2011) habla sobre las ideas mercantilistas durante la edad media en las cuales comenta; cómo los principales gremios eran conformados por “grandes comerciantes, artesanos urbanos y los terratenientes” entre otros, del cual menciona: “Este grupo propugnaba una representación censitaria y de intereses” (Borgucci, 2011, p. 362).

Un cambio significativo ocurre durante la revolución industrial, el artesano adquiere un nuevo rol de “operario”, con lo cual el proceso o labor manual, adquiere un nuevo significado llevando a un cambio en términos de tiempo de producción que transforma la concepción del artefacto y la nueva comunicación artesano-maquina. Debido a la llegada de las eficientes maquinarias, fracturó la forma de aprendizaje basado en la repetición, llevando a una separación de “la comprensión mental humana del aprendizaje manual” (Sennett & Galmarini, 2009, p. 30). La producción en masa toma fuerza debido a la oferta y demanda que surgieron con los diferentes acontecimientos mundiales que tuvieron lugar en torno a las guerras.

Hasta este punto la labor artesanal estuvo marcada por los principales avances y acontecimientos políticos y culturales sucedidos a lo largo de la historia. En Colombia, posterior a la industrialización, inicia un proceso después de los años 60, momento en el cual surge un cambio al interior con respecto a lo gubernamental, al crearse instituciones que congregaran o regularizaran la actividad artesanal, lo que posteriormente trajo consigo federaciones nacionales que significaron repensar su labor no solo como individuos, sino como comunidades numerosas que subsistían solo en el núcleo de cada cultura local (Rubio, Enrique, & Acero, 1971) En esta década también se crea la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal en el año de 1966.

La artesanía se torna visible para otras regiones del país, con lo cual desde los entes gubernamentales y bajo una perspectiva capitalista se jerarquiza y reglamenta la profesión de artesano con la ley 36 de 1984 dividiéndolo en cuatro categorías principales:

Aprendiz, oficial, instructor y maestro artesano, en la cual además se define al artesano de la siguiente forma: "...persona que ejerce una actividad profesional creativa en torno a un oficio concreto en un nivel preponderantemente manual y conforma a sus conocimientos y habilidades técnicas y artísticas, dentro de un proceso de producción" (Ley 36 de 1984). Posteriormente se reglamenta a través del decreto 258 de 1987, registro de artesanos, dentro del cual se organizan los gremios de las diferentes labores manuales en torno a la artesanía y se les asigna un valor relacionado con la complejidad de participación en el proceso del artefacto (Decreto 258 de 1987).

Durante los años 90, se crean laboratorios en los cuales se concentra el origen mismo de la relación artesanía-diseño, al ser escenarios directos de interacción en los cuales se intentaron introducir las metodologías de diseño al interior de la cultura artesanal, esto con el fin de articular, diferentes actores en pro de la sostenibilidad artesanal y cultural del país (Artesanías de Colombia S.A. - SIART, 2018). Una vez se establece la importancia de la actividad artesanal, se realiza el Censo Económico Nacional del Sector Artesanal en el año de 1996, para poder cuantificar estadísticamente el sector con el cual se puedan formular políticas en pro de su fortalecimiento (Artesanías de Colombia, 1998). El proceso genera un documento en el cual se describen las particularidades y características que rigen la producción artesanal del país, desde enfoques económicos, sociales y educativos (Artesanías de Colombia, 1998). Así mismo durante la misma década, Expoartesanías da inicio a sus funciones, con el objetivo de marcar tendencia del producto artesanal, con el cual las piezas que se ofrecen al mercado cuenten con diseño, calidad e innovación. (Procolombia)

En el año 2003 se realiza un convenio interinstitucional entre Icontec y Artesanías de Colombia, para desarrollar el sello de calidad hecho a mano ICONTEC. Este con el objetivo de propiciar la exportación de la artesanía con estatutos arancelarios especiales. La idea es tomada de un proyecto presentado "a la UNCTAD/OMC, (Centro de Comercio Internacional de Naciones Unidas para países en desarrollo) para identificar la naturaleza artesanal mediante un esquema de certificación, que permitiera distinguir los productos artesanales de otros bienes similares hechos por máquinas" (El Tiempo casa editorial, 2003).

En el año 2004 un suceso importante marca el inicio de una nueva etapa para la artesanía colombiana; se lleva a cabo una pasarela internacional, en la cual la artesanía nacional de varias comunidades artesanales de regiones como; la Guajira, Arara, Puerto Nariño en el Amazonas, además del Cauca, Nariño y Córdoba; de las cuales comunidades artesanales llegan a pasarelas en Milán, Italia; con el desfile Identidad Colombia (Patiño, 2004), éste “marcó el comienzo de una feliz unión entre moda y artesanía, y que tocó una fibra muy sensible del quehacer colombiano, la de los artesanos que han comprendido que lo suyo tiene valor” (Revista Fucsia) Este acontecimiento no solo significó catapultar fuera del país la cultura artesanal, además fue el inicio del trabajo mancomunado entre artesanos y diseñadores, en el cual figuras reconocidas del diseño concentraron su atención en diseñar objetos o prendas con referentes artesanales como inspiración.

Con la tendencia artesanal cada vez tomando más fuerza y el fortalecimiento de políticas y convenios en pro de la cultura en el país, en el año 2013 se llevó a cabo el lanzamiento del Sello de Denominación de Origen Protegida, con el cual se buscó garantizar la calidad y originalidad de los productos más representativos culturalmente en Colombia. Este sello beneficiará a productores artesanales de tejido, cerámica, cestería, sombreros, flores, alimentos y bebidas entre otros. (Procolombia, 2013)

En septiembre de 2014, Artesanías de Colombia crea la Bienal de Diseño para la Artesanía, con la cual se busca dar incentivos a diferentes proyectos que mezclen conocimiento artesanal con el diseño, de forma participativa (Revista semana, 2014). Posteriormente se generan nuevas alianzas que buscan involucrar a la artesanía en más procesos con el diseño, es así que en el año 2017 la revista Fucsia en conjunto con Artesanías de Colombia y la marca Club Colombia, lanzan el programa Maestros Ancestrales con el objetivo de rescatar la identidad ancestral de la cultura del país, a través de la artesanía y así impulsar la apropiación del legado ancestral (Revista Dinero, 2017). Al respecto del proyecto la directora de Artesanías de Colombia afirma: “Los diseñadores están siempre identificando fuentes de innovación, y con Maestros Ancestrales se hace la invitación a trabajar directamente con técnicas artesanales que resulta muy interesante porque, al final del día, hay un tema de cocreación” (Revista Dinero, 2017).

Figura 7. Artesanía y diseño en Colombia desde los años 60.

Fuente: Elaboración propia.

Después de todo este recorrido por la evolución del concepto artesano a nivel mundial, con el cual se llega hasta la industrialización como punto de empalme con el surgimiento de instituciones que regularizan la actividad artesanal en el país en los años 60, se inicia la incidencia desde entes gubernamentales y privados, que marcaron un proceso

importante durante el largo recorrido que ha llevado lo artesanal de nuestra cultura colombiana (Ver Figura 1). Este proceso además ayuda a entender el estado actual del artesano y artesanía con relación a los procesos culturales en los que el diseño se ha sumergido a trabajar de la mano o con ellos como mano de obra.

Esta transformación de roles a lo largo de la historia antigua, ayuda a considerar y entender desde la postura de Arendt (2009) en la que analiza al ser desde la condición humana, que describe desde la labor (lo que realiza como supervivencia), desde el trabajo (lo que realiza como permanencia) y desde la acción (lo que le da continuidad). Bajo este argumento el artesano representa la condición específica del compromiso, en el cual sólo con la práctica se adquieren conocimientos y destrezas, pero no únicamente adscrito al carácter instrumental y técnico de sus procesos, sino que involucra además, cómo solucionan y gestionan el conocimiento producto de la práctica (Sennett & Galmarini, 2009, p. 17).

Desde Arendt (2009) se entiende más a profundidad la concepción del artesano, como un individuo y su actuar dentro de la sociedad, en la sociedad actual, en la cual su trabajo como legado heredado, ha pasado a tocar componentes de la labor como subsistencia en los nuevos entornos culturales. Es importante desde la definición de la labor artesanal, mantener la concepción del artesano como trabajo, desde el cual genera acciones para mantener su continuidad a través del legado cultural que cada comunidad posee. El trabajo artesanal genera elementos, que contienen, no solo, insumos, materiales y técnicas, sino también pensamientos que se materializan en el artefacto, es así que encontramos concepción y procesos de trabajos artesanales.

Arendt (2009) también analiza la estructura compleja que rodean las interacciones del artesano, habla de su interacción con la sociedad o “polis”, proceso durante el cual se encuentran fracturas históricas, ligadas a los desarrollos y avances de cada cultura. Sennett & Galmarini (2009) mencionan una posible consecuencia derivada de la revolución industrial y que fácilmente se puede relacionar con la intervención actual o su evolución de la incidencia en la relación diseño – artesano, en donde se ve una fractura de habilidades, división entre cabeza y mano, en la cual la llegada de la tecnología desplazó el proceso artesanal asignándole un valor de calidad absoluta al proceso desde la máquina por encima del artesano.

Después de todo este recorrido desde lo que significó el artesano o labor artesanal tanto fuera como al interior del país y su evolución durante varios momentos de la historia, prepara el camino para procurar no caer en banalización de significado, para lo cual las reflexiones de Arendt (2009) y Sennett (2009) proporcionan argumentos y líneas de análisis que convergen con significaciones más actuales o relevantes de lo que conlleva la labor artesanal en diferentes niveles del individuo, ya que no es un simple intermediario entre la materia y el objeto, es un concepto de artesano definido de una forma más acertada desde la necesidad de ampliación del concepto, ya que asignarle la definición exclusiva de “hacedor”, limita la visión más exacta en la cual crea artefactos para contar sus anécdotas y sentimientos ligados a su actividad artesanal como “creador” (Barrera G. , 2011).

2.2 Diseño y artesanía

La relación entre el diseño y la artesanía está marcada por diferentes agentes que permeabilizan y condicionan los diferentes resultados, pero resultan ser de cierta forma predecibles al observar como predominan mayores ventajas hacia uno de los dos participantes. Las metodologías de acercamiento varían en cada proyecto, pero convergen en el tipo de intervención, ya que emplean “referentes culturales” en el cual los diseñadores toman elementos identitarios y los exploran de varias formas desde particularidades y contextos del “artesano creador” (Barrera, 2011). Esta relación posee un componente a simple vista unidireccional; se observa, abstrae y aplica desde la subjetividad del diseñador en un artefacto no necesariamente relacionado con el artesano o la comunidad, pero existen dificultades evidenciadas por Barrera (2011) con referente a los diálogos entre artesanos y diseñadores, debido a la naturaleza de formación académica del diseño, que se basa en paradigmas de la modernidad y de la industria, que conlleva a un gran problema en la traducción de estos conocimientos hacia el diseño artesanal.

Los diálogos están marcados por la interacción institucional en la que están inmersos desde que se crearon políticas en torno a la cultura artesanal en el país. Cada acción en

torno al trabajo artesanal ha sido permeada por la interpretación y popularidad del término cultura y artesanía a través de mercados deseados nacional e internacionalmente. Dicha permeabilidad ha ocasionado huellas en la polis cultural del artesano o en “continuum” (Barrera, 2011) que se mantienen hasta que inician un nuevo ciclo de cooperación institucional o se transforman para subsistir e intentar modernizar algunos procesos.

La intervención del diseño a través de la artesanía tiene un objetivo muy marcado como potencializador de la materia (esta última entendida como el producto o técnica artesanal) pero desde la incidencia y entendimiento de intervenciones sobre el capital cultural, existen evidencias de la tergiversación del rol del diseñador hacia un término que se ha adaptado para el presente estudio como “diseñocentrismo”¹ el cual se define como un rol egocéntrico de los primeros acercamientos, vistos desde la búsqueda documental de incidencias de diseño en la práctica artesanal, en la cual se describe el papel del diseño como un creador de artefactos únicos, tomando como inspiración técnicas artesanales, sin tener en cuenta su significado simbólico o conocimiento de uso. Este “diseñocentrismo” también aplica en cuanto a la incidencia de relación buscando afectar o intervenir las comunidades intentando modernizarlas sin importar la fractura de lógicas que esto ocasiona, todo bajo premisas comerciales o sociales de componentes mercantilistas que no contemplan un conocimiento inicial de los contextos culturales de cada comunidad artesanal que varían dependiendo la región en la que se localicen o el tipo de técnica, producto o materia prima con la que trabajan.

2.2.1 Campos de poder artesanales

Los contextos y escenarios actuales en torno al artesano como creador, han cambiado y permeado de forma definitiva y en algunos casos impactado a comunidades enteras. Dichos contextos están medidos no solo por los cambios culturales, sociales y políticos, sino que además, existen diferentes agentes con los cuales su subsistencia se ve condicionada por “espacios de lucha” (Barrera, 2011) dentro de los cuales se busca

¹ Término adaptado de la definición de etnocentrismo (Canclini, 1990)

obtener un dominio de poder del patrimonio artesanal; conocimientos, símbolos, técnicas, materiales, elementos de organización social de producción, circulación y uso los objetos artesanales. Aunque los resultados pueden de cierta forma constituir un medio de difusión y visibilidad de la labor artesanal, poseen un trasfondo de acciones de negociación en las cuales la subordinación y resistencia priman.

Dentro de la cultura simbólica nacional, diferentes agentes interactúan en medio de las dinámicas y valoraciones que el mercado asigna para ellos (Bourdieu, 1997), lo artesanal vive inmerso en medio de dicha cultura simbólica, la cual se ajusta a los cambios del mercado, observando dichos cambios en la relación de tradición con respecto a la modernización socioeconómica y el modernismo cultural. (Canclini, 1990). La modernidad es descrita desde cuatro movimientos que menciona Canclini como básicos, el primero como un proyecto emancipador, el segundo expansivo, el tercero renovador y el último democratizador. Cada uno dentro de lo que se conforma como vida social, la producción, las mejoras y el último dentro de la evolución racional y moral que generan la educación, el arte y saberes especializados. (Canclini, 1990). El gusto por la artesanía y artefactos que constituyen una vista al pasado es un proceso de las culturas actuales que lucha por mantener su vigencia, y coexistir en medio de culturas modernas. Dicha tendencia por el pasado ha acarreado que varios procesos desde el diseño se apropien de elementos de lo artesanal como insumo inspiracional y elemento diferenciador para acceder a mercados ajenos. Así mismo Canclini (1990) habla de cómo existen artefactos obtenidos fuera del contexto real, y desplazados a espacio de compra en los cuales no importa la función o significado originario.

Es así que es necesario contemplar la cultura artesanal, sin modernizaciones o democratizaciones que no abarquen una población totalizante de las culturas artesanales nacionales. Evitar el re-ordenamiento o banalización de los objetos bellos (artesanía), que ocasiona una desigualdad en el valor y el costo del artefacto (Canclini, 1990), esto ha provocado rupturas ligadas a los avances e industrialización que han obligado a los artesanos a urbanizarse o estandarizar su producto para producciones en masa que deben ajustarse a valoraciones netamente comerciales, muy por debajo del valor simbólico que poseen los artefactos artesanales y sin memoria alguna de las historias de las que proviene. Se requiere un proceso de educación y socialización del valor

conceptual y patrimonial del capital cultural que se posee en cada comunidad del país, proyectándola hacia la concientización de un acercamiento con el artesano creador, en el cual no se utilice como mediación modificadora, la intervención en el artefacto que cada comunidad desarrolla.

2.3 Diseño e investigación

Para poder dar un sentido al término de “diseño contemporáneo” que se aborda en el presente apartado del documento y que posteriormente fortalecerá el proceso metodológico y de resultado, se empezará por un recorrido de conceptos que nutrirán el punto final y de concepto al que se desea llegar.

Se inicia desde algunas consideraciones en torno al conocimiento que se genera desde diseño, buscando definir el proceso de diseño en la actualidad desde el surgimiento de la idea de diseño como concepto involucrado a la investigación.

El conocimiento, desde sus orígenes filosóficos como menciona Hessen & Romero (1970) ha intentado resolver la concepción del ser humano dentro de un universo y los elementos que lo componen, en el momento en el cual el hombre concreta esa autorreflexión del espíritu sobre sus implicaciones y conductas teóricas y prácticas, es cuando se concibe una imagen racional de él en el universo. Este proceso complicado y estructurado en el que el hombre se torna un ser crítico e intelectual, convirtiendo al sujeto en un ser cognoscente, tratando de conocer y saber sobre los objetos contenidos, el universo y su posición en relación a ellos dos.

Ahora bien ¿Porque iniciar desde la definición de conocimiento y sobre todo desde la filosofía?, todo por el hecho de querer descifrar o establecer si existe un conocimiento creíble desde la investigación en diseño, es fundamental que se perciba el conocimiento desde la práctica cognitiva del ser, ya que ese proceso nos ha llevado a la evolución intelectual que nos encontramos en este momento. Hessen & Romero mencionan un término importante dentro de sus reflexiones que son un punto de referencia con el cual la investigación en diseño ha tenido relación, desde el intento de definición de los objetos, en los cuales se categoriza fundamentalmente la sustancialidad o la relación de

inherencia y de subsistencia, no como dato de la experiencia, sino un producto del pensamiento que interviene en la experiencia. La experiencia es un factor importante que enlaza la investigación con la práctica artesanal y la práctica en diseño que convergen constantemente desde la investigación y metodologías entre ellas.

La experiencia nos ha llevado a cuestionar nuestro entorno, y las implicaciones sociales, políticas y culturales, no solo a tratar de descifrar la existencia misma, además a percibir el impacto de posturas y decisiones que pueden modificar o adaptar ese universo y objeto a cada elemento. Este cuestionamiento filosófico es la raíz misma de las prácticas de diseño con artesanía, al utilizar la experiencia como origen mismo de los problemas o brechas con las cuales posteriormente usamos el diseño como herramienta o como postura para tratar con ellas.

Cross (2001) menciona el trabajo de Le Corbusier quien desde el diseño arquitectónico, tomó el uso de los espacios con funciones definidas y en secuencia regular del diseño objetivo. Este es un claro ejemplo de cómo el ser racional ya no solo trata de identificar su entorno, con sus aportes en la arquitectura, arte y diseño, busca transformar el mundo a través de la arquitectura. Es un claro ejemplo de cómo se detecta un problema y se utiliza el diseño como medio para poder generar una transformación. Se podría hablar desde esta postura el diseño o diseñador como un transformador desde su mirada del mundo en el que habita.

Gregory (1966) define a la ciencia como analítica y al diseño como constructivo, explicando cómo el diseño busca la invención de elementos que no existen. Pero si trasladamos estos argumentos al diseño constructivo, en relación a la innovación en la creación de puentes o caminos de relación con quienes interactúan acorde a los contextos en los que la comunicación se está llevando a cabo, para que la definición de constructivo aplique a procesos no necesariamente de creación de artefactos sino de relación con quienes los desarrolla.

Bayazit (2004) habla sobre el *diseño participativo*, un término que surge inevitablemente al intentar hablar del diseño convergiendo con otros actores o inmerso en culturas tan complejas como lo artesanal. Para el proceso de determinar relaciones entre partes, en

este caso diseño y artesanía, hay que definir premisas para los canales de hecho de dicha relación, al respecto Bayazit (2004) menciona:

“El éxito del proceso de diseño participativo, depende de la conciencia de los diseñadores de los valores, de los usuarios y los profesionales obligados a colaborar con los científicos sociales, así como los antropólogos para llevar a cabo la investigación del diseño”. (p. 22)

Para cerrar este bloque del diseño como herramienta de investigación aplicable en este y otros proyectos Nonaka & Hirotaka (1995) hablan de cómo el futuro debe estar dimensionado desde los proyectos que contemplen la interacción de diferentes posturas, siguiendo los principios de interdisciplinariedad, heterodoxia y colectividad, para llegar a un resultado de aspectos tácitos y explícitos del conocimiento como una dimensión epistemológica, tema clave dentro de las posturas sobre relación del diseño y otros campos, para el objeto del presente proyecto; su permanente interacción desde lo social y crítico con la cultura artesanal de las comunidades.

2.3.1 Giro en el rol del diseñador.

El descubrimiento de teorías y conceptos a lo largo de la maestría llega inevitablemente a un giro, el cual se menciona por el importante aporte al conocimiento e investigación en diseño, además por la forma en la cual el concepto refuerza las teorías de diseño que soportan las investigaciones en torno a ella y (como en este caso puntual) en la relación del diseño con otras áreas del saber y culturas en estrecho contacto con ellos.

El giro semántico no solo es un cambio en la forma en la cual se diseña bajo un humano hipotético o porcentual de una población mayor, a uno que abarca mucho más elementos fuera del solo artefacto, involucra la concepción de toda la cadena de valor del proceso de diseño desde la idea o primer pensamiento de concepción, hasta el resultado final que no lo constituye el artefacto o servicio, incluye el control y evaluación de cómo este interactúa en el entorno o con los usuarios para el cual fue planteado (Krippendorff, 2005).

Asumimos el cambio propuesto por Krippendorf (2005) desde una mirada de cambio de mentalidad del diseño, de cómo debería funcionar el pensamiento ajustado a los contextos en los cuales se debe aplicar y sobre todo desprenderse del pensamiento sobre el cual todo resultado debe ser tangible o el final del camino. Aportando hacia la expansión de las fronteras de las profesiones, en donde los límites que se tenían en principio de aplicación, de cada uno, se van mezclando y desvaneciendo involucrando profesiones o saberes diferentes, en donde cada participante del proceso sea considerado un miembro activo e inteligente (Krippendorf, 2005).

Confirmando lo anterior, desde el giro semántico se afirma: "...una ciencia para el diseño tiene que hablar un lenguaje de posibilidades, no sólo de los diseñadores, sobre todo de aquellos para quienes está destinado el diseño y aquellos cuya vida se ve afectada por ellos" (Krippendorf, 2005).

Desde las bases teóricas que se entretajan sobre diseño, se busca construir un discurso para el diseño en la artesanía, estrechando relaciones entre los "stakeholders" (Krippendorff, 2005) a través de sus vocabularios, "Affordances", posibilidades de significados en el uso de los artefactos (Gibson, 1977), de ahí que Maier & Fadel (2009) mencionen, cómo los diseñadores tienen habilidades únicas que no se han combinado con medios artificiales, por ejemplo desde la ideación y creación de estructuras hacia la empatía de cómo su artefacto será usado por otros.

Con esto se quiere añadir, un discurso del diseñador desde un rol más empático, no idealizando y cultivando el egocentrismo, sino potencializando el sentido de ideador como un método para lograr mejores relaciones y posibilidades en torno a las prácticas en diseño que aun necesitan perfilar el sentido de acercamiento y abordaje de problemas tangibles e intangibles. Por otro lado, esta línea de pasos y conceptos que van en camino hacia la ciencia del diseño, está estrechamente relacionada con el interés sobre las pautas y cambios que han permeado al artesano creador actual desde el origen de sus saberes. Esta armonía que se propone de dialogo concreto y constante en el establecimiento y creación de significados de segundo orden en el uso de los artefactos es parte de los cuestionamientos con relación a los creadores artesanales en la actualidad a través del diseño, y cómo ellos asimilan el vocabulario de los diseñadores y

sus pautas para generar y adaptar sus propios significados a los artefactos en las culturas actuales.

Por otro lado, varias reflexiones e investigaciones concluyen en metodologías participativas o co-diseño como caminos acertados para los diálogos entre diseño y artesanía estableciendo como:

“Propuesta conceptual integral, en la que los artesanos, diseñadores, y otras profesiones se relacionan como pares humanos y establecen diversos intercambios de saberes en los cuales todos aportan en la búsqueda de respuestas creativas, que deben caracterizarse por ser coherentes, responsables y pertinentes a las problemáticas artesanales hacia las cuales dirigen sus esfuerzos”.

(Barrera & Quiñonez, 2006, p. 97)

Complementando lo anterior, un núcleo importante dentro de la problemática de conceptos entre la artesanía a través del diseño, es el concepto de artefactos o futuros mejores, su evolución de concepto de las creaciones y las interacciones en las culturas emergentes, determinar esa ley de idealidad “Triz” (Altshuller & Gomila, 1997) en donde desde cada disciplina se desea llegar es un factor importante de fiabilidad, eficacia, sostenibilidad, economía, etc.

Poniendo un caso en particular desde las herramientas planteadas por Krippendorff (2005), menciona la importancia de la etnografía, con la cual la implicación más importante son las personas, sus artefactos, prácticas culturales y los espacios de convivencia, desde la perspectiva de quienes habitan en las comunidades artesanales. Para lo cual en complemento se puede afirmar que es necesario un reconocimiento profundo de los sistemas de significaciones inmersos en las comunidades artesanales, para llegar a comprender valores relacionados con los segmentos de mercado, designados desde estilos de pensamiento, con lo cual se establezca una red de significaciones interculturales, desde donde parten las decisiones de diseño (Barrera & Quiñonez, 2006).

El diseñador es quien pone en marcha los conceptos y herramientas desde el diseño que se aborda en la investigación, desprendiéndose del enfoque de intentar definir las nuevas estrategias y metodologías del diseño emergente o lo que al respecto se

investiga. El diseño con el que se busca contemplar la relación se basa en un ideal de conocimiento y postura con el cual diseño debe abordar escenarios como el cultural desde la artesanía.

El conocimiento del otro (hablando de relaciones con más individuos) y reconocimiento de su existencia más allá de solo análisis de datos, es el cambio desde el cual se propone la siguiente definición, conocimiento en un sentido interactivo de otros seres humanos a partir de la convivencia. El quehacer diario da experiencia y desde los diálogos en torno a actividades cotidianas, en las cuales se comparten experiencias, tradiciones, historias y cultura (Lewin, Tax, Stavenhagen, & Fals, 1992), puntos clave de la postura del diseñador/diseño contemporáneo con el cual se debe abordar procesos de diseño en el cual convergen otras disciplinas ligadas a la cultura del país, comprometido en la búsqueda en conjunto de soluciones que desde su mirada no articulada como agente externo que potencialice la búsqueda para la comunidad. (Lewin et al., 1992).

Esta postura potencial del rol del diseñador, se caracteriza por la multiplicidad de procedimientos, con la capacidad de ajustarse a diferentes condiciones y necesidades según sea el caso; para ello toma referencia de diferentes disciplinas que convergen con sus propias herramientas, aportando y enriqueciendo el proceso de diseño. Dentro de dichas herramientas hablamos de la antropología desde el diseño, con la cual se sumergen en trabajos de corto plazo para revisiones del entorno social y cultural de elementos específicos para generar nuevos conceptos (Otto & Smith, 2013). Dichos conceptos son clave durante el proceso de trabajo con comunidades, debido a que no son tomados como datos estadísticos, son claves del proceso de diseño con el cual se aborda a las comunidades, para llegar a un esbozo de ideas en conjunto. Drazin (como se citó en Otto y Smith, 2013), menciona el desarrollo de conceptos de diseño desde esfuerzos en conjunto donde cada miembro del proceso aporte durante todo el desarrollo de diseño e investigación.

2.3.2 Mirada del diseño, desde la teoría de la acción

Para fortalecer la postura del diseño contemporáneo se debe perfilar la mirada desde la cual se realiza la intervención, para lo cual las teorías de la acción mencionadas por Bourdieu (1997) precisan un balance de cómo la postura del diseñador ha de incidir en el universo de *lo artesanal*. Se habla entonces de agentes constituyentes de un universo que constantemente están en intercambio que hasta el momento se percibe desigual en algunos ámbitos relacionados con lo proyectual del mercado económico. Dichos agentes se mueven dentro de un capital simbólico que encierra todo lo cultural y social como patrimonio material e inmaterial de cada agente, dicho capital simbólico “es un capital de base cognitiva, que se basa en el conocimiento y reconocimiento” (Bourdieu, 1997, pág. 152). El componente que prima dentro del capital son las jerarquías que como constante se determinan de dominación simbólica, existiendo sumisiones de un agente (lo artesanal) hacia otro (el diseño), es por eso que los intercambios culturales como parte de tejidos sociales deben ser justos y para que esto suceda se deben categorizar en la misma medida la percepción y el valor, para que dichos enfoques sean equilibrados en el objeto del intercambio de conocimientos. Fortaleciendo la premisa de deslegitimar la dominación simbólica a través de la violencia que se constituye desde el reconocimiento de deuda para motivar una sensación de agradecimiento, sin generar una atadura simbólica que pueda configurar en una dependencia permanente de relación. Dando como resultado una independencia en el uso de los conocimientos artesanales y como se relacionan con otros agentes durante el ciclo de lo artesanal en cada comunidad.

2.3.3 Diseño emergente

El diseño contemporáneo es mencionado desde la comunicación bidireccional en la cual la cultura se encuentra ausente. Se habla de diseño emergente como procesos y métodos orientados desde el problema hacia posibles soluciones, con lo cual no se plantea un resultado único y objetual, sino que se constituye también el recorrido (método) con el cual se establecieron herramientas (Manzini, 2016), pero desde este diseño emergente se cuestiona las implicaciones. Concretamente Manzini (2016) establece discusiones sobre como la participación del diseño debe cubrir aspectos

ambientales, económicos y sociales, contemplados en los procesos y resultados. Estos temas según Manzini (2016) deberían ser típicos del diseño, por lo cual el tema de la investigación converge completamente al asignar nuevos roles al diseñador, más allá de estéticas o funcionalidades. Parte de estas responsabilidades surgen del enfoque dialógico que le asigna Manzini (2016) a orientar los criterios del diseño hacia soluciones locales y la valoración de ellas en el contexto.

Complementando la idea anterior se puede pensar que la cultura del diseño contemporáneo es muy amplia y poco tratada por tanto el diseño emergente puede ser un traductor de lo que se puede considerar como contemporáneo, por lo cual es importante ligar el concepto desde la búsqueda de voces y miradas que contemplen cada aspecto de los agentes e implicaciones de opinión de todos los involucrados en el proceso “stakeholders” (Krippendorff, 2005) y sobretodo la responsabilidad de los diseñadores en su rol de trabajo contemporáneo de no dejar de lado la voz de cada persona involucrada en el proceso, de no subestimar cada postura para este caso no solo profesionales, también maestros artesanos con todo el respeto de sus conocimientos y procesos no necesariamente buscando un resultado unidireccional hacia un objeto, sino en el dialógico pensamiento de igualdad y respeto hacia un fin en concreto el cual debe ser salvaguardar conocimientos de la cultura artesanal o ancestral.

Finalizando la reflexión sobre el diseñador emergente (contemporáneo), se da énfasis al ideal de comportamiento desde el diseño en relaciones que deben ser bidireccionales como en el caso de la presente investigación que tiene como punto de partida un cambio de relación, donde primero debe suceder desde la concepción misma de cada diseñador de un perfil empático, casi que podrían tomarse prestadas para este perfil las estrategias etnográficas que son el punto de partida con el cual el diseñador se sumerge en la perspectiva del ser (artesano) ajeno a sus procesos para comprender como tiene que funcionar el diseño, adoptando perspectivas no contempladas desde otra mirada diferente a la suya para exponer nuevas y mejores formas no de objetos o artefactos, sino de maneras de hacer las cosas y de cómo se relacionan con las temporalidades de la cultura y sociedad misma. (Ken & O’Grady, 2018).

2.3.4 Diseño contemporáneo

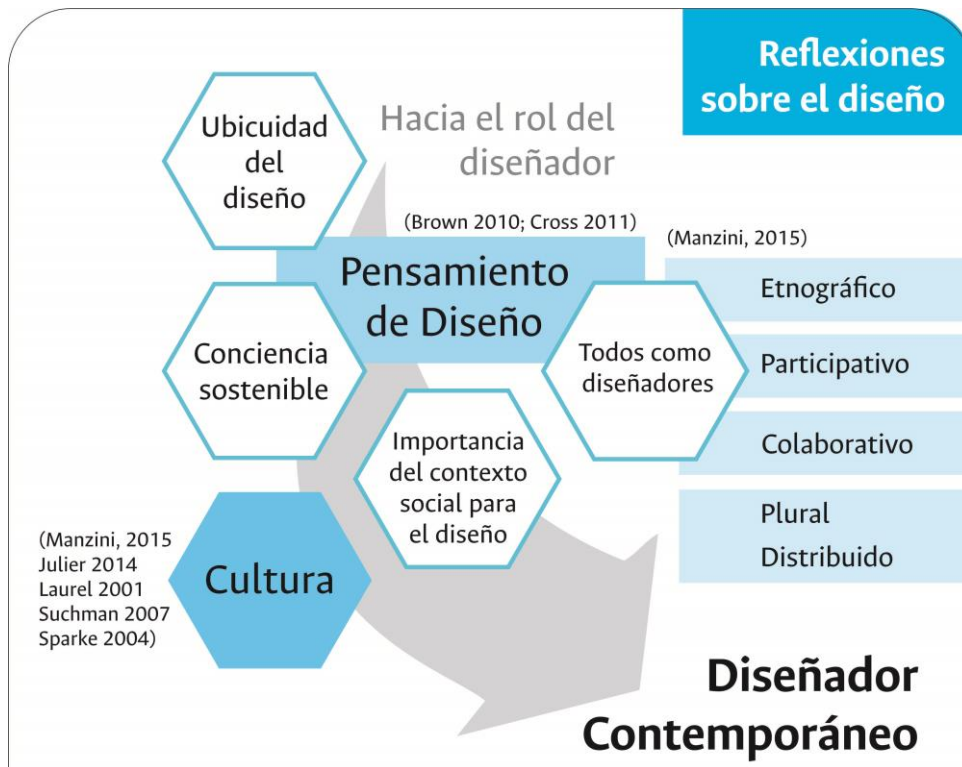
La definición de diseño contemporáneo, es bastante amplia y no se intenta encerrarla y limitarla en este capítulo, es un punto de partida y una postura desde la cual se abordó el proyecto de investigación, con el cual se busca impulsar y modificar la mirada con la que el diseño se acerca a las comunidades artesanales.

Escobar (2016) habla desde su texto, sobre un papel más responsable del diseño, hacia los procesos sostenibles y sociales de intervención. Hace referencia a cómo los “diseñadores contemporáneos” están volcando su mirada hacia prácticas más responsables de diseño, aunque aún falta que esta responsabilidad sea una impronta constante e inherente de la profesión.

Desde el inicio de lecturas sobre diseño se observan convergencias desde las diferentes reflexiones (Escobar, 2016), de los tópicos más importantes, se resaltan la ubicuidad del diseño, la importancia del contexto social para el diseño, conciencia sostenible del diseño, todos como diseñadores: en la

Figura 8 se buscó mapear dichos conceptos y los autores que Escobar (2016) menciona, algunos ya tratados en la presente investigación por los valiosos aportes al pensamiento del diseño y el enfoque con el cual se aborda el rol del diseñador hacia lo contemporáneo.

Figura 8. Reflexiones sobre el diseño



Fuente: elaboración propia.

En este punto ya es evidente cómo el discurso toma fuerza hacia el diseño contemporáneo, como un ideal de práctica y pensamiento sobre todo como recurso potencializador de la relación en otros entornos culturales como el de la artesanía, con el cual no se anule o incida de manera inconsciente en los contextos y saberes de la cultura del creador artesanal.

Siguiendo con las discusiones colaborativas de cómo debería ser el diseño, Dunn y Raby (citado por Escobar, 2013) en relación al diseño crítico, componente complementario de la postura contemporánea que se intenta definir para la presente investigación del rol del diseñador, con lo cual el autor centra su postura en el pensamiento a través del diseño, usando el lenguaje y la estructura del diseño como una forma de relación con las personas, dando importancia al papel del diseño crítico como elemento potencializador de cómo podrían ser las alternativas de las cosas.

La visión del diseño contemporáneo no ha de ser instrumentalizar las relaciones, en donde se establezcan jerarquías o lineamientos rígidos y objetivados e individualizados del quehacer autóctono cultural de la artesanía. Es importante dar énfasis en el fortalecimiento de capacidades no como un resultado único y final, sino desprendiéndose de la exigencia de puntos de llegada o resultados únicos, con el cual los tejidos culturales y de vida de las comunidades sean preservados desde la relación con el diseño desde lo social y autónomo de cada uno de los Stakeholders que se involucran directa o indirectamente en la relación (Escobar, 2016). Complementando “el diseño, en este sentido, no transforma el mundo; es, más bien, parte del mundo que se transforma a sí mismo” (Gatt & Ingold, 2013, p. 145). Aquí surge una idea importante en la cual el cambio en el rol del diseñador parte desde su formación, para lo cual las academias han de tener el poder y responsabilidad de encaminar sus formaciones hacia un rol crítico y social en su quehacer profesional.

El diseñador contemporáneo es en gran medida una confluencia de diferentes roles y posturas desde lo social, crítico, colaborativo, participativo y autónomo, con esta definición se busca un cambio de conciencia desde el diseño como profesión y la academia, con la cual el diseño no signifique anulación o transformación sin ninguna contemplación y respeto de los contextos culturales que se intervienen, por el contrario se deben desmitificar entre las comunidades artesanales los roles predispuestos desde entes gubernamentales o ajenos a su cultura que pretenden influenciar según sus propios preceptos u objetivos de modernización como única vía de supervivencia de las comunidades artesanales ante las condiciones sociales, políticas y económicas cambiantes actuales.

2.4 La artesanía en Cucunubá

La palabra “Cucunubá” significa “semejanza de cara” y proviene de la lengua Chibcha (Artesanías de Colombia, 2014). Municipio fundado el 2 de agosto de 1600 (Cucunubá)², ubicado en el departamento de Cundinamarca, en el conocido valle de Ubaté, donde el municipio es denominado como “niña bonita” (castillo, 2001). Según el Sistema Nacional de Información Cultural (SINIC), el municipio cuenta con 228 artesanos, dentro de los cuales Artesanías de Colombia solo tiene registrados 73, el 58% mujeres; el 45% promedia sus edades entre los 31 y 55 años.” (Sinic - Sistema nacional de información cultural). En el cual el 58% de los artesanos tienen como principal actividad económica la producción artesanal. Dentro de 100% de la población artesanal, el 63% pertenece al estrato 2, los cuales se concentran en zonas urbanas el 72%. Además, respecto a la escolaridad se encuentra como el 32% no tiene primaria finalizada, el 25% finalizó la secundaria y un porcentaje muy pequeño posee título universitario. (Artesanías de Colombia, 2014).

2.4.1 El telar

El origen del telar tiene sus inicios ligados al desarrollo de tejidos textiles desde culturas primitivas del paleolítico superior (de Haro, 2012), quienes en la prehistoria entretejieron fibras naturales para generar prendas con las cuales vestirse, la evolución hacia herramientas de tejido como el telar data desde civilizaciones antiguas como la egipcia, en la cual a través de las representaciones artísticas en pared y objetos se encuentran vestigios de travesaños e hilos de urdimbre, para constituir un tejido (Cardito, 1996). Los telares del neolítico cuentan con partes más elaboradas como el lizo, barra de calada, peine y lanzadera entre otras, elaborados en madera y otros materiales como el hueso. (de Haro, 2012). En Colombia han sido encontrados implementos arqueológicos y restos textiles en lugares de asentamientos de culturas Muisca, Guane, Sinú, entre otras (El tiempo, 1993).

² Información tomada de placa de piedra localizada en la fachada de la alcaldía municipal de Cucunubá.

Los primeros telares eran constituidos verticales, también llamados de cintura, elaborado a partir de dos ramas paralelas entre sí para tensar los hilos de urdimbre, en la cual una es amarrada hacia un árbol y otra hacia quien teje (Alvarado, 2006). El telar es un instrumento aún muy utilizado en varias regiones del país, como Boyacá, Nariño, la Guajira, Putumayo, Cundinamarca entre otros. (El tiempo, 1993)

Los telares usados en comunidades colombianas varían según el uso y tipo de pieza que se desee elaborar, algunos de los más representativas son de Chinchorro, de horqueta, de cintura entre otros (El tiempo, 1993) el territorio es un factor clave del tipo de telar que se gesta y usa para el desarrollo de piezas textiles que hoy en día constituyen el legado artesanal del país.

El telar común mecanismo tiene su origen alrededor del año 200 a.c. en civilizaciones egipcias, el cual facilitaba el desarrollo de tejidos complejos con la intervención de un solo tejedor, alrededor del año 2000 a.c, el cual es muy semejante al telar usado actualmente por la comunidad de Cucunubá. Posteriormente la revolución industrial trajo consigo la mecanización de algunas partes como se evidencia en los telares actuales (Lafuente, 2005).

La llegada del telar a ciertas comunidades y la incursión de algunos materiales como la lana data desde la conquista, en la que los españoles a través de la implementación de algunos telares y el uso de la lana de oveja (Artesanías de Colombia, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, & Tejedor, 2011).

Existen diferentes tipos de telar según corresponda el tipo de estructura o dirección de la urdimbre (Ver Tabla 1), estos van desde el más rudimentario como los conocidos bastidores hasta los más complejos. (Frederiksen, 1982).

Tabla 1. Clase de telar en función de urdimbre y montura

Clase de telar en función de urdimbre y montura	
Según el tipo de estructura:	Clase de telar
La urdimbre	1. Vertical

	2. Horizontal
Montura de Lizos	3. De poleas 4. De contramarcha 5. <i>Damascus</i> 6. Jacquard

Fuente: elaboración propia

A continuación en la Tabla 2 se describen algunas piezas básicas (Frederiksen, 1982), que constituyen un fundamental de base para el entendimiento de la técnica en el desarrollo de los procesos.

Tabla 2. Partes básicas del telar horizontal

Partes básicas del telar	
Antepecho	Travesaño horizontal sobre el cual corre el tejido, ubicado en el frente del telar
Peine	Se ubica dentro del batán, por donde deben pasar cada uno de los hilos de urdimbre
Batán	Travesaño horizontal ubicado en la parte frontal del telar, sobre el cual se dispone el peine para ir ajustando la trama, y a su vez funciona como canal para el recorrido de la lanzadera
Soportalizo	Travesaño móvil sobre el cual están apoyados los lizos

Tabla 2. (Continuación)

Partes básicas del telar	
Lizo	Marcos que contienen agujas por cuyo ojal central pasa cada uno de los hilos de urdimbre para separarlos.
pedales	Se ubican en la parte inferior del telar, con los cuales se acciona el movimiento de los lizos en condición del tipo de tejido.
Poleas	Accesorios sobre los cuales se soportan diferentes

	elementos como los soportalizos y el mecanismo de acción de lanzadera dentro del batán.
Plegadores	Travesaños horizontales, ubicados en el frente y posterior del telar, en el plegador posterior se enrollan los hilos de urdimbre y se van soltando en sentido del tejido que a su vez se va enrollando sobre el plegador frontal.

Fuente: elaboración propia. Información tomada de (Frederiksen, 1982)

3.Marco Metodológico

3.1 Diseño metodológico

La investigación fue exploratoria – analítica, con análisis cualitativo, ya que en primer lugar se buscó describir y caracterizar a partir de artículos y textos las dinámicas de la unidad de estudio, con diseño de fuente mixta debido a la “Obtención de datos a partir de fuentes vivas o directas y fuentes documentales”. (Hurtado de Barrera, 2010), lo cual se utilizó para establecer relaciones mutuas entre distintos tipos de pruebas, de manera que pudieran compararse y contrastarse. (Elliot, 2000).

El evento de estudio se centró en los procesos del diseño dentro de las prácticas de artesanía tradicional, determinando como unidad principal la práctica del telar horizontal de Cucunubá. La población de estudio elegida para el análisis, fue la comunidad de artesanos de telar horizontal del municipio de Cucunubá, población con la cual desde mi quehacer docente ya había tenido contacto y conocimiento de la popularidad de su trabajo en lana y el trabajo llevado a cabo con diseñadores (de modas e industriales) locales de renombre a nivel nacional e internacional. La primera fase de la investigación estuvo dirigida a establecer la realidad de la población desde documentos y artículos que permitieran observar las relaciones y actividades que caracterizaban a la popular comunidad.

Para caracterizar a la población, la temporalidad empleada fue retrospectiva longitudinal, también llamada histórico, ya que se investigó un evento del pasado, seleccionando un conjunto de unidades, observada en cierto periodo de tiempo.

Se pudo determinar cómo la población cumplía con los requisitos mínimos de conocimiento ancestral, con saberes propios de la región y principalmente el contacto y

relación con el diseño como profesión desde diferentes agentes, entre ellos: entidades gubernamentales, instituciones sin ánimo de lucro, organizaciones privadas y diseñadores profesionales. Cada uno de ellos relacionados de forma directa o indirecta con el diseño como disciplina en alguna parte del proceso de relación.

En la segunda etapa, la selección de estudios de caso, estuvo caracterizada por un número inicial no determinado de artesanos, que constituyeran la muestra con los criterios de selección, primero se buscó establecer una lista a partir de los artesanos involucrados en el proceso de certificación con ICONTEC en el sello “Hecho a mano” además para este caso fueron determinantes, la coincidencia de opiniones y comentarios obtenidos en las búsquedas y entrevistas no formales preliminares, en la cual designaban a una persona como el mejor artesano en ejecutar la técnica en la región, y una vez establecido el contacto se pudo establecer su participación como líder de una pre-cooperativa que proporcionó al grupo de trabajo con el cual se desarrolló el proceso metodológico. La mayoría de las personas participantes dentro del proceso son artesanos de la región pertenecientes a una misma familia (abuelos, nietos, nueras, amigos) con conocimientos heredados de más 115 de años de tradición, según el testimonio de los artesanos de la comunidad evidenciado desde el telar más antiguo con el que contaban que data de 1902.

En la segunda etapa de levantamiento de la información, se utilizó un enfoque etnográfico, para lo cual, se realizaron varias salidas de campo, la primera donde se constituyó el punto de partida desde la observación sin ningún tipo de incidencia o sugerencia del proceso a llevar posteriormente, esto con el objetivo de tener un referente inicial de la comunidad. Durante la exploración se buscó hacer una aproximación a la artesanía y artesanos, para establecer un acercamiento y abrir camino hacia el evento de estudio deseado, para posteriormente identificar en el proceso de una investigación descriptiva, las características del evento de estudio y los interrogantes que se hayan encontrado en la primera fase (de Barrera, 2010), durante esta fase se buscó enunciar las características del evento de estudio, delimitando un contexto, identificando necesidades, justificándolas, para permitir el planteamiento del objetivo de la investigación.

En la tercera etapa se caracterizó a cada artesano participante del proceso, por medio de entrevistas no estructuradas, pero con previa planeación de puntos o temas principales con las cuales identificar los roles de los artesanos de la comunidad. El proceso de la entrevista cambió de persona a persona, debido a la libertad en los testimonios y respuestas que cada artesano hilaba hacia sus conocimientos o remembranzas.

En la cuarta etapa se desarrollaron varias salidas de campo, de tipo etnográfico durante el proceso de desarrollo de la técnica de tejido en telar horizontal, acompañando cada etapa del día durante la ejecución y desarrollo del tejido. Además de una salida de observación en la cual se evidenció a la comunidad participar de una plataforma de promoción en un evento gubernamental, cuyo objetivo principal era acercar y reunir en un solo lugar los diferentes aspectos de la cultura del departamento de Cundinamarca.

En la quinta etapa se procedió a realizar un análisis de la información observada, con la cual se pudo sugerir, desde un proceso de asesoría temática en un proyecto de grado de una estudiante de diseño de modas, lo que se estructuró más adelante como la primera intervención de forma indirecta sobre la comunidad.

En la sexta etapa se reúne la información inicial y se contrasta con los hallazgos y observaciones del proceso posterior a la intervención y se desarrolla un instrumento con el cual se pudiera acercar el proceso metodológico y de diseño en el análisis de evaluación de conocimiento ajeno insertado en la comunidad.

La séptima y última etapa fue el análisis de contraste entre los hallazgos y brechas encontradas con referencia al caso de estudio y cómo desde la propuesta metodológica se plantea un cambio de relación desde lo artesanal.

3.1.1 Método

Como propósito establecido se buscó referirse a los aspectos de relevancia social, su utilidad, explicación, no necesariamente una solución pero sí una delimitación hacia una mejor comprensión en la actualidad de la unidad de estudio (de Barrera, 2010). El

análisis de los datos tuvo un enfoque cualitativo, ya que el interés en este enfoque está dado como menciona Rodríguez (2011) debido a su perspectiva epistemológica, el interés teórico que persigue y la forma de aproximación conceptual a la realidad humana y social.

3.1.2 Técnica e instrumentos

El tipo de recolección de datos estuvo ligado al carácter de testimonios tomados a partir de los involucrados y seleccionados del proceso, dentro del cual, se tomaron las unidades o rasgos de procesos de diseño personalizados, en varias etapas dentro de la secuencia retrospectiva (Hurtado de Barrera, 2010). Las fuentes fueron examinadas cuidadosamente a partir de personas involucradas en el proceso que cumplieron con los siguientes criterios; inicialmente, vivir en el municipio de Cucunubá, conocer y ejercer la práctica de telar horizontal, tener conocimiento resultado de la tradición oral de la comunidad artesanal y principalmente haber participado en proyectos con diferentes entidades o diseñadores. En algunos casos se contrastó con documentos que contenían registro de parte del proceso con fuentes primarias.

Para la recolección de la información se tuvo en cuenta el método de Participación Observación debido a que suele ser útil en estudios orientados a la generación de interpretaciones teóricas, además facilita al investigador el ser conocido por los miembros de la cultura, facilitan el proceso de investigación. (Aranda, 2009).

Como herramienta clave se emplea la observación participante, este tipo de técnica involucra al investigador en un rango de actividades durante el proceso de observación de sus vidas diarias con la cual se participó en las actividades relacionadas con la técnica de telar dentro de su cotidiano para facilitar la comprensión del objeto de la investigación (Aranda, 2009).

Otro instrumento útil fue la historia de vida, debido a que facilitó la recolección de información tomando como referencia importante, el punto de vista de la comunidad de interés, debido a que “...se trata del relato de vida de una persona o de un grupo, en el

contexto donde sus experiencias tienen lugar, registrado e interpretado por un investigador” (Aranda, 2009, p. 296), se buscó de tipo focal o temático debido a que se centró la búsqueda de la información en un aspecto específico de la vida de la comunidad, abordando un solo tema de sus experiencias.

Como técnica de análisis la información, se agrupó por rasgos o unidades similares, dentro de los hallazgos que permitieron establecer puntos de convergencia, o datos que se ajustaron al desarrollo de los objetivos específicos de la investigación. Parte importante del análisis se determinó a partir de la revisión previa teórica sobre metodologías de participación similares, con las cuales poder establecer un puente o enlace con lo registrado en análisis cuantitativos o cualitativos similares en otros contextos o líneas de tiempo.

3.2 Territorio

3.2.1 Levantamiento de Información. Cucunubá desde lo gubernamental

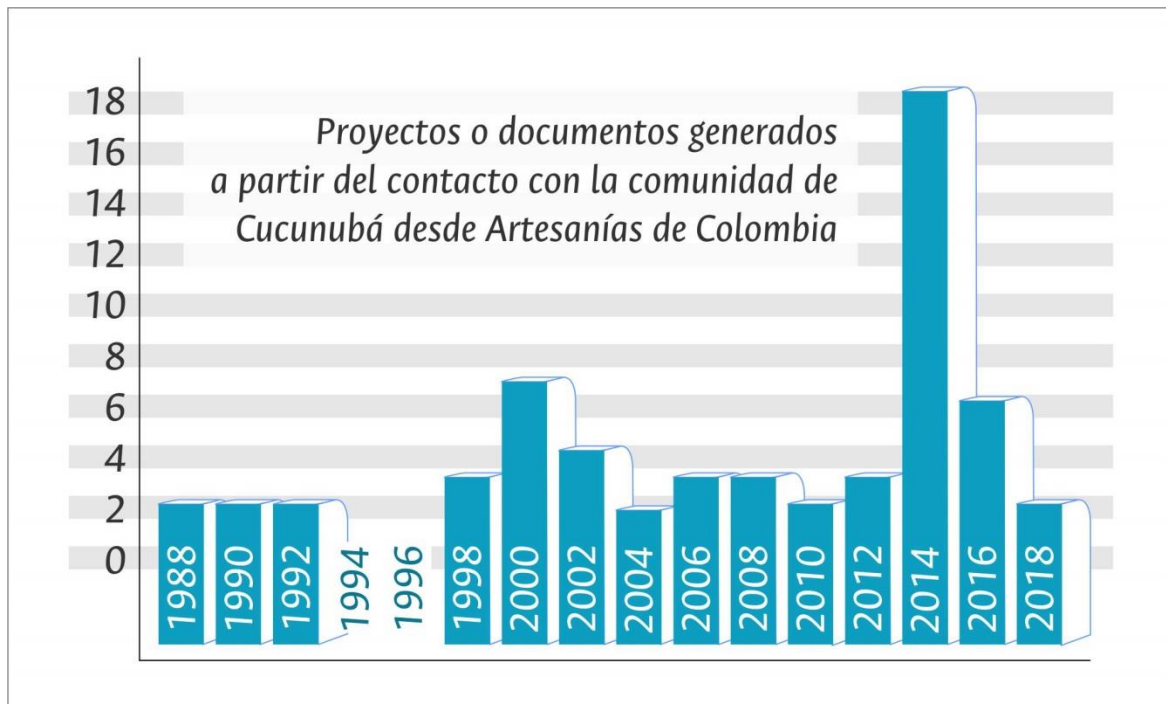
Para poder dar inicio al desarrollo del primer objetivo específico con el cual se pretende describir la técnica artesanal de telar horizontal, practicada actualmente por los artesanos de Cucunubá, se inició por los datos registrados desde intervenciones anteriores, con el objetivo de caracterizar la técnica artesanal de la comunidad.

El segundo objetivo específico también es abordado paralelamente debido a que durante el proceso de reconocimiento se desarrolló un análisis y se detectaron procesos de relación entre la práctica artesanal del municipio y el diseño contemporáneo, que hasta este momento lo constituyen las entidades o personas que llevan la impronta de diseño como objetivo principal de relación con lo artesanal.

La intervención desde el ente gubernamental se ha realizado desde hace varios años en la comunidad de Cucunubá, y para determinar el tipo y duración de la intervención se realizó una consulta en el Centro de Investigación y Documentación para la Artesanía – CENDAR, en el repositorio institucional digital (Ver anexo A), con el cual se pudo

constatar que existe documentación de estudios o intervenciones desde el año 1998 hasta el presente, también se observó cómo en el año 2014, se incrementó el porcentaje de intervención y documentación en torno a la artesanía y Cucunubá, como se observa en la Figura 9.

Figura 9. Gráfico de proyectos o documentos generados desde un ente gubernamental.



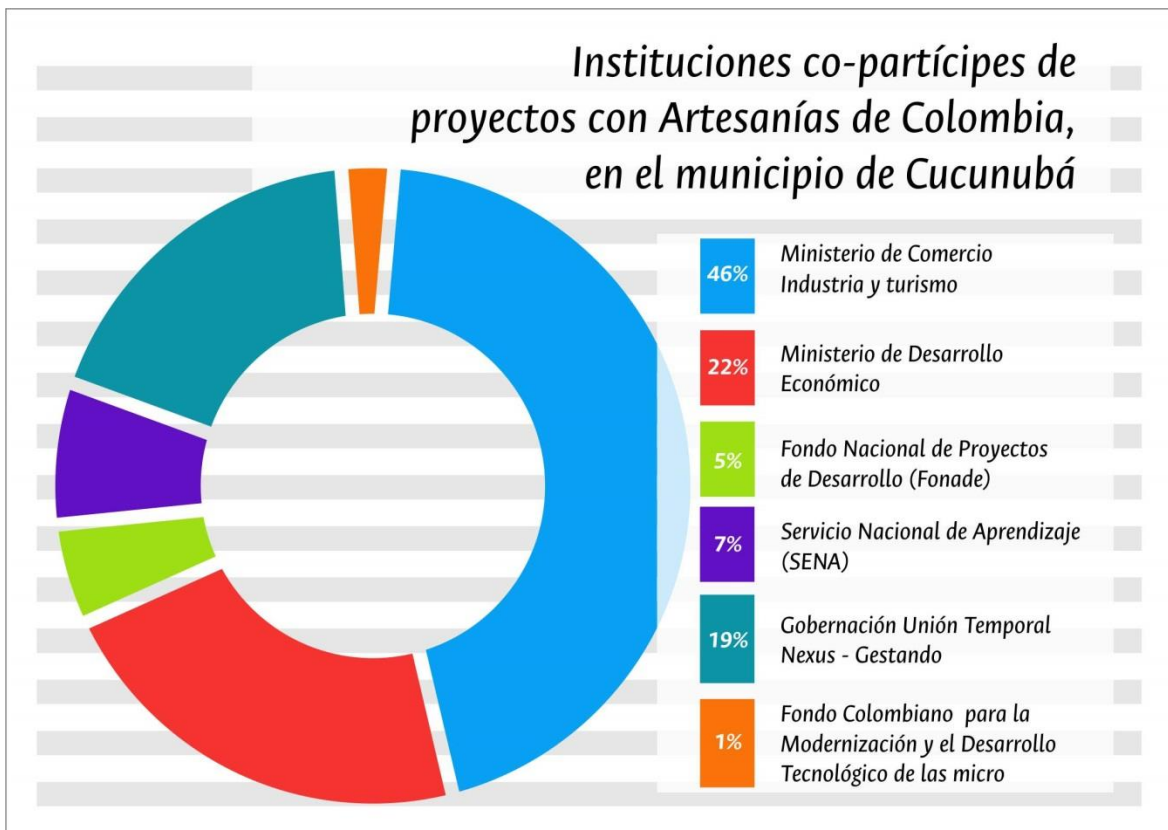
Fuente: elaboración propia.

Durante la revisión documental se pudo determinar que la intervención está dada principalmente para impulsar y promover la competitividad del sector artesanal, es decir, una búsqueda del incremento en fuerza comercial de la actividad artesanal de las comunidades principalmente de Cundinamarca, dentro de las que se encuentra agrupada la artesanía de Cucunubá. Además desde la misma instauración de proyectos, se buscó realizar intervenciones desde el diseño para potencializar la creatividad artesanal, con los cuales se planteó trabajar de forma paralela en la construcción de pautas de colecciones nuevas, de la mano con el co-diseño, para fortalecer las herramientas creativas del artesano (Artesanías de Colombia, y otros, 2014). Así mismo se observó que todo el

proceso productivo en torno a la artesanía también es tenido en cuenta, al igual que el fortalecimiento de toda la cadena de valor. No se puede dejar de lado el interés de las instituciones en la recuperación y proyectos en pro de mantener vigente el legado cultural principal de Cucunubá como lo es la técnica y el uso de la lana local. Evidencia de esto es el proyecto de caracterización de la técnica artesanal (Artesanías de Colombia, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, & Tejedor, 2011).

Así mismo, se determinaron un variado número de entidades co-partícipes del proceso en torno a la actividad artesanal del municipio de Cucunubá (Ver Figura 10), con lo cual no se pretendió medir o calificar el proceso llevado a cabo por las instituciones, sino determinar el grado de intervención desde las entidades gubernamentales hacia la comunidad como punto de partida para la caracterización posterior en el trabajo de campo.

Figura 10. Instituciones co-partícipes de proyectos con Artesanías de Colombia en el municipio de Cucunubá.



Fuente: elaboración propia.

Posterior al proceso con la entidad gubernamental principal en Colombia en torno a la artesanía, se encontró cómo la comunidad ha desarrollado procesos en convenio con diferentes instituciones no gubernamentales, una de ellas la Fundación Compartir, la cual desde 1993 inició el programa Apoyo a Artesanos con el fin de “rescatar y conservar la tradición tejedora de los habitantes del municipio de Cucunubá”, además de fortalecer los oficios de dos agujas, macramé, bordado y conocimientos sobre los acabados de las prendas (Fundación Compartir, 2015). La fundación anualmente realizaba el Festival de Lana “Festilana”, el cual tuvo cerca de nueve versiones hasta el año 2016, con lo que generaban promoción y difusión de los productos artesanales, desarrollados de la mano de varios diseñadores reconocidos del país como: María Luisa Ortiz, Juliana Hurtado, Julia de Rodríguez, Juan Pablo Socarrás, Diego Guarnizo, entre otros, con los cuales se llevaba a cabo un proceso de relación entre las tradiciones y técnicas de la comunidad y los diseñadores para elaborar productos como: ruanas, cuellos, ponchos, cobijas, cojines, ponchos, bufandas, muñecos, entre otros. (Festilana, 2016). Aunque actualmente la fundación continúa contratando la mano de obra artesanal de algunos artesanos, su fin es leído como un intermediario que comercializa sus productos en sus propias plazas de venta con un beneficio mínimo para la comunidad. (Artesanías de Colombia, Cárdenas, Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, & Salcedo, 2014). No obstante, no se puede hablar solo de un solo proceso leído negativamente, ya que desde el inicio de operaciones, han capacitado e involucrado a la comunidad en escenarios no cotidianos para ellos, como nuevas plazas de mercado y reevaluar algunos procesos de producción desde la sostenibilidad o la inclusión de conocimiento de refuerzo sobre la técnica de tejido.

Entre los principales procesos desarrollados con Artesanías de Colombia y la comunidad de Cucunubá se destacan diferentes proyectos en pro del desarrollo artesanal de Cundinamarca, como el levantamiento de documentos referenciales para el oficio de tejeduría en Cucunubá (Artesanías de Colombia, 2011), además de programas de fortalecimiento de entidades; principalmente asociaciones de artesanos de la comunidad (Artesanías de Colombia, 2014), o como el realizado en convenio con la Gobernación de

Cundinamarca e ICONTEC, durante el año 2011, en el cual realizaron un proyecto para referenciar el oficio de tejeduría en la comunidad, además orientaron el proceso de postulación de los artesanos tejedores en telar horizontal para certificarse con el sello de calidad “Hecho a Mano” de ICONTEC. (Corradine, 2011)

3.3 Observando Cucunubá - Primera Caracterización

Posterior al levantamiento de información referencial o proyectos en torno a las actividades artesanales del municipio se realizó la primera visita de campo en abril de 2017, para explorar y observar las dinámicas de la comunidad, esta se realizó un día domingo para constatar mejor las dinámicas respecto a la venta del producto artesanal. En primera instancia se observó el tipo de clima del municipio, de predominio frío como se puede observar en la

Figura 11. La búsqueda empezó en localizar las tiendas artesanales de la comunidad y poder participar en un proceso de compra para determinar las dinámicas comerciales del artesano de tienda en la comunidad.

Luego de un recorrido por las calles empedradas del municipio se encontraron 6 tiendas artesanales abiertas, aunque no significa que fueran las únicas en funcionamiento. Ingresamos a 2 de las principales tiendas ubicadas alrededor del parque (ver

Figura 12), una de ellas la de la fundación Compartir ubicada justo en frente del parque, en la posada de Don Pedro, en la posada de Don Pedro, hotel muy reconocido del municipio, desde donde se observa al fondo la iglesia. Su ubicación estratégica lo hace un paso obligado en el recorrido por Cucunubá, y en su fachada se encontraba un logo denominado "Cucunubá". Al ingresar se prohíbe el registro de fotografía y video. En contraste, mientras se ingresa en otras tiendas de artesanos ubicada en el lateral del parque, el artesano se encontraba en la entrada invitando a pasar y no le dio importancia al registro de fotografías o video que se hizo de los productos, por el contrario se mostró siempre dispuesto a exhibir y ofrecer el servicio de venta. Esta información revela el tipo de relación que lleva la Fundación con la comunidad, ya que el logo que ostentan en la fachada se creería que es de la comunidad, pero sólo es una marca generada para comercializar los productos que posee la fundación, es decir que no tienen marca propia como municipio.

El recorrido no es extenso al ser una comunidad pequeña, y según varios testimonios informales solo tienen gran afluencia de turismo durante los principales eventos o ferias que se realizan en el municipio.

Figura 11. Fotografía del parque principal de Cucunubá, Cundinamarca.



Fuente: Archivo personal, 2017.

Figura 12. Dos de las tiendas artesanales del municipio de Cucunubá.



Fuente: archivo personal

Durante este proceso se realizaron preguntas a las personas que se encontraban en las tiendas pero solo como punto de partida para determinar el proceso de comercio y las dinámicas de sus locales en la comunidad. Se pudo entender cómo el proceso de algunas tiendas era exclusivo de los fines de semana, debido a que algunos artesanos tienen trabajos alternos de lunes a viernes y que las plazas alternas de venta son las que proporcionan los eventos realizados por la fundación o desde la alcaldía.

Adicionalmente los testimonios no oficiales o no autorizados de artesanos o entidades participantes, dieron luces de algunas fracturas descritas en la Figura 13 que se contrastó con el campo problemático descrito en la primera búsqueda documental. Las principales fracturas las constituyen el mercantilismo desde el cual es abordado el producto artesanal de la comunidad, existiendo lenguajes incongruentes, subestimación del producto, mercantilización o banalización de la técnica. Todo esto bajo modelos o programas que buscan fortalecer las capacidades y desarrollo de la técnica artesanal de la comunidad de Cucunubá pero bajo condicionantes de uso o aplicación. Con esto se evidencia cómo la intervención incide de forma parcial y supeditada a las necesidades de quienes intervienen y no de la comunidad intervenida.

“La bondad que surge de lo oculto y asume un papel público ya no es buena, sino corrupta en sus propios términos y llevará la corrupción a cualquier sitio que vaya” (Arendt, 2009, pág. 82)

Figura 13. Campo problemático - Observación de la comunidad artesanal de Cucunubá

Fuente: Elaboración propia

3.4 Conociendo a los artesanos - Segunda caracterización

Posterior a la observación de la comunidad artesanal de Cucunubá, se determinó por medio de los documentos y proyectos de intervención desde la importante feria que allí se realizaba por medio de la fundación. Que arrojó una lista de posibles candidatos para participar en el proceso.

Se realizó contacto con la fundación encargada del principal evento de difusión de los productos artesanales de Cucunubá. No se pudo establecer contacto con la comunidad a través de ellos, pero sí se pudo establecer una serie de factores sobre el tipo de relación que llevan con la comunidad. En primera medida gestionan capacitaciones a la comunidad artesanal y proyectos de incentivo para los artesanos durante el evento, además de servir de mediador en los procesos con diseñadores reconocidos en el país para el proceso de desarrollo de productos que se presentan durante Festilana.

El siguiente paso fue el contacto con la alcaldía del municipio, el cual fue efectivo y rápido, y sin restricción o reservas de información, fue así que el secretario de desarrollo económico y de competitividad de Cucunubá, José Luis Flechas, nos facilitó el contacto de (según el propio Secretario) uno de los artesanos más hábiles en el uso de la técnica y con mayor predisposición a trabajar en diferentes proyectos por gusto propio.

La postura desde la cual se toma el proceso metodológico en este punto parte desde el Critical design ethnography (Barab, Thomas, Dodge, & Squire, 2004) se aborda la investigación partiendo de la premisa del diseño participativo pero contemplando las 3 fases que él describe como necesarias para relaciones de esta estructura con comunidades. La primera de ellas Confianza (Trust), como elemento importante para cualquier relación, contemplando la verdad como elemento primordial para establecer un nivel de confianza. La segunda fase es la intervención diseñada, que se describe como un diseño socialmente sensible hacia la intervención en la comunidad. Y la tercera fase se desarrolla hacia un cambio sostenible desde el cual debe partir el diseño etnográfico. Para el primer proceso de acercamiento con el artesano, se emplea la primera fase descrita por Barab y otros (2004).

Desde la primera conversación con el artesano se vislumbró su carácter colaborador y emprendedor siempre buscando mantener vivo el legado de su cultura artesanal. Para poder realizar el proyecto desde el principio se enlazó la investigación de tesis con un proyecto investigativo llevado a cabo con la Fundación universitaria del Área Andina, siendo esta una plaza laboral y académica que lleva a cabo innumerables proyectos desde el semillero Fibrarte con sentido social hacia diferentes culturas y técnicas artesanales del país. Es así que se formula un proyecto de investigación con el cual se trabajó en paralelo y se analizó lo proyectual de la técnica; "Transformación del diseño y

técnica del telar horizontal de los artesanos del municipio de Cucunubá, generada a partir de la relación con el diseño contemporáneo”. Con esto se pretendió vincular el quehacer como docente desde la academia y el interés de investigación del presente documento. Así mismo durante el proceso de investigación se tuvo la oportunidad de asesorar temáticamente a la estudiante del programa diseño de modas de la Fundación Universitaria del Área Andina; Karen Cepeda, quien cursaba último semestre en la ejecución de opción de grado como asistente de investigación dirigida, quien desde su proyecto sirvió de piloto para observar la incidencia del diseño desde la academia.

Para la primera caracterización del artesano se desarrollaron una serie de entrevistas semiestructuradas, enfocadas en identificar la trayectoria y experiencia artesanal, datos relacionados con el oficio y sobretodo la experiencia de relación con proyectos que tuvieran como impronta la intervención desde el diseño. (Ver Anexo C)

El resultado inicial arrojó puntos de partida importantes para el desarrollo de los capítulos de la presente investigación, inclusive quienes no quisieron participar del proceso de entrevista aportaron puntos clave para la estrategia que se plantea al final del documento. (Ver Figura 14)

Figura 14. Caracterización artesanos pre cooperativa tejiendo tradición



Fuente: Elaboración propia.

3.4.1 “Arrume de cobijas para llevar a San Victorino”

Durante el proceso de entrevista se determinaron historias que se entretajan con las dinámicas cotidianas de su técnica al pasar de los años. Alrededor de los años 70's y 80's, los artesanos de Cucunubá realizaban un largo viaje hasta Bogotá al sector de la Plaza de San Victorino, donde se comercializaban varios productos en diferentes técnicas artesanales de tejido, entre ellos; ruanas, ponchos, cobijas, entre otras, siendo esta una tradición, no solo por el desarrollo del producto o técnica, sino por las actividades en torno a ella que aún recuerdan los pobladores actuales de la región. Realizaban largas jornadas para el desarrollo de un volumen mínimo del producto, posteriormente listos en la madrugada desde las 2 a.m. para iniciar el viaje rumbo a San Victorino en buses con “arrumes”³ o canastos del producto; tanto al interior como en el techo del vehículo, allí donde los esperaban no solo compradores por unidad, también compradores por volumen, que trasladaban los productos a otras plazas de venta de la ciudad o del país. Pero los esquemas de comercio de la artesanía cambiaron poco a poco perdiendo porcentaje de ganancia; debido a productos en materiales nuevos, las dificultades económicas de la región, y lo más contundente, la entrada en vigencia de acuerdos comerciales y tratados de libre comercio internacionales que abrieron la puerta a productos de menor precio, los cuales terminaron por desplazar la venta directa que tenían en San Victorino.

3.4.2 El territorio en la actualidad – Subsistencia artesanal

El territorio permite vislumbrar las primeras relaciones entre la práctica artesanal y el diseño contemporáneo, experimentada actualmente por los artesanos Cucunubenses. La comunidad no solo subsiste por los procesos llevados a cabo con Festilana, Además generan ingresos participando de los programas y actividades que desde la alcaldía

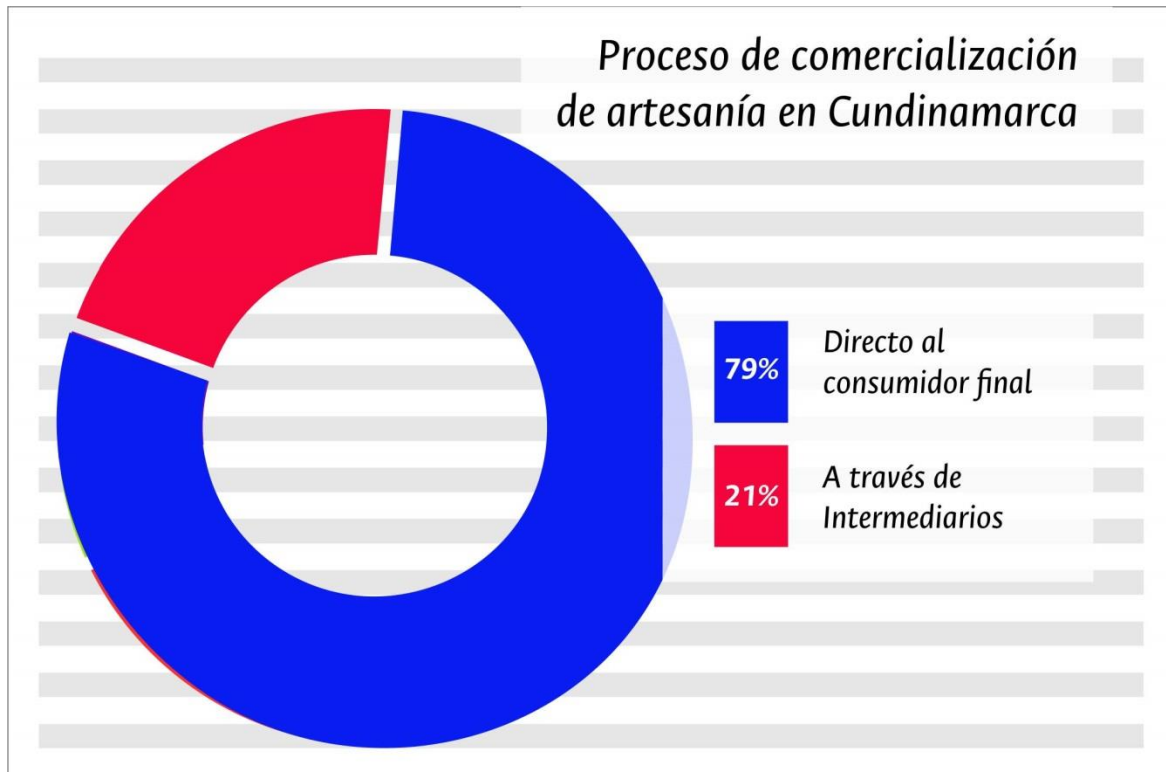
³ “arrume”: término utilizado por los artesanos para expresar la gran cantidad de producto que elaboraban para llevar a San Victorino

buscan mantener vigente las cooperativas y actividad artesanal. Adicionalmente, la comunidad trabaja con varios comerciantes independientes quienes adquieren no sólo textiles, sino prendas terminadas en varias técnicas de la región para ser comercializadas a nivel nacional e internacional. Pero la subsistencia de los talleres artesanales se ha visto afectada por factores como la economía, que hace la técnica artesanal poco rentable para los artesanos, y se ven limitados a participar en actividades como la minería de carbón, la cual puede generar mejores o más estables ingresos.

Según el documento Diagnóstico del sector artesanal en Colombia (2017) con respecto a los procesos de comercialización en la comunidad artesanal, el 80.4% de los artesanos vende los productos directamente al consumidor final, mientras que el 21.5% a través de un intermediario (Ver

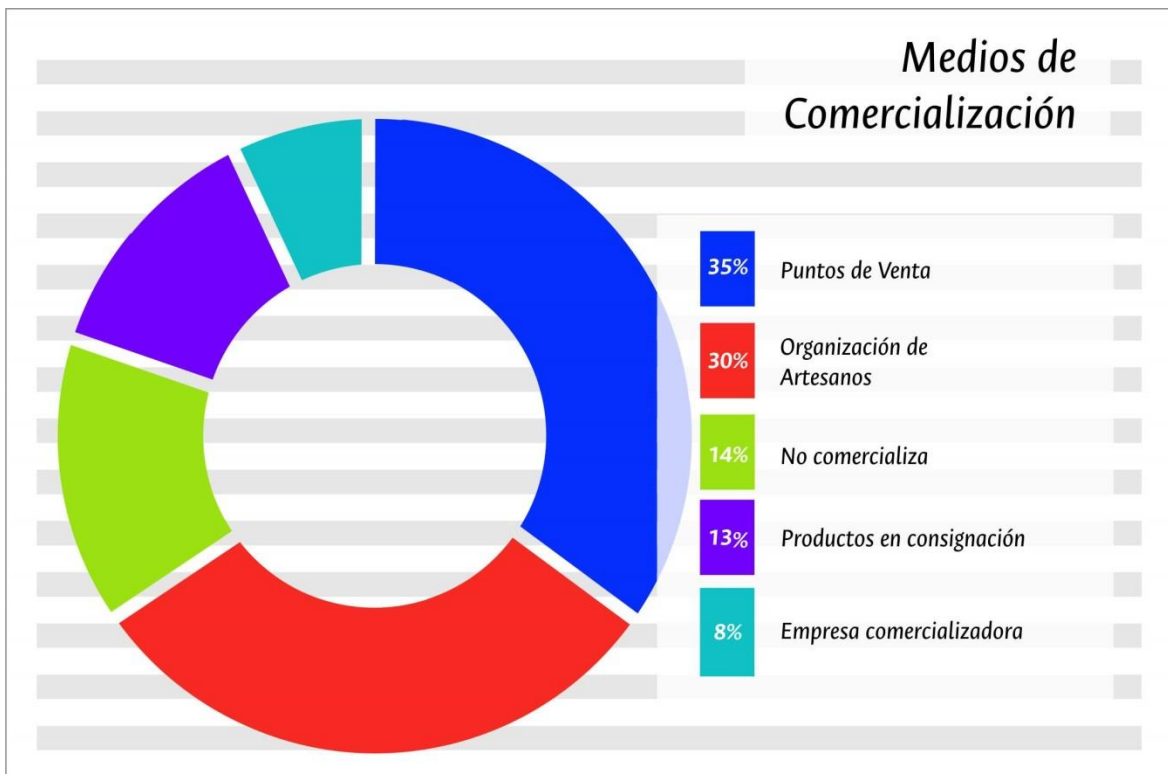
Figura 15), el 8% de los encuestados en puntos de venta, el 6.8% mediante una organización de artesanos, el 3.2% dijo no comercializar el producto, el 3% deja sus productos en consignación y el 1.8% los vende a una empresa comercializadora. (Artesanías de Colombia, 2017, p. 35). En la

Figura 16 se evidencia el predominio de canales de comercialización de la población artesanal del país.

Figura 15. Procesos de comercialización.

Fuente: Elaboración propia con datos del texto (Artesanías de Colombia, 2017)

Figura 16. Principales medios de comercialización de la comunidad artesanal de Colombia.



Fuente: Elaboración propia con datos del texto (Artesanías de Colombia, 2017)

Desde los 3 ejes problemáticos sobre los cuales está estructurada la mirada hacia la comunidad (Ver

Figura 17) se realiza un mapeo de conceptos desde el campo problemático, en primera instancia la postura inicial del *diseño como objetivación*, en la cual se observan principalmente la incidencia e diseñadores de vestuario al ser un producto textil y el artefacto artesanal de la región. El segundo eje temático lo constituye *lo artesanal* que es el fundamento creativo usado como insumo y potencializador de las capacidades del artesano. Y el tercer eje temático lo componen de cierta forma la mirada y el rol del diseñador emergente quien desde la investigación y generación de conocimiento da estructura a los vacíos teóricos sobre la relación y las rupturas en relación al diseño centrismo dentro de las culturas artesanales.

Figura 17. Mapa conceptual desde el campo problemático

Fuente: Elaboración propia

Desde los resultados esperados en primera instancia cuando se problematizó la actualidad de la práctica artesanal desde la revisión bibliográfica se pudo relacionar con los primeros hallazgos de las salidas de campo, dentro de las cuales se destacan la necesidad de lenguajes evitando la otredad, análisis de lógicas en los procesos de: la técnica día a día, proyectos de intervención y la participación en eventos. Desde los cuales también se desprenden las claves para el modelo estratégico que se busca como resultado, Principalmente contemplar una intervención horizontal para que exista una

relación adecuada y justa, labor del diseño ajustada al contexto en los que se relaciona y conservación en conjunto del capital cultural de la región. (Ver

)

Figura 18. Hallazgos desde los resultados esperados.



Fuente: Elaboración propia

3.5 Ferias. Observando dinámicas comerciales.

3.5.1 Festilana

Hasta este punto el proceso es cotidiano en relaciones artesanía-diseño. Pero se determinaron puntos críticos en la interacción al observarse cómo los conocimientos ajenos o insertados en la comunidad se utilizaban para potencializar los procesos de la

técnica, pero son condicionados al uso exclusivo con los proyectos realizados para la fundación. A pesar que no existe una autoría registrada para las puntadas de los textiles, si se limitaba al artesano al utilizarlo como mano de obra, es decir solo se capacitan para tener mano de obra más calificada y productos con mejor calidad para la venta. Lo cual se relaciona con la negativa al registro fotográfico que se presentó al visitar la tienda oficial de la fundación, existe una reserva frente al producto y las posibles copias no autorizadas, inclusive si se trata de los mismos artesanos quienes las realizaron para ellos.

Evidencia de esta relación disfuncional se encuentra en el Informe final de asesorías puntuales para la evaluación de la unidad productiva a través del producto actual (Artesanías de Colombia, 2014.) el cual menciona como el festival anual Festilana ya no constituye un medio de promoción del artesano sino del municipio y su cultura. La cuestión crítica radica en que dicho evento es el único medio de venta alternativo que la comunidad conoce para algunos artesanos. Lo que converge también con la ausencia de identidad propia del municipio, ya que la marca trabajada por la fundación no le pertenece a la comunidad, y las diferentes asesorías en pro de creación de identidad gráfica (Artesanías de Colombia y otros, 2006) que han recibido de diferentes agentes gubernamentales, no han tenido la continuidad ni fortalecimiento de las dinámicas comerciales que se esperaban como objetivos propuestos.

3.5.2 Expo Cundinamarca

Expo Cundinamarca es una feria turística descrita como una vitrina de todo lo que puede ofrecer el departamento, desde lo turístico, empresarial, gastronómico y cultural para intereses nacionales, e internacionales, y con el cual se busca, en los cinco días que dura usualmente el evento, promocionar e impulsar los productos y economías de cada uno de los municipios que la constituyen.

Dentro de la feria los artesanos cuentan con un stand patrocinado por la alcaldía, en el cual participan cuatro artesanos quienes utilizan, como gancho visual, llevar un telar con el cual muestran la técnica en directo. Son variadas las prendas que se presentan, pero

su principal producto sigue siendo ruanas de diferentes diseños, materiales y colores. Durante el proceso de interacción de la venta, se observa cómo las personas ya identifican a algunos artesanos por la calidad de sus productos y hasta solicitan información del Festilana que se realiza anualmente. Durante el evento generalmente asisten líderes políticos de la comunidad, los cuales participan con agrado durante el proceso, no sólo como parte de su labor, además se puede percibir orgullo y apropiación de la calidad y técnica que diferencia e identifica a la comunidad.

Parte importante del evento es la importancia que se da a cada artesano y municipio como parte de la tradición del departamento, dentro del cual se destaca la frase con la que se refieren al trabajo de la comunidad que se trabaja: “Saberes que han trascendido de generación en generación... hasta los internacionalmente reconocidos en lana del municipio de Cucunubá...” (ExpoCundinamarca (n.d.), 2017)

Figura 19. Stand Cucunubá. Feria Expocundinamarca.



Fuente: Archivo personal

La dinámica del evento es de bastante afluencia de público, se realiza desde el año 2017 y se observa cómo el producto artesanal en este tipo de eventos, sobre todo para clientes de rangos de edades altos sigue siendo apetecido, y los artesanos cambian de

rol, convirtiéndose en vendedores de tiempo completo durante los cinco días de feria, pero su producto habla por sí solo y tiene los estándares de calidad y diseño que los consumidores que asistieron a la feria buscaban. Otro elemento importante observado fue la utilización de empaques de alta calidad para la entrega final del producto, bolsas en papel plastificado, impresas con logotipo de la comunidad y nombre del almacén de los artesanos participantes. Esto demuestra apropiación de los conocimientos adquiridos durante las capacitaciones dadas por parte de entidades gubernamentales como Artesanías de Colombia y la Fundación Compartir.

Figura 20. Stand Cucunubá. Feria Expocundinamarca (Artesano William Contreras)



Fuente: Archivo personal

3.6 El telar en Cucunubá.

3.6.1 Telar rustico o antiguo

El proceso de caracterización de la técnica de telar horizontal se inició con una mirada retrospectiva de los cambios en el tipo de telar que usan para llevar a cabo la técnica artesanal, todo desde el conocimiento heredado del artesano quien es la fuente viva de la cual se analizó la información. El principal cambio es la automatización de algunos procesos que se desarrollan con el telar, el cual para esta investigación se decidió llamar rustico (ver Figura 21), este cuenta con una estructura básica en madera “de monte” o madera de la región como la denominan los artesanos de Cucunubá. Los procesos de acción como el movimiento de la lanzadera por entre los hilos de urdimbre se realiza de forma manual, es decir que se utiliza la fuerza de la mano para impulsar la lanzadera con la cañuela (ver

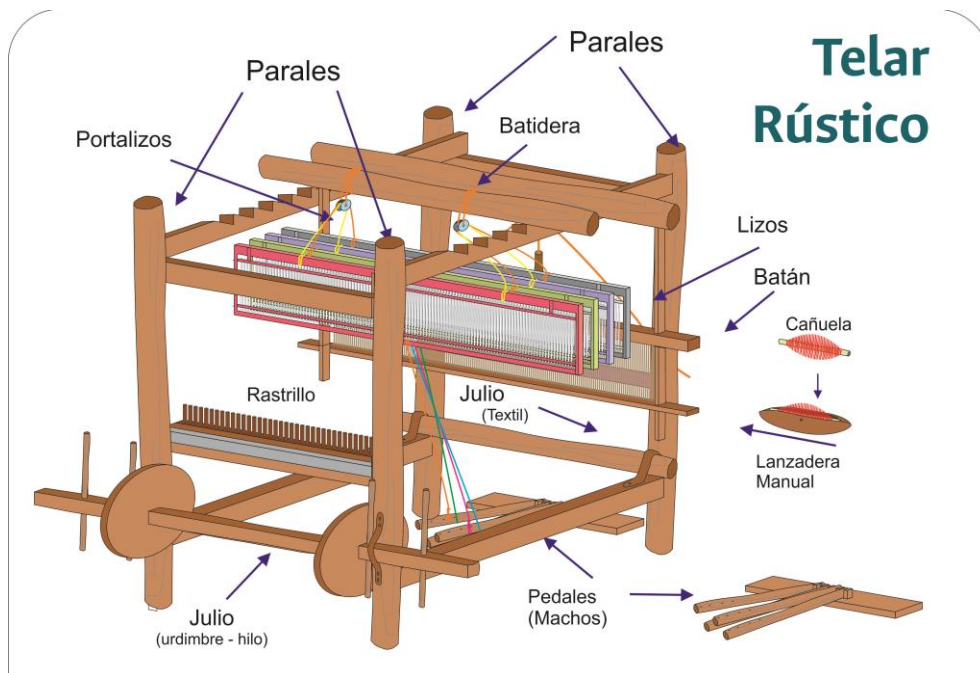
Figura 22) que lleva envuelto el hilo en su interior con el cual se forma la trama del tejido, de un lado a otro del textil o hilos de urdimbre dispuestos de forma horizontal.

La lanzadera posee un diseño simple pero muy funcional, esta pieza es una especie de canoa que facilita su paso por entre los hilos de la urdimbre de lado a lado. En su interior se dispone una vara de bambú en la cual se enrolla el hilo de la trama, su forma hueca facilita pasar una vara más delgada de madera sobre la cual es sujeta y dispuesta dentro de la lanzadera. (Ver

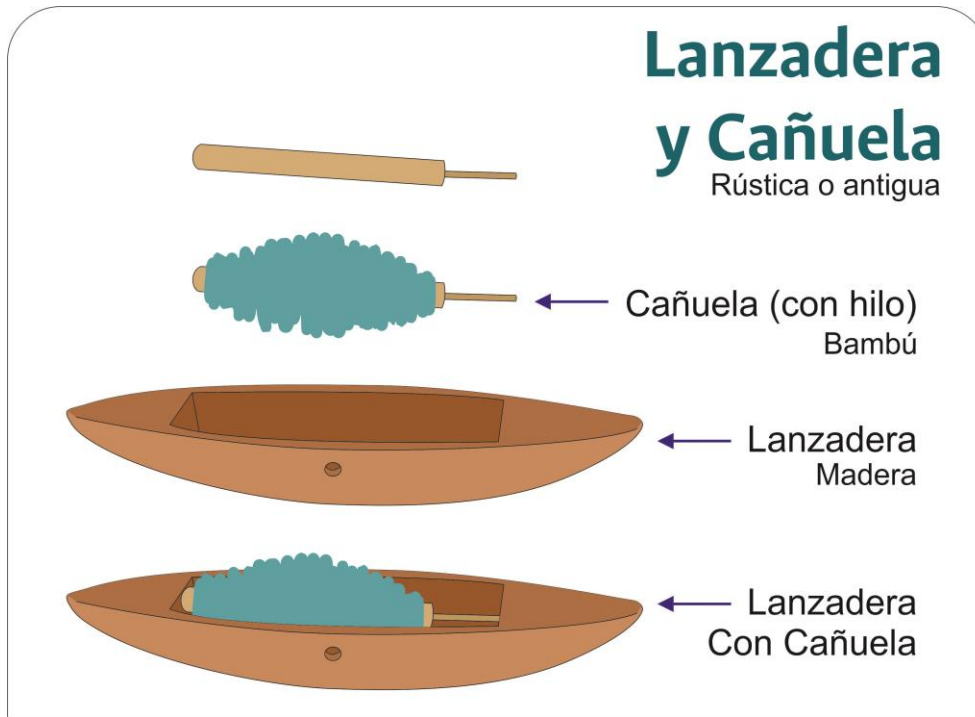
Figura 22.)

El telar rustico posee los elementos básicos de los telares de su misma línea, como son: parales, julios (Plegadores), lizos, batidera (batán), rastrillos, pedales, etc., (ver Figura 21). La característica más sobresaliente es la duración y calidad de su estructura, este fue elaborado en 1902 por Alberto Contreras un ancestro artesano de la comunidad, quien legó de generación en generación el artefacto, medio del lenguaje para sus sucesores el señor Enrique Contreras (abuelo) y William Contreras (Nieto y líder de la pre-cooperativa).

Figura 21. Telar rústico de Cucunubá.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 22. Lanzadera y Cañuela de telar rústico o antiguo.

Fuente: Elaboración propia.

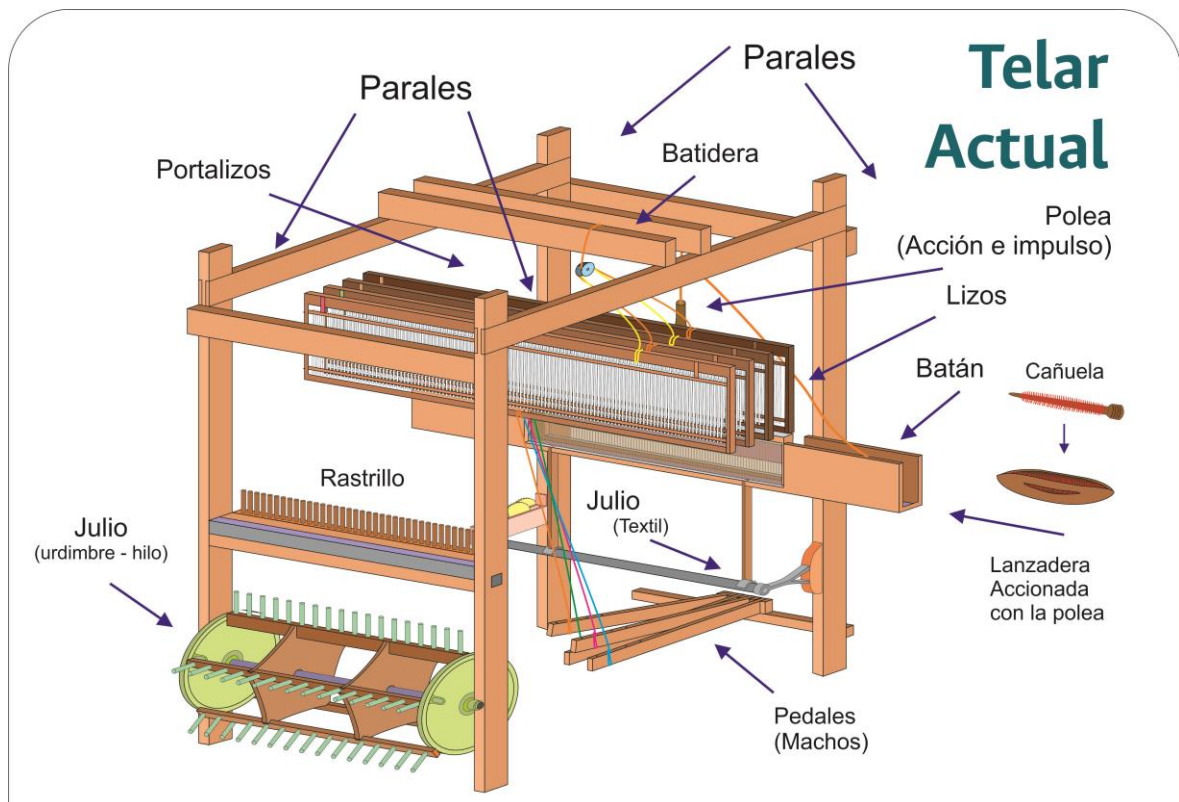
3.6.2 Telar actual

En la comunidad artesanal de Cucunubá el telar actual, es evidencia de los procesos de modificación o modernización inevitable de las técnicas artesanales, aunque en esencia posee la misma estructura, las adiciones mecánicas llevaron a procesos más eficientes, con lo cual el artesano, que aún mantiene vigente su actividad artesanal como principal fuente de ingresos, logra cumplir con las exigencias actuales de inmediatez en la elaboración de productos. El tipo de madera y los acabados de cada uno de sus paraleles son los cambios más evidentes en comparación con el telar rústico, pero la automatización del giro de julio textil y de urdimbre es un paso importante en la forma en la que el artesano ejecuta rítmicamente el proceso de tejido.

Pensar en minimización de tiempos de producción quizás sea lo más evidente al observar la ejecución de los procesos en el telar rústico y el actual, pero la comunicación

con el telar cambia, al cambiar los procesos y los mecanismos con los que se cuenta. El telar actual posee mecanismos automatizados (ver Figura 23. Telar actual o moderno de Cucunubá.) como el proceso de giro automático de los julios a medida que el tejido se va desarrollando; el julio textil va enrollando el producto, mientras que el julio de urdimbre va soltando los hilos para ir avanzando hacia los lizos y recibir en cada cruce de pedales la trama en hilo que lleva la cañuela. Es evidentemente confuso y complicado para quienes no han tenido contacto con un telar, pero para el artesano el proceso es natural y automático, puede que pasar del telar moderno al rustico les implique un ejercicio de retrospectiva sobre algunos procesos olvidados, pero quizás se pueda asociar con el aprendizaje de montar bicicleta “nunca se olvida” para este caso es un conocimiento que permanece en alguna parte del legado cultural y el contacto con las piezas o mecanismos devuelve los pasos o procesos que se requieren sin importar cual telar deban utilizar.

Figura 23. Telar actual o moderno de Cucunubá.

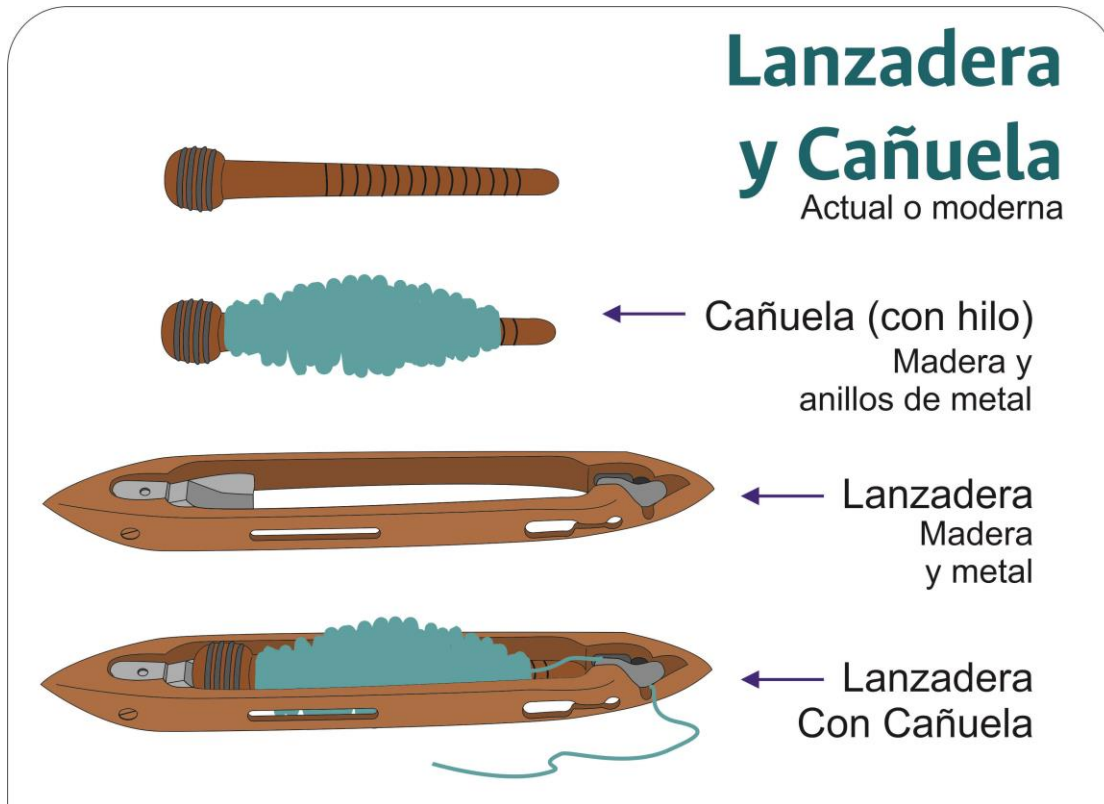


Fuente: Elaboración propia.

Existen telares de diferentes medidas y formatos dependiendo el tipo de ancho del textil a trabajar. Los telares observados en los talleres artesanales y el museo, a pesar de la intervención o modificación en algunos aspectos de los procesos y estructuras siguen manteniendo la esencia de legado o herencia artesanal, a pesar de involucrar un proceso de compra-venta, el origen de la transferencia sigue siendo dentro de la línea familiar, quienes conservan los telares y cambian de usuario entre miembros de la misma familia.

Las herramientas como lanzadera y cañuela presentan una evidente implementación de piezas más complejas, al pasar de estructuras simples de madera y bambú (Ver

Figura **22**) a piezas moldeadas y pulidas de madera y metal con ganchos y estructuras para facilitar el paso del hilo por ente la lanzadera y el envolvimiento del mismo en la cañuela (Ver Figura 24)

Figura 24. Lanzadera y Cañuela telar actual

Fuente: Elaboración propia.

Un hecho importante de resaltar con relación al telar que utilizan actualmente, es la reciente donación desde la alcaldía de un telar mediano con estructura de pedales en metal, lo que cambia visualmente la percepción del telar en madera. La percepción no fue solo desde la postura del investigador, además el maestro artesano con más experiencia hacía alusión a procesos de cobertura de la estructura en metal, y lo referenciaba como un artefacto en proceso para adaptarlo al museo. Lo que evidencia una resistencia desde su lenguaje en la técnica a automatizar o hibridar del todo el principal instrumento de su legado artesanal.

3.6.3 Preservación del conocimiento, museo textil.

La comunidad artesanal de Cucunubá, presenta hasta el momento, rasgos de comunalidad al trabajar en conjunto por mantener vigente su labor, no solo como profesión o principal fuente económica, sino que también buscan que su conocimiento no se pierda y que se mantenga vigente en las nuevas generaciones. Todo esto evidenciado en algunos artesanos líderes que a través de pre-cooperativas se auto impulsan y coordinan procesos para mantener vivos sus telares y técnicas.

La pre-cooperativa Tejiendo Tradición por ahora realiza esfuerzos con sus 5 integrantes, pero se ven limitados por la escasa proyección de sus proyectos, como el Museo textil Nemqueteba (ver Figura 25), el cual en abril del 2018 abrió sus puertas y aunque cambió de lugar y nombre aun busca mantener el objetivo principal vigente de mostrar el oficio textil, proceso de hilado de la lana y el oficio de tejeduría en telar horizontal, mostrando toda la cadena de valor del proceso artesanal de la región no solo para quienes son turistas, además buscan impulsar su legado con la inserción de colegios de los alrededores que deseen impulsar el aprendizaje en la región del legado textil del municipio.

Figura 25. Fachada Museo textil Nemqueteba, Cucunubá, Cundinamarca



Fuente: Archivo personal

El elemento más importante del museo son los vestigios de herramientas y maquinaria antigua como el telar que data de 1902 (ver Figura 26), el cual aún funciona de manera adecuada a pesar del paso de los años.

Figura 26. Telar antiguo de 1902. Museo Textil de Cucunubá. (Artesano Enrique Contreras Guayambuco)



Fuente: Archivo personal

Ahora con el nombre “Museo tejiendo tradición” (ver Figura 27) busca desde su nueva ubicación en la antigua “posada de don pedro” el cual se encuentra en remodelación con nueva administración para próxima apertura, con lo cual los artesanos esperan que se recupere y reactive el turismo en el municipio y las ventas artesanales.

Figura 27. Fachada Museo Textil Tejiendo Tradición, Cucunubá, Cundinamarca



Fuente: Archivo personal.

Figura 28. Museo textil Tejiendo Tradición. Cucunubá, Cundinamarca.



Fuente: Archivo personal

3.6.4 La técnica ayer y hoy

En el municipio de Cucunubá el telar es sinónimo de legado y herencia, su adquisición o llegada a cada núcleo familiar representa un intercambio monetario o trueque y en muchas comunidades constituía un traspaso de una generación a otra, así lo evidencia el proceso con los artesanos, en el cual, los telares más antiguos no solo cuentan el paso del tiempo en cada hendidura o marca de la madera, también traen consigo indicios de conocimiento y cada una de las manos que impulsaron pedales y “lizados”⁴ para ir pasando cada hilo por entre urdimbres. Mencionar, preguntar o solo mirar el telar, motiva en el artesano historias y anécdotas en torno a su llegada y transcurso en la cotidianidad del legado artesanal de la familia.

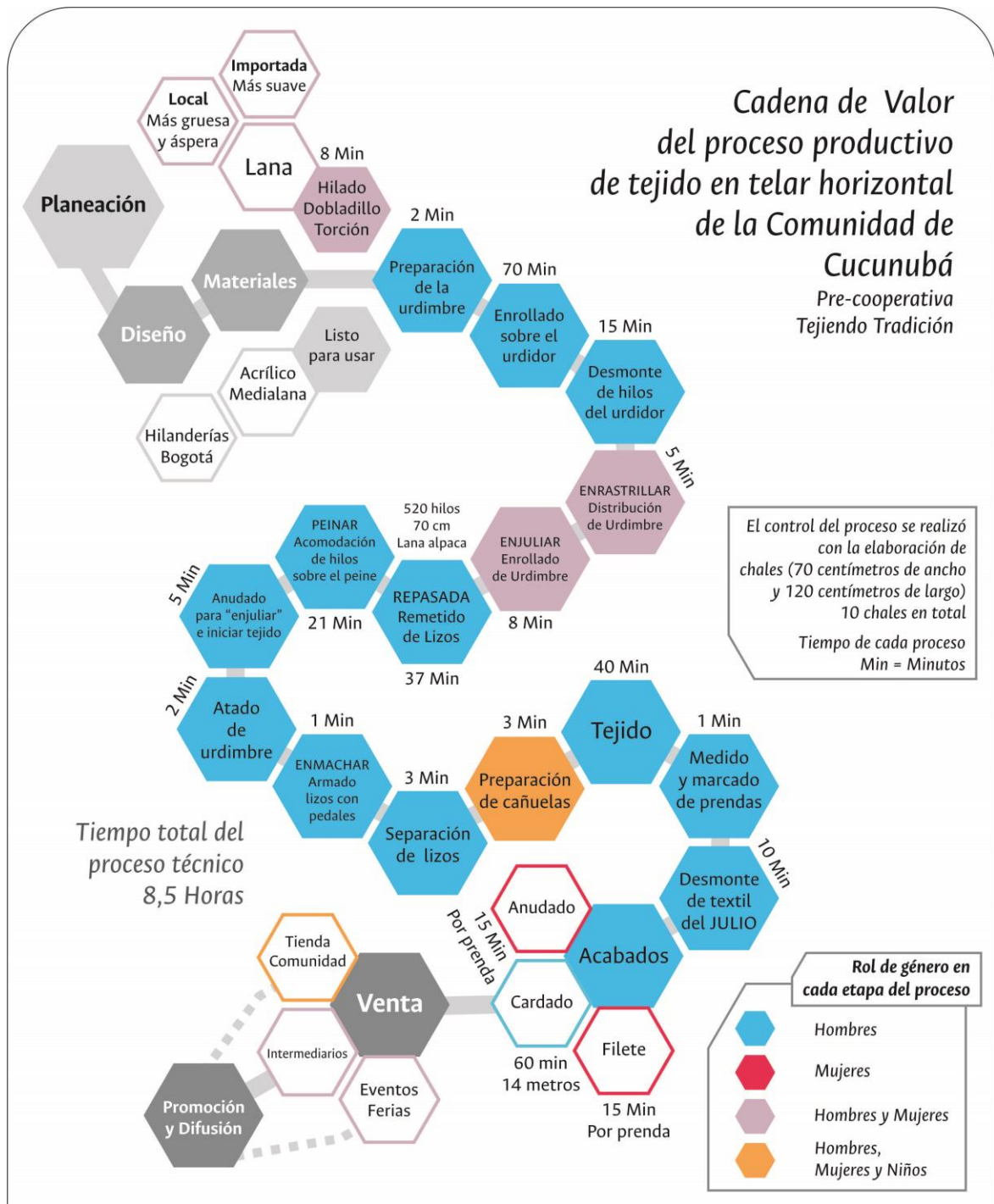
El proceso de la técnica posee múltiples etapas y procesos documentados en caracterizaciones previas con entidades gubernamentales, con el cual se generaron documentos como: Referencial Nacional de Tejeduría, Capítulo Tejeduría en Lana – Cucunubá, Departamento de Cundinamarca ((Artesanías de Colombia, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, & Tejedor, 2011), El interés en la caracterización de la técnica desde esta investigación no se centra en los procesos y calidad, se enfoca en primera instancia en establecer un acercamiento y entendimiento de las actividades en torno a la práctica artesanal de la comunidad y tener un punto de partida para comprender las dinámicas y convergencias de sus conocimientos tomados como propios y los ajenos tomados como las intervenciones desde el diseño.

Después del primer proceso de caracterización de los artesanos participantes se realizaron trabajos de campo en los cuales se convivió en el proceso cotidiano con la técnica de tejido, para lo cual se documentó el paso a paso de la cadena de valor del producto textil elaborado por la comunidad (ver anexo B). Se tomó como referencia un solo proceso de una prenda en la etapa técnica y en la etapa de comercialización Se

⁴lizo: se compone de dos listones que contienen mallas por cuyo ojal central pasan los hilos de urdimbre. Hay mallas de acero y de algodón (Frederiksen, 1982).

generalizó en las prendas básicas de venta de la comunidad. Durante el proceso se pudo establecer tanto etapas, como tiempos y roles de género, (ver Figura 29)

Figura 29. Cadena de Valor del proceso productivo de tejido en telar horizontal de la Comunidad de Cucunubá. Pre-cooperativa Tejiendo Tradición.



Fuente: Elaboración propia.

Los materiales del telar en los que están compuestos no son elementos complejos o sofisticados; piezas en madera de la región que soportan el paso riguroso de varios años, travesaños, palos, clavos y cuerdas que sujetan y empalman las uniones. Aunque rudimentario, cumplen a cabalidad el proceso para el cual fueron diseñados; el producto

textil del telar rústico no difiere en calidad del textil actual. El proceso de elaboración de la técnica observada a través del artesano demuestra un vínculo de mente y artefacto (telar), aunque transcurren varios años desde el último uso, debido a la demanda que exige trabajos más eficientes en el telar actual, el artesano desarrolla y conecta los procesos anteriores de las herramientas de forma casi inconsciente, detectando cada fallo o freno en el telar de forma automática. Se evidencia una lista mental de posibles fallos basados en la experiencia de uso del telar, e inmediatamente pone en marcha los correctivos asociados a la falla. Esto puede sonar autómatas y técnico, pero se vislumbra un conocimiento no solo de los procesos con el artefacto y material, donde también convergen la mente y el cuerpo en una transformación rítmica del material al paño.

El cambio más significativo fue la adaptación de piezas más complejas en metal que mejoran los mecanismos del “julio” o del “lizo”, es decir se incluyeron engranajes para facilitar el giro y que sea de forma automática con algunas otras funciones de poleas, pedales o palancas, entre otras, el cambio lo cuentan los artesanos de forma nostálgica, algunos sobre todo al trabajar en el telar antiguo, el cual aún se observa en un museo creado por la pre cooperativa Tejiendo Tradición, desde la cual se pudo observar los cambios y hacer una retrospectiva en el proceso y partes del telar. El cambio en términos de productividad lo dio la inclusión de las piezas ya mencionadas, ya que hizo más eficiente el proceso de girar y tensionar los hilos y lizos al trabajar, ya que los engranes y piezas giran y se posicionan al mismo ritmo de los pies sobre el pedal de los artesanos.

Dichos procesos de hibridación entre madera y metal han sido influenciados y muchas veces dirigidos por los agentes institucionales con los cuales han tenido contacto la comunidad con el pasar de los últimos años. En general han beneficiado a la técnica de la región no solo con herramientas o mejoras en los instrumentos, además de recibir capacitaciones con las cuales perfeccionaran el uso de la técnica y aprendieran nuevas puntadas que pudieran ser usadas en sus productos.

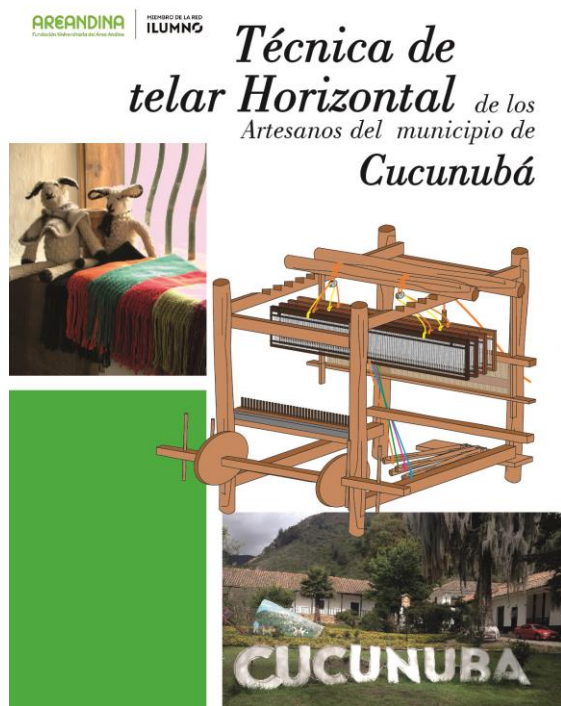
Se observa en el artesano, un proceso de hibridación entre los conocimientos y procesos en torno al telar, al igual que el telar del ayer y del hoy, aunque modificados y adaptados a las exigencias actuales del mercado. En ellos se sigue observando el legado y tradición, ya que las mejoras que han tenido hasta el momento, no cambian la conexión

con cada artesano que lo ha trabajado, y el trasfondo de comunalidad, que posee con sus herramientas y la comunidad que las trabaja. El telar no solo es un artefacto gestor de más artefactos, las manos del artesano se constituyen en una pieza que complementa el telar, ya que el sube y baja de cada pedal, la mano lanzando y recibiendo la lanzadera con la cañuela, es casi rítmico a pesar del hilo reventado, siendo casi melódico el proceso, como el ritmo en la música.

Los cambios en resumen van más allá de solo mecanismos más complejos para ser eficientes, el artesano no percibe estos cambios como una pérdida de su técnica o una transformación que afecte su labor artesanal. En la comunidad es un paso que ven necesario para cumplir con más eficiencia y rapidez las exigencias el mercado al cual aspiran pertenecer por más tiempo, queriendo mantener vivo el legado de su labor textil, tanto para la región como diferentes ciudades locales y externas.

Como parte final de la etapa de caracterización, y desde el trabajo paralelo del proyecto de investigación realizado con la Fundación Universitaria del Área Andina sin la cual no habría sido posible este proceso, se concretó el levantamiento de la información sobre la práctica en una cartilla (Ver Figura 30) que aún se encuentra en proceso editorial para poder ser publicada más adelante, la cual pretendió parametrizar los procesos técnicos de la elaboración de piezas textiles desde el telar horizontal de Cucunubá. Dicho proceso implicó una profunda inmersión en los procesos de ejecución de las fases, desde los materiales usados, las etapas de preparación y el paso a paso sobre el telar horizontal con los acabados de las prendas, para poder ser traducidos a un documento gráfico, el proceso no fue fácil sin haber empatizado con la comunidad para obtener una descripción más clara, con las traducciones de palabras autóctonas o características de la región, el acompañamiento y convivencia con el desarrollo de la técnica, ya que existió información que se registró en espacios no relacionados con la técnica sino con su cotidianidad del municipio.

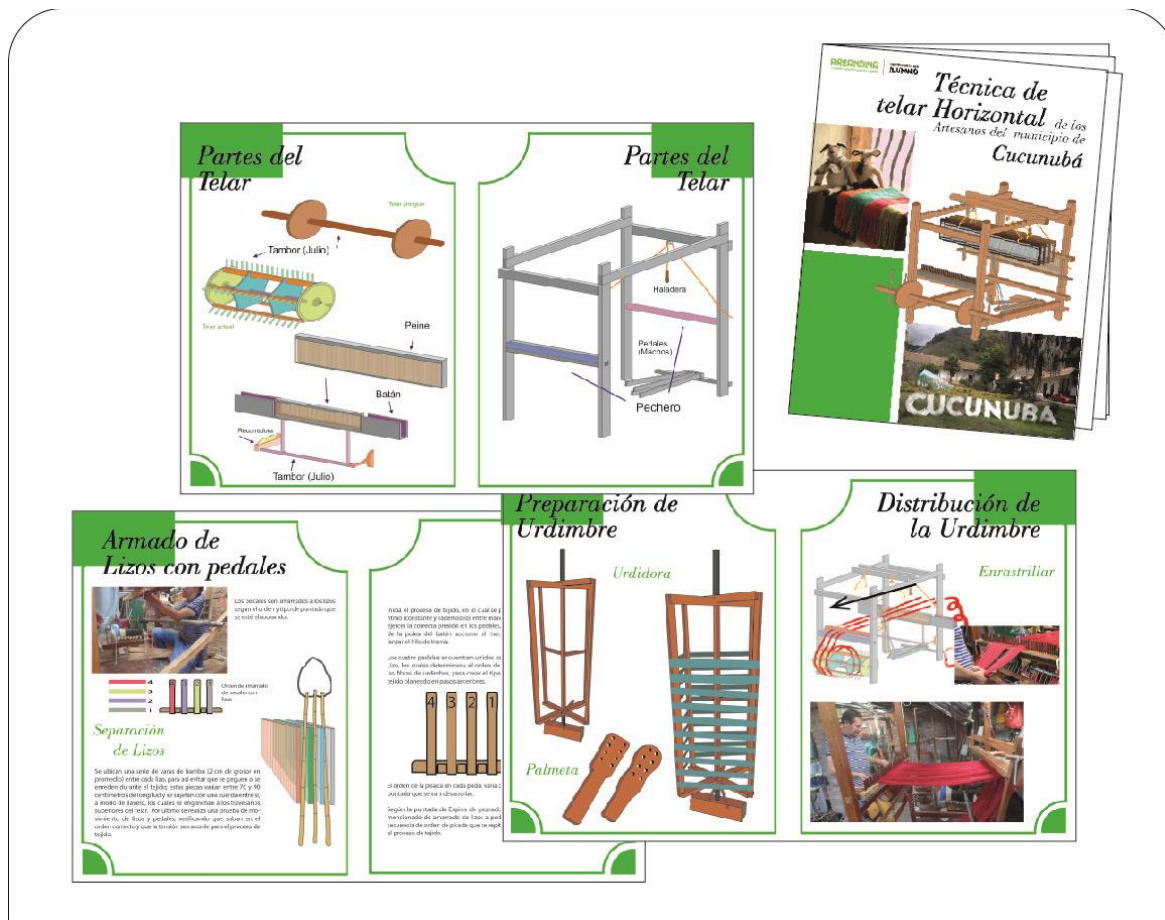
Figura 30. Portada cartilla: Técnica de telar horizontal de los artesanos del municipio de Cucunubá



Fuente: Alfonso, Y. Fundación Universitaria del Área Andina (Documento informe de investigación sin publicar)

A continuación en la Figura 31 se presentan algunas páginas del proceso de diagramación de la cartilla, como herramienta didáctica tanto para la academia como para la comunidad para poder generar preservación de su legado artesanal en el telar horizontal y trasmisión de saberes.

Figura 31. Páginas cartilla: Técnica de telar horizontal de los artesanos del municipio de Cucunubá (Borrador)



Fuente: Alfonso, Y. Fundación Universitaria del Área Andina (Documento informe de investigación, sin publicar)

El proceso para generar esta herramienta didáctica, se contrastó con lo realizado en el documento referencial para el oficio de tejeduría en Cucunubá (Artesanías de Colombia, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, & Tejedor, 2011), desde el cual se pudo establecer una igualdad en procesos básicos y etapas de la técnica, existe un evidente lenguaje más técnico en el documento gubernamental pero la evidencia de los procesos e información se equiparan a la recolectada durante el proceso de registro de la técnica desde la presente investigación. Igualmente se verificaron algunos procesos y partes del telar y sus terminologías en el Manual de tejeduría (Frederiksen, 1982) en el cual se pudo establecer algunos nombres en común de la estructura básica pero elementos como el

tambor de giro textil, recibía una designación característica de la comunidad “julio”, la herramienta de cardado también utilizaba vocablos diferentes como “cardero”.

Durante la caracterización del paso a paso de la técnica de representó dificultad en el entendimiento de algunas etapas como; remetido⁵ de peine y lizos⁶, atado de lizos y pedales, o el ligamento⁷ o dibujo según el tipo de tejido, no por separado, sino el complejo proceso conectado con el cual cada proceso determina armados y desarrollos del tejido en el telar.

3.6.5 Taller, origen del lenguaje

El taller lo constituyen no solo el telar horizontal, ruelas, materiales, etc., utilizados en la técnica, sino que allí convergen saberes, técnicas y modos de ver y disponer el material que conforman rutinas con procesos y etapas, todas desarrolladas desde una mirada única, la mirada y experiencia desde lo antiguo, desde el conocimiento heredado. Por lo cual el taller es un lugar estratégico de convergencia entre el hombre, la mano, la labor y la acción, en donde se crea el lenguaje de lo artesanal que da como resultado un producto.

El lenguaje como expresión siempre es asociado a elementos audibles, visibles observados en caracteres o figuras. Para este caso el lenguaje adquiere un nuevo sentido al ser perceptible en los procesos e interacciones con las que el artesano ejecuta su técnica. Lo visual del lenguaje es cotidiano e inconsciente para quien lo ejecuta, debido a la frecuencia diaria de su quehacer, el cual se desarrolla como si se tratara de una coreografía bien ejecutada entre artesano y telar. Es casi hipnótico observar cada etapa con la cual no pierde el ritmo, pisa pedal mientras acciona polea de lanzadera que se desplaza rápidamente de un lado a otro dentro del batán el cual sirve de canal para el

⁵ Remetido: paso de los hilos de urdimbre por entre cada una de las agujas que componen los lizos. (Frederiksen, 1982)

⁶ Lizos: “Se compone de dos listones que contienen mallas por cuyo ojal central pasan los hilos de urdimbre” (Frederiksen, 1982)

⁷ Ligamento: Clase de puntada en tejido plano, el dibujo determina el tipo de textil; tafetán, sarga y raso (Frederiksen, 1982)

viaje ida y vuelta que ejecuta el hilo armando la trama del tejido al tiempo que en cada vaivén se acciona de adelante hacia atrás para ajustar cada línea de trama en el tejido. Es un proceso que sin conocer y observar suena complicado pero que si se analiza desde la perspectiva que mencionamos; es un lenguaje entre máquina y artesano en donde el resultado no son palabras o figuras, es el tejido o textil quienes son testigos de cada interacción y conversación entre materia y hombre que transcurren entre la cotidianidad de su técnica.

3.6.6 Tradición Masculina

La técnica de telar horizontal es una tradición artesanal donde predomina la labor masculina y en la cual como se evidencia en la Figura 32 y Figura 33, la mujer es complemento y apoyo del proceso previo al telar, preparación de insumos y materiales o el acabado de las prendas, pero el líder y precursor es evidentemente masculino. Más que una labor transmitida de generación en generación, se evidencia un gusto y valoración del desarrollo de los procesos, la explicación a dicho sentimiento es evidenciada en la forma de expresarse de su oficio, el gusto con el que lo practican sin importar que tan repetitivo sea, cumpliendo una jornada específica de trabajo donde tienen muy en claro su proceso y qué esperar de cada uno de ellos. La razón explicada por la comunidad del predominio masculino en el uso del telar, no tiene una explicación rápida pero si requirió un análisis de parte del artesano quien tiempo después de la respuesta anterior, añadió que quizás se debía a problemas relacionados con las posturas prolongadas como estar de pie, que acarrea problemas de venas varices en las mujeres. Aunque no es una regla absoluta ni impuesta, es una simple continuidad de roles en los procesos heredados.

Es importante añadir que el rol masculino dentro de las técnicas artesanales de la región sigue enlazado a las jerarquizaciones y tareas asignadas dentro de los núcleos familiares, en los cuales el hombre ha sido designado como cabeza de familia pero principalmente como el proveedor del hogar, aunque en tiempos modernos este rol tan fuerte ha sido negociado y compartido con el empoderamiento femenino, para la región no se trata de una opresión a los derechos femeninos, simplemente convergen de forma

respetuosa. Las tradiciones de la comunidad instauradas desde tiempos inmemorables en el convivir diario de la técnica, permiten observar cómo el rol predominante en la ejecución de la técnica, no es algo impuesto, sino asumido y acogido tanto por el cabeza de hogar como por los demás miembros de la familia.

Figura 32. Artesanos Hilando lana y urdiendo (Artesanos Enrique y William contreras)



Fuente: Archivo personal

Figura 33. Artesano tejiendo en telar antiguo (Enrique Contreras Guayambuco)



Fuente: Archivo personal

3.6.7 Tradición femenina

La mujer tiene un papel principal de ama de casa, quien aprovecha la actividad artesanal como labor complementaria que le permite distribuir su tiempo entre las labores domésticas y labores que generen un ingreso económico familiar. Su principal tarea como artesana es el trabajo de hilado de la lana pura, en la cual, su habilidad manual salta a la vista, realizado y heredado igualmente de abuelas a hijas y nietas. Así mismo, se evidencia su participación en la preparación de elementos de uso del telar como las cañuelas, las cuales llevan el hilo que genera la trama en el tejido. (Ver **Figura 34**)

Figura 34. Artesana de Cucunubá, hilando lana con huso (Artesana Lidia Esperanza Suarez Gómez)



Fuente: archivo personal

Otro proceso más relacionado con el producto, son los acabados de las prendas, en donde mezclan varias técnicas manuales para los rudos o ensambles de las mismas (Ver Figura 34). Esta serie de procesos no son solo una participación indirecta complementaria, ya que se puede constatar una participación y conocimiento de todo el proceso de uso de la técnica del telar, simplemente es inherente a su deseo el uso de la misma, ya que a pesar de haber recibido capacitación en torno al uso de técnica, no expresan problema por no ser las principales representantes de su manipulación, por el contrario lo ven como una actividad no relevante para ellas.

Figura 35. Artesana realizando acabado de enrollado en pashmina (Artesana Lidia Esperanza Suarez Gómez)



Fuente: archivo personal

Desde la explicación masculina, la poca dedicación femenina al oficio del telar, está sujeta a problemas de salud más frecuentes en mujeres, dado que las largas horas de pie sobre los pedales les acarrea en algunos casos, problemas circulatorios en las piernas como las conocidas venas varices. Aunque según Carreño (1991) del telar precolombino del cual se obtenían piezas textiles elaboradas por especialistas, todos de

género masculino, al estar prohibidos dichos oficios para las mujeres en tiempos de conquista. Claro está que para la comunidad y población trabajada no tienen memoria de una limitación o prohibición al respecto, simplemente son roles instaurados y asumidos de generación en generación que han facilitado un empalme colaborativo al interior de las labores de una familia, dado que desde tiempos inmemorables, las mujeres han estado a cargo de un rol importante en el mantenimiento y gestión de las labores al interior de los hogares, razón por la cual el desarrollo de actividades con menos exigencia continua de horas, les facilita coordinar y ejecutar tareas cortas y específicas en relación a la técnica de telar horizontal.

3.6.8 Aprender Observando

El proceso de aprendizaje de los artesanos, en el caso específico de quienes llevan más tiempo de experiencia, no solo se basa en las enseñanzas de uso del telar dadas por sus abuelos, sino que durante el transcurso de sus vidas han interactuado con otros artesanos no solo nacionales sino internacionales, pero dicha interacción desde los extranjeros era de forma muy reservada en los procesos y técnicas utilizadas en sus textiles, pero allí nace un modelo de aprendizaje innato en el artesano de Cucunubá, ya que con solo observar el proceso retenían visualmente las pautas necesarias para reproducirlo e interpretarlo en sus telares.

Hasta este punto y durante el recorrido de acercamiento y contacto con la técnica, sus artesanos y dinámicas cotidianas para describir la técnica artesanal de telar horizontal practicada actualmente por los artesanos de Cucunubá. Se pudo determinar desde la mirada del diseñador, que analiza y comprende las dinámicas actuales del proceso contemporáneo de la artesanía en la comunidad, así mismo cómo han llevado a cabo los procesos para mantener vigente sus saberes, emergiendo en dinámicas permeadas por conocimientos ajenos, autoimpuestos o prestados. La comunidad ha evidenciado un proceso de aprendizaje eficiente, basado en la observación y práctica, que ha mimetizado y adaptado fácilmente a herramientas híbridas, en donde lo empleado por sus ancestros han cambiado para dar cabida a procesos más eficientes. Es importante resaltar que aunque algunas de dichas inserciones de conocimiento se encuentren

limitadas en cuanto al destino comercial de aplicación en los artefactos, el ingenio y aprestamiento manual del dominio de su técnica, hacen que los procesos mentales en la ejecución de proyectos autónomos con conocimiento insertado, sea asimilado de acuerdo a las necesidades puntuales de la comunidad. Lo que evidencia que sin importar las dificultades o limitantes de la afectación, los artesanos siguen conservando la característica primordial de autonomía al interior de sus procesos de manejo del conocimiento tácito.

3.7 Oficio como tradición

3.7.1 Lo propio y lo ajeno

Los conocimientos antiguos de cada artesano, provienen de centenares de años atrás, traspasados de generación en generación, estos saberes no sólo constituyen un proceso innato de ellos, o unos pasos a seguir, sino que además son el medio por el cual ellos interpretan el material y lo llevan a un producto, que va más allá de una utilidad o funcionalidad de cobertura. Esos saberes convergen con la modernidad y con los procesos perfeccionados y ajustados a las necesidades del mercado que los aprecia y valora. Esta convergencia adquiere nuevos significados en la medida que cada artesano se apropia desde sus saberes antiguos y los resignifica dentro de la modernidad y el diseño contemporáneo que los permea produciendo nuevas alternativas para traspasar su producto del taller a consumidores actuales nacionales e internacionales.

Aunque dentro de esta significación se puede llegar a hablar de una inserción llevada a cabo desde la conquista, a través del telar, introducido a estas comunidades con muchos fines ajenos o propios para la comunidad, la forma en la que han sido apropiados y conservados como un proceso heredado, una academia familiar que llegó a instaurarse en una tradición, quizás no considerado ancestral pero sí parte de un tejido social de los procesos históricos importantes, que marcaron autonomías, cambios políticos y económicos en su época. Lo importante de este proceso es cómo las comunidades desde la conquista han transformado lo ajeno de muchas intervenciones desde instrumentos y conocimientos, llevándolos a su propio lenguaje y territorio.

Hasta este punto quizás la mirada de las intervenciones se vea negativa, pero no se puede dejar de lado las ventajas de este conocimiento o inserción de lo ajeno al interior de las comunidades, ya que desde la misma llegada del telar hasta los procesos de capacitación o eventos de difusión y promoción del producto de la comunidad, cada uno ha dejado una huella que de cierta forma permea y visibiliza el trabajo de la comunidad en diferentes escenarios no cotidianos para los artesanos. El eje principal de la presente investigación precisamente busca potencializar o reestructurar los diálogos, mas no estigmatizarlos y anularlos, ya que dicha relación es el origen mismo, hacia una búsqueda de nuevas rutas que generaren diálogos apropiados entro lo propio y lo ajeno, dentro del lenguaje de “lo artesanal”

Durante las últimas décadas, la inserción de saberes ajenos ha sido de topo tipo, desde procesos de mercadeo y calidad, hasta técnicas alternas desconocidas por la comunidad. Algunos evidencian su paso por la comunidad en el uso que hoy en día mantienen o en el lenguaje cotidiano de sus labores artesanales, que demuestran que se han permeado y adaptado a procesos nuevos de forma consciente, eligiendo y aprovechando algunos de ellos, siempre reflexivos de la importancia de mantener vigente su producto artesanal.

Existe también otro aspecto relacionado con los cruces entre lo propio y lo ajeno, en el cual una de las entidades (quien inserta el conocimiento) genera una presunción de propiedad en cuanto al conocimiento ajeno, este tipo de pertenencia busca limitar y controlar los resultados en el artefacto, para que estos puedan generar más ganancia para la entidad que los propone. Este tipo de práctica es muy común para la comunidad, y participan en dichas dinámicas impuestas, aunque sale a flote el proceso de hibridación de conocimientos y el espíritu creador del artesano, en donde asimilan los conocimientos y los aplican de forma unilateral en sus talleres y artefactos artesanales. Es así que aunque se pretenda dominar la inserción de conocimiento ajeno a procesos artesanales, las lógicas de lo artesanal buscan su cauce natural, en donde los conocimientos relacionados con las técnicas son y siempre serán de sus ancestros, heredados de generación en generación, y aunque algunas comunidades no dominen todas la variaciones de su técnica, la raíz misma del origen y uso del telar, hace suyos los conocimientos sin importar quienes los trasladaron o volvieron ajeno por un fin comercial.

3.7.2 Maquila y sello de calidad

En el año 2011 Artesanías de Colombia en convenio con la Gobernación de Cundinamarca e ICONTEC, realizaron un proyecto para referenciar el oficio de tejeduría en la comunidad artesanal de Cucunubá (Corradine, 2011). Además de orientar el proceso de postulación de los artesanos tejedores en telar horizontal para certificarse con el sello de calidad “Hecho a Mano” de ICONTEC. Dicho proceso fue llevado a cabo por 12 artesanos, de los cuales solo 10 obtuvieron el sello. Actualmente es un poco confuso el proceso después de la certificación, ya que a pesar de tener la denominación con carácter permanente mencionado por Artesanías de Colombia, los artesanos afirman tener que hacer la renovación de él cada 5 años, pero no tienen del todo claro el beneficio directo sobre sus productos, más que el de tener calidad estándar según lo dictaminado por la norma técnica y el referencial de la actividad artesanal.

Este tipo de procesos aunque son esfuerzos por intentar impulsar la artesanía de algunas comunidades, posee rupturas en los diálogos con lo artesanal, ya que buscan estandarizar y mecanizar un proceso que se generó desde la intuición misma del material que pasa por la mano hacia el telar desarrollado por los propios artesanos, este proceso artesanal aunque es meticuloso y cuidadoso, posee una cierta proporción de imperfección de lo bello, que al entrar en este tipo de procesos de estandarización, donde la calidad es dictada con fines comerciales, fractura las lógicas de lo artesanal. Esto se evidencia en la escasa valía e importancia que los artesanos perciben del resultado de dichos procesos en relación al sello de calidad, donde el objetivo principal puede ser impulsar o dar más herramientas a la artesanía nacional, pero en algunos casos como el de la comunidad de Cucunubá, no se realizó un proceso de socialización profundo de diálogo, que permitiera dar al artesano un entendimiento y que este tuviera la potestad de asimilar bajo sus propias lógicas la inserción del sello y cómo converge con sus modelos cotidianos de comercialización del producto artesanal.

3.7.3 “Quien vende el producto gana más y no sabe cómo funciona mi técnica”

A pesar de existir una relación aceptada entre artesanos y entidades o diseñadores, no es del todo desapercibido para el artesano el desbalance existente en dicha relación, ya que como uno de ellos expresó, el diseñador no conoce el uso y técnica, solo ordena y adquiere el textil por un valor mínimo e inferior, además comentan que el producto artesanal posteriormente transformado en una prenda, llega de venta al público con cifras que el artesano reciente, al no recibir un pago por su trabajo proporcional al valor que le asigna el diseñador en la boutique o venta final.

La experiencia de diálogo entre artesanía y diseño en la comunidad muestra procesos en el cual el diseñador aporta con su experiencia en el proceso de desarrollo del producto en su estructura final y el artesano participa en la elaboración del textil o paño, participando ocasionalmente con sugerencias en la elaboración de su técnica. Otro tipo de relación con entidades o clientes no varía mucho, el común denominador de estas relaciones es el rol del artesano como productor de un insumo, el cual aporta su experiencia pero no necesariamente en procesos desarrollados de diseño, sino en procesos idóneos para la producción de la técnica en el insumo del producto.

Estos procesos percibidos por el artesano con un desconocimiento de la técnica, demuestran, cómo el proceso desde lo institucional o gubernamental que utilizan el diseño como método de dialogo o propulsor, deja de lado un proceso inicial de valía y respeto por intentar comprender y aprender primero el proceso artesanal y así no solo darle un nombre al textil por el origen de la comunidad que lo desarrollo, además igualar los beneficios de los artesanos durante todo el proceso productivo sin excluirlos de la fase final de comercialización, en donde lo económico es lo más evidente dentro del desbalance, pero que visualiza la falta un dialogo más equitativo, bidireccional en el cual el artesano no sea usado como un instrumento efímero.

3.7.4 Modelo de gestión de lo artesanal: modelo tradicional

El artesano líder de la comunidad abanderado por sus procesos en la técnica y trabajo colaborativo con entidades gubernamentales y diseñadores, se enorgullece de su trabajo deseando transmitirlo o compartirlo, para que no se pierda o desaparezca, siendo este un factor importante en los diálogos entre diseño y artesanía, constituido no como una relación unilateral de intercambio con beneficio comercial, en mejores términos como una herramienta que ayude a motivar la vigencia y transmisión social del conocimiento, con las nuevas generaciones de la región e inclusive con las diferentes regiones rurales y no rurales que se especializan o instruyen en diseño.

Sin embargo el artesano se ve inmerso en varios factores o agentes externos con los cuales busca adaptarse por medio de las herramientas con las que cuenta, a pesar de las brechas entre las formas tradicionales en las cuales las instancias de apoyo a estas comunidades se aproximan y las formas de conocimiento de las comunidades mismas subsisten en medio de diálogos cortados por decirlo de alguna manera, ya que participan activamente pero no siempre bajo el entendimiento de las lógicas con las cuales los abordan. Es así que subsisten dentro de dinámicas comerciales y apoyos gubernamentales que forman parte de su cotidianidad pero no ofrecen una evidente estrategia deseada desde lo artesanal para superar la brecha entre lo institucional y lo local.

3.8 Taller ajuste de relación desde lo artesanal

3.8.1 Objetivo:

Detectar y determinar la relación actual desde la mirada de lo artesanal hacia el diseño, para establecer fortalezas y oportunidades de mejora para la comunidad artesanal de Cucunubá a partir de la relación actual con procesos de marketing digital para sus productos artesanales.

3.8.2 Metodología

El objetivo del taller es determinar desde la voz del artesano, ajustes al modelo de relación con diseño, en donde se requiere un grado de acercamiento y empatía con lo cual se obtenga información más precisa y franca de parte de los involucrados, además de aprovechar al máximo los datos obtenidos desde la información, con un nivel de compromiso personal para la resolución de problemas, todo como una fase indispensable del proceso con la comunidad.

En Primera medida se retoma desde las 3 fases del proceso del Critical design ethnography (Barab, Thomas, Dodge, & Squire, 2004), Confianza (trust), Intervención (intervention) y sostenibilidad (sustainability), abordadas en primera instancia para representar el punto de partida clave desde la empatía que sin la confianza no hubiera tenido bases ni continuidad, la intervención que se ha realizado de forma diseñada con objetivos específicos desde los intereses de la comunidad y por ultimo contemplando la sostenibilidad de los procesos de forma autónoma por la comunidad artesanal del municipio.

Se requiere pensar desde los procesos de diseño hacia la intervención en la comunidad artesanal, pero se requiere un vuelco en el proceso de relación, para lo cual se utiliza como herramienta algunas de las 7 etapas del proceso que menciona Kumar (2012). Específicamente hablando desde el contexto y el conocimiento de los artesanos. A continuación se relacionan las etapas en las que está estructurado el taller:

Know people (Kumar, 2012)

- Conociendo a las personas:
- Observando todo
- Construyendo Empatía
- Inmersión en la vida diaria.
- Escuchando abiertamente
- Buscando problemas y necesidades Kumar (2012).

Las bases metodológicas del taller también convergen con la Investigación Acción Participativa planteada por Fals (1992) con la cual los diálogos con la comunidad, sean acciones encaminadas en la búsqueda colectiva de dificultades y contradicciones en procesos de relación con la artesanía, para llegar a potencialidades transformadoras desde la acción y opinión colectiva. (Fals y otros, 1992)

Es importante hacer énfasis en cómo el proceso requiere de los acercamientos anteriores con la comunidad para lo cual se emplearon elementos de Design anthropology (Otto & Smith, 2013), de la convivencia y empatía previa con la comunidad, constituidos como puntos de partida importantes, para lo cual el investigador desde su postura de diseñador, transforme y adapte su papel no exclusivamente como agente interventor, sino como un miembro más de la comunidad con el rol específico de impulsar y reforzar la voz de los artesanos, fortaleciendo sus capacidades, para que así ellos sean su propia voz y agentes de cambio de su entorno, para así mismo dirigirlo. (Fals, y otros, 1992) además es importante asumir el rol y características de un pensador en diseño principalmente desde la empatía (Brown, 2008). La convergencia de metodología se representa gráficamente en la Figura 36.

Figura 36. Metodología taller aplicativo para los artesanos de Cucunubá

Fuente: Elaboración propia

Antecedentes:

- Comunidad artesanal de Cucunubá; se toma como muestra los artesanos de la pre-cooperativa Tejiendo Tradición de Cucunubá.
- Etapa de contemplación de su técnica y la interacción con el proceso de tejido en telar horizontal.
- Se determina una brecha en el proceso final del artefacto. El producto posee los atributos que el artesano ha desarrollado, pero para su comercialización final solo cuenta con los canales tradicionales de venta.
- El diseño entra en escena generando herramientas para fortalecer la imagen gráfica, merchandising y marketing digital de sus productos, con los cuales acceden a procesos como: página web, y redes sociales como Instagram y

- Facebook y empaque en materiales sostenibles para su producto. (Proyecto de grado estudiante de Diseño de Modas.) (Cepeda, 2018)
- Procesos en etapa de prueba que son generados, pero a la fecha poseen abandono o estancamiento al retirarse el contacto o la parte de Diseño con la cual gestionaron el proceso.
 - Se ingresan a las redes y página creada en donde se establecen las últimas fechas de publicación:
 - Facebook: 4 de mayo 2018
 - Instagram: 16 de julio 2018
 - Página web WIX: sin acceso a compra por internet.

La cultura artesanal frente a la cultura transmedia

El piloto propuesto desde el cual se aborda la relación de diseño hacia la artesanía planteada por el proyecto de grado de una estudiante de diseño, en el cual se presenta una propuesta de inserción de la comunidad artesanal trabajada al manejo de redes sociales como Facebook e Instagram y el acercamiento a ventas o comunicación online de los artefactos que se desarrollan desde el telar horizontal en Cucunubá. El tipo de comunicación en la que se está insertando a los artesanos a través del presente proyecto, busca implantar una semilla de propagabilidad de la importancia del conocimiento artesanal, limitando el tipo de comunicación y el mensaje a una autonomía total por parte de los emisores. El uso de narrativas transmedia (Jenkins, Ford, & Green, 2013) aporta la posibilidad de mantener circulando el mensaje, que para este caso es la difusión de prácticas artesanales que la comunidad realiza desde hace más de 100 años, facilitando la libre difusión, sin importar la localización.

La expansión de las tecnologías relacionadas con los medios de comunicación, han de ser una herramienta útil usada de forma responsable, de la mano del diseño contemporáneo, con el cual se aporte a los procesos culturales transmediáticos (Jenkins, Ford, & Green, 2013) en donde la datosfera funciona como un medio potencial para la expansión e inserción del conocimiento que de forma autónoma las comunidades artesanales deseen transmitir por estos nuevos canales.

En estos nuevos canales lo importante es elegir un tipo de mensaje que promueva y despierte el interés de un público o nicho específico, que desempeñan un papel importante al formar parte activa en la propagación de los mensajes o del conocimiento que la comunidad desee transmitir, como una forma de mantener vigente el legado artesanal. Jenkins, Ford & Green (2013) comparan el proceso de comportamiento en los nuevos canales de comunicación digitales con la descripción de los artesanos que realiza Sennett, relacionando que “los millones de individuos que producen videos para YouTube se enorgullecen de sus logros, más allá del calor que producen para una empresa” (Jenkins, Ford, & Green, 2013, pág. 80). Esta relación es interesante y enlaza el contexto del presente estudio al procurar acercar a los artesanos a esta nueva era digital, en la cual desean enviar un mensaje muy claro relacionado con el orgullo y amor que sienten por la labor que realizan día a día, y el uso de entendimientos del ser y sus comportamientos en esta nueva era digital; basado un poco en la descripción de Sennett, quien confirma el camino que debe ser tenido en cuenta para futuras inserciones de la cultura artesanal en la cultura transmedia.

Algo interesante dentro el proceso de la prueba piloto, fue observar cómo se traslada ese gusto y amor por la técnica artesanal, siendo testigos del florecimiento de forma autónoma de medios para mantener vigente su legado, dando menor relevancia a la remuneración económica, observando la importancia como Menciona Sennett citado por Jenkins (2013) en el cual los artistas buscan ganar reconocimiento, influyendo en la cultura para expresar sus valores personales. Así mismo se establece un medio para compartir los sistemas de valoración hacia las labores ancestrales, no como algo de valor monetario, sino como un símbolo de valía cultural y social que debe ser conservado sin importar el origen de quien interviene en la comunicación como receptor o fan.

Lo anterior, tomando como base el potencial de inserción de los procesos artesanales en la cultura transmedia, siempre y cuando quien dirija dicho proceso sea la comunidad artesanal, dentro del cual el diseñador contemporáneo ejercerá un papel importante, al servir de puente y fuente de información o dudas que puedan llegar a nutrir el proceso. Dicho proceso de empalme entre estas dos culturas; la primera como legado ancestral con evidente interés en mantener vigente sus conocimientos tácitos, la segunda cultura conocida como transmedia, de estudios recientes que con los avances tecnológicos y el acceso a diferentes comunidades artesanales, han abierto la puerta a procesos de

inserción de culturas que tienen un gusto por lo de antaño, que pretenden visibilizarse más allá de las fronteras de su propia comunidad.

Es por eso que el uso de las redes sociales (como un recurso para la incursión de los artesanos de la pre-cooperativa Tejiendo tradición, teniendo en cuenta los procesos guiados y responsables) es un potencializador para traer al presente un valor por el pasado, donde lo antaño recobra accesibilidad aun a mercados fuera de los márgenes nacionales. Así mismo otorga herramientas para que cada visualización del contenido transmedia generado desde la comunidad sirva como un motivador e impulsor del contenido mediático, convirtiéndolos en visualizadores y difusores multiplicadores de los procesos que la comunidad artesanal realiza y busca mantener vigentes ante las nuevas generaciones, que se han visto atraídas fuera de las dinámicas de su propio capital cultural. Es así que estamos hablando desde procesos transmediáticos, en una cultura contemporánea más participativa (Jenkins, Ford, & Green, 2013) la cual puede apoyar los procesos de cambio de relación desde el diseño y los esfuerzos de mantener vigente el capital cultural de las comunidades artesanales.

Etapas de análisis

- Una vez determinados los antecedentes se encuentra la brecha de permanencia de procesos de incidencia del diseño, es decir que la comunidad no muestra evidencia de continuidad o uso de los recursos recibidos por el diseño.
- Se busca determinar las razones y circunstancias de la brecha en el proceso de continuidad del manejo de herramientas sociales digitales para promoción y difusión de los productos artesanales de la región.
- Es necesario determinar dos aspectos importantes: establecer los motivos por los cuales la comunidad no continuó con el marketing digital planteado o recibido para fortalecer los procesos de la comunidad artesanal al interior de la pre-cooperativa.
- El proceso del artesano además de subsistir es mantener vigente su legado artesanal, a través de la ejecución de su técnica como lenguaje en el uso del telar horizontal.
- La creación del museo textil Nemqueteba es evidencia clara del deseo de mantener vigente su técnica a través de las nuevas generaciones.

- Se requiere potencializar el proceso, una vez se dé cuenta, de porqué la comunidad abandona o aplaza la continuidad de la estrategia de marketing digital planteada.
- Una vez determinados los factores de dificultad, concretar con la comunidad acciones encaminadas al fortalecimiento de las capacidades de marketing digital, tanto para sus productos artesanales, como para las iniciativas educativas y de conservación del conocimiento heredado.

Evento de estudio: Punto de partida del taller, Incursión del diseño en la comunidad artesanal de Cucunubá a través de la creación de imagen gráfica y canales de comercio digitales, de la pre-cooperativa Tejiendo Tradición.

Primera etapa de EMPATÍA con los artesanos

Conocer a las personas, se trata de obtener una comprensión empática de los pensamientos, sentimientos y necesidades de las personas al escuchar, observar, interactuar y analizar. Sumergirse en la vida diaria de las personas y escuchar atentamente sus historias puede revelar ideas muy valiosas, a veces bastante sorprendentes y no obvias. Para llegar a tales ideas valiosas debemos centrarnos en todo lo que las personas hacen, dicen y piensan; debemos estar en la mentalidad de comprender profundamente las actividades, necesidades, motivaciones y experiencias generales de las personas, así como estudiamos nuestros productos cuando hacemos un proyecto de desarrollo de los mismos. Debemos estar atentos a la comprensión de los problemas que enfrentan, las soluciones que encuentran, los desafíos que superan, las necesidades que expresan y las que no expresan. Conocer bien a las personas puede llevarnos a un nuevo sentido.

Se establece un proceso de dialogo, desde el último encuentro en contraste con el proceso actual del museo, no solo como método de acercamiento y empatía sino como referente de ajustes realizados de forma autónoma por la comunidad.

Las preguntas van encaminadas en motivar que los artesanos comenten el proceso llevado a cabo y cómo asimilaron la inserción de conocimiento ajeno. Se determinan 2 temas claves dentro de la observación y escucha del proceso:

1. Proceso del Museo textil (Desde la pre-cooperativa)
2. Inserción de metodologías de Marketing digital y merchandising

El proceso es llevado a cabo dentro de su cotidianidad en rasgos generales: se desarrolla entre labores de venta en puntos propios, apertura y atención del museo, labores agrícolas, labores domésticas, labores artesanales.

Se establecen los roles de cada artesano dentro de la pre-cooperativa no como una jerarquización de mando, sino como una división y caracterización de roles. Observación de la dinámica de los artesanos durante la visita.

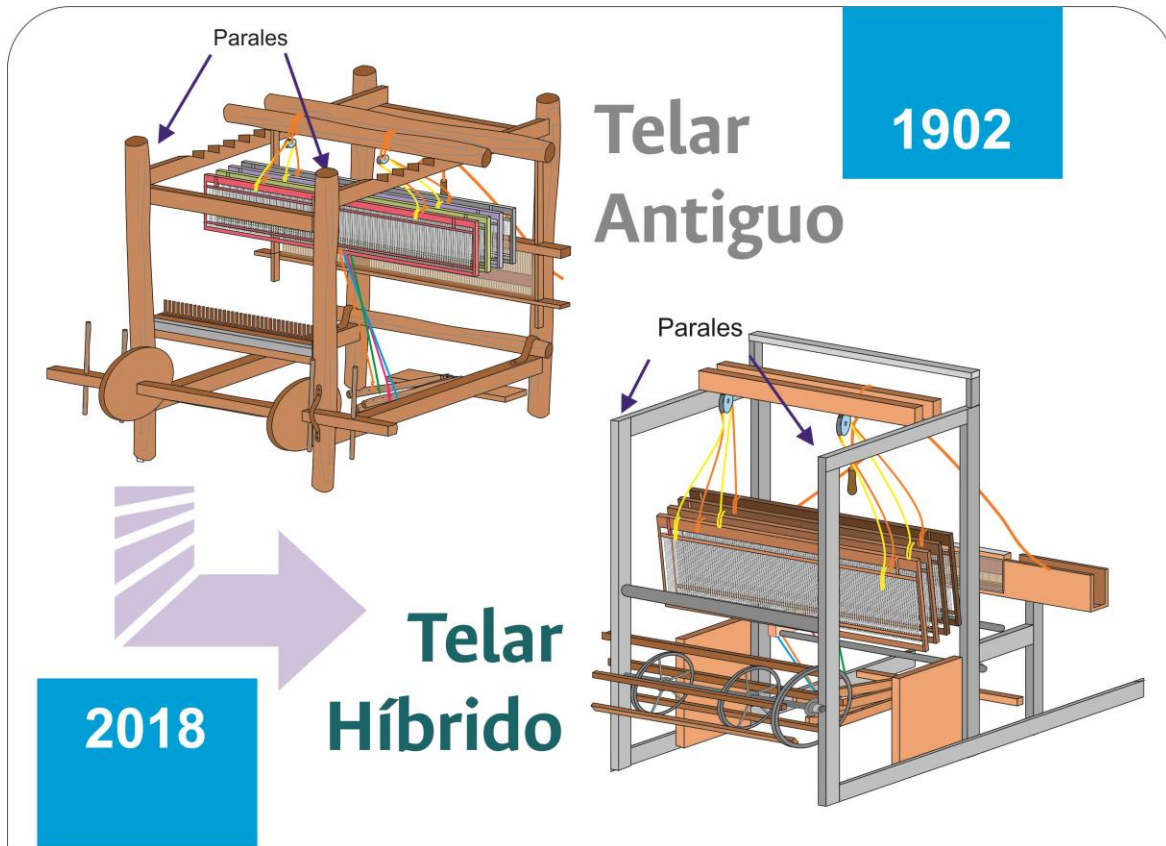
El líder de la pre-cooperativa es quien gestiona y organiza el proceso, motiva y enlaza las dinámicas en torno a la comunidad. El proceso cotidiano inicia con la apertura de la tienda artesanal propia en donde se observa cómo las hijas son quienes realizan el proceso de atención en punto de venta, se ocupa de abastecer o traer producto nuevo hacia la ubicación de la tienda y posteriormente se dirige a abrir el museo textil.

Una vez en el lugar se observan grandes cambios con respecto a la última visita, la ubicación cambió, en la anterior visita se detectaron aspectos de conflicto respecto al entorno en el que se desarrollaba el museo y la incidencia de opiniones de agentes no involucrados en el proceso o externos dentro de la pre-cooperativa.

Lo interesante del proceso no es el por qué cambiaron la ubicación, sino el análisis en la gestión y solución de un conflicto en el momento de sentir una afectación al proceso desarrollado o proyecto de las personas involucradas. Se observa una gestión y toma de decisiones en pro de mantener la continuidad del museo. La nueva ubicación no solo es el resultado de solucionar un conflicto previo, además conlleva ventajas importantes para comunidad, debido a que la nueva ubicación es estratégica para los intereses de venta y afluencia de público que se desea obtener. Al estar localizado en el corazón de llegada, tanto al parque principal como a la iglesia, esto los visibiliza en la comunidad para los turistas que llegan al pueblo.

Una vez dentro del museo se observan rasgos de adaptabilidad a nuevos entornos, y la preservación de la esencia primordial del museo de visibilizar el proceso artesanal de la comunidad y sus principales elementos como son la lana y el tejido.

Además se observa una incidencia e intervención desde lo gubernamental, en el cual hay una inserción de un artefacto que llamaremos para este caso, *hibrido* debido a la naturaleza estética que irrumpe con lo previamente observado en la comunidad. Recibieron la donación de un telar, el cual fue ubicado en el museo, pero este presenta una estética que se llamó híbrida al poseer visualmente, menos elementos de la naturaleza y raíces de los ancestros artesanos, hablando en rasgos generales. A nivel técnico se trata de un cambio estructural en los paralelos o pilares principales de construcción del telar, tradicionalmente son en madera pero los de este híbrido son en metal. Cambiando completamente las dinámicas en torno a él. Al pretender indagar sobre la interacción con el telar, se observa una dinámica de uso de la técnica igual que con los anteriores, pero la lectura o diálogo se percibe diferente, al cambio de un material por así decirlo vivo como la madera a uno frío perceptivamente hablando como el metal.

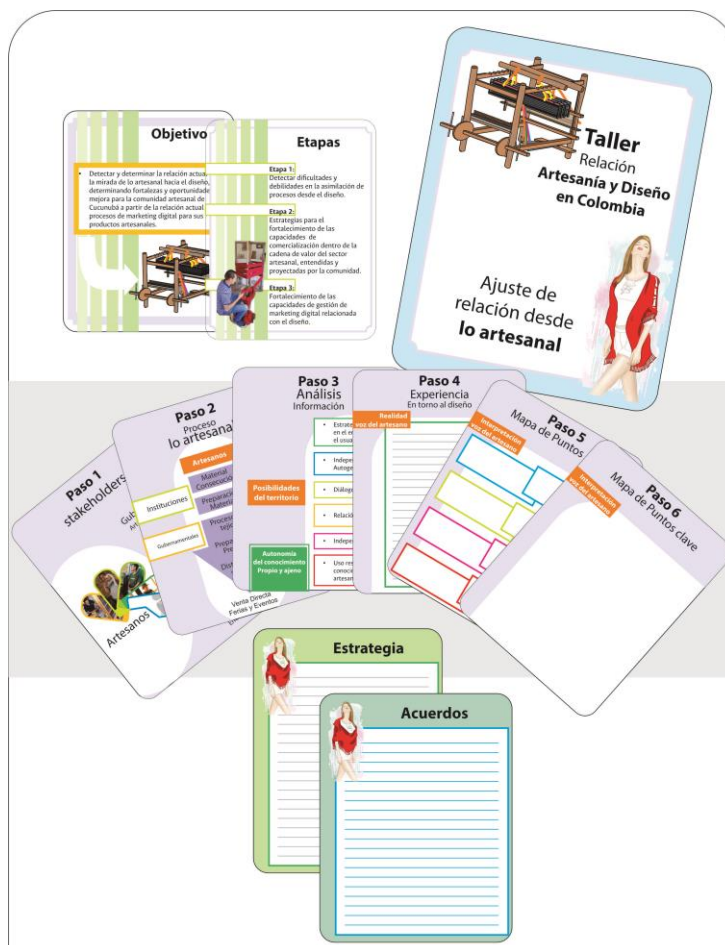
Figura 37. Telar antiguo y telar híbrido

Fuente: Elaboración propia.

3.8.3 Herramientas visuales para acercarse a lo artesanal

En la siguiente etapa del proceso se representó la dinámica, gráficamente para la comunidad por medio de tarjetas, con el objetivo de ser visuales (ver Figura 38), ya que desde las indagaciones preliminares los modelos de aprendizaje de los artesanos del caso de estudio y según lo expresado por ellos, era de tipo autodidacta desde la observación, por lo cual se buscó el desarrollo de la actividad o de las primeras etapas, con elementos que ellos pudieran observar y asimilar según sus características.

Figura 38. Tarjetas - Taller de empatía y ajuste con la comunidad de Cucunubá.

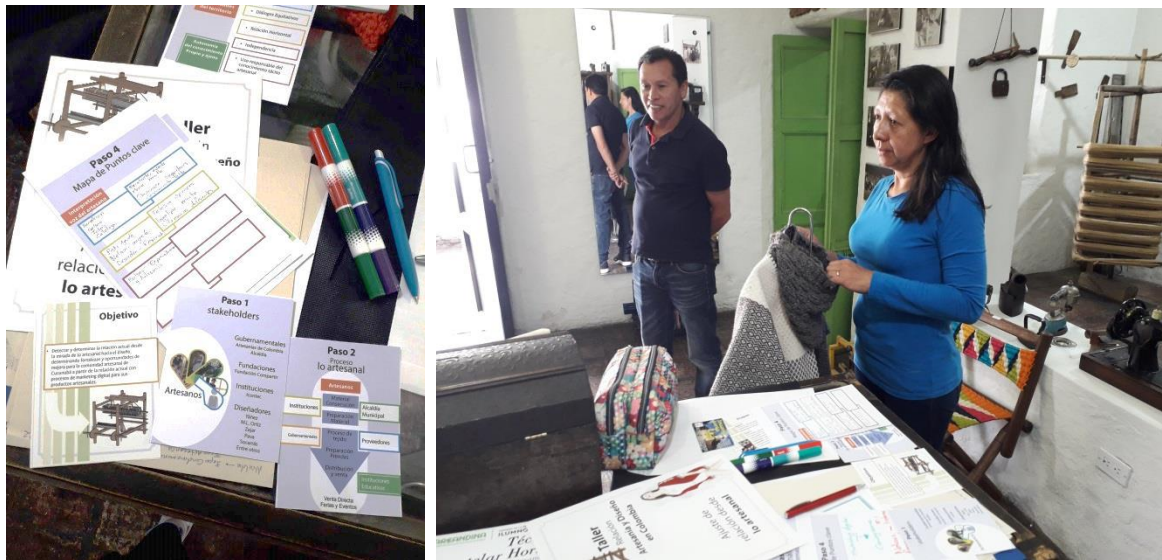


Fuente: Elaboración propia.

Como primera fase se socializó el objetivo del taller, y una caracterización de ellos como artesanos entre la comunidad, además de términos nuevos como Stakeholders con el fin de entender que todos son parte de un proceso sin injerencia de jerarquías.

Como primera fase se desarrolla un diálogo con los artesanos, con un enfoque desde la empatía, la observación, el compromiso personal y la resolución de problemas, es una fase indispensable del proceso de diseño.

Figura 39. Taller relación artesanía y diseño desde lo artesanal.



Fuente: Archivo personal

El proceso no se llevó a cabo buscando un resultado final, se constituyó como un proceso exploratorio para compartir una mirada desde el diseño contemporáneo, los procesos y los stakeholders de “lo artesanal” en Cucunubá, con el cual se promoviera una dinámica de dialogo desde los artesanos, la cual representaba un control de cambios en las relaciones o procesos que se ejecutan con la comunidad. Es así que los resultados fueron parametrizados por etapas desde lo observado en el taller y concluido de acuerdo a los intereses de los artesanos participantes en la prueba piloto (ver Tabla 3.)

Tabla 3. Etapas del proceso de cierre del taller piloto, en la comunidad artesanal de Cucunubá

Etapas	Descripción	Participantes
1	Detectar dificultades y debilidades en la asimilación de procesos desde el diseño	Artesanos Diseñador (Como oyente e interprete)
2	Estrategias para el fortalecimiento de las capacidades de alternativas actuales de comercialización dentro de la cadena de valor del sector artesanal, entendidas y proyectadas por la comunidad.	Artesanos Diseñadores
3	Fortalecimiento de las capacidades de gestión de marketing digital relacionada con el diseño desde una estrategia de análisis entre la comunidad.	Artesanos Diseñadores

Fuente: Elaboración propia.

La estrategia identificada para fortalecer las capacidades de gestión de marketing digital, fue sugerida desde las conclusiones propuestas por la comunidad, quienes expresaron necesitar un refuerzo de los procesos y llevarlos a cabo desde sus propias herramientas. Es así que se determinaron dos temas importantes para complementar las competencias de uso de información en la comunidad. El primer tema de dialogo se basó en la importancia de abrir y fortalecer nuevos canales contemporáneos de comercialización con los que ya cuentan desde la intervención realizada desde la academia a través de una opción de grado de diseño de modas (Cepeda, 2018). Dichos canales los constituyen: página web (wix) redes sociales como Facebook e Instagram. Así mismo funcionan como canales de difusión del museo que intenta impulsar la comunidad desde el año 2018. Dicho dialogo motivó una respuesta con la cual expresaron estrategias propias de impulso y promoción del museo, la principal de ellas era la espera de la próxima apertura del hotel dentro del cual está constituido el museo, al ser un lugar turístico importante con el que contaba la comunidad antes de ser vendido por la fundación que lo administraba. Un elemento importante es como establecen la relación

de afluencia turística con estrategias propias de ubicación y estrategias desde lo artesanal para reimpulsar el producto y el turismo en la región afectado por la pérdida del festival de la lana que se realizaba anualmente. Este factor de impulso e ideación propiciada desde la comunidad partiendo de *lo artesanal*, constituye en el punto de partida de las estrategias observadas desde los contactos previos con el diseño y otros agentes que iniciaron ideas de impulso artesanal (Ver Figura 40), sobre todo desde la creación y sostenimiento de asociaciones artesanales con las cuales es establecieron espacios de diálogo al interior de la comunidad entre los mismos artesanos, fortaleciendo la comunalidad inherente en el quehacer artesanal de Cucunubá.

Figura 40. Ajuste estratégico desde lo artesanal



Fuente: Elaboración propia

4. Hallazgos

Los hallazgos encontrados en este capítulo surgen de la etapa de observación y salidas de campo etnográficas, donde se llevaron a cabo los procesos de investigación, la cual tiene como finalidad formular una estrategia que permita generar una relación adecuada entre la práctica artesanal del telar horizontal y el diseño contemporáneo, para los artesanos del municipio de Cucunubá. Es por eso que los hallazgos dictan una ruta desde los objetivos específicos planteados al inicio de la investigación.

En el primer proceso de observación y caracterización de la técnica artesanal de telar horizontal, practicada actualmente por los artesanos de Cucunubá, se pudo establecer no solo la parte práctica y técnica de cómo son ejecutadas las actividades artesanales en relación al telar, sino que además en ella se pudieron establecer, conceptos inherentes como la cadena de valor y los agentes involucrados en dicho proceso, además de los roles de cada artesano y su visión de cómo ejecuta cada etapa del proceso. En el mapeo de la técnica artesanal además se pudo hacer un recorrido por las herramientas principales con las cuales desarrolla el producto artesanal, pero principalmente cómo han sido transformadas no desde referentes bibliográficos, sino desde la memoria misma de la comunidad que las ha usado y transformado en parte por procesos autónomos y por incidencia de relación con el diseño desde lo gubernamental y comercial.

En paralelo con la observación del proceso artesanal se pudo establecer la relación entre la práctica artesanal y el diseño contemporáneo, experimentada actualmente por los artesanos Cucunubenses. Se pudo evidenciar todos los Stakeholders que conforman los procesos de relación con la comunidad y cómo han trabajado en procesos de

intervención en la comunidad. La relación fue vista desde las preconcepciones del artesano de su producto y técnica a través de la historia que conocen o llevan inherente de generación en generación, además se pudo determinar procesos de aprendizaje desde el conocimiento heredado (propio) y el conocimiento insertado (ajeno). Como resultado se pudo evidenciar una serie de factores propuestos desde diferentes agentes que inciden en el desarrollo de la práctica pero que no han mermado algunas características importantes del ser artesano como creador. Por último desde el proceso etnográfico y con las bases teóricas sobre pensamiento de diseño, se pudo profundizar en el diseñador contemporáneo, no como un perfil y caracterización de la cultura actual del diseño, sino como una sugerencia y alternativa al rol del diseñador acorde a los contextos culturales con los cuales interactúa.

A continuación se enumeran parte de los hallazgos más representativos y con los cuales se estructura la propuesta final hacia una estrategia que permita generar una relación adecuada entre la práctica artesanal del telar horizontal y el diseño contemporáneo.

4.1 El piloto

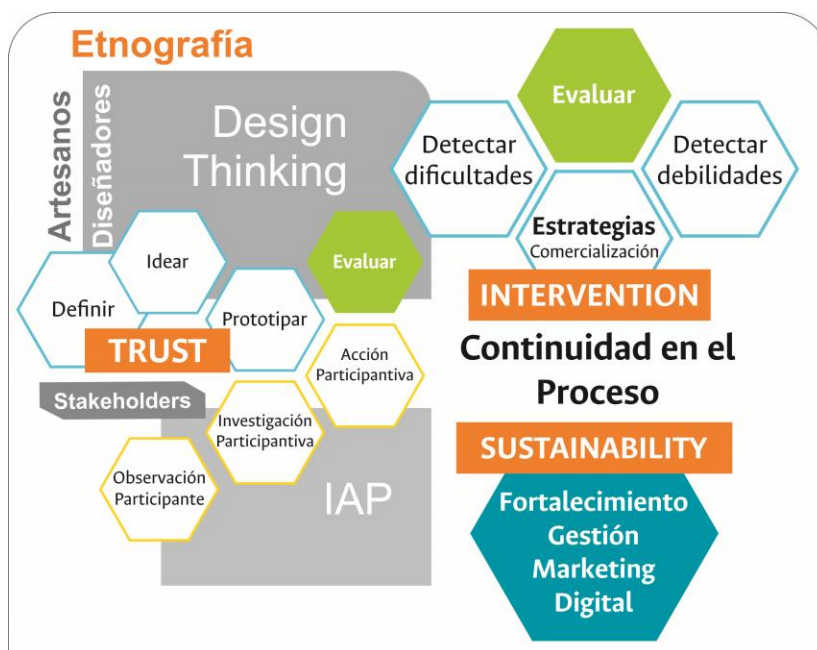
Se emplearon procesos desde la etnografía que sirvieron como punto de partida para poder acercarnos y comprender las dinámicas de la labor artesanal en la comunidad de Cucunubá. Herramienta sin la cual no hubiera sido posible entender cómo se relaciona el artesano creador con su técnica, los artefactos como herramienta y producto artesanal, además de la cultura inmersa en el quehacer diario inherente en cada etapa del día, lo cual solo se consigue con la convivencia de cada proceso para poder acercarse a una mirada y entendimiento más profundo de cómo habitan en la comunidad artesanal y como existen inmersos en sus dinámicas de *lo artesanal* como proceso de diseño único y propio desde su cultura. (Krippendorff, 2005)

Los ejes claves de la propuesta metodológica del piloto son la convergencia de metodologías en la cual se triangularon procesos que a su vez se fortalecieron desde la mirada del Diseño contemporáneo. Así mismo se concretó la propuesta en un modelo centrado en la empatía con el cual la convergencia desde la primera etapa de “trust” del

Critical design ethnography, segunda etapa “intervention” y tercera etapa “sustainability” (Barab, Thomas, Dodge, & Squire, 2004) los tres pilares fundamentales sin los cuales el piloto en la comunidad no habría tenido incidencia o validez para poder ser replicado en otras comunidades. Es importante considerar cómo el énfasis de las metodologías radica en la postura participativa de cada método, de involucrar a todos los Stakeholders pero sobre todo, el factor diferenciador de la presente investigación es el rol del diseñador contemporáneo desde lo social y sostenible. La fase final de la intervención posee un sentido de cambio con el cual se construyen espacios en conjunto que se adapten a los contextos locales de cada comunidad con la que se trabaje, inscritos en la participación de cada miembro y sus experiencias durante el proceso como opiniones válidas y aportantes de la relación.

A continuación se presentan etapas de los resultados preliminares y como se planteó desde la metodología (ver Figura 41):

Figura 41. Primeros análisis y resultados del taller



Fuente: Elaboración propia

Se podría resumir la primera etapa del proceso en una “*empatía desde la confianza*” como punto de partida clave, se debe conocer primero a las comunidades más allá de

datos estadísticos, sin una mirada de lo que deberían llegar a ser, el rol del diseñador contemporáneo debe desprenderse del “diseñocentrismo” que afecta la forma de relación desde el diseño hacia lo artesanal. Este desprendimiento de posturas no implica perder la esencia del diseño y la cualidad más importante de aportar a soluciones desde procesos de ideación creativos, precisamente es potencializar esta característica pero sin dar por sentado ningún proceso, ni pretender actualizar o modernizar lo artesanal de las comunidades.

Es por lo anterior que se busca un diseñador contemporáneo para esta primera etapa con herramientas etnográficas o citando a investigaciones emergentes que convergen con los anteriores campos sobre herramientas de antropodiseñología “Adñg” (Murcia, 2018) encontrando una coincidencia en una de las etapas, con las cuales describe los procesos o fases para ser llevado a cabo. La primera etapa es de *observación*, elemento clave, ya que la cercanía con las comunidades y una inmersión en las dinámicas de lo artesanal, dan las pautas de inicio de conocimiento para pasar a la siguiente etapa de *empatía*, con lo cual se rompe con los estereotipos de roles, para aprender y comprender desde la cotidianidad de la participación observante de los procesos, para este caso relacionados con la técnica artesanal. El *entendimiento* del “otro” como tercer punto fue importante, comprensión del otro en la comunidad artesanal, ya que observar no garantiza un éxito del proceso, se requiere un profundo entendimiento de las dinámicas cotidianas de la técnica, lo que para la comunidad artesanal es inherente (lo artesanal) para el diseñador contemporáneo es una comprensión en otro nivel que no está dentro de sus procesos cotidianos, esto se ejemplifica dentro del desarrollo de caracterización de la técnica, para lo cual se debió registrar y documentar el proceso y llevarlo a un documento que hablara en lenguaje común de cada etapa, conllevó un fuerte proceso de inmersión en cómo el artesano ejecutaba y pensaba su técnica. La etapa *propositiva* no surge sin los pasos anteriores, ya que para esta investigación específica no se buscó el desarrollo de un artefacto objetual, estuvo dirigida hacia un fortalecimiento de capacidades que está sujeto a constantes transformaciones de acuerdo a los procesos desde lo artesanal en la comunidad. Las últimas etapas de *consolidar y teorizar*, son etapas de cierta forma de evaluación y síntesis del proceso anterior, ya que constituyen proposiciones avanzadas que modifican y mejoran las propuestas de relación y sobre

todo condensar y evidenciar los procesos para poder ser replicados en otras comunidades artesanales (Murcia, 2018).

El propósito concluido luego de la ejecución del piloto está pensado en llevarlos a condiciones de comercio justo que les garantice una sostenibilidad a partir de un modelo de prácticas de producción y de comercialización bajo la lógica de lo artesanal. Propósito desde el cual se vislumbran los sistemas de afectación que tuvo el modelo y que lo constituye en una herramienta replicable en otros medios o escenarios artesanales (Ver Figura 42).

Figura 42. Sistemas de afectación del modelo



Fuente: elaboración propia.

4.1.1 Brecha entre lo institucional y lo local.

El entendimiento de las brechas está establecido como una construcción desde la visión del diseñador (empático), la brecha existe en la comunidad pero no son identificadas u observables de forma explícita hasta que la mirada de agentes externos la construyen. Para el caso de la presente investigación, la postura dada desde la empatía facilitó no solo el entendimiento de la técnica, de lo artesanal como lenguaje, del aprendizaje desde la práctica (visual – observación), sino que además se pudo identificar y construir la principal brecha de relación. La cual está constituida por problemas de lenguaje entre lo institucional y lo local, esta puede ser atendida desde el diseño, tanto a nivel metodológico como conceptual, al proponerse una posibilidad de afectación hacia el fortalecimiento de capacidades de aplicación en su cotidianidad.

Todo el recorrido desde lo teórico relacionado con la técnica de telar horizontal artesanal en la comunidad de Cucunubá, los primeros acercamientos y caracterizaciones del artesano y su técnica, llevaron a un profundo análisis e intento de comprensión de las relaciones actuales y pasadas llevadas a cabo con la población artesanal de Cucunubá desde hace décadas. No se puede establecer un completo entendimiento de los procesos desarrollados al interior del artesano como creador, pero si en este punto se vislumbran pistas de lo que pueden ocasionar las fracturas de relación con resultados perdidos o estancados, entre las metodologías convencionales institucionales y lo que el artesano asimila o las pocas herramientas que le permiten desarrollarlo.

Se han estructurado y desarrollado proyectos que buscan fortalecer conocimientos, técnicas, habilidades, exaltar esfuerzos, pautas de acercamiento, innovaciones del producto artesanal, mejoras técnicas en la maquinaria, con lo cual se puede decir que sobre artesanía se ha escrito bastante, pero pocos son los casos en los cuales las comunidades son abordadas de manera adecuada y concreta respetando sus saberes, y sistemas de significaciones al interior de cada comunidad artesanal. Esto debido al interés de incluir el producto artesanal en estándares y segmentos de mercado que les permitan subsistir en las nuevas dinámicas económicas de las sociedades actuales. De

ahí que Barrera (2011) mencione las fracturas de diálogos entre artesanos y diseñadores, desde la clasificación de la naturaleza de formación académica del diseño, que se basa en paradigmas de la modernidad y de la industria, que conlleva a un gran problema en la traducción de estos conocimientos hacia el diseño artesanal. Esta traducción es lo fundamental en vez de hablar únicamente de co-diseño o diseño participativo sin contemplar la preparación que el diseñador debe tener para dialogar con el diseño artesanal.

Lo institucional no solo está representado por lo gubernamental, las entidades sin ánimo de lucro, los diseñadores desde la academia o el ámbito profesional encajan dentro de un campo que se transforma en la medida que se identifiquen por medio de la empatía procesos únicos y característicos de intervención en cada una de las comunidades, respetando sus procesos de ideación, significación inmersos en su cultura artesanal sin importar el tipo de técnica o producto que desarrollen.

4.1.2 Cultura del diseño contemporáneo

El diseño debe ser visto como potencializador de la cultura artesanal, el cual se nutre con los diferentes ámbitos y profesiones de los que pueden seleccionar conceptos para fortalecer núcleo de valores y visiones en la interacción con otros mundos culturales. Buscando siempre que los diálogos sean interactivos en el cual los diseñadores estén dotados y permeados por diferentes culturas y el respeto de relación hacia ellas para así potencializarlas en vez de expropiar o aprovechar sus recursos (Manzini, 2016).

Cabe aclarar que para esta nueva cultura del diseño desde la relación hacia la cultura artesanal, debe ser vista dentro de un escenario nuevo donde la visión futurista de la conservación del patrimonio y legado inmaterial de las comunidades prime sobre el fortalecimiento de intereses comerciales, es importante retomar un diseño hacia las necesidades sociales, por encima del desarrollo del producto (Papanek, 2014), donde ya existen bastantes textos sobre cómo han de ser desarrolladas, pero se debe iniciar a sentar las bases, desde un cambio de relación; como lo planteado en el presente documento, un ajuste desde la postura del diseño que constituya una instancia, no de

autorizar al diseño a intervenir la cultura, sino de un modelo que debe instaurarse desde la academia, de cómo contemplar desde lo social cambiando su mirada, para plantear cambios a necesidades sociales de nuestro entorno y principalmente de las comunidades en donde existen creadores artesanales. Se deben tener en cuenta las premisas del diseño social en el cual prima la satisfacción de necesidades humanas, sin dejar de lado el desarrollo hacia el mercado simplemente como cadenas de un eslabón hacia un resultado (Margolin, 2015).

Las comunidades tienen un punto de partida y es la constancia y la práctica, por lo cual no se puede en una sola intervención esporádica crear un cambio o un aprendizaje permanente en un eslabón de la cadena, se requiere ser consecuente con el proceso y tener empatía con las comunidades para poder establecer una relación de apoyo y fortalecimiento de las capacidades inherentes en el conocimiento artesanal. El diseño participativo es un común en relación a las metodologías con las que se intenta dichos diálogos pero debe ser tomado en cuenta el rol fundamental del diseñador en esta práctica el cual debe constituir un promotor e impulsor de lo artesanal, para que así se propicien los espacios para dinamizar las actividades de relación dentro de la cual los propios artesanos detecten y den respuesta a sus necesidades (Barrera, Castro, Herrera, Quiñones, & Vega, 2003).

Esta nueva cultura del diseño, no parte de estructuras no conocidas o novedosas, es un rol construido a partir de lo ya conocido, solo que trabajado de forma fragmentada o como prerrequisito del proceso, mas no como una postura que debe ser inherente al diseño sin importar con quien se estén desarrollando los procesos de relación, se toma como referencia la relación artesanía y diseño, pero el modelo de intervención desde la empatía es una herramienta que puede abarcar un gran espectro de posibilidades como alcance, ya que no solo se modifica el receptor. La observación desde el diseño requiere trascender y ser participativa, necesita de diseñadores que se involucren en los entornos sociales de las comunidades, con el fin de documentarse lo suficiente desde la empatía de las necesidades de los creadores artesanales y como solucionar cuestiones más amplias en cuanto a necesidades de conservación de conocimiento y cómo mantenerlo vigente entre las nuevas generaciones de la población.

En resumen la postura contemporánea del diseño, se asumió en términos de realidades desde América Latina, lo cual da como resultado que el diseño sea potente para las transformaciones sociales en las cuales ajusta su rol. Reforzando la particularidad desde el diseño en América Latina y no el diseño europeo, para que retome sus propios procesos de conocimiento.

4.1.3 Inserción de lo ajeno con respeto en lo propio

El abordaje de los conocimientos propios de *lo artesanal*, término con el cual se reflexiona respecto a lo inherente y conceptual de la práctica misma de las culturas artesanales del país, con la cual se ha querido abordar la mirada desde donde se analiza la relación artesanía - diseño. Dentro de esta relación existen agentes que intercambian saberes constantemente en diferentes escenarios, en algunas de sus etapas vistas como desiguales, debido a los objetivos comerciales o sin ajuste a los contextos en los que son formulados. Dichas interacciones entre agentes analizadas desde la teoría de acción mencionada por Bordieu (1997), dentro de las cuales se ha de buscar que las inserciones de conocimiento ajeno sean tomadas con respecto del conocimiento propio, reconocido este, como parte del capital simbólico de cada cultura artesanal del país, para lo cual es importante que no existan jerarquías ni sumisiones de un agente a otro, sin dominación simbólica sobre el reconocimiento y el conocimiento de los elementos identitarios de la comunidad. Para que así mismo exista un intercambio justo dentro de los tejidos sociales artesanales desde las categorías de percepción y de valor en igualdad de enfoque hacia los intercambios de conocimiento. (Bourdieu, 1997)

Esta inserción consiente y respetuosa por el conocimiento propio de las culturas debe partir de una relación de tipo horizontal, en la cual todos los Stakeholders sin importar el origen o naturaleza de sus aportes puedan incidir o definir las pautas de relación y beneficio de forma concertada y sin imposiciones o ataduras relacionadas con su patrimonio simbólico inmaterial con el que no solo se aporta a un producto sino que fortalece las dinámicas de relación para un fin en común.

Es importante aclarar, que aunque la relación desde lo gubernamental o institucional posea fracturas de lógicas hacia la comunidad artesanal, no se puede descartar su

participación como stakeholder constitutivo de las dinámicas cotidianas de las comunidades artesanales, se sugiere un ajuste en la misma medida que se adopta para el rol del diseñador, se sugiere un ajuste desde las instancias de acercamiento y los objetivos que se fijan en los proyectos sin un previo conocimiento de la concepción y capacidades artesanales de cada comunidad intervenida. Esta mirada es una oportunidad de mejora para impulsar y promover la participación de diferentes agentes que de igual forma aportan y se constituyen elemento potencializador de las capacidades y capital cultural simbólico de lo artesanal. Es por esto que no se busca anular ningún participante, solo desde la crítica observada sugerir cambios de relación más equitativos para las partes involucradas. Que también potencialice la mirada y forma de relación desde dichas entidades gubernamentales o descentralizadas.

4.1.4 Lo artesanal como lenguaje, a través del diseño contemporáneo

Es importante partir desde la premisa de entender al artesano como creador, desprenderse de definiciones ligadas al de solo hacedor, entender el concepto bajo el cual está enmarcado la concepción de su práctica; la historia tras ella, la relación de sentimiento que imprime en el gusto por su praxis y que no finaliza solo con el artefacto, ya que la inmersión de este en un mercado y su interacción con el cotidiano de quien lo adquiere traslada y comparte un lenguaje de símbolos que el artesano imprime en su producto desde lo artesanal como lenguaje.

El lenguaje observado en la práctica de la comunidad, se definió como *lo artesanal* inmerso en sus prácticas cotidianas de la técnica, en la cual se evidenció un proceso entre mente y mano a través del telar y demás herramientas con las que interactúa el artesano para el desarrollo del artefacto textil. Dicho dialogo entre máquina y artesano evidencia clara de la comunicación única y del artesano creador a través de su cultura simbólica con la que imprime no solo una estética sino un gusto y aprecio por su quehacer artesanal. En pocas palabras el lenguaje con el que se trabaja en relaciones de artesanía- diseño, es desde lo artesanal, donde se resume todo el componente simbólico y cultural con el cual el artesano forma parte de los procesos de creaciones

culturales no solo de su comunidad o municipio específico sino como un constitutivo de país que marca la diferencia en toda América Latina.

Lo artesanal es constituido como la praxis del diseño contemporáneo trabajado desde la relación artesanía-diseño, desde donde busca un entendimiento del lenguaje con el cual la practica artesanal es desarrollada, y sobre la que se implementa la relación del diseño contemporáneo con culturas artesanales fortalecerá el rol de incidencia para obtener resultados ajustados a las necesidades y requerimientos de todos los stakeholders del proceso y practica diseño-artesanal, para llegar a una construcción de postura personal y abordaje para una relación de forma adecuada.

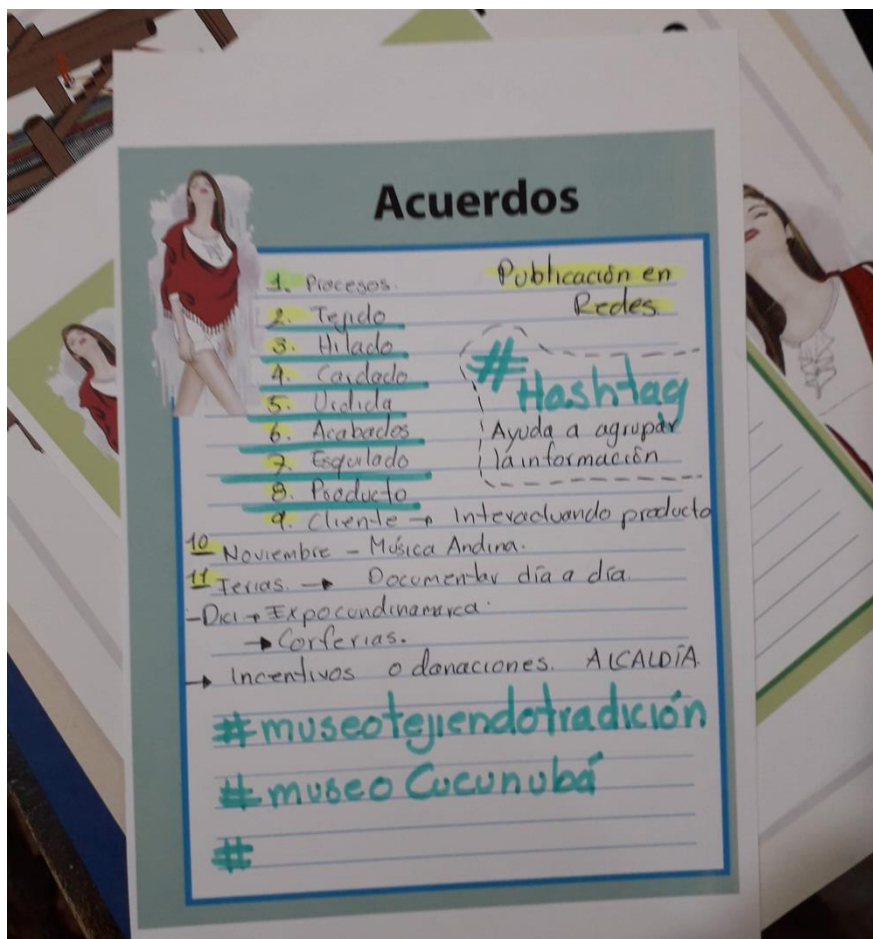
4.1.5 Evaluación de resultados

El piloto se desarrolló en un caso específico de brecha detectada pero no constituye un cierre general de necesidades o un proceso final con la comunidad. A través de este se pudieron detectar herramientas más exitosas para el desarrollo de los objetivos, por ejemplo en el escenario del taller con el cual se hizo la socialización de las piezas gráficas se pudo observar un limitado proceso de dialogo, para sugerir análisis de parte del artesano, se empezó a motivar la autonomía en los comentarios a partir del uso de la técnica, es decir en la práctica misma desde la etapa de empatía se pudo concretar un avance con relación a la obtención de sugerencias e impresiones del proceso de intervención que se tomó como referencia para evaluar en el piloto.

Este proceso de obtención de información de forma exitosa desde la empatía a través del desarrollo de la técnica artesanal refuerza el concepto abordado en capítulos anteriores de la potencialidad de *lo artesanal* como insumo de los procesos de relación con el diseño. Es así que la dificultad de obtención de comentarios abrió paso al entendimiento de cómo el artesano en su cotidianidad comprende y desarrolla procesos de forma más abierta y directa. Y debido a que una de las fracturas de relación detectada precisamente radicaba en la disparidad de diálogos entre artesanía y diseño es importante subrayar la validez del escenario en el cual se usan las herramientas metodológicas y técnicas con las que en algunas ocasiones el diseño o lo institucional entra en contacto con las comunidades.

El piloto también arrojó dificultades dentro de la etapa de estrategia que se replanteo a partir del proceso de evaluación, en las etapas anteriores se realizó una intervención y luego del análisis y evaluación de dicha intervención se realizó un prototipo de ajuste con el cual fortalecer las capacidades del artesano con relación a la comprensión del mercado y las tendencias emergentes de marketing digital con el cual no estaba familiarizado. Se detectó la necesidad de refuerzo de información y se capacita en el uso de las herramientas básicas de redes sociales para este caso, pero se detectan dificultades de continuidad del proceso, así mismo bajo interés en dicha continuidad. La estrategia estableció acuerdos que se tradujeron a la comunidad a través de dispositivos de diseño para poder ser utilizados y aplicados según las necesidades de la comunidad (Ver Figura 43).

Figura 43. Tarjeta de acuerdos del modelo piloto de relación artesanía – diseño



Fuente: archivo personal

Aunque la continuidad es una limitante, proporcionó igualmente una posible brecha de relación, en la cual el proceso solo tiene éxitos desde la premisa misma de tipo de aprendizaje bajo el cual las comunidades a lo largo de su experiencia han desarrollado y perfeccionado su técnica. El método principal de aprendizaje y desarrollo de la perfección artesanal que trae cada maestro artesano se ha conseguido con la constancia y práctica diaria, desde la observación y repetición del proceso hasta obtener mejores resultados o los deseados. Esto es un factor clave, debido a que todos los procesos previos con la comunidad tienen una vigencia o ciclos esporádicos durante los cuales les permiten autonomía para replicar los procesos pero hace falta un acompañamiento observante para estar atento a las dudas o refuerzos que pueda necesitar el artesano en la ejecución de conocimiento ajeno. La clave está en la constancia y repetición, se requiere un modelo de control del método propuesto para validar los vacíos que puedan llegar a surgir en la práctica del artesano con relación a la inserción de nuevo conocimiento. Claro está que no se habla que acompañamiento indefinido pero si una etapa inicial constante lo suficientemente puntual para generar la autonomía de los artesanos.

Por medio del piloto se establecieron brechas de relación que dan cuenta de procesos de intervención que requieren aplicar sus propios métodos de aprendizaje desde las formas de conocimiento, para poder evidenciar la continuidad de procesos aprendidos de forma autónoma.

El piloto planteó el análisis de la formación de los artesanos en la articulación entre sus saberes y los medios actuales de comercialización. Por un lado se buscó sostener al artesano en su cultura para poder dialogar con las lógicas actuales de comercio. Con esto no se da por sentado un resultado inmediato pero si un cambio en la forma de relación de lo artesanal a través del diseño contemporáneo, hablando de instituciones gubernamentales o descentralizadas quienes son los principales actores de relación con la artesanía nacional.

Un factor importante dentro de los dispositivos usados como herramientas de diseño, constituyó un insumo de transformación dentro de los ajustes propuestos en el piloto hacia el modelo de estrategia que se intenta construir. La cartilla como herramienta de preservación del conocimiento, socializada en primera instancia fue un recurso de comunicación no verbal para la comunidad, que puede constituir en un factor importante para las etapas de estrategia, en las cuales se relatan capacitaciones sin los medios visuales bajo los cuales el artesano realiza sus procesos de asimilación del conocimiento. Dichas herramientas visuales que se entretajan con lo didáctico, son el potencial de futuras intervenciones, con las cuales lo visual ha de ser el factor primordial.

Un factor importante a ser tenido en cuenta ha de ser los tiempos, no pensados en protocolos de cumplimiento, sino en términos de capacidades de respuesta y asimilación por parte del artesano. Esto mencionado bajo la respuesta distante desde la aplicación del taller hasta el resultado esperado desde la comunidad. Es decir que durante el taller se aplicó una estrategia de fortalecimiento de capacidades de uso de las herramientas actuales de comercio que tuvieron un resultado visible no inmediato, dado por la publicación de contenido en el Instagram de la pre cooperativa Tejiendo Tradición la cual no había sido intervenida desde la entrega a la comunidad el día 16 de julio de 2018, la publicación por sí sola no solo es un indicio de apropiación del conocimiento, además el tipo de contenido, muestra una planeación y concordancia de lógicas desde lo artesanal (Ver

Figura 44). La publicación iniciaba con un recorrido panorámico desde el hilado de lana desarrollado por un individuo de corta edad (joven) pasando por el proceso de urdido desarrollado por un individuo mayor y posteriormente el proceso de tejido desde un individuo, llamémoslo intermedio en disposición de la distribución de edades. Es así que se observa tres generaciones interactuando en el proceso. Como ya se había mencionado el mérito no está dado por la publicación en sí, sino por la capacidad de asimilación y réplica de la información dada a través del taller piloto con la comunidad.

Figura 44. Partes del video publicado por los artesanos de forma autónoma en Instagram.



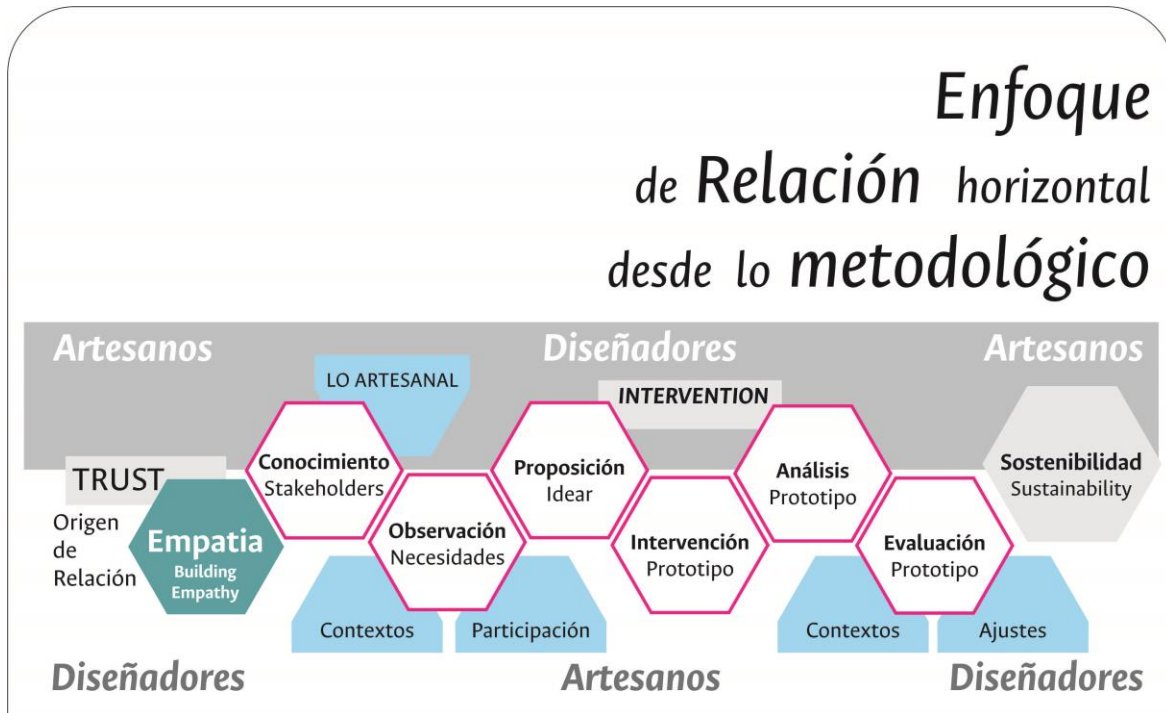
Fuente: (Tejiendo Tradición Cucunubá, 2019)

4.2 Modelo: estrategia de relación adecuada entre la práctica artesanal y el diseño contemporáneo

El modelo pretende un universo que puede ir más allá de la comunidad artesanal, ya que la situación específica de los artesanos de este municipio no difiere de las condiciones actuales de otras culturas artesanales del país, que intentan surgir y permanecer con el paso del tiempo sumergidos entre políticas, economías y culturas emergentes de globalización.

En primera medida se debe hacer un cambio en el sentido de relación de vertical a horizontal, entendido como jerarquías y roles de los stakeholders, evitando sumisión y condescendencia por parte de algún agente involucrado en el proceso. El objetivo de

relacionar el proceso con dirección horizontal, radica en la premisa que cada agente puede opinar e intervenir desde sus conocimientos y posturas, con las mismas garantías de validez y compromiso, y superando la brecha de relación porque genera una estrategia de diseño colaborativo y participativo que le suministra herramientas o dispositivos a la comunidad y potencializa la capacidad de construcción y ajuste del artesano creador (Ver Figura 45). El proceso del modelo es evidencia de cómo las herramientas empoderan el proceso y evidencia la continuación de prácticas del artesano de forma independiente, debido a que la asimilación de aprendizaje ha sido durante la práctica y tomando su fortaleza “lo artesanal” como activo de participación en procesos de empatía.

Figura 45. Enfoque de relación horizontal desde lo metodológico

Fuente: elaboración propia.

Las pautas importantes para poder ser replicado radican en el uso de metodologías que pueden ser universales ya que los resultados van a variar acorde al proceso inicial de empatía que se realice con cada comunidad y los análisis de cultura simbólica y lo artesanal como lenguaje. Desde este análisis es donde precisamente tiene un factor diferencial el modelo aplicado desde el piloto, ya que el proceso inicial de caracterización de la comunidad sirvió como datos estadísticos y cuadros de mapeo artesanal, además el contacto y convivencia con la comunidad en cada uno de los escenarios de relación, como fueron: la tienda como método de venta directa, el taller como origen del lenguaje, el museo como resistencia a la pérdida de saberes, las ferias como difusión y promoción de la comunidad, entre otros.

El modelo estratégico de relación responde a fortalecer las capacidades del artesano y su autonomía desde la forma en la que se relaciona con otros stakeholders durante el proceso de práctica de lo artesanal, usando el diseño como centro de la estrategia para

lograr tal fin, que es el de cerrar brechas, identificadas desde el proceso previo por el diseñador. Así mismo se busca fortalecer las capacidades de relación del diseñador, entendido como contemporáneo, ya que necesita ajustarse constantemente al paso del tiempo a los contextos en los cuales se desarrolla, con el uso de herramientas metodológicas desde lo participativo y empático, de herramientas investigativas y etnográficas con las cuales nutre su mirada y abre el proceso de entendimiento de las culturas artesanales en las cuales se sumerja. Es así que se empieza desde un punto de conocimiento y acercamiento de las técnicas desarrolladas por la comunidad, como base fundamental de insumo para el modelo, ya que sin esta no existiría un campo de observación, detectando brechas específicas de forma colectiva, una construcción cualitativa de necesidades y oportunidades en las comunidades artesanales, no necesariamente relacionadas con un artefacto como resultado de la relación. Por ejemplo las lógicas de comprensión del mercado y las nuevas alternativas de venta las cuales funcionan desde el sentido de asociatividad con el que cuenta la comunidad, debido a que esta autonomía de gestión e impulso del conocimiento constituye en un vestigio de apropiación y replica de las intervenciones anteriores.

El modelo no se desarrolla bajo premisas milagrosas de éxito en cuestiones de tiempo específico ni se cimentó sobre resultados finales e inamovibles, este contempla los procesos cíclicos que deben retomarse y reiniciarse para hacer ajustes durante infinidad de procesos acorde a las necesidades de la comunidad. El objetivo principal se basa en el empoderamiento e independencia de las comunidades artesanales, pero principalmente un ajuste en el rol del diseñador contemporáneo como un conocimiento especializado que se debe construir y adquirir para poder relacionarse de manera equitativa y respetuosa con las culturas artesanales del país.

El modelo es un sistema que se compone de los siguientes pasos y actores para poder ser llevado a cabo (Ver Tabla 4).

Tabla 4. Etapas del método de relación horizontal artesanía - diseño

	Acciones	Cómo se construye	Relación	Actores	Resultados esperados
Empatía	Conocimiento	Acercamiento con la comunidad, desde la cotidianidad de sus acciones, sin ningún fin propuesto de intervención inicial, más del escuchar, aprender y entender las lógicas de su técnica.	Observación del entorno y demás actores	Diseñadores Artesanos	Entendimiento de la cotidianidad del artesano
	Observación participante	Registro y documentación de los procesos y diálogos con la comunidad artesanal desde el aprendizaje	Observación del entorno y artefactos que intervienen en la ejecución de la técnica	Diseñadores Artesanos	Entendimiento de las lógicas de la técnica artesanal desde el artesano
	Identificación	Entendimiento Brechas o Necesidad	Relación del artesano con su entorno y condiciones sociales y culturales en relación a su técnica	Diseñadores	Construcción de las brechas

Tabla 4. (Continuación)

	Acciones	Cómo se construye	Relación	Actores	Resultados esperados
Intervención	Análisis	Análisis desde la observación y construcción de las brechas.	Entendimiento del artesano desde las posturas del diseño contemporáneo	Diseñadores Artesanos	Pautas de análisis desde las brechas bajo las cuales van a ir dispuestas las estrategias o proposiciones e fortalecimiento
	Proposición	Ideación de alternativas o necesidades desde la brechas detectadas por el diseñador	Entendimiento del artesano de su propio contexto	Artesanos	Etapas de ideación y proposiciones del artesano, desde el entendimiento de su propio contexto y lógicas de su práctica artesanal
	Intervención	Apropiación y aplicación de propuestas de ajuste y fortalecimiento de capacidades en la comunidad	Acciones llevadas a cabo por la comunidad pero de la mano siempre de los aportes del diseñador	Diseñadores Artesanos	Ejecución autónoma de acciones desde su contexto
Sostenibilidad	Evaluación	Desde los prototipos y estrategias empleadas, evaluar las dificultades y fortalezas del proceso	El diseñador funciona como traductor de la voz del artesano	Diseñadores Artesanos	Pautas de mejora y éxito detectadas desde los análisis del artesano e interpretadas por el diseñador para futuros ajustes
	Ajustes	A partir de las dificultades y fortalezas detectadas, propuesta de ajustes del proceso	De forma autónoma el artesano analiza la intervención y acompañamiento o desde el diseño	Artesanos	Re-estructuración del proceso

Fuente: elaboración propia

Desde la empatía se plantea la pregunta de ¿Cómo soluciono una brecha observada y construida desde la mirada del diseño en lo artesanal de la comunidad? La respuesta está en los métodos y herramientas de diseño que se ajustan según el contexto y los elementos simbólicos y conceptuales inherentes en lo artesanal como principal insumo y punto de partida para poder entender lo observado, pero todo desde la confianza que se desarrolla con las comunidades, no como herramienta para buscar aceptación, sino como facilitador de la mirada y entendimiento de posibles soluciones de afectación y fortalecimiento hacia la comunidad artesanal

La fase de empatía está estructurada en tres pasos, la cual inicia con un conocimiento de la comunidad con la cual se trabaja, para generar confianza, desde la cual se despiertan los relatos y conocimientos heredados (Ver

Figura 46). Es importante la escucha atenta del diseñador, abierto al aprendizaje, sin importar el nivel de conocimiento previo del proceso que se relata, es fundamental desprenderse de cualquier “diseñocentrismo” que pueda afectar el proceso de empatía. La segunda etapa es la *observación*, en la cual está inmersa la observación de la técnica y sobretodo de la cotidianidad de lo artesanal, postura de criterio para describir la mirada del artesano, inherente en sus significaciones y lógicas de relación con los artefactos que elabora, las herramientas que usa y los materiales que transforma. Esta observación debe ser atenta y profunda, y no se genera desde una única estancia, es decir que se puede requerir añadir sesiones, dependiendo los contextos que se van presentando con la comunidad artesanal, además debe requerir una mirada de ajuste desde lo local como conocimiento de lo artesanal y lo institucional dentro de lo cual ha está inmerso el diseñador en la trayectoria de relación pasada. La última etapa de esta fase de empatía la constituye *Identificación*, es clave en este proceso abordarlo desde una mirada analítica y profunda con un aporte desde la postura y quehacer del diseño pero respetando y entendiendo la cultura simbólica arraigados en la técnica artesanal observada. Durante este proceso desde los contextos observados y la cotidianidad de desarrollo artesanal surgen las necesidades y brechas que el diseñador debe identificar y construir según las lógicas desde lo artesanal.

La segunda fase es la *intervención* en la cual desde el análisis de brechas encontradas y construidas con la comunidad, se genera la *proposición* de ideas o estrategias que apliquen para superar las brechas detectadas (Ver

Figura 46). Con el objetivo de realizar una intervención como propuesta de ajuste. En la cual es importante como estrategia la mirada del diseñador concretando la intervención a un lenguaje de lo artesanal que facilite la absorción y puesta en marcha de estrategias no propias de la comunidad. Ya que la brecha general de relación está ligada a la inserción de conocimiento ajeno a la comunidad desde lo institucional, se habla de diseñadores, como agentes de intervención del proceso, pero rescatando el papel de la autonomía de los artesanos.

Figura 46. Etapas de empatía e intervención. Método de relación horizontal artesanía – diseño



Fuente: elaboración propia.

En la tercera fase, se puede encontrar un reajuste desde el taller piloto que se ejecutó en el caso de estudio (Ver Figura 47). Debido a que se encontraron oportunidades de mejora que sugirieron las siguientes etapas. La primera de ellas la evaluación, entendida como un análisis de las etapas ya desarrolladas desde la intervención para poder observar y detectar fracturas en el proceso que impidieran la asimilación por parte de la comunidad, para esta etapa las metodologías deben ser ajustadas acorde a las dificultades de interpretación o de ejecución por parte de la comunidad, buscando que ellas sean expresadas siguiendo el mismo principio de empatía, ya que para la comunidad, establecer un dialogo partiendo de una dificultad, genera que limite la información veraz desde su punto de vista, por esto es esencial mantener el nivel de confianza durante todo el proceso. La última etapa la constituyen los *ajustes* que se generaron a partir de la evaluación del proceso, dichos ajustes deben responder al cierre de la brecha inicial pero reestructurando igualmente las metodologías de las fases anteriores para detectar y corregir fracturas de relación en la comunicación y compartición del proceso hacia la comunidad.

El cierre de las brechas iniciales desde el proyecto, no ha de ser un proceso final del método, ya que se puede constituir como una intervención cíclica debido a la naturaleza de constancia que se requiere para este tipo de relación, en la cual el diseño y la artesanía han interactuado varias veces pero sin la constancia y empatía como factores principales, el método podría quedarse corto en aplicación o en la consecución de objetivos hacia relaciones más justas con la cultura artesanal del país, pero se formó a la comunidad desde las brechas de conocimiento al inicio del taller, lo cual generaron los pasos de transformación del conocimiento.

Figura 47. Etapa de sostenibilidad. Método de relación horizontal artesanía – diseño



Fuente: elaboración propia.

5. Conclusiones y recomendaciones

5.1 Conclusiones

El modelo no pretende ni llevar las lógicas de lo gubernamental hacia los artesanos, ni someter a las instituciones a las lógicas del artesano. Este busca que el artesano sobreviva en un mundo de lógicas capitalistas y comerciales, manteniendo la vigencia de lo artesanal, desde un rechazo por el intento de actualización de la artesanía, promoviendo la vigencia sin perder lo esencial inmerso en *lo artesanal*. El punto clave está demarcado por sostener al artesano en su cultura en lo más propio, pero por otro lado poder dialogar con las lógicas de comercio vigente, transformando al artesano y a las instituciones, a partir del fortalecimiento de capacidades de *lo artesanal* para vivir en el mundo actual, para lo cual el ejercicio de inserción de contenido desde autonomías artesanales en la cultura transmedia es un primer paso que debe ser observado y guiado con cuidado, respetando siempre el conocimiento heredado y sobretodo procurando promover e impulsar las ideas y gestiones que se originan desde la comunidad para mantener vigente su legado artesanal nacional e internacionalmente. Es importante que no se estigmatice este proceso de intercambio entre culturas artesanales y nuevas culturas digitales, ya que no solo se comparte conocimiento, también se preserva ante los procesos inevitables de olvido o pérdida de prácticas culturales.

Los comportamientos aún en estudio sobre la cultura transmedia, son herramientas usadas con fines comerciales o sociales, por comunidades que nutren y determinan diferentes fines o resultados, que pueden ser dirigidos y aprovechados, para fortalecer el proceso que la comunidad lleva a cabo en este momento, con las publicaciones que realizan para difundir los procesos del museo Tejiendo Tradición.

El modelo representa una guía hacia los artesanos debido a la estructura de construcción desde las lógicas de *lo artesanal*. Buscando como resultado el fortalecimiento de capacidades para dialogar y sobrevivir bajo lógicas emergentes o contemporáneas, entendidas como la relación entre sus saberes y el mercado actual tomado como brecha para el piloto.

Los usuarios del modelo, están constituidos desde dos componentes, los artesanos como principales actores y los agentes de intervención para lo cual se pueden asumir diferentes asignaciones, es decir que el modelo puede ser usado tanto por instituciones gubernamentales buscando un acercamiento de apoyo, como de instituciones descentralizadas buscando la promoción y difusión de la economía artesanal. Además de involucrar otro tipo de agentes que pueden surgir de diferentes posturas como el diseño contemporáneo visto desde los diseñadores independientes interesados en generar una relación que dé como resultado un artefacto desarrollado en conjunto con la comunidad artesanal con la cual se intercambien lógicas de conocimiento. Pero para que todo lo anterior pueda ser llevado a cabo, hay que hacer énfasis en la importancia de fortalecer los conocimientos de los diseñadores, fortalecer su empatía, entendiendo las necesidades sociales además de intereses comerciales. Este tipo de observación participante requiere de diseñadores entrenados en un “modelo social” (Margolin, 2015) o con acercamientos a prácticas que les permita tener una mirada atenta a las necesidades sociales de las comunidades artesanales del país o con cualquier población con la que el diseño dialogue.

Las conclusiones que se encuentren al participar primero como observadores, deben contemplar las perspectivas de la investigación, las cuales son sugerencias, proyecciones o alternativas que se presentan para modificar, cambiar o incidir sobre una situación específica o una problemática encontrada desde lo social. Pueden presentarse como un texto con características argumentativas, resultado de una reflexión acerca del trabajo de investigación.

La caracterización de la brecha o problema sirvió para llegar a un modelo, con el cual se entendió el punto de equilibrio de la comunidad trabajada, y este, mediante el proceso da luces para pasar de la realidad al modelo. Estableciendo la premisa de cómo el modelo puede variar en cada comunidad y tomar su propio rumbo ajustado al contexto cultural y lógicas de *lo artesanal*.

El alcance del proyecto está dirigido hacia la formación y fortalecimiento de capacidades para que así los mismos artesanos de forma autónoma puedan moverse y gestionar las diferentes etapas de la cadena de valor, de la producción artesanal de la comunidad.

Además de una construcción de territorio a través del modelo, entendido como red que articula las instituciones y artesanos en modelos de asociatividad no entendida como institucionalización de relaciones, sino como una comunalidad y encuentro natural de ambas partes.

5.2 Recomendaciones

El modelo de relación como ya se ha mencionado, aunque se planteó desde la postura de lógicas de lo artesanal no deja de lado las pautas de relación, dictadas desde los acercamientos hacia el término de diseño emergente, con el cual se pretende sugerir un cambio de postura y de lógicas con las cuales el diseño se relacione con la artesanía colombiana. No se afirma rotundamente que ninguna instancia de acercamiento posea ya dichas parametrizaciones en el rol de diseñador, pero sí se debe buscar que quienes ya instauren en su quehacer estas nuevas lógicas de acercamiento a culturas artesanales, desde lo social, se conviertan en precursores de un cambio en los diálogos, promoviendo principalmente no solo la aplicación del presente modelo, sino además el desprendimiento de lógicas mercantiles de ajuste del artefacto o producto artesanal a requerimientos industrializados. Pero sobretodo respetando y procurando mantener activa la voz del artesano dentro de toda la cadena de valor de la producción artesanal, no solo como ejecutor de un proceso técnico, sino exaltando y visibilizando su labor y producto respetando la autoría colaborativa con la cual fue planteada la relación, aun si se llegara a centrar en un intercambio de procesos mercantiles y capitalistas.

Se deben garantizar espacios o lugares de encuentro donde la brecha se reduzca por la acción de conocimiento del otro. Fortaleciendo las capacidades de empatía como nodo principal de encuentro y concertación que encamine las acciones desde agentes de intervención y de las bases para recibir y conversar fortalecidas como pares a las comunidades desde el lenguaje de *lo artesanal*. Entendiendo este lenguaje desde la premisa fundamental de aprendizaje basado en la práctica, como medio empático de acercamiento e inserción de diálogos ajenos en conocimiento propio de comunidades artesanales del país.

Dentro de las posibilidades de aplicación del modelo, se sugiere tanto a la comunidad artesanal de Cucunubá como a las instituciones gubernamentales o descentralizadas con las que han trabajado, para que visualicen el museo textil Tejiendo Tradición de Cucunubá como una semilla de academias artesanales, en la cual puedan acceder no solo las personas de la comunidad, además estudiantes en formación de diseño que deseen hacer prácticas artesanales como requisito para los contenidos curriculares de los programas profesionales del país. Convirtiendo al municipio en un centro de acopio académico de la práctica artesanal ligado al turismo de la comunidad.

Es así que aunque existen lógicas fracturadas en algunos acercamientos a la comunidad desde lo gubernamental, la presente investigación no concluye en finalizar los procesos actuales, por el contrario son una oportunidad de mejora, que requiere de constancia, para poder dar el giro en el proceso de relación, que tiene proyectos potenciales sin los cuales quizás algunas comunidades artesanales no tendrían la visibilidad que tienen en el país o internacionalmente como Cucunubá y su trabajo artesanal con lana.

A. Anexo A. Listado de intervenciones o proyectos trabajados en la comunidad artesanal de Cucunubá por Artesanías de Colombia.

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
1988	Plan de Operaciones 1987 - 1988. Convenio SENA - Artesanías de Colombia.	Orientación hacia la organización de los artesanos con lo cual se facilite todo el proceso en la cadena de valor para incentivar y volver más rentable el sector artesanal.	Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
1990	Grupos de producción a nivel nacional	Listado de grupos de producción por departamentos, con técnica aplicada y datos del asesor y los productos a trabajar.	Vega Camargo, Aser de Jesús, coordinador proyecto Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
1992	Instructivo de la División de Diseño.	Documento soporte de conocimientos compartidos o complementados de Diseño hacia comunidades artesanales	Baquero Ángel, Carlos Zoilo, coordinador diseño Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
1998	Censo económico nacional : sector artesanal	Censo de la población y procesos artesanales desde lo social, educativo y económico	Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
1998	Informe de ejecución del área de Diseño de Artesanías de Colombia durante el año 1998	Informe de labores en la ejecución desde el Diseño hacia la artesanía colombiana.	Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
1999	Estrategia comercial para la producción artesanal del eje cafetero y zonas indígenas, rurales y urbanas	Estrategia comercial para la producción artesanal de varias regiones indígenas, rurales y urbanas del país	Moreno Brociner, Manuel José, asesor Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
1999	Proyecto unidades artesanales productivas para menores ex trabajadores de la minería en carbón.	Promoción de formación de jóvenes artesanos para proporcionar alternativas de ocupación diferente al trabajo de menores en minas de carbón.	Corradine Mora, María Gabriela, coordinadora proyecto Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
2000	Proyectos 1999 y 2000 / Artesanías de Colombia	Capacitación y apoyo para el mejoramiento del a competitividad en Colombia del sector artesanal.	Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2000	Informe Cundinamarca 2000	Capacitación a artesanos en torno a técnicas de gestión empresarial para fortalecer la eficiencia administrativa. Además del rescate y mejoramiento de productos artesanales.	Corradine Mora, María Gabriela, coordinadora proyecto; Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
2000	Carácter y dimensión del sector artesanal	Caracterización y dimensión del sector artesanal	Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
2000	Capacitación para el mejoramiento de la Competitividad del Sector Artesanal a través de Asesoría en Diseño para el Desarrollo de Producto. SENA / Artesanías de Colombia.	Mejoramiento de la competitividad del sector artesanal.	Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA); Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
2000	Plan de operaciones de diseño. Segundo semestre de	Cuadros referenciales de profesionales involucrados en el proceso de diseño en cada sector artesanal del país.	Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
2000	Caracterización del subsector artesanal de la tejeduría	Estudio para la caracterización del subsector artesanal de tejeduría en Colombia Cap. 1	Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2001	Caracterización del subsector artesanal de tejeduría	Estudio para la caracterización del subsector artesanal de tejeduría en Colombia Cap. 2	Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
2001	Monitoreo a Expoartesanías 2000. Investigación de mercado. Reporte final.	Encuesta de caracterización y evaluación de expectativas de artesanos expositores en diferentes eventos.	Montealegre Murcia, Libardo, asesor Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
2001	Plan de Acción 2001. Laboratorios de Diseño de Artesanías de Colombia. Unidad Bogotá.	Plan de actividades de laboratorios de Diseño en comunidades artesanales	Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
2001 – 2007	Referente de hecho a mano en la tejeduría de Colombia.	Levantamiento de referencias para el Sello de calidad Hecho a Mano en tejeduría	González Pérez, María de los Ángeles, coordinadora diseño; Benavides, Ernesto Orlando, director proyecto; Caro Molina, Leila Marcela, asesora; Instituto Colombiano de Normas Técnicas y Certificación (ICONTEC); Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia.

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2002	Proyecto caracterización de materias primas utilizadas en la artesanía colombiana.	Caracterización de insumos y procesos utilizados en la artesanía colombiana	García Huérfano, John Miguel, asesor; González Pérez, María de los Ángeles, asesora; Medina Perilla, Jorge Alberto, asesor; Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia); Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
2002	Artesanías – Diseño	Asesorías de diseño para el mejoramiento de la competitividad del sector artesanal	Londoño Soto, Fresia Beatriz, asesora Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico. Artesanías de Colombia
2003	Cuaderno de diseño: desarrollo de productos Casa colombiana 2004.	Informe de gestión de centros de diseño.	Rodríguez Tafur, Sandra Patricia, asesora Díaz López, Lyda del Carmen, coordinadora diseño Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2003	Formulación del proyecto para el mejoramiento de la competitividad del sector artesanal colombiano.	Pautas para el mejoramiento del sector artesanal	Reyeros Navarro, Ricardo, asesor; Llano Mosquera, Eduardo, asesor; Fondo Colombiano para la Modernización y el Desarrollo Tecnológico de las Micro, Pequeñas y Medianas Empresas (FOMIPYME); Sociedad Fiduciaria Industrial (FIDUIFI); Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2004	Capacitación Socio - Empresarial.	Promoción y capacitación del programa socio-empresarial.	Castrillón Simmonds, Ana María, asesora Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2005	Diseño e innovación tecnológica aplicados en el proceso de desarrollo del sector artesanal y la ejecución del plan de transferencia aprobado por el Sena.	Plan de mejoramiento de productos y procesos artesanales desde diseño e innovación,	Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Colombia. Ministerio del Trabajo. Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) Fondo Nacional de Proyectos de Desarrollo (FONADE)

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2005	Cincuenta artesanos capacitados en uso y manejo del sistema de información.	Informe de capacitación en uso y manejo de sistema de información.	Díaz López, Lyda del Carmen, coordinadora diseño Palacios Mullcúe, Dayra, asesora Moreno Brociner, Manuel José, asesor Colombia. Ministerio del Trabajo. Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) Fondo Nacional de Proyectos de Desarrollo (FONADE) Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2006	Dos (2) localidades asistidas en identidad gráfica.	Asesoría para creación de identidad gráfica	Enciso Vivas, Melisa Tatiana, asesora Palacios Mullcúe, Dayra, asesora Moreno Brociner, Manuel José, asesor Díaz López, Lyda del Carmen, coordinadora diseño Colombia. Ministerio del Trabajo. Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) Colombia. Departamento Nacional de Planeación. Fondo Nacional de Proyectos de Desarrollo (FONADE) Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2006	Tres líneas de nuevos productos.	Proyecto de asesoría en empaque y desarrollo de imagen gráfica con desarrollo de nuevos productos.	Fetiva Santamaría, Liz Adriana, asesora Garavito Carvajal, Claudia Patricia, asesora Benavides, Ernesto Orlando, director proyecto Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) Fondo Nacional de Proyectos de Desarrollo (FONADE) Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2008	Materias primas en la artesanía	Caracterización de materias primas en el país y comunidades que las trabajan.	Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2008	Informe final Expoartesanías 2008.	Informe de gestión Expoartesanías 2008	Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2010	Textiles: en la artesanía colombiana.	Compendio de labor en torno a la tejeduría artesanal de Colombia	Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2011	Documento referencial para el oficio de tejeduría en Cucunubá.	Documentación del proceso de tejido de Cucunubá.	Tejedor Fonseca, María Amparo, asesora Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2012	Referencial Nacional de Tejeduría Capítulo Tejeduría en Lana - Cucunubá Departamento de Cundinamarca	Caracterización tejeduría en lana Cucunubá, del proyecto Cundinamarca artesanal, hecho a mano con calidad.	Sáenz Forero, Adriana, asesora Cundinamarca (Colombia). Gobernación. Secretaría de Competitividad y Desarrollo Económico Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2012	Estudio ocupacional de los subsectores artesanales de tejeduría y cerámica - alfarería: cuarta versión.	Caracterización ocupacional de oficios de tejeduría, cerámica y alfarería en Colombia.	Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2013	Programa de desarrollo artesanal y microempresarial de Cundinamarca.	Avances de procesos de laboratorios de diseño y proyectos relacionados con caracterización y certificación del oficio.	Corradine Mora, María Gabriela, profesional de gestión Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación
2013	Flujograma tejeduría en telar horizontal.	Descripción del proceso de tejido de Cucunubá	Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2014	Informe final de asesorías puntuales para la evaluación de la unidad productiva a través del producto actual.	Documento evaluativo de unidades productivas artesanales de Colombia.	Blanco Arias, María Luisa, asesora Bonilla A., Natalia Patricia, asesora Daza Hoyos, Lili Patricia, asesora Pérez Forero, Juan Guillermo, asesor Rozo Higuera, Diego Alexander, asesor Granados Flórez, Diego Arturo, asesor Vásquez Perdomo, Constanza, asesora Vergara Becerra, Nicolás Hernando, asesor Corradine Mora, María Gabriela, coordinadora proyecto Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Informe módulo Diseño - Imagen Gráfica, Marca.	Informe de entrega de asesorías en imagen gráfica de comunidades artesanales	Ortiz López, Juan Mario, asesor Corradine Mora, María Gabriela, coordinadora proyecto Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2014	Informe final de la asesoría en diseño - Proceso creativo y desarrollo del prototipo. Colecciones.	Proyecto de asesorías en Diseño para varias comunidades artesanales.	Blanco Arias, María Luisa, asesora Bonilla A., Natalia Patricia, asesora Daza Hoyos, Lili Patricia, asesora Pérez Forero, Juan Guillermo, asesor Rozo Higuera, Diego Alexander, asesor Vásquez Perdomo, Constanza, asesora Vergara Becerra, Nicolás Hernando, asesor Granados Flórez, Diego Arturo, asesor Corradine Mora, María Gabriela, coordinadora proyecto Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Informe final de la actividad: Asesorías puntuales para el mejoramiento de productos.	Descripción actividades del proyecto fomento artesanal del departamento de Cundinamarca	Granados Flórez, Diego Arturo, asesor Blanco Arias, María Luisa, asesora Bonilla A., Natalia Patricia, asesora Daza Hoyos, Lili Patricia, asesora Pérez Forero, Juan Guillermo, asesor Rozo Higuera, Diego Alexander, asesor Vásquez Perdomo, Constanza, asesora Vergara Becerra, Nicolás Hernando, asesor Corradine Mora, María Gabriela, coordinadora proyecto Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2014	Fortalecimiento de entidades: Asociación de Artesanos Tejlana de Cucunubá.	Asesoría de asociación de artesanos de Cucunubá	Cárdenas Rico, Dayra Carolina, asesora Salcedo Vargas, Ángela María, asesora Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Taller de capacitación técnica en conocimiento y manejo de los servicios bancarios.		Cárdenas Rico, Dayra Carolina, asesora; Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia; Cundinamarca Gobernación; Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Taller de formación profesional sobre mitos y verdades del registro único RUT.		Cárdenas Rico, Dayra Carolina, asesora; Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia; Cundinamarca Gobernación; Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Taller de capacitación sobre Organizaciones Solidarias y asociatividad		Cárdenas Rico, Dayra Carolina, asesora; Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia, Cundinamarca. Gobernación; Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Informe final de actividades de asesoría de empresas en 30 municipios del proyecto.	Asesoría a comunidades culturales del departamento de Cundinamarca	Salcedo Vargas, Ángela María, asesora Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2014	Catálogo de productos seleccionados de los municipios vinculados al proyecto de fomento artesanal de Cundinamarca.	Catálogo visual de productos artesanales de municipios de Cundinamarca	Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Informe final de los talleres de actitudes y rol del artesano, realizados en 25 municipios del departamento de Cundinamarca.	Identificación de tipologías de rol que desempeñan los artesanos de las comunidades trabajadas.	Cárdenas Rico, Dayra Carolina, asesora Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Informe final componente de desarrollo humano – crecimiento personal y de comunidad	Informe de gestión módulos de desarrollo humano y crecimiento de comunidad y personal	Cárdenas Rico, Dayra Carolina, asesora Corradine Mora, María Gabriela, coordinadora proyecto Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Mapas de oficios artesanales identificados en 30 municipios beneficiarios del proyecto productivo artesanal del departamento de Cundinamarca.	Mapa de oficios artesanales de Cundinamarca	Cárdenas Rico, Dayra Carolina, asesora; Corradine Mora, María Gabriela, coordinadora proyecto; Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia; Cundinamarca (Colombia). Gobernación; Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2014	Informe final de caracterización de la oferta y demanda de la lana de oveja.	Caracterización de oferta y demanda de la lana de oveja.	Estévez Sanclemente, Iván Andrés, asesor; Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia; Cundinamarca (Colombia). Gobernación; Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Diagnósticos cualitativos de treinta municipios vinculados al proyecto productivo artesanal del departamento de Cundinamarca mediante fichas de caracterización del oficio.	Diagnóstico de cualidades de comunidades artesanales de Cundinamarca	Cárdenas Rico, Dayra Carolina, asesora; Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia; Cundinamarca (Colombia). Gobernación; Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Informe final del taller introductorio al sistema de empaques.	Capacitación técnica a la comunidad sobre el uso de empaques.	Granados Flórez, Diego Arturo, asesor Corradine Mora, María Gabriela, coordinadora proyecto Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia Cundinamarca (Colombia). Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando (Bogotá, Colombia)
2014	Creación del Laboratorio y fomento de la actividad productiva artesanal mediante el fortalecimiento de la cadena de valor de las comunidades artesanas en el departamento de Cundinamarca - Informe final de ejecución.	Laboratorios de fomento a la actividad artesanal.	Corradine Mora, María Gabriela, coordinadora proyecto Urbina Caycedo, Carmen, asesora Cendales Rojas, Lillan Andrea, asesora Vásquez Perdomo, Constanza, asesora Añez Yépez, Diego Antonio, asesor Spanger Díaz, María Margarita, asesora Granados Flórez, Diego Arturo, asesor Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2016	Artífices No. 8	Revista digital Artesanías de Colombia - mención de un artesano tejedor de origen en Cucunubá	Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2016	Informe final Sello Hecho a Mano	sensibilización del proceso de certificado de calidad sello hecho a mano, para comunidades artesanales	Piñeros Alarcón, Daniel Felipe, asesor Molina Caro, Leila Marcela, coordinadora proyecto Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2016	Guía de criterios de calidad aplicables a productos artesanales con opciones de comercialización a través de los canales de Artesanías de Colombia S.A	Definición de criterios de calidad y valoración para comercialización	Corradine Mora, María Gabriela, profesional de gestión Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2016	Laboratorio de innovación y diseño del departamento de Cundinamarca.		Giraldo Delgado, Derly Esmeralda, asesora Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2016	Festilana 2016	Descripción del festival de la Lana Festilana 2016, realizado por la fundación Compartir.	Suárez, Andrés Felipe, profesional; Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia

Anexo A. (Continuación)

AÑO	PROYECTO /Documento	DESCRIPCIÓN	AUTORES
2017	Diagnóstico del sector artesanal en Colombia: resultado del levantamiento de información realizado por Artesanías de Colombia entre 2014-2016.	Levantamiento de información y caracterización de la población artesanal del país.	Márquez Ramírez, Laura Ximena, asesora Serrano Rodríguez, Daniel, especialista de proyectos Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia
2018	Artífices No 11: 10 historias.	Historia de 10 artesanos de varias partes del país con ejemplos de sus artesanías más representativas	Cabrera, María Alexandra, textos; Rodríguez Villamil, Camilo Ernesto, especialista de proyectos; Colombia. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Artesanías de Colombia

B. Anexo: Descripción del proceso de tejido, en el telar horizontal de Cucunubá

Etapa	Descripción	Rol	Herramientas	Tiempo
Preparación del Material				
Compra Material listo Acrílicos	Se realiza la compra en hilanderías de la ciudad de Bogotá como: Hilanderías Bogotá o Miratex Para materiales como la Medialana (50 lana – 50 acrílico) Este se compra por peso y separan por cantidades iguales.	Hombres - Mujeres	N/A	Llega directamente a la comunidad
Hilado Lana	Hilado Dobladillo Torsión (lana pura local – color natural beige y ocre, áspera al contacto y de Uruguay – más clara, suave)	Hombres - Mujeres	Huso	7 min 1 min 8 min

Anexo B. (Continuación)

Etapa	Descripción	Rol	Herramientas	Tiempo
Urdimbre				
Preparación de la Urdimbre	Se ubican los conos de material necesarios, son posicionados para pasar por unas argollas dispuestas en el techo de la estructura (Guía hilos) la cantidad varía dependiendo la cantidad de colores diferentes que lleve la urdimbre.	Hombres	Argollas sujetas a piezas o palos de madera sobre el techo	1 min
	Pasa el material por la palmeta o pala	Hombres	Pieza de Madera de Monte, con 8 orificios por los cuales pasa cada hilo.	1 min
Enrollado de hilos sobre el urdidor	Se inicia el enrollado del material de forma ascendente sobre la urdidora, esta posee 2 piezas en forma de cruz en forma de Y para poder devolver el material de arriba abajo. 12 ruanas (c/u 1 kilo 1100 gramos) 39 vueltas, 960 Hilos. Las cruces son las encargadas de mantener el orden de las vueltas e hilos para facilitar el paso del material urdido al telar	Hombres	Urdidora (1,50 metros o menos)	70 min
Desmante de hilos del urdidor	Desmante de hilos del urdidor. Primero se pasa una cuerda conservando la torsión de cada vuelta en las cruces para evitar que se pierda el orden de los hilos. Segundo se desmanta de abajo hacia arriba, tomando el total de hilos y sujetándolo en forma de cadeneta para evitar que se enreden.			15 min (88 min acumulado)

Anexo B. (Continuación)

Etapa	Descripción	Rol	Herramientas	Tiempo
Paso de urdimbre a telar				
<p>ENRASTRILLAR</p> <p>Distribución de Urdimbre</p>	<p>Pasar corte (urdimbre) al telar. Tomando el extremo del hilo urdido, se pasa una barrilla de metal por las vueltas sujetas previamente con el cordón, que se conservan desde las cruces del urdidor. Se inicia pasando por el pechero delantero y se cruza hasta el pechero posterior. En donde se encuentra el rastrillo de madera para poder separar y distribuir la urdimbre por grupos.</p>	<p>Hombres - Mujeres</p>	<p>Rastrillo de madera</p>	<p>5 min</p>
<p>“ENJULIAR”</p> <p>Enrollado de Urdimbre</p>	<p>Una vez distribuidos los hilos en el rastrillo de madera, la barra con el extremo del urdido o corte se sujeta a uno de los rastrillos de metal que vienen sujetos al julio o tambor, teniendo en cuenta la misma distribución desde el rastrillo de madera. Esta última sirve para trancar o sujetar el inicio de la urdimbre. Se procede a enrollar la urdimbre completamente en el julio o tambor hasta pasar el total de la urdimbre por todo el rastrillo, dejando un excedente. Esto se debe hacer con firmeza para que quede bien tensionada la urdimbre desde el principio.</p>	<p>Hombres - Mujeres</p>		<p>8 min</p>

Anexo B. (Continuación)

Etapa	Descripción	Rol	Herramientas	Tiempo
“REPASADA” 520 hilos = 70 cm Lana alpaca	Primero se recortan el extremo del corte para poder tener los hilos por separado, sin soltar la cuerda que mantiene por separado los hilos. Se peinan o emparejan para desenredarlos y prepararlos para su enhebrado o paso por los lizos. 520 hilos = 70 cm	Hombres - Mujeres	Lizos	1 min
Remetido de Lizos	Se selecciona el tipo de puntada, para determinar el orden de enhebrado de cada hilo en los lizos. (Cada telar cuenta Hombre con 4 lizos)	Hombre		35 min (137 min acumulado)
	Se retira el rastrillo de madera	Hombre		1 min
Peinar Acomodación de hilos sobre el peine	Se posicionan unas bandas temporales o lazos sobre el cual se cuelga el peine	Hombre		3 min
	Sin perder el orden se pasan por grupos de 2 hilos en medio de cada una de las separaciones (cajones) del peine con ayuda de una aguja en forma de f para facilitar el paso de un lado a otro.	Hombre	Peine en acero y madero	16 min
	Al finalizar Se anudan por grupos para poder sujetar el peine y montarlo sobre el batán.	Hombre		2 min
Anudado para “enjuliar” e iniciar a tejer	Se pasa nuevamente la varilla metálica para tomar el inicio de la urdimbre	Hombre	Julio – Textil	1 min
	Montaje y ajuste de lizo en el batán (el batán se ajusta con una polea a la recorredora (engranes que giran el julio textil))	Hombre	Batán	1 min

Anexo B. (Continuación)

Etapa	Descripción	Rol	Herramientas	Tiempo
Anudado para “enjuliar” e iniciar a tejer	Se sujetan los frenos para el julio, este da la firmeza y tensión del textil y urdimbre a medida que va girando luego de ir tejiendo.	Hombre		3 min
Atado de urdimbre	Con ayuda de unas cuerdas se sujetan la varilla con el inicio de la urdimbre al julio frontal para poder iniciar la rotación e ir envolviendo la urdimbre a medida que se teje.	Hombre		2min
Armado lizos con pedales “Enmachar”	Se sujetan los pedales a los lizos según el orden y tipo de puntada que se esté elaborando	Hombre	Pedales o Machos	1 min
Separación de lizos	Se ubican una serie de piezas de bambú de no más de 2 cm de grosor entre cada lizo para evitar que se pequen durante el tejido, estas piezas son de más o menos de 70 a 90 cm sujetos con cuerda entre sí muy sueltos, y enganchados a los travesaños superiores del telar	Hombre	Palos separa lizos	1 min
	Prueba de movimiento de lizos y pedales	Hombre		1 min
	Ajustes de tensión y verificación de lizos	Hombre		1 min (170 min)
Preparación de cañuelas	Se pasa el material a las cañuelas Cañuela antigua (Lana pura, Mixtos, menos cantidad de material, hilado en rueca manual 30 segundos) y la Cañuela moderna (material mixto o sintético, mayor material enrollado 40 segundos)	Mujeres o niños (Principalmente) Hombre	Máquina de Hilar o Rueca con motor. Cañuela moderna	1 min

Anexo B. (Continuación)

Etapa	Descripción	Rol	Herramientas	Tiempo
Preparación de cañuelas	Ubicación de cañuela en lanzadera	Hombre	Lanzadera	Menos de 1 min
	Ubicación de lanzadera en batán	Hombre		Menos de 1 min
Tejido				
Tejido	Moviendo pedales y lanzadera – Pies intercalados pasando de un pedal al otro, un pie a la vez y halando la lanzadera entre cada cambio de pie	Hombre		32 min
Medido y marcado de prendas	Con ayuda de una cuerda con nudos a modo de marcas en diferentes longitudes se tiene una guía para separar y marcar cada pieza de tela en la longitud total del textil.	Hombre	Cuerda sujeta desde el julio textil a travesaños superiores	1 min
Tejido separación pieza	Este marcado se hace con hilos de diferente color en la trama.	Hombre	Lanzadera e hilo diferente tono	4 min
Separación pieza - Corte	Se recorta la pieza antes del inicio del tejido de trama en diferente tono, este proceso solo se realiza si se desea sacar la prenda al inicio, ya que en procesos continuos se teje marcando sin cortar y al finalizar se desmonta el total del paño.	Hombre	tijeras	1 min
	Luego se vuelve a montar la urdimbre en el julio – textil para seguir con el proceso de tejido del resto del paño	Hombre		

Anexo B. (Continuación)

Etapa	Descripción	Rol	Herramientas	Tiempo
Finalizado de las prendas				
Acabados “anudado”	Se separan las fibras sueltas de los extremos de las prenda y se tuercen para juntarlas y separarlas al final con nudos	Mujer	manual	15 min 1 prenda
Cardado	Se pasa el paño ya tejido al Pechero para sostenerla de forma vertical	Hombre	Pechero	15 min
	Con la ayuda de unas herramientas artesanales elaboradas de una planta llamada cardos, se procede a peinar la superficie del paño para suavizarlo y extraer algunas fibras (pelo, mota) que sobresalen del tejido sin dañarlo 14 metros de textil.	Hombre o mujer (dos personas a la vez)	carderos	60 min
Filete	Se tejen los bordes por puntada de croché para darle un acabado a los bordes del paño		Aguja de croché	15 min aprox.
Tiempo total estimado de 1 chal de 70 centímetros de ancho por 120 centímetros de largo.		Total 3,7 Horas		226 min
10 Pashminas Se cuenta únicamente un solo proceso de urdimbre, “enjuliada” y demás procesos que no varían, se suma el tiempo de tejido por pieza.		8,5 Horas		

C. Anexo: Entrevistas a Artesanos de Cucunubá

Artesanos Pre cooperativa Tejiendo Tradición		
Fechas de las Entrevistas	Agosto 26 de 2017 y Octubre 21 de 2017	
Artesanos	<ul style="list-style-type: none"> • Enrique Contreras Guayambuco • William de Jesús Contreras • Lidia Esperanza Suarez Gómez • Artesano No. 5 (se negó a participar del proceso, pero algunos comentarios dados serán tenidos en cuenta para el proceso, sin mención alguna de su nombre) • Nelson Fernando Malagón Carrillo 	
Lugar de nacimiento y residencia de todos los participantes en la entrevista:	Cucunubá	
Tabulación Entrevistas		
1. William de Jesús Contreras	Edad: 43	Ocupación principal: Artesano Líder pre-cooperativa Tejiendo Tradición
Años de experiencia	25	
Funciones difíciles durante el proceso de aprendizaje de la técnica	Pisadas y repases según diseño textil	
Eventos o proyectos en los cuales ha participado	Festilana, Expo Cundinamarca (Chía 13 de septiembre) Ferias de municipios como Manta, Sopó, entre otros. Música andina.	
Entidades y Diseñadores con los que ha trabajado	Proyectos de estudiantes y diseñadores como Juan Pablo Socarras, Julia Rodríguez, María Luisa Ortiz, Ángel Yáñez, Hernán Zajar, Jorge Lizarazo. Artesanías de Colombia. Pre-cooperativa.	

Origen del conocimiento	Familia y cultura.
Procesos en torno a la técnica	Inicia desde la obtención de la materia prima lista para trabajar he iniciar con el diseño pasando por el tejido, acabados y comercialización.
Productos	Ruanas, paños, bufandas, chales, pashminas, individuales, centros de mesas, manteles, telas de cortinas.
Personas participantes del proceso	8 personas que lo auxilian principalmente con los diseños y acabados.
Tiempos de producción promedio	20 metros. diseño 10 minutos, Preparando urdimbre 2 horas Preparado en repase 2 horas Elaboración de una ruana 40 a 50 minutos Acabados por ruana entre una hora y hora y media Cuellos y capotas entre 3 y 5 horas,
Cantidad de producto por día	Hasta 30 ruanas por día según el diseño.
Materiales usados	Alpaca, pura lana, media lana, hilos coralino, croché, angora.
Producto más vendido	Ruanas y ponchos en alpaca por suavidad y peso
Procesos de la técnica de tejido con telar horizontal	
Motivación	Por continuar la con la tradición, motivar a las nuevas generaciones a interesarse por las riquezas heredadas de nuestros antepasados y gusto
Pasos que desarrolla	Diseño, lavado de pura lana, preparación del telar, tejeduría, acabados, suavizado de prenda.
De donde surgen los diseños textiles que se desarrollan	Por experiencia o diseño entregado.
Tiempo de dedicación al día	Todos los días de 6 am a 6.30 pm

2. Enrique Contreras Guayambuco	Edad: 67	Ocupación principal: Artesano De forma secundaria realiza labores de carpintería y agricultura.
Años de experiencia	Desde su niñez(más de 50 años)	
Funciones difíciles durante el proceso de aprendizaje de la técnica	Urdida	
Eventos o proyectos en los cuales ha participado	Festilana, Fundación Compartir, ferias municipales.	
Entidades y Diseñadores con los que ha trabajado	Diseñadores Juan Pablo Socarras, Julia Rodríguez, María Luisa Ortiz, Ángel Yánez, Hernán Zajar, Jorge Lizarazo.	
Origen del conocimiento	Madre y artesanos de la comunidad	
Procesos en torno a la técnica	Hilado, acabados, torsión de fleco, filete, croché y telar	
Productos	Paños, ponchos, pashminas, Ruanas.	
Personas participantes del proceso	3 personas	
Tiempos de producción promedio	Urdimbre 2 horas, en repase 2 horas, dependiendo el diseño 3 horas o más en tejido.	
Cantidad de producto por día	Hilado media libra el día, 5 pashminas al día, 3 runas por hora.	
Materiales usados	Alpaca, pura lana, media lana, hilos coralino, hilo industrial croché, angora. Suavizante zapamina o novaflex	
Producto más vendido	ruanas, ponchos, pashminas	
Procesos de la técnica de tejido con telar horizontal		
Motivación		
Pasos que desarrolla	Diseño, lavado de pura lana, preparación del telar, tejeduría, acabados, suavizado de prenda.	

	Mantenimiento y ajustes de máquina.
De donde surgen los diseños textiles que se desarrollan	Por experiencia o diseño entregado.
Tiempo de dedicación al día	De 5 am a 6pm
3. Lidia Esperanza Suárez Gómez	Edad: 44
	Ocupación principal: Artesana y ama de casa
Años de experiencia	38 Años (Desde los 6 años)
Funciones difíciles durante el proceso de aprendizaje de la técnica	Ninguna
Eventos o proyectos en los cuales ha participado	Festilana. Fundación Compartir, ferias municipales
Entidades y Diseñadores con los que ha trabajado	Diseñadores Juan Pablo Socarras, Julia Rodríguez, María Luisa Ortiz, Ángel Yáñez, Hernán Zajar, Jorge Lizarazo.
Origen del conocimiento	Padres y abuelos
Procesos en torno a la técnica	Hilado, Cañuelas, cordones, desflecar, filetear, planchado, agujas Acabados.
Productos	carpetas, pashminas, Capotas, ponchos.
Personas participantes del proceso	Varias mujeres de la Fundación Compartir
Tiempos de producción promedio	Cañuelas 1 minuto cada una, desflecado 2 minutos, cuellos día y medio, pashmina media hora torciendo, filete ruanas más de media hora, en cuello 10 minutos.
Cantidad de producto por día	50 pashminas para feria cumpleaños Cucunubá 2016 un mes

Materiales usados	Alpaca y acrílico	
Producto más vendido	Pashminas, ruanas, ponchos	
Procesos de la técnica de tejido con telar horizontal		
Motivación	Le gusta la labor le parece sencillo y puede trabajar en las labores de la casa.	
Pasos que desarrolla	Acabados, suavizado, planchado, lavado.	
De donde surgen los diseños textiles que se desarrollan	Por experiencia	
Tiempo de dedicación al día	7 horas aproximadamente	
4. Artesano No. 5		
	Edad: 60 (Aproximado)	Ocupación principal: Artesanía y Minería
Años de experiencia	Más de 40 años (Aproximado)	
Entidades y Diseñadores con los que ha trabajado	Participación en varios proyectos con la Fundación Compartir y entrevistas.	
Observaciones adicionales	Se niega a participar en el proyecto argumentando estar cansado de trabajar con diseñadores que vienen y se llevan el producto por bajo costo y lo venden a precios muy altos en sus almacenes. “Pero ellos no saben hacer lo que hago, ni cómo funciona el telar.	
5. Néstor Fernando Malagón Carrillo		
	Edad: 44	Ocupación principal: Artesanía
Años de experiencia	6 años	
Funciones difíciles durante el proceso de aprendizaje de la técnica	Todo es complicado pero más que todo el urdido	
Eventos o proyectos en los cuales ha participado	En la fundación una capacitación de maquinilla	
Entidades y Diseñadores con los que ha trabajado	No ha trabajado con entidades ni diseñadores, todo a través de compañeros de cooperativa	

Origen del conocimiento	Familia y cultura.
Procesos en torno a la técnica	Todo el proceso aceptó la esquilada e hilada
Productos	Los tradicionales en el telar. Ruanas, ponchos, pashminas.
Personas participantes del proceso	Todo el proceso lo realizo solo
Tiempos de producción promedio	El producto más sencillo alrededor de 1 una hora la más compleja alrededor de dos días.
Cantidad de producto por día	Dependiendo de la dificultad del tejido
Materiales usados	Pura lana, hilo coralino y croché, acrílicos, media lana.
Producto más vendido	Los productos que generalmente llevan ya realizados sin diseño previo de los clientes como las ruanas.
Procesos de la técnica de tejido con telar horizontal	
Motivación	Me gusta y quiero mantener la tradición, que los jóvenes se vuelvan a interesar por la tradición y los tejidos, que el municipio sea reconocido nuevamente por la artesanía y no por la minería.
Pasos que desarrolla	Todo el proceso desde el telar y finalización los realizo yo mismo.
De donde surgen los diseños textiles que se desarrollan	No, solo realizó las puntadas que ya conozco.
Tiempo de dedicación al día	Trabajo todo el día en la técnica.

Fuente: Alfonso, Y. Cepeda, K.⁸

⁸ Tabulación de entrevistas realizadas en conjunto con Karen cepeda como asistente de investigación, quien también utilizo las entrevistas como insumo para su proyecto de grado. Cepeda, K. (2018)

Bibliografía

Altshuller, G., & Gomila, J. (1997). *Introducción a la innovación sistemática: TRIZ: "de pronto apareció el inventor"*. Internet Global.

Alvarado, L. (2006). *Trabajos en telar*. Buenos Aires: Gidesa.

Aranda, T. J. (2009). *Técnicas e instrumentos cualitativos de recogida de datos*. Editorial EOS.

Arendt, H. (2009). *La Condición Humana*. Buenos Aires: Paidós.

Artesanías de Colombia. (1998). Censo económico Nacional del sector artesanal.

Artesanías de Colombia, Añez, D., Cendales, L., Corradine, M., Granados, D., Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, y otros. (Febrero de 2014). *Creación del Laboratorio y fomento de la actividad productiva artesanal mediante el fortalecimiento de la cadena de valor de las comunidades artesanas en el departamento de Cundinamarca - Informe final de ejecución*. Recuperado el 25 de Abril de 2017, de www.repositorio.artesantiasdecolombia.com.co: <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/1705>

Artesanías de Colombia, Blanco, M., Bonilla, N., Corradine, M., Daza, L., Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando, y otros. (2014). *Informe final de asesorías puntuales para la evaluación de la unidad productiva a través del producto actual*. Recuperado el 2017 de Febrero de 27, de <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/3695>

Artesanías de Colombia, Blanco, M., Bonilla, N., Corradine, M., Daza, L., Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando, y otros. (2014). *Informe final de la asesoría en diseño - Proceso creativo y desarrollo del prototipo. Colecciones*. Recuperado el 27 de Febrero de 2017, de www.repositorio.artesantiasdecolombia.com.co: <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/3665>

Artesanías de Colombia, Cárdenas, D., Gobernación Unión Temporal Nexus - Gestando, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, & Salcedo, A. (2014). *Fortalecimiento de entidades: Asociación de Artesanos Tejilana de Cucunubá*. Recuperado el 27

- de Febrero de 2017, de www.repositorio.artesantiasdecolombia.com.co:
<https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/3564>
- Artesanías de Colombia, Departamento Nacional de Planeación. FONADE, Díaz López, L. d., Enciso Vivas, M. T., Ministerio del trabajo, Moreno Brociner, M., y otros. (2006). *Dos (2) localidades asistidas en identidad gráfica*. Recuperado el 25 de Abril de 2017, de <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/601>
- Artesanías de Colombia, Márquez, L., Ministerio de Comercio, industria y Turismo, & Serrano, D. (2017). *Diagnóstico del sector artesanal en Colombia: resultado del levantamiento de información realizado por Artesanías de Colombia entre 2014-2016*. Recuperado el 15 de Marzo de 2018, de www.repositorio.artesantiasdecolombia.com.co:
<https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/4102>
- Artesanías de Colombia, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, & Tejedor, M. (2011). *Documento referencial para el oficio de tejeduría en Cucunubá*. Recuperado el 27 de Febrero de 2017, de www.repositorio.artesantiasdecolombia.com.co:
<https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/2537>
- Barab, S., Thomas, M., Dodge, T., & Squire, K. (2004). Critical design ethnography: Designing for change. . *Anthropology and Education Quarterly*, 35(2), 254-268.
- Barrera, G. (2011). Campos de poder artesanales en la comunidad Kamsá de Sibundoy, Putumayo, Colombia. Del trueque a las tendencias de moda. *APUNTES - Journal Of Cultural Heritage Studies*, 24(2), 178-195.
- Barrera, G., & Quiñonez, A. (2006). *Conspirando con los artesanos, Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Barrera, G., Castro, I., Herrera, N., Quiñones, A., & Vega, A. (2003). *Reflexiones en torno al Diseño y la Artesanía en Colombia*. (pág. 200). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Arquitectura y Diseño.
- Bayazit, N. (2004). Investigating design: A review of forty years of design research. . *Design issues*, 20(1), 16-29.
- Borgucci, E. (2011). Vigencia de algunas de las ideas mercantilistas de Thomas Mun. . *Revista de Ciencias Sociales*, 17(2)., 359-374.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Brown, T. (2008). Design thinking. *Harvard business review*, 86(6), 84.

- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas*. Mexico: Grijalbo.
- Cardito, L. (1996). *Las manufacturas textiles en la Prehistoria: las placas de telar en el Calcolítico peninsular*. Madrid: Universidad de Salamanca.
- Carreño, A. (1991). Sastres y modistas: Notas alrededor de la historia del traje en Colombia. *Boletín cultural y bibliográfico*, 28(28), 61-76.
- Castillo, L. (2001). *Historia de Cucunubá: la niña bonita del Valle de Ubaté*. Editora Guadalupe .
- Cepeda, K. (2018). *Divulgación y promoción de los productos artesanales de la pre-Cooperativa Tejiendo Tradición de Cucunubá*. Bogotá: (Tesis de pregrado) Fundación Universitaria del Área Andina.
- Corradine, M. G. (2011). *Elaboración referencial tejeduría en Cucunubá: informe final*.
- Cross, N. (2006). Designerly ways of knowing. *Springer London.*, 1-13.
- Cruz, C., & Prieto, J. (2011). *Diseñando con las manos: proyecto y proceso en la artesanía del siglo XXI*. Madrid: Fundesarte.
- de Barrera, J. (2010). *Metodología de la Investigación. Guía para la comprensión holística de la ciencia*. Caracas: Quirón Ediciones.
- de Haro, M. (2012). Orígenes, evolución y contextos de la tecnología textil: la producción del tejido en la prehistoria y la protohistoria. *Arqueología y Territorio*, (9), 133-145.
- Decreto 258 de. (1987). art. 41, sec 2. Diario Oficial N. 37774 de febrero de 1987.
- del Artesano, L. (1984). Ley 36 de 1984. Colombia.
- del Potro, B., & de la Llave, R. (2004). Oficios Urbanos y desarrollo de la Ciencia y de la Técnica en la Baja Edad media: La Corona de Castilla. *Norba. Revista de historia*, (17), 41-68.
- Drazin, A. (2013). "The social life of concepts in design anthropology". En W. Gunn, T. Otto, & R. Smith, *Design anthroology: theory and practice* (págs. 33 - 50, 147 - 148). London: Bloomsbury Academic.
- El tiempo. (25 de Junio de 1993). *Tejedores en la sombra*. Recuperado el 10 de Noviembre de 2018, de www.eltiempo.com:
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-146575>
- El Tiempo casa editorial. (7 de Abril de 2003). *Lanzan nuevo sello de calidad para las artesanías colombianas*. Obtenido de www.eltiempo.com:
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-961805>

- Elliot, J. (2000). *Metodología para la investigación Cualitativa*. Editorial Sallenave.
- Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. . Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- ExpoCundinamarca (n.d.). (19 de Septiembre de 2017). *expocundinamarca.com.co*.
Obtenido de artesanias: | <http://expocundinamarca.com.co/artesanias/>
- Fals, O., Kemmis, S., Lewin, K., Stavenhagen, R., Tax, S., & Zamosc, L. (1992). *La investigación acción participativa. Inicios y desarrollos*.
- Festilana. (24 de Agosto de 2016). *Diseñadores y artesanos se reunieron en Cucunubá*.
Recuperado el 20 de Febrero de 2017, de www.festilana.com:
<http://festilana.com/noticias-festilana/disenadores-artesanos-se-reunieron-cucunuba>
- Frederiksen, N. (1982). *Manual de tejeduría*. . Ediciones del Serbal.
- Fundación Compartir. (15 de Julio de 2015). *Apoyo artesanos de Cucunubá*. Obtenido de www.fundacioncompartir.org: <https://fundacioncompartir.org/noticias/apoyo-artesanos-de-cucunuba>
- Fundacion compartir. (s.f.). *Artesanos de Cucunubá*. Recuperado el 10 de Abril de 2017, de www.fundacioncompartir.org:
<http://www.fundacioncompartir.org/proyectos/desarrollo-social/artesanos-de-cucunuba>
- Gatt, C., & Ingold, T. (2013). “From Description to Correspondence: Anthropology in Real Time”. En W. Gunn, T. Otto, & R. Smith, *Design Anthropology: theory and practice* (págs. 139-158). New York: BloomsburY.
- Gibson, J. (1977). *The theory of affordances*. USA, 1, 2.: Hilldale.
- Gregory, S. (1966). *The Design Method*. (London: Butterworth Press).
- Herrera, M. (11 de Noviembre de 2010). *Investigación y diseño: reflexiones y consideraciones con respecto al estado de la investigación actual en diseño*.
Recuperado el 17 de Mayo de 2018, de www.nosolousabilidad.com:
http://www.nosolousabilidad.com/articulos/investigacion_diseno.htm
- Hessen, J., & Romero, F. (1970). *Teoría del conocimiento*. Espasa-Calpe.
- Jacobs, D. B. (1994). Artesanía y Diseño: Componentes culturales del mercado contemporáneo. *Interdesing. Artesanias de Colombia, ICSID*.

- Jacobs, D. B. (1994). *Memorias : la artesanía en la decoración de interiores / Artesanías de Colombia. Artesanía y Diseño: Componentes culturales del mercado contemporáneo. Interdesing. Artesanías de Colombia, ICSID.*
- Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Cultura transmedia: la creación de contenido y valor en una cultura en red.* Editorial Gedisa.
- Ken, J., & O'Grady, V. (2018). *Manual de Investigación para diseñadores.* BLUME.
- Krippendorff, K. (2005). *The semantic turn: A new foundation for design.* Florida: crc Press.
- Kumar, V. (2012). *101 design methods: A structured approach for driving innovation in your organization.* . John Wiley & Sons.
- Lafuente, A. (2005). Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición. . *Bienes culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 5, 5-20.
- Lewin, K., Tax, S., Stavenhagen, R., & Fals, O. (1992). *La investigación acción participativa. Inicios y desarrollos.*
- Maier, J., & Fadel, G. (2009). Affordance based design: a relational theory for design. *Research in Engineering Design*, 20(1), 13-27.
- Manzini, E. (2016). Design Culture and Dialogic Design. *Design Issues*, 32(1), 52–59. [https://doi-org.ezproxy.unal.edu.co/10.1162/DES|pass:\[_\]a_00364](https://doi-org.ezproxy.unal.edu.co/10.1162/DES|pass:[_]a_00364).
- Margolin, V. (2015). Un “modelo social” de diseño: cuestiones de práctica e investigación. *Revista Kepes*, 61-71.
- Millán, A. (1999). Culturas neolíticas, sociedades tribales: Economía política y proceso histórico en la Península Ibérica. *SAGVNTVM Extra*, 2, 597-608.
- Murcia, D. (2018). *Antropodiseñología: un campo emergente para la investigación en diseño como ciencia humana* . (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá).
- Nonaka, I., & Hirotaka, T. (1995). *The Knowledge-Creating Company.* New York: Oxford University Press.
- Otto , T., & Smith, R. (2013). Design anthropology: A distinct style of knowing. En W. Gunn, T. Otto, & R. Smith, *Design anthropology: theory and practice.* (págs. 1-29). Bloomsbury Publishing Pic .
- Papanek, V. (2014). *Diseñar para le mundo real, ecología humana y cambio social.* Barcelona: Pollen edicions.

- Patiño, E. (23 de Enero de 2004). *Colombia con identidad en Milan*. Obtenido de www.eltiempo.com: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1545482>
- Procolombia. (19 de Febrero de 2013). *Productos Colombianos cuentan ahora con sello de denominación de origen*. Obtenido de www.colombia.co: <https://www.colombia.co/negocia-con-colombia/exportacion/productos-colombianos-cuentan-ahora-con-sello-de-denominacion-de-origen/>
- Procolombia. (s.f.). *Expoartesanías - Historia*. Recuperado el 25 de Junio de 2018, de www.colombia.com: <https://www.colombia.com/turismo/ferias-y-fiestas/expoartesanias/historia/>
- Ragot, C. (1994). *Artesanía y Diseño: Componentes culturales del mercado contemporáneo*. Interdesign 1994. Artesanías de Colombia, ICSID.
- Ramírez Perez, D. S. (2012). *Notas sobre la historia de Artesanías de Colombia y la artesanía colombiana*.
- Revista Dinero. (11 de Septiembre de 2017). *Nace 'Maestros Ancestrales', la alianza que busca rescatar la identidad cultural*. Recuperado el 25 de Junio de 2018, de www.dinero.com: <https://www.dinero.com/edicion-impresa/negocios/articulo/la-alianza-maestros-ancestrales-busca-rescatar-la-identidad-cultural-de-colombia/252165>
- Revista Fucsia. (s.f.). *Los momentos mas importantes de la historia de la moda en Colombia*. Obtenido de www.fucsia.co: <https://www.fucsia.co/edicion-impresa/articulo/los-momentos-mas-importantes-de-la-historia-de-la-moda-en-colombia/64813>
- Revista semana. (18 de Septiembre de 2014). *Abiertas las convocatorias para concurso de artesanías colombianas*. Recuperado el 25 de Junio de 2018, de www.semana.com: <https://www.semana.com/cultura/articulo/abiertas-las-convocatorias-para-concurso-de-artesantias-colombianas/403280-3>
- Rodríguez, J. M. (2011). *Métodos de investigación cualitativa*. *Revista de Investigación Silogismo*, 1(08).
- Rubio, H., Enrique, N., & Acero, J. (1971). *La artesanía a través de la historia en Colombia*. Bogotá: Artesanías de Colombia.
- Sennett, R., & Galmarini, M. (2009). *El Artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sinic - Sistema nacional de información cultural. (s.f.). *Colombia cultural - Artesanías - Cundinamarca*. Obtenido de www.sinic.gov.co:

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=25&COLTEM=217&search&q=CUCUNUBA>

Tejiendo Tradición Cucunubá. (2 de Marzo de 2019). (@tejiendo_tradicion)
#tejiendoTradición (Instagram video) Recuperado de
<https://www.instagram.com/p/BuhSrDWBhFY/>.

Turok, M. (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México, D.F.: Plaza y Valdés Editores.