

Prácticas del Trabajo Colaborativo con artesanos y artesanas migrantes

Roxana Amarilla ⁽¹⁾

Resumen: El presente trabajo da cuenta de diferentes abordajes del trabajo colaborativo con artesanos y artesanas, considerando el proceso productivo y la identificación de aportes en las fases colaborativas. Dicho proceso se complejiza en situación de migración, por lo que aparecen nuevos problemas a ser tenidos en cuenta en la consiguiente identificación. El estado de vulnerabilidad de los artistas tradicionales e indígenas determina la modalidad colaborativa. Vulnerabilidad que se agudiza en las poblaciones migrantes. Pretendo hacer un aporte a las buenas prácticas en producción de artesanías vinculando los legados con la fluidez e interacciones en un mundo interconectado.

Palabras clave: trabajo colaborativo - artesanías - valor artesanal - migración - patrimonio cultural inmaterial - creatividad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 182]

⁽¹⁾ Roxana Amarilla es Técnica en Comunicación Social (Universidad Nacional del Nordeste, Corrientes, Argentina) y especialista en Gestión Cultural y Comunicación (FLACSO, Buenos Aires, Argentina) Es Directora de MATRA Mercado Nacional de Artesanías de la Secretaría de Cultura de la Nación. Representante del punto focal en Argentina del Programa Iberoamericano de Artesanías Vicepresidenta de la Junta de Latinoamérica del World Crafts Council. Ha hecho estudios sobre Antropología Aplicada (Universidad Politécnica Salesiana de Quito, Sede Asunción, Paraguay y ha realizado los siguientes cursos: Arte Amerindio Prehispánico (IDAES, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina); Inventario y Registro para el Patrimonio Cultural Inmaterial (CRESPIAL, Cusco, Perú); Gestión y Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, Área de Gestión Cultural (Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina).

Está cursando la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.

Integra el proyecto UBACYT Observatorio del Valor Artesanal en el Grupo de Estudios en Cultura, Economía y Política CECYP del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Coordinadora: Dra Paula Miguel.

Las artesanías son parte de las actividades que caracterizan a comunidades campesinas e indígenas en el mundo. La gran tradición artesanal en el continente, en diferentes momentos de la historia, es objeto de estudios de varias disciplinas. En nuestro país hay un mapa diverso de la producción artesanal, transmitida de generación en generación, vinculada a la función utilitaria y que es, al mismo tiempo, portadora de belleza y representativa de comunidades y pueblos antiguos.

La definición de artesanías más operativa es, por su consenso y la adopción en gran cantidad de países, la propuesta por la Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura –UNESCO–:

Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente (UNCTAD y WTO, 1997, p. 7).

Las artesanías cargan con una doble condición, tanto como objeto representativo portador de identidad, como resultado de una actividad productiva y, por lo tanto, bien de intercambio. De modo que, las artesanías pueden comprenderse –en su complejidad– teniendo en cuenta dos convenciones. Es decir, como ámbito enmarcado en la Convención de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, y como expresión según la Convención de Promoción y Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales.

Trabajar con artesanos es trabajar con el patrimonio y la diversidad

La problemática de los saberes artesanales que son cultura raigal, están abordados en la primera, la de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Sancionada en el 2003, la Convención es un acuerdo de definiciones y recomendaciones de la UNESCO, orientadora de los países para la política pública en la materia. Argentina ratificó esta Convención en el año 2005, a través de la Ley 26118. En ella se define el patrimonio cultural inmaterial y sus manifestaciones en determinados ámbitos, entre ellos el de las técnicas y procedimientos artesanales tradicionales, cuya importancia se sostiene en que se transmiten de generación en generación y son representativas para un grupo humano. En términos generales, la Convención de Salvaguarda induce, a través de la participación de los portadores del conocimiento, a ver la hondura del patrimonio, su pasado y vigencia, la densidad de los legados, y la urgencia de reconocimiento, protección y fomento de estas prácticas y saberes. Actualmente existen 257 elementos inscritos por UNESCO en el ámbito de las

técnicas y procedimientos de la artesanía tradicional considerados patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. En Argentina, el reconocimiento recayó en el arte del filete porteño, y además el país cuenta con una guía de relevamiento de manifestaciones del PCI oficial y pública¹.

Luego de la aprobación de esta importante Convención, UNESCO impulsó la discusión y consenso de otra carta de recomendaciones, más vinculada con la globalización, las nuevas circulaciones de bienes y servicios culturales, la oportunidad que esta situación representa para fortalecer la economía de la cultura y las amenazas que acechan en estos modelos y circuitos. La Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales fue aprobada en la 33ª Asamblea del organismo, que se celebró en el 2005 en París, y está orientada a promover y proteger la diversidad cultural en un contexto de creciente economía de la cultura. En Argentina fue ratificada en el año 2007 a través de la Ley 26305. Esta Convención nos resulta un pilar fundamental para pensar en el futuro, los accesos a nuevos mercados para artesanos y artesanas, la innovación, la calidad, la circulación en la economía creativa con otros sectores como el diseño y los derechos de autoría. La Convención del 2005 se ocupa del concepto de diversidad, que refiere a la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos y las sociedades. La diversidad cultural se manifiesta no sólo en las formas en que se expresa, enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales, sino también a través de distintos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las mismas, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados. La carta en cuestión reconoce a las expresiones culturales tradicionales –entre ellas las artesanías– como un elemento central a través del cual los pueblos dan a conocer sus valores e ideas. La vigencia de las expresiones culturales tradicionales, favorecen el reconocimiento de la diversidad cultural y el diálogo entre culturas. Este diálogo, fundamental para la cultura de paz en términos globales, se logra a través de la interculturalidad. Y en términos más acotados a nuestras realidades nacionales o locales, a través de la interculturalidad se logra el entendimiento sobre las producciones artesanales que hablan de manera contundente del territorio.

Trabajar con artesanos en modo monocultural o intercultural

No todo el territorio argentino adscribe a una sola cultura, nuestro país incluye muchísimas culturas indígenas vivas, culturas rurales mestizas, culturas de migrantes con cierta historicidad, y culturas de nuevos migrantes. Es decir que en Argentina, tenemos y vivimos una realidad multicultural. La noción de muticulturalismo es una radiografía que pone freno a la tendencia a lo monocultural y a la estereotipación. Pero la presencia de distintas culturales en un mismo territorio, originan tensiones. Ante eso construimos una mirada pobre, simplificada, limitada y superficial. Sólo es posible que esto no suceda, con un sujeto activo del otro lado, un otro activo con autonomía que nos permita una relación dinámica, más allá de la radiografía. La interculturalidad, término que emerge con fuerza

en América en las décadas del 70 y 80 gracias a las organizaciones indígenas, es la llave para reconocer los permanentes cambios en las expresiones y contenidos culturales y el reclamo por una relación de respeto entre diferentes. La interculturalidad se refiere a la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas por medio del diálogo y de una actitud de respeto mutuo. A fines de los años 90, algunos pensadores ecuatorianos definían a la interculturalidad, entre ellos el Padre Juan Bottasso², que la describía como el acto de sentar a todos los dioses sobre la mesa. Imagen que habla de un estado deseado.

En clave actual y desde México, con el hecho comprobable de una sociedad multicultural formada por muchos pueblos, y la necesidad de un análisis que desmonte la mirada intercultural, nos llega la siguiente reflexión de José del Val Blanco³:

Las migraciones y los intercambios entre poblaciones de origen diverso son factores que han impulsado el proceso civilizatorio de los pueblos. Los desplazamientos humanos, sus causas y consecuencias son el telón de fondo de la Historia Universal. En algunos casos, el encuentro entre civilizaciones implica opresión, explotación y dominación; en otros, el incremento de fuerzas productivas y la expansión de los sistemas comerciales. En todo encuentro es inevitable la interculturación que conlleva, además de los mestizajes y la transformación de las culturas en contacto (Del Val Blanco, 2016, p. 169).

En la interculturalidad están explícitos el contacto, la interacción y las correlaciones entre los portadores de distintas culturas, universos y bienes culturales. El autor identifica claramente dos concepciones. La primera es la que estima que existen situaciones de interculturalidad cuando dos culturas interactúan afectivamente, independientemente de si esa interacción da lugar a situaciones armónicas o conflictivas. Según esta concepción, es posible hablar de dos categorías: interculturalidad simétrica y asimétrica. La segunda es la que concibe a la interculturalidad como la relación armónica entre culturas diferentes. Según esta posición, la interculturalidad es un bien en sí, un fin deseable, una tendencia sana y democrática de las relaciones sociales que se realiza cuando dos culturas logran establecer relaciones de fructífera reciprocidad, por lo que estaríamos en presencia de un proceso intercultural.

El autor apoyado en su poblada experiencia describe lo que denomina el tránsito de la realidad (multiculturalidad) a la interacción (interculturalidad):

Diversas iniciativas elaboradas a partir del reconocimiento de la multiculturalidad suelen tropezar con dificultades al momento de ser proyectadas socialmente y aplicadas instrumentalmente, situación que puede corroborarse al observar los desajustes en el comportamiento de numerosos modelos de educación, salud, economía, medio ambiente, alimentación, comunicación o tecnología. Se trata, en síntesis, del difícil tránsito hacia una interculturalidad que no esté sobredeterminada por la desigualdad, la discriminación o la exclusión de personas y culturas, sino que sea el reflejo de condiciones más equitativas y democráticas (Del Val Blanco, 2016, p. 167).

La movilidad desde algunas culturas artesanales

Otro aspecto ineludible es el de la movilidad. Porque no siempre la movilidad y el desplazamiento atentan contra los oficios artesanales. ¿Qué pasa cuando una persona o un grupo se tiene que desplazar por un período de tiempo? ¿Qué pasa con sus haberes, sus instrumentos, sus herramientas, su tecnología

La movilidad y el desplazamiento exigen que afinemos nuestra capacidad para percibir al otro, exigen que sea un elemento vital a tener en cuenta en el diálogo intercultural.

Los pueblos que tienen como práctica la movilidad generan conocimiento vinculado a esa condición, establecen recorridos y están fuertemente relacionados con calendarios estacionales.

El escritor Bruce Chatwin⁴ relató en “Los trazos de la canción” las derivas de la canción originaria, esparcida por los recorridos de los nómades que aún perviven a pesar de las duras condiciones de vida de las comunidades australianas. Esos trazos son las huellas de la humanidad en la cultura indígena más antigua del mundo.

También tenemos este arte de nómades en las comunidades mapuche, trashumantes y en las comunidades mbyá guaraní de Misiones que resuelven su comunitarismo en base a sueños y la consecuente migración en busca de las señales que a través de ellos encontraron. Gracias al singular trabajo de la geógrafa mapuche Viviana Huiliñir-Curío, sobre la transhumancia pehuenche, llegamos a los aportes académicos de la arqueología de la movilidad, que pondera la importancia de los senderos en su uso cotidiano, económico - productivo, social y sagrado, en el pasado tanto como en el presente. Sendas, caminos y senderos son utilizados en la actualidad por numerosas comunidades tradicionales, incluso en tránsito a las grandes ciudades. Huiliñir-Curío plantea sobre movilidad y territorialidad de las comunidades en la cordillera:

El acto de recorrer los senderos, trasciende el mero hecho de caminar o desplazarse por el territorio para llegar a cierto destino. Se presenta más bien como un proceso de aprendizaje a través de la oralidad y el control del territorio, en el que la experiencia del recorrer se instala en las bases de la relación del pehuenche con la montaña cordillerana por medio de la toponimia y la historia local asociada a los lugares conectados (Huiliñir Curío, 2015, p. 47).

La autora plantea que recorrer los caminos y los senderos es volver a encontrarse con la memoria comunitaria y, por ende, con la identidad. El encuentro con los caminos revitaliza la memoria sobre la relación condicionada con el entorno.

Inspirada por estos aportes académicos, me interesa destacar dos ejemplos. El primero es sobre la cultura artesanal de la movilidad. En las poblaciones artesanales que están en desplazamientos periódicos por moverse en caminos y senderos, la labor artesanal es una adaptación sociocultural - ambiental. Disponen de una tecnología apropiada para la movilidad, adaptaciones en tiempos, procedimientos, temporalidades. El ejemplo más claro es la tecnología del tejido mapuche: el huirtral, un telar, que se arma con cuatro palos y ahí sucede la magia del laboreo, la alquimia de la memoria tejida. El huirtral se puede desarmar, formar parte de la carga de la mula y viajar con la familia de la artesana en veranadas

e invernadas. Recientemente, la práctica de la transhumancia o movilidad estacional de los rebaños del Mediterráneo y los Alpes, fue reconocido como práctica en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Entre las competencias que destacó el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en su 14va sesión en Bogotá, figuran las ecológicas, la tradición culinaria y la fabricación de artesanías aptas para el estilo de vida. Se considera la transhumancia una inspiración como modelo productivo y modo de vida sustentable y amigable con el ambiente⁵.

El segundo ejemplo es el de un desplazamiento no deseado, una migración en la región del Gran Chaco, y la memoria de los desplazamientos que forma parte del acervo narrativo de comunidades artesanales, fuertemente arraigadas hoy en día en los territorios. Las comunidades chané guaraní, que en su rico repertorio oral “recuerdan” cuando los antepasados vinieron de Paraguay, huyendo de la guerra del Chaco, y esos relatos, activos, conviven con relatos ancestrales del origen y/o civilizatorios.

La migración, un desplazamiento que pone en riesgo los oficios artesanales

La migración del campo a la ciudad, o de algunas regiones menos prósperas a otras con más oportunidades, forma parte de la historia de vida –hoy casi inevitable– de los pobladores de toda comunidad rural. Es así que las ciudades se transforman en los nuevos territorios en los que los migrantes, y entre ellos los artesanos, se desenvuelven. Como patrimonio inmaterial, los saberes acompañan a los artesanos en sus periplos cuando se mudan. Como patrimonio inmaterial estos saberes profundizan la cohesión del grupo social y fortalecen la identidad de las personas. Pero ¿qué pasa con ellos al modificarse drásticamente el modo de producción, el tipo de trabajo, la jornada destinada a la supervivencia, el acceso a la materia prima, la disponibilidad de taller o de espacios diferenciados para las labores?

Augusto Raúl Cortazar, en 1974 en su obra “Ciencia Folklórica Aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina”, abre el capítulo V, “Posibilidades para el contexto argentino contemporáneo”, con dos cuestiones que actualizan su mirada de la artesanía folklórica argentina: una de ellas es la compleja categorización en tipos de artesanías que incluyen la de proyección folklórica y el desplazamiento del valor de uso de la producción artesanal al valor de cambio, y la otra cuestión es la migración interna.

Cortazar se preocupa por las comunidades folk incorporadas a la “intensificación del movimiento migratorio interno” (Cortazar, 1974, p. 37). Vincula esta preocupación con estudios a nivel mundial que se realizan sobre el tema en Asia, África y América Latina, en apartados temáticos sobre costo social del desarrollo económico, industrialización, urbanización y desequilibrios sociales, migración y marginalidad. Cortazar describe al nuevo proceso cultural que vive el grupo migrante como de “transplante”. Y propone identificarlo, generar una investigación sobre la comunidad de origen y sus saberes, cuáles saberes folklóricos se modificaron sufriendo el impacto de la cultura urbana y cuáles sobrevivieron y continuaron desarrollándose. Da tres ejemplos: la comunidad de cochabambinos en

Retiro, la comunidad de origen paraguayo en las cercanías de Buenos Aires, y la comunidad de origen de Puna y Quebrada jujeña también en la metrópolis. Para estos procesos de investigación entiende que una fortaleza es el conocimiento documentado de la cultura tradicional, ya que los saberes se refuerzan con el vínculo continuo que tienen los migrantes con sus comunidades de origen por las familias, los viajes, las prácticas, la memoria.

Mucho ha cambiado desde entonces, la visión sobre los pueblos, las comunidades y las ciudades, con el desarrollo de las ciencias de la cultura y las ciencias sociales. No tanto sobre la artesanía y los artesanos y artesanas. Pero sí, lo que en los años 70 la problemática de los artesanos migrantes empezaba a ser considerado, en el nuevo milenio aumentó considerablemente en el mundo. Países de una rica y sofisticada tradición artesanal, como India, ha vivido en ese momento importantes migraciones de artesanos rurales que perdieron mercados o se vieron incapaces de vincularse con los nuevos mercados, o las nuevas modalidades de mercado.

Estas realidades obligan a poner la atención en el camino recorrido hasta el momento, los instrumentos internacionales que, en la actualidad, resguardan al trabajo artesanal, de la realidad diversa y la necesidad de la interculturalidad, la movilidad como característica de algunos pueblos y la movilidad como condición de los migrantes. Por último, creo importante compartir un ejemplo inspirador y radiográfico de buenas prácticas en el trabajo colaborativo, y los aportes desde la perspectiva del desarrollo artesanal para cultivar un mejor vínculo en la producción de artesanos y diseñadores.

Los migrantes portan expresiones de su patrimonio cultural inmaterial (PCI) de un territorio a otro, una de ellas son las técnicas y procedimientos de la artesanía. Conocer el legado del artesano migrante es una tarea fundamental. Ese legado tiene un relato, una deriva, y una memoria plasmada en aspectos, por ejemplo, iconográficos, técnicos, procedimentales, de conocimiento de la naturaleza y de funcionalidad.

Información sobre estos aspectos es lo que permiten avanzar hacia una constatación de la permanencia o pervivencia del PCI en lo que a saberes artesanales se trata. Y es interesante ensayar una tipología básica de cómo los artesanos y artesanas se desplazan, cómo suceden las movilizaciones, las migraciones: artesanos tradicionales que se trasladan con sus comunidades migrantes⁶, artesanos migrantes que se mudan con su familia tradicional a entornos desfavorables para la práctica artesanal y abandonan el oficio⁷, artesanas migrantes que migran solas y resisten en base a su experiencia de oficio⁸ y artesanos migrantes que vuelven a retomar el oficio a través del trabajo colaborativo⁹.

Un antecedente de buenas prácticas en el trabajo colaborativo entre artesanas y diseñadores

No podemos reflexionar sobre las buenas prácticas en el trabajo colaborativo con artesanos migrantes si no citamos, previamente y con ejemplo, las referencias concretas en dicha modalidad de producción.

En el 2014, se realizó la presentación del programa “Las Randas del Tiempo”¹⁰ ante el Comité de Salvaguarda de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. El programa

buscaba incluir en la Lista de Buenas Prácticas de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial Mundial la experiencia de las artesanas randeras –El Cercado, Tucumán– de fortalecimiento del textil tradicional y de innovación para afrontar nuevos contextos¹¹. Esta presentación incluía un protocolo de buenas prácticas, realizado por demanda de las propias artesanas, ya que diseñadores de diferentes lugares del país llegaban, co-creaban con ellas, desarrollaban productos, se iban sin dejar información de ningún tipo y sin concluir el proceso de consentimiento necesario que la practica amerita. Las randeras –artistas refinadas y celosas guardianas de un patrimonio varias veces centenario– no sabían qué destino tenía su trabajo. De modo que era necesario “generar prácticas virtuosas que sean oportunidades y no amenazas para el textil tradicional y para el patrimonio” [...] “a través de un protocolo, los derechos y obligaciones, los aportes tanto de las artesanas como del diseñador” (INTI, 2018, p. 22). Desde el equipo del Mercado Nacional de Artesanías Tradicionales –MATRA–, propusimos el desarrollo de un formulario de certificación del trabajo colaborativo¹² inspirado en la experiencia “SANGAM A Platform for Craft-Design Partnerships”¹³. La certificación era el corolario de un taller de debate y reflexión, que contó con la coordinación de investigadoras de la Dirección Nacional de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación¹⁴, y que se concatenaba con un programa cuya práctica contaba con antecedentes de co-creación y reconocimiento de las autorías artesanales. La práctica del Programa “A Cercando. Territorio colaborativo de la randa de El Cercado y el diseño tucumano”, del área de Diseño de Indumentaria y Textil de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán¹⁵, generó las condiciones para el trabajo colaborativo de duplas de artesanas y diseñadores. Con estos equipos y sobre práctica concreta se pudo hacer la prueba del protocolo.

Inicialmente, el mismo constaba de dos ejes: 1) honestidad en el desarrollo del producto y 2) honestidad en el destino del producto, aunque después se complejizó la guía. La información recabada constaba de datos de autoría de la artesana y los diseñadores, fotografías del producto del trabajo colaborativo y las descripciones del producto y las materias primas. Se solicitaba una descripción del proceso en cinco pasos, la enumeración y análisis de los conocimientos implicados y los aportes discriminados de cada uno de ellos. Asimismo, preguntas sobre el tipo de trato en el *co-working* –si existió respeto en la relación colaborativa– y sobre precio y marca, conocimiento acerca del destino final, etiquetas y todo tipo de promoción del producto.

El programa no fue incluido en la Lista de Buenas Prácticas de salvaguarda del PCI, y se espera una reformulación del expediente. Pero cabe destacar que este tipo de experiencias se pueden realizar en el marco de un esfuerzo colectivo, en una comunidad de intereses que pueda generar el marco de confianza para que las artesanas se sinceren, en una atmósfera que estimule la empatía de los diseñadores para con las portadoras de los saberes tradicionales. En este caso, fue clave la alianza con “A Cercando”, ya que la modalidad de laboratorio que desarrolla tiene como meta acercar a la comunidad de randeras con diseñadores y el ejercicio de los derechos culturales de unas y otros. “A cercando” logró, recientemente, una mención en la categoría patrimonio cultural intangible del Concurso de Patrimonio 2019 del Fondo Nacional de las Artes.

Hacia mejores prácticas en el trabajo colaborativo entre artesanos y diseñadores

Las experiencias reales de trabajo colaborativo están atravesadas por múltiples necesidades y tensiones¹⁶. Las necesidades pueden ser de los artesanos, como la de agregar “valor social de origen” (INTI, 2019, p. 19), o de los diseñadores: “mis productos estaban inspirados en otras culturas” (INTI, 2019, p. 20). Las tensiones pueden generarse por malas experiencias, como es apreciable en estos testimonios: “La comunidad de randeras de Tucumán ha sido muy vulnerada en algunas malas experiencias que han tenido con diseñadores, entonces fue muy importante trabajar en forma colaborativa” (INTI, 2019, p. 23) o “Los artesanos tienen resquemor con los diseñadores pero cuando se tiene una conducta ética, correcta, las cosas van creciendo, floreciendo y esa es la base para una buena relación” (INTI, 2019, p. 20). Pero también pueden generarse tensiones por no contar con capacidades para una práctica responsable: “Es preciso comprender y entender los tiempos, saber si hay que esperar a la gente” (INTI, 2018, p. 21).

Un documento desarrollado desde la región analiza el aporte del diseñador en el trabajo colaborativo. Análisis en el que se presentan dos preguntas: ¿Cuál es la mejor metodología que puede aportar el diseño a la artesanía? y ¿Cuál es la mejor metodología para relacionar el diseño y la artesanía? (UNESCO/Universidad Católica de Chile, 2009, p. 58). Ambas preguntas aparecen como una divergencia en la disciplina, pero es necesario aclarar que es prioritario responder primero, la pregunta última. Entonces, ¿bajo qué condiciones deben trabajar los artesanos migrantes con los diseñadores?, ¿cuál es la ambiente que el diseñador debe generar para compensar el estado de vulnerabilidad de los artesanos migrantes? En primer lugar, el trabajo colaborativo con artesanos y artesanas migrantes debe llevarse adelante incluyendo al artesano como socio, ya que es la posibilidad de crear objetos artesanales, resueltos de manera innovadora, gracias a la expertise y el intercambio de saberes y haceres de dos actores. La invisibilidad de uno de ellos atenta contra las tremendas posibilidades que tiene la modalidad. Por lo tanto es importante que la práctica, lejos de entenderse como una disputa territorial, garantice los “derechos autorales de los aportes y desarrollos creativos” (Amarilla, 2019, p. 1). El diseñador es un mediador crítico entre el artesano y el mercado de objetos. También puede ser un aliado en la protección de recursos para la materia prima, un promotor de técnicas y procedimientos tradicionales o un comunicador que reorganiza el relato de la pieza. En cualquiera de estos roles, o con todos ellos, “es fundamental que entienda al artesano como un socio creativo, y no como un trabajador cualificado” (UNESCO/Craft Revival Trust/Artesanías de Colombia, 2005, p. 103). En este sentido es importante entender que hay un nivel de complejidad, que puede aparecer con la autonomía y la creciente conciencia de derechos de las comunidades de artesanos, y es el de las autorías colectivas. Como bien se plantea desde el marco ético de la Responsabilidad Social Empresaria en el país: “la propiedad intelectual de los diseños y las técnicas aportadas por la comunidad de artesanos son un eje aún no problematizado en los emprendimientos locales” (Díaz, 2018, p. 19).

“Lo positivo en este proyecto fue su plan estratégico: todos sus integrantes sabían qué lugar debían ocupar, a qué querían llegar y como construirlo” (INTI, 2018, p. 21). Este testimonio nos habla del segundo aspecto, desarrollar la experiencia en base a saber y en

base a decidir. Es importante realizar las consultas y procedimientos necesarios para que el artesano cuente con toda la información sobre el proyecto y el proceso. La consulta previa, libre e informada es un procedimiento que se caracteriza por la información previa y sin ocultamiento de la misma o de aspectos de la misma, por información expuesta claramente y realizada con el tiempo necesario y por una decisión meditada para lograr el consentimiento voluntario. El consentimiento aporta valor ya que, además, transforma el desarrollo de productos en prácticas democráticas, diversas, interculturales. El consentimiento previo, libre e informado es un derecho consagrado en la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas votada en 2007, entre otros países, por Argentina.

Una tercera tarea es contar con las herramientas para registrar y socializar la historia del saber del artesano migrante y el peso cultural que tiene la misma. Es importante destacar que estos protocolos o guías deben incluir la mirada de patrimonio inmaterial que pueda tener una producción artesanal. Aquí comparto las preguntas sugeridas¹⁷ y que deberíamos hacernos al momento de pensar las metodologías de trabajo: ¿qué significa esa labor para el artesano y su comunidad de origen?, ¿hay diseños ancestrales en las piezas?, ¿a qué cultura pertenecen?, ¿hay diseños personales? ¿cuáles son?, ¿es una actividad individual o colectiva?, ¿con quién puede hacerla en el nuevo lugar de residencia?, ¿puede transmitir su conocimiento?, ¿por qué lo puede transmitir? o ¿por qué no lo puede transmitir?, ¿qué otras personas intervienen o están relacionadas con la técnica, ¿la técnica es reconocida oficialmente? ¿por quiénes?, si no lo fuera, ¿por qué no es reconocida?, la comunidad de artesanos a la que pertenece ¿es acotada o es extendida?

Una cuarta cuestión a tener en cuenta, a la luz de las reflexiones realizadas, es la historia de los desplazamientos y la movilidad. ¿Que pérdidas referidas al ámbito de la artesanía se han producido en estos desplazamientos, qué elementos sobrevivieron?, ¿qué tipo de migración ha realizado el artesano?, ¿vino solo o con su comunidad, con su familia?, ¿tiene con quien compartir sus saberes?, ¿es valorado por ellos?, ¿viajó con sus herramientas o vino sin nada y con pocas pertenencias?, ¿qué tipo de vínculo mantiene con el territorio de origen, en relación con la materia prima, las tradiciones, la iconografía?

Un quinto elemento es transparentar el proceso de trabajo y la vinculación del socio activo en el mismo. Hacer visible los aportes en la obtención de la materia prima y su transformación, el desarrollo creativo y técnico y los saberes involucrados permite discriminar los aportes de cada socio en todos y cada uno de estos aspectos.

Un sexto aspecto a generar, en relación al vínculo con el socio creativo, es la transparencia sobre el destino del producto. La información, los acuerdos y las elecciones referidas a la promoción de los productos, las autorías, los precios finales y los porcentajes correspondientes son los temas sensibles que hacen a una práctica virtuosa en el trabajo colaborativo. Las buenas sociedades se sostienen con transparencia, los productos realizados bajo condiciones de respeto entre los socios creativos son inspiraciones necesarias para el país y para el mundo.

La séptima cuestión es evaluar la experiencia de trabajo colaborativo, a fin de valorarla y rectificarla si fuera necesario. Fundamentalmente, hay que hacerse las preguntas sobre el respeto a la contribución de todos los socios, si se vivió como una experiencia positiva, y donde está plasmado –en términos fácticos– ese esfuerzo.

Por último, es útil recurrir a lugar común, el objeto artesanal nos habla de un modo de trabajar, de un lugar de origen, de una cultura, de una historia y de un recorrido. El objeto artesanal debe ser leído por todos, tanto por los especialistas que pueden encontrar las huellas en los procedimientos o en la materia prima, como por los que no. Debe apoyarse en un relato comprensible y fiel, detentar los estándares de un buen trabajo, transparentar lo que Richard Sennet llama “la pericia sociable” (Sennet, 2009, p. 307). Finalmente, un objeto artesanal puede convertirse en el hogar de un migrante, si las normas y acuerdos con que se lo hizo son compartidas, poniendo las buenas prácticas al alcance de la comunidad.

Notas

1. El Relevamiento de Manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial es confeccionado por la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación. La ficha del relevamiento se encuentra para su descarga o carga on line en el sitio https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/relevamiento_pci-interactiva_ve_1_okiagWW.pdf
2. Botasso, Juan. Teólogo salesiano fundador del Centro Cultural Abya-Yala, de la Editorial-Abya Yala, de la Biblioteca y Museo Abya-Yala, creador y decano de las Carreras de Antropología Aplicada y Gestión para el Desarrollo Local y Sostenible en la Universidad Politécnica Salesiana de Quito. Vicerector de esa Casa de Estudios, miembro de la Academia Nacional de Historia del Ecuador y autor de numerosos ensayos sobre las comunidades de la Amazonía.
3. Del Val Blanco, José Manuel. Etnólogo de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Director del Programa México, Nación Multicultural (PUMC-UNAM), Director del Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y La Interculturalidad (PUIC-UNAM), autor, lleva 33 años de investigación en el área indígena.
4. Chatwin, Bruce (Sheffield, Yorkshire, Inglaterra, 13 de mayo de 1940-Niza, Francia, 18 de enero de 1989) viajero y escritor inglés.
5. El seguimiento de la noticia se realizó a través de la página web del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO <https://ich.unesco.org/es/14com>
6. Es el caso de las familias Qom asentadas en Derqui, Provincia de Buenos Aires, y que conservan la producción alfarera y cestería.
7. Es el caso de Graciela Gutiérrez, hija de Emeterio Gutiérrez –el tejedor de Iruya retratado en el documental de Diego Seppi–, asentada en el conurbano bonaerense <https://cinenacional.com/pelicula/emeterio>
8. Es el caso de la artesana tradicional tejedora de ñandutí Leonidas Silva que vive en la zona metropolitana y es reconocida en diferentes espacios de artesanas y diseñadoras de la Ciudad y el país.
9. Como el que impulsa la organización *Crafting for Change*, coordinada por Natalia Baudoin. Un muy interesante ejemplo es un banco de tapicería del artesano afgano Karim Ruhullah, que es banco y telar a la vez. Este desarrollo morfológico se logró entre Karim y los estudiantes de 3er año Florian Barranco y Gabrielle Armand, por sugerencia de la

docente de prácticas de diseño de la cátedra de Sophie Fetro en la Sorbonna <https://www.craftingforchange.org>

10. “Las Randas del Tiempo”, programa del Ministerio de Cultura de la Nación, creado por Resolución Ministerial 7670 del 20/11/2015, publicado en el Boletín Oficial de la República Argentina el 24/11/2015 <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/136719/20151124>

11. Expediente 012012 “Las Randas del Tiempo” tratado en la Sesión 11 del Comité Intergubernamental para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en Addis Ababa, del 28 de noviembre al 2 de diciembre de 2016.

12. Presentación de Roxana Amarilla sobre el Programa “Las Randas del Tiempo” y el trabajo colaborativo de artesanas randeras de El Cercado y diseñadores, en las Jornadas Nacionales de Reflexión sobre Artesanías Textiles, organizado por la Unidad Técnica Nacional del Registro Nacional de Artesanos Textiles de la República Argentina –RENATRA–, Buenos Aires, agosto de 2015.

13. Sangam Project es coordinado por coordinada por Kevin Murray, del *World Crafts Council* de la región Asia y Pacífico. <https://sangamproject.net>

14. El equipo de investigación de la Dirección Nacional de Cooperación Cultural del entonces Ministerio de Cultura de la Nación estuvo coordinado por la Dra Marian Moya.

15. El Programa “A cercando. Territorio colaborativo de la randa de El Cercado y el diseño tucumano” fue coordinado por Alejandra Mizrahi y María Lombana y la práctica fué en base a los siguientes equipos de artesanas y diseñadores: equipos de artesanas y diseñadores y diseñadoras: Gonzalo Villa Max y Claudia Aybar // Elba Aybar, Juliana Estrada y Alejandra Lamelas // Fernanda Villagra Serra y Mirta Costilla // Lili Ruiz, Patricia Salazar y Anice Ariza // Margarita Ariza y Jessica Morillo // Marcela Sueldo y Josefina Luna // Nicolás Berbbof, Facundo del Campo, Agustina Sosa y Mónica Sosa // Juana Margarita Ariza y Sandra Mora.

16. Presentaciones de Natalia Bliheri, trabajadora social de Red Puna sobre la experiencia de trabajo colaborativo de la organización campesina con el diseñador Martín Churba y la marca Tramando; Miriam Atencio y Julia Schang Viton sobre su propia experiencia de trabajo colaborativo; María Blanca Iturralde sobre la experiencia del Proyecto Ñandeva; Roxana Amarilla y Alejandra Mizrahi sobre el trabajo colaborativo de artesanas randeras de El Cercado y diseñadores, en las Jornadas Nacionales de Reflexión sobre Artesanías Textiles, organizado por la Unidad Técnica Nacional del Registro Nacional de Artesanos Textiles de la República Argentina - RENATRA-, Buenos Aires, agosto de 2015.

17. Las preguntas referidas el ámbito de las técnicas y procedimientos de la artesanía tradicional como Patrimonio Cultural Inmaterial fueron desarrolladas en el trabajo conjunto por Suana Petersen –coordinadora del área de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Secretaría de Patrimonio Cultural– y Roxana Amarilla –directora del Mercado de Artesanías Tradicionales de la Argentina– ambos del Ministerio de Cultura de la Nación. Posteriormente incorporé las específicas a la situación de migración.

Bibliografía

Libros

- Cortazar, A. R. (1976). *Ciencia Folklórica Aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina*. Buenos Aires: Ed Fondo Nacional de las Artes.
- Chatwin, B. (1987). *Los trazos de la canción.*, Londres: Franklin Press.
- Instituto Nacional de Tecnología Industrial (2018). *Reflexiones sobre las artesanías textiles argentinas*. Buenos Aires: Ed INTI.
- Organización Internacional para las Migraciones (2017). *Migraciones e interculturalidad. Guía para el desarrollo y fortalecimiento de habilidades en comunicación intercultural*. Buenos Aires: Ed OIM Argentina.
- Perez Bugallo, R. (2007). *Mitos chiriguano: el mundo de los Túnpa*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- Sennet, R. (2009). *El Artesano*. Barcelona: Ed Anagrama.
- UNESCO/Craft Revival Trust/Artesanías de Colombia (2005). *Encuentro entre diseñadores y artesanos: guía práctica*. New Dehli: Ed Craft Revival Trust.
- UNESCO (2011). *Textos fundamentales de la Convención de 2005 sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. París: Ed UNESCO.
- UNESCO (2012). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. París: Ed UNESCO.
- UNESCO/Universidad Católica de Chile (2009). *Taller A+D Encuentro en Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Ed Programa de Artesanías Escuela de Diseño Pontificia Universidad Católica de Chile.

Capítulo de libro

- Del Val Blanco, J. (2016). Interculturalidades. Notas para reflexionar sobre la cultura y la interculturalidad, en *Migración y Cultura*, ed UNESCO, p. 169.

Artículo de Publicaciones Periódicas

- Amarilla, R. Botones Pastelito. Santiago de Chile, 2019. *Revista Chilena de Diseño: creación y pensamiento*, volumen 4, número 7, noviembre, pp. 1-3.
- Díaz, V. ¿Una moda responsable? Emprendimientos de diseño de indumentaria con producción artesanal de pueblos originarios y rurales desde la perspectiva de la responsabilidad social empresarial. Santa Fé, 2018, *Revista Ciencias Económicas*, Volumen 1, Número 15, pp. 9-25.
- Huilíñir Curio, V. Los senderos pehuenches en Alto Biobío (Chile): articulación espacial, movilidad y territorialidad, Santiago de Chile, 2015, *Revista de Geografía Norte Grande*, 62, pp. 47-66.

Documento digital

UNESCO (2019). Lista representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad Expediente Número 01470 <https://ich.unesco.org/en/RL/transhumance-the-seasonal-droving-of-livestock-along-migratory-routes-in-the-mediterranean-and-in-the-alps-01470#identification>

UNESCO/International Trade Centre UNCTAD/WTO (1997). *International Symposium on Crafts and the International Market: Trade and Customs Codification*, Manila, Anexo 2, p. 7. Recuperado el 8 de diciembre de 2019 en https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111488_spa.locale=es

Abstract: Different types of collaborative work with artisans, analyze the work process in artisanal production and the identification of contributions in the collaborative phases. The work process becomes more complex in the migration situation, so new problems appear to be taken into account in the identification. The vulnerability of traditional and indigenous artists determines the collaborative modality. Vulnerability that is exacerbated in migrant populations. I intend to make a contribution to good practices in the production of handicrafts in legacies and the fluidity and circulation of creativity

Keywords: collaborative work - crafts - cowork - migration - intangible cultural heritage - creativity.

Resumo: O presente artigo apresenta diferentes abordagens a respeito do trabalho colaborativo com artesãos e artesãs considerando o processo produtivo e a identificação de contribuições nas fases colaborativas. O referido processo se torna mais complexo em situações de migração onde aparecem novos problemas que precisam ser tidos em conta O estado de vulnerabilidade dos artistas tradicionais e indígenas determina a modalidade colaborativa. Vulnerabilidade que se acentua nas populações migrantes. Pretendo contribuir com as boas práticas em produção de artesanato vinculando os legados com a fluência e a interação num mundo interconectado.

Palavras chave: trabalho colaborativo - artesanato - valor artesanal - migração - patrimônio cultural imaterial - criatividade.

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

Copyright of Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación is the property of Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.