

# PROGRAMA DE FORMACIÓN CONTINENTAL PARA EL SECTOR ARTESANAL

MEMORIAS  
2021



cidap /  
centro interamericano de  
artesanías y artes populares

**OEI**

# PROGRAMA DE FORMACIÓN CONTINENTAL PARA EL SECTOR ARTESANAL

Los textos de la presente publicación corresponden a una síntesis de los contenidos del Programa de Formación Continental para el Sector Artesanal 2021 desarrollado por el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - CIDAP.

## MEMORIAS 2021



**CONSEJO DIRECTIVO DEL CENTRO INTERAMERICANO  
DE ARTESANÍAS Y ARTES POPULARES – CIDAP**

Julio José Prado

**Ministro de Producción, Comercio Exterior, Inversiones y Pesca  
Presidente Ejecutivo**

María Elena Machuca

**Ministra de Cultura y Patrimonio del Ecuador**

Gina Ochoa

**Representante de la Oficina de la Organización de Estados Americanos -  
OEA en el Ecuador**

Juan Carlos Holguín

**Ministro de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana del Ecuador**

Pedro Palacios

**Alcalde de Cuenca**

Gabriela Vásquez

**Directora Ejecutiva CIDAP**

**PROGRAMA DE FORMACIÓN CONTINENTAL PARA EL SECTOR ARTESANAL 2021**

**Directora Ejecutiva:** Gabriela Vásquez

**Subdirectora Administrativa y Financiera:** Liliana Córdova

**Subdirector de Promoción Artesanal y Cultural:** Jonathan Koupermann

**Coordinación del programa formativo:** Lorena Páez Iturralde

**Equipo de ejecución de talleres y conferencias 2021:**

Andrea Valdiviezo; Andrea Urdiales; Cayetana Estrella; Eduardo Tepán;  
Fausto Ordóñez; Glenda Viver; Margarita Malo; Norma Contreras; Paulina Tama;  
Byron Reinoso; Eliana León; Graciela Sarmiento; Jorge Orellana; Julio Ruiz;  
Kléver Quezada; Mayra Guallpa; Miriam Brito; René Orellana.

**Desarrollo de contenido:** Margarita Malo

**Edición de textos:** Andrea Urdiales

**Diagramación y diseño:** Margarita Malo

**Ilustraciones:** Margarita Malo

**Artes promocionales de espacios formativos 2021:** Andrea Valdiviezo

**CENTRO INTERAMERICANO DE ARTESANÍAS Y ARTES POPULARES - CIDAP**

Hermano Miguel 3-23 y Paseo Tres de Noviembre

Teléfono: +593 (07) 2840 919

Apartado Postal: 01.01.1934

**www.cidap.gob.ec**

ISBN 978-9978-85-043-5

Cuenca, Ecuador

2022



**OEI**

## CONTENIDOS

- 11 CONOCIMIENTOS, EXPERIENCIAS Y HERRAMIENTAS  
PARA EL SECTOR ARTESANAL**  
Gabriela Vásquez
- 13 FORMACIÓN PARA EL IMPULSO DEL SECTOR ARTESANAL**  
Sara Jaramillo
- 17 LOS RETOS DEL CONOCIMIENTO EN EL CONTEXTO PANDÉMICO**  
Lorena Páez Iturralde
- 23 PROGRAMA FORMATIVO ARTESANAL CONTINENTAL EN CIFRAS**
- 39 FORMACIÓN EN TERRITORIO**
- 41 Tejido en telar: diseño e innovación**  
Localidad: Simiátug, Guaranda, Bolívar
- 49 Réplicas precolombinas en barro: producción, innovación y revitalización**  
Localidad: La Pila, Manabí
- 57 Paja toquilla: teñido natural, procesos productivos,  
innovación y comercialización**  
Localidad: Nazon, Biblián, Cañar
- 65 Procesos asociativos para el fomento y comercialización de artesanías**  
Localidad: San Antonio de Ibarra, Imbabura
- 71 Técnicas y procesos aplicados al trabajo con la corteza del coco**  
Localidad: Cuenca, Azuay
- 77 ARDIS, SEMANA DE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO, 2021  
-EDICIÓN TEXTIL-**
- 79 TALLERES**

- 81 **Proximidades al diseño. Una metodología de intercambio entre la tradición artesanal y las herramientas de diseño**  
Carmen Malvar
- 87 **Global trends, coolhunting and local signals of change for design opportunities**  
Lucia Chrometzka
- 93 **Neoartesanía**  
Lucas Saragosí y Adrián Salvador
- 99 **Propuestas metodológicas: tejiendo comunidades de interaprendizaje**  
Bradley Hilgert
- 105 **Herramientas para la gestión de emprendimientos artesanales**  
Daniela Fuentes Moncada
- 111 **CONFERENCIAS**
- 113 **Los textiles indígenas latinoamericanos: sus retos frente al diseño y la moda contemporáneos**  
Amalia Ramírez
- 117 **Memoria y creatividad, la empresa indígena. ¿Cómo hacer de la memoria y la creatividad de las culturas ancestrales negocios sociales y empoderamiento productivo?**  
Cecilia Duque
- 121 **Tradición e innovación: puentes posibles...**  
Gabriela Eljuri
- 125 **Neoartesanía ecuatoriana: miradas y reflexiones sobre el trabajo colaborativo entre artesanos y diseñadores**  
Lorena Páez Iturralde y Margarita Malo Larrea
- 129 **Arraigo cultural y potencialidades matéricas: procesos de manufactura con fibras duras y semiduras de la provincia de Yucatán**  
Fernando Lazcano
- 133 **Neoartesanía, hacia un cambio de paradigma en el campo artesanal**  
Paola Fritz
- 137 **Diseño e identidad**  
Silvia Narváez, Elisa Guillén y Silvia Zeas
- 141 **El tejido a croché como soporte experimental de la moda conceptual**  
Ana Gabriela Andrade
- 145 **La propiedad intelectual como mecanismo de protección y revitalización de las técnicas y tradiciones culturales artesanales del Pueblo Kichwa**  
Sairi Alfonso Lema
- 149 **El bordado como práctica artesanal representativa de la región norte del país y herramienta identitaria para la mujer kichwa-otavalo**  
Hilda Males
- 153 **Olga Fisch, un legado de cuatro generaciones**  
Bernarda Polanco Anhalzer
- 157 **RETOS Y OPORTUNIDADES DE LA VIRTUALIDAD**
- 159 **TALLERES VIRTUALES**
- 161 **Electricidad básica y electroformado**  
Alberto Santos
- 169 **Taller de pátinas**  
Alberto Santos
- 175 **PMF de plata y cobre y engobes metálicos**  
Alberto Santos
- 183 **Tejido artesanal de cadenas y cestería en metal**  
Marco Machado
- 191 **Biocerámica, un espacio de conexión y creación**  
Alejandra Dawi
- 199 **Esculturas de pequeño formato en barro, aplicación de pigmentos naturales y esmaltes**  
Samir Valencia
- 207 **Seminario Nacional de Cerámica**  
Coordinador: Iván Encalada
- 211 **Taller de papel maché**  
Paúl Trujillo
- 219 **Conceptos y métodos de diseño aplicados a la creación artesanal**  
Francisco Olmos y Thelma Cazorla
- 225 **CONFERENCIAS VIRTUALES**
- 227 **Conceptos fundamentales de propiedad intelectual y derechos de autor**  
Juan Valdivieso y Xavier Molina
- 231 **Legislación laboral y tributaria del artesano**  
Juan José Palacios, Alexandra Correa y Santiago Vega
- 237 **Políticas culturales: economía, comunidad y derechos para el sector artesanal**  
Bárbara Velasco, Gabriela Montalvo y Roxana Amarilla
- 245 **Economías de la cultura: perspectivas y realidades en Latinoamérica**  
Diana Ledesma, Pablo Cardoso y Elena Alfaro
- 251 **Estrategias para la identificación de tendencias y nuevos mercados**  
Gustavo Moscoso y Alberto de Betolaza

- 257 Resiliencia: experiencias y acciones transformadoras en poblaciones artesanales vulnerables**  
Michelle Olarte García, Irene Ramos Silva y Vanesa Alarcón
- 263 Resiliencia: el artesano y su oficio en peligro, estrategias para la revitalización de los saberes y técnicas artesanales**  
Julián Ramos, Venuca Evanán, Zulma Masi, Matilde Lema y Paola Quinche
- 271 Tejido tradicional del sombrero fino de paja toquilla ecuatoriano: reflexiones y experiencias de sus actores a los 9 años de su inscripción en la Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad – UNESCO**  
Domingo Carranza, Rosa Salinas y Gladys Rosado
- 277 Construcción de proyectos colectivos para la cultura y las artesanías**  
Roxana Cayo, Hernán Pacurucu, Paola de la Vega y Ariel Chamorro
- 285 Marketing y comercialización artesanal**  
Diana Sojos, Andrés Felipe Suárez y Marcia Pulla
- 293 Procesos creativos para las artesanías y artes populares**  
Javier Cevallos, Ismael Rodríguez, Juana Guarderas y Pamela Abad
- 301 RENOVACIÓN GENERACIONAL ARTESANAL**
- 303 Jugando con artesanías**  
Javier Pérez Álvarez
- 307 AGENDA MENSUAL DE ESPACIOS FORMATIVOS**
- 316 RECOMENDACIONES BIBLIOGRÁFICAS**
- 321 ANEXOS**

## PALABRAS CLAVE

#Cidap

#CidapAmérica

#MaestrxsArtesanxs

#Artesanías&Oficios

#FormaciónArtesanal

#artesanía&diseño

#Webinar

#Seminario

#Conversatorio

#JugandoConArtesanías



## CONOCIMIENTOS, EXPERIENCIAS Y HERRAMIENTAS PARA EL SECTOR ARTESANAL

Gabriela Vásquez

En el Ecuador, el aprendizaje de la creación artesanal es distinto de la formación que se imparte de “manera tradicional y académica” en secundarias o universidades. Esta educación se ofrece por métodos alternativos en los que normalmente se transmiten conocimientos a nivel intergeneracional. Los más jóvenes del hogar, auxiliares y aprendices, se preparan para llegar a ser, en algún momento, grandes maestros o maestras. Promover la enseñanza y puesta en valor de la cultura popular y, sobre todo, de las artesanías artífices, que son la forma tangible de esta, requiere enfatizar en la importancia del legítimo valor de las artes populares y el patrimonio cultural intangible.

Si bien en la actualidad, primeras décadas del siglo XXI, la mejora de los procesos o de la calidad de los productos es un imperativo, el mantenimiento de los conocimientos tradicionales de técnicas, ramas y oficios artesanales constituye una necesidad mayor aún por nuestra identidad cultural y nuestras expresiones propias, únicas e irremplazables. Los conocimientos ancestrales en muchas ocasiones se toman por sentado y es fácil olvidar las dificultades a nivel económico, social o productivo por las cuales pasan los y las artesanas para defender y mantener una continuidad en su producción artífice.

En este imprescindible, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, ha generado, desde su fundación, espacios de formación especializados para artesanos, artesanas, artistas, diseñadores y público en general, como un acercamiento estrecho hacia la puesta en valor de las artes populares, colocando siempre en primer lugar a quienes las mantienen día a día y propiciando que esos componentes educativos puedan cerrar el ciclo en plataformas y actividades de comercialización.

El proceso histórico de la transformación y evolución cultural es constante, así como es también permanente el interrumpido cambio en los gustos y las tendencias del mercado, los usos de las artesanías y la interpretación que cada persona da a un objeto de gran valor como estos. De ahí la importancia del agenciamiento de las generaciones pasadas y actuales en una continua transmisión del entendimiento de las formas de hacer, de la conexión con los materiales autóctonos y de las expresiones estéticas que acompañan el proceso artesanal.

Planificar espacios de formación, para el equipo del Cidap, representa generar un diagnóstico de primera mano que viene dado por las propias comunidades, a través de las visitas *in situ* efectuadas con recorridos artesanales anuales. Este trabajo se desarrolla desde y con ellas y desemboca en el planteamiento de cursos, webinars, charlas y talleres con fases virtuales y presenciales.

Este compendio de *memorabilia* ofrece un amplio registro y reflexiones de todas las actividades de formación artesanal artífice impulsadas por el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares en el año 2021, las cuales dieron como resultado a alrededor de 3000 artesanas y artesanos formados en temáticas como: propiedad intelectual y derechos de autor; biocerámica; teñido con tintes naturales, procesos productivos, innovación y comercialización; textiles; neoartesanía; procesos de manufactura con fibras; metodologías del diseño; y tendencias globales, entre muchos otros. ■

## FORMACIÓN PARA EL IMPULSO DEL SECTOR ARTESANAL

Sara Jaramillo

La pandemia mostró desafíos sin precedentes. Su prolongación y la incertidumbre provocada profundizó aún más la situación que vivía la cultura. Este contexto trajo muchas dificultades al sector artesanal, pero también oportunidades de repensar su actividad, incorporando nuevos modelos de negocios, adaptando la tecnología a su quehacer y modificando sus dinámicas.

Datos del informe “Evaluación del impacto del COVID-19 en las industrias culturales y creativas: una iniciativa conjunta de MERCOSUR, UNESCO, BID, SEGIB y OEI” no fueron alentadores durante la pandemia. Las oportunidades laborales y de ingresos para los trabajadores culturales se redujeron en un 80 % y hasta 100 %, como es el caso del sector artesanal. Esto conllevó la urgencia de unirnos desde cada una de nuestras trincheras para atender sus necesidades de manera adecuada, oportuna y efectiva.

Durante este 2021, el Cidap, institución dedicada a la salvaguarda, fomento, desarrollo y puesta en valor de las artesanías y artes populares, puso en marcha diferentes actividades y cursos de formación a fin de impulsar la economía del sector.

La OEI se unió a esta sustancial labor, a través de un acuerdo de cooperación para fomentar espacios de capacitación. Estos contribuyen no solo a mejorar las prácticas productivas de los espacios a los que los artesanos representan, sino a enriquecer sus competencias para ejercer su arte y perfeccionar su actividad, y, de esta manera, prosperar en sus condiciones de trabajo.

La digitalización, que ha incidido en la producción y en el consumo de la cultura, es de vital importancia en la formación de artesanas y artesanos. La capacitación

constante, sobre todo en el uso de las tecnologías, permite a estos acceder al comercio electrónico que trae grandes beneficios, como ingresar al mercado mundial, donde pueden mostrar la riqueza de sus productos.

Acciones como las que se promueven desde el Cidap permiten a artesanos y artesanas contribuir con el desarrollo cultural y socioeconómico, mediante su formación y reconocimiento profesional. La labor del Cidap incide en que este sector hoy se dinamice, innove, transforme y se visibilice más en Iberoamérica. Estoy convencida de que, con el trabajo articulado y el compromiso de todos, alcanzaremos nuevos hitos en el año que se aproxima. La cultura y la reivindicación de lo nuestro nos une. ■



Tejido de contenedor con paja toquilla, utilizando una horma de madera. Nazón, provincia del Cañar. Fotografía: Margarita Malo.



Tejido plano elaborado en telar de cintura. Simiátug, provincia de Bolívar.  
Fotografía: Archivo del Cidap.

## LOS RETOS DEL CONOCIMIENTO EN EL CONTEXTO PANDÉMICO

Lorena Páez Iturralde

Desde su creación en el año 1975, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, ha brindado capacitación y asistencia técnica al sector artesanal del país y el continente, con cursos interamericanos, mesas técnicas, seminarios, proyectos en territorio e intercambio de experiencias. Esto se ha consolidado en un programa de formación acorde a las necesidades del sector, con una metodología que incluye módulos teóricos y prácticos. Asimismo, se ha incorporado a maestros artesanos y especialistas en diferentes ámbitos de la artesanía y la cultura desde distintos lugares y miradas, no solo de América, sino del mundo entero, llevándolos a actuar como formadores y talleristas en estos procesos.

En cada actividad se ha impulsado la recuperación, renovación y potenciación de los saberes artesanales en el territorio ecuatoriano y el continente, mediante la capacitación de los diferentes actores vinculados a la cadena de valor del sector artesanal. Año tras año, el programa de formación ha diversificado sus líneas de trabajo, fortaleciendo y renovando las ya existentes, creando nuevos espacios y plataformas de intercambio de conocimientos. Este es el caso del proyecto ARDIS, Artesanía + diseño, que inició en el año 2018. En su edición textil, Ardis comprendió talleres y conferencias sobre propuestas de diseño e innovación artesanal a nivel nacional e internacional.

Los proyectos formativos en territorio han sido implementados con la finalidad de responder a las necesidades identificadas, en contacto directo con el sector, durante las visitas de campo realizadas por el equipo técnico del Cidap. Estos procesos se trabajan de la mano con gobiernos locales, empresas públicas y privadas, especialistas y la academia, para el beneficio de asociaciones y comunidades artesanales. Este año las provincias beneficiadas fueron Imbabura, Manabí y Bolívar.

El 2021 fue muy particular, ya que constituyó el gran reto de reactivar la economía y, a la par, generar espacios formativos que brinden nuevas herramientas para enfrentar los desafíos existentes. La gestión de nuevas plataformas digitales fue fundamental, pues combinó sesiones virtuales y presenciales que presentan coherencia con las necesidades y expectativas del sector y el entorno sociocultural. Sin duda, estos procesos han impulsado al Cidap a aportar con mayor eficacia a la productividad artesanal, a la excelencia de los productos y la mejora de la calidad de vida de artesanas y artesanos.

La capacitación representó un conjunto de estrategias y procesos que comprendieron diferentes actividades. Entre estas están: identificar las necesidades urgentes del sector; generar contactos y alianzas con organismos nacionales e internacionales; y analizar perfiles de actores especialistas en las áreas de diseño, artes, antropología, sociología, economía y artesanía, entre otros. Por otro lado, se trabajó en la construcción de una programación temática y metodológica que responda a las necesidades actuales del sector artesanal del Ecuador y América, duramente afectado por la pandemia del 2020.

## LOGROS EN EL 2021

Estos proyectos con modalidad virtual, y oportunamente presencial, proporcionaron conocimientos sólidos que permitieron a artesanos, artesanas y actores de la cultura desarrollar habilidades para resolver problemas y generar nuevas oportunidades de comercialización.

Además de los beneficios esperados por parte de un mayor número de artesanos y artesanas capacitados, sobresalen elementos como la relación directa entre capacitadores y participantes. Esto generó redes de comunicación y fortaleció el proceso de resiliencia entre la comunidad artesanal, permitiendo a los artesanos y artesanas de diferentes regiones del continente contactarse e intercambiar conocimientos, experiencias y estrategias. De esta forma, se generaron alianzas para proyectos futuros, un hermanamiento que se mantiene en la actualidad.

Los artesanos, como formadores, generaron dinámicas propias de enseñanza y aprendizaje, basándose en saberes desde su experiencia, práctica y habilidades, aportando al intercambio de conocimientos.

La identificación de las necesidades del sector y la gestión orientada a cubrir las fueron posibles gracias a alianza estratégica con la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura – OEI, que ha permitido mayor presencia a nivel nacional e internacional. A su vez, el programa formativo está conectado con actividades de promoción y comercialización de la institución, como el Festival Artesanías de América, en coordinación con otros sectores de las industrias creativas y el turismo. Esta articulación busca generar ingresos para el sector, un alto beneficio para artesanos y artesanas y un mayor desarrollo productivo.

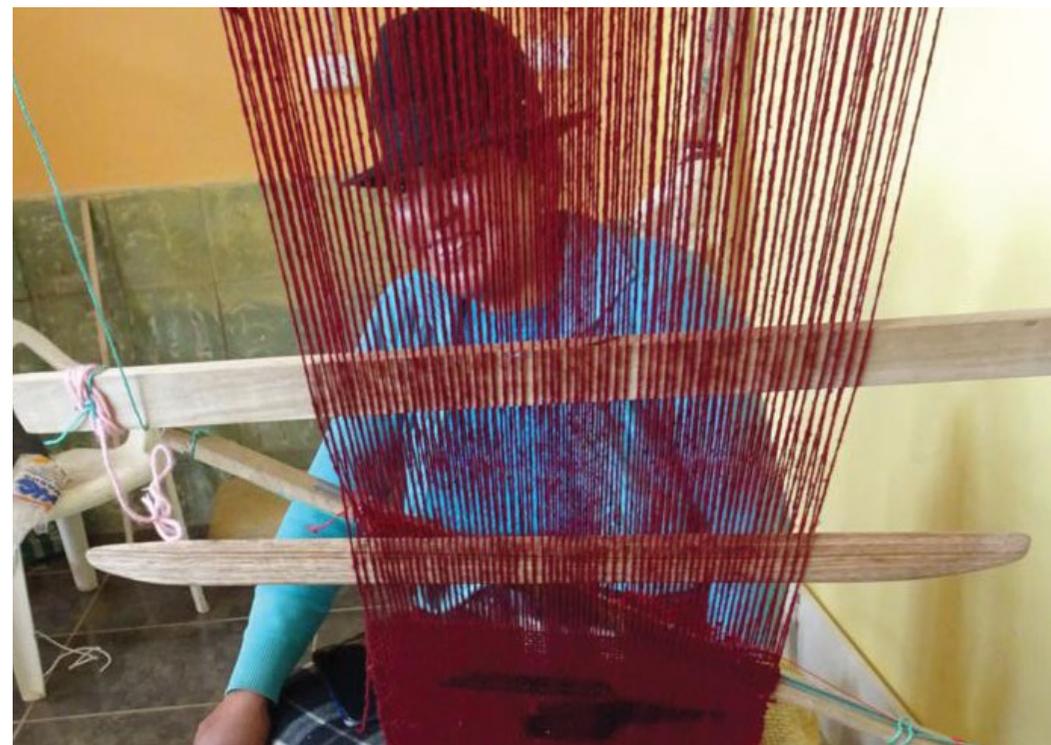
El programa de formación del 2021 responde a una dinámica particular. La pandemia golpeó al sector artesanal intensamente y estimuló procesos de virtualidad que fueron fundamentales para una mayor difusión de los servicios del Cidap. Actualmente, el Cidap busca implantar una plataforma de formación virtual sobre oficios artesanales y áreas afines al sector.

Buscamos que cada vez más voluntades se sumen a los esfuerzos que realizamos para la conservación de los conocimientos en torno a los oficios y técnicas artesanales. Además, pretendemos reforzar la revitalización de estos saberes con un espacio de diálogo, encuentro e intercambio de experiencias entre artesanos y artesanas de todo el continente y el mundo.

El programa constituye el inicio de este proceso y las puertas están abiertas para que nos acompañen durante el mismo. ■



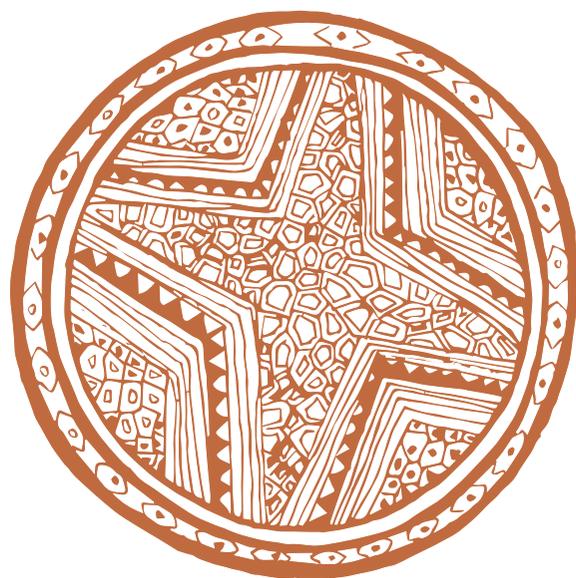
En el taller de cerámica realizado en La Pila, provincia de Manabí, se trabajó con la técnica de modelado a mano. Fotografía: Archivo del Cidap.

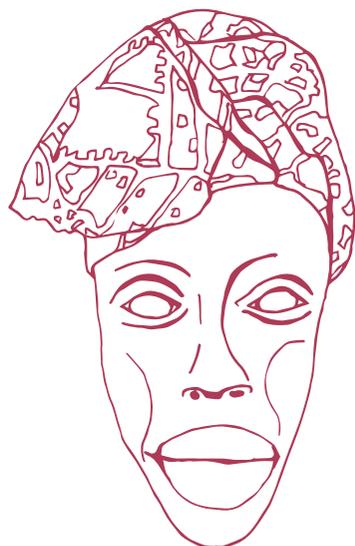


Tejido plano elaborado en telar de cintura. Simiátug, provincia de Bolívar. Fotografía: Archivo del Cidap.

## PROGRAMA FORMATIVO ARTESANAL CONTINENTAL EN CIFRAS

La formación y fortalecimiento de los talentos técnicos de las diferentes especialidades en los campos de las artesanías y el arte popular son parte de la razón de ser del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares – CIDAP. El Programa Formativo Artesanal Continental 2021 fue concebido para responder a los retos y dilemas que trajo consigo la pandemia del COVID-19. El alcance de este proyecto fue plasmado en indicadores que permitieron valorar cuantitativamente sus resultados, lo que posibilitó identificar el tiempo de trabajo invertido y la diversidad de personas que accedieron a estos espacios.





El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, desde su fundación, ha puesto a disposición del sector artesanal espacios formativos gratuitos. El continuo intercambio de actividades que la institución mantiene con artesanos artífices del continente americano, y actores relacionados con el quehacer artesanal, ha posibilitado la identificación de diversos aspectos de la cadena de valor de la artesanía que requieren ser atendidos.

Para el período 2021, se diseñó un programa formativo orientado tanto a solventar demandas específicas presentadas por comunidades artesanales, como a la difusión de conocimientos para el fortalecimiento de la producción y comercialización de artesanías.

Sobre la base de los requerimientos recibidos, las necesidades de

formación identificadas y las expectativas de difusión, el programa fue dividido en tres modalidades: presencial, virtual y presencial-virtual. De forma similar, para determinar las categorías de aprendizaje con las que se trabajaría, se evaluó si las temáticas a ser tratadas precisaban de sesiones prácticas o teóricas. De este modo, se definieron los temas que serían abordados a través de talleres y los que serían impartidos mediante conferencias.

Para la ejecución del programa, los talleres y conferencias, según su modalidad y temática, fueron agrupados en cuatro categorías: Formación en territorio; ARDIS, Semana de la Artesanía y el Diseño, 2021; Formación virtual. Retos y oportunidades de la virtualidad; y Renovación generacional artesanal.

## ■ CATEGORÍAS Y MODALIDADES DEL PROGRAMA FORMATIVO 2021:

### Nro. DE ESPACIOS FORMATIVOS POR CATEGORÍA DE APRENDIZAJE Y MODALIDAD:

Talleres presenciales: **16**  
Talleres presenciales-virtuales: **2**  
Talleres virtuales: **13**  
Conferencias virtuales: **22**

TOTAL DE ESPACIOS FORMATIVOS: **52**

HORAS DE FORMACIÓN IMPARTIDAS:

**298**

### Nro. DE ESPACIOS FORMATIVOS POR CATEGORÍA DEL PROGRAMA:

#### ■ FORMACIÓN EN TERRITORIO:

Talleres presenciales: **16**

#### ■ RENOVACIÓN GENERACIONAL ARTESANAL:

Talleres presenciales-virtuales: **1**

#### ■ ARDIS, SEMANA DE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO:

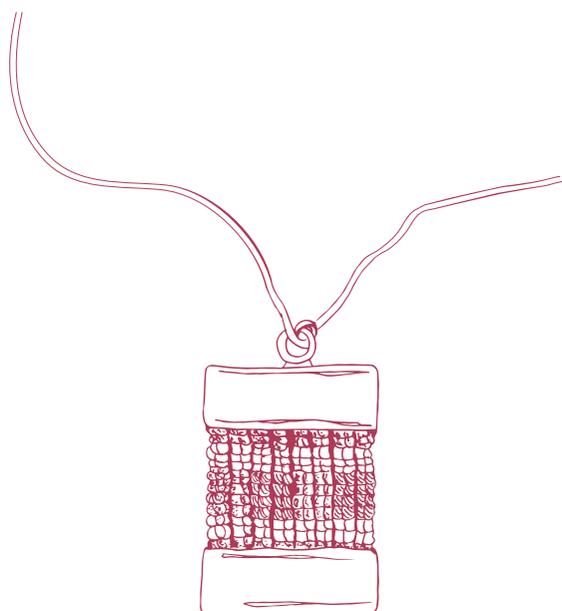
Talleres virtuales: **5**  
Conferencias virtuales: **11**

#### ■ FORMACIÓN VIRTUAL. RETOS Y OPORTUNIDADES DE LA VIRTUALIDAD:

Talleres virtuales: **8**  
Talleres presenciales-virtuales: **1**  
Conferencias virtuales: **11**

## ■ Nro. DE ESPACIOS FORMATIVOS POR TEMÁTICA:

- TÉCNICAS Y PROCESOS ARTESANALES: **24**
- ARTESANÍA, ARTE Y DISEÑO: **10**
- TRABAJO COLABORATIVO: **4**
- TRADICIÓN, PATRIMONIO Y MEMORIA: **4**
- LEGISLACIÓN Y NORMATIVAS: **3**
- ECONOMÍA CULTURAL, GESTIÓN CULTURAL Y POLÍTICAS SECTORIALES: **3**
- COMERCIALIZACIÓN: **2**
- RESILIENCIA: **2**



## ■ BENEFICIARIOS DEL PROGRAMA FORMATIVO 2021:

Los espacios formativos del Cidap están dirigidos, prioritariamente, a artesanos y artesanas artífices del Ecuador y el continente americano. No obstante, los cursos y conversatorios, con contadas excepciones, están abiertos al público. Entre los objetivos del programa formativo se encuentran el promover la renovación generacional y apoyar a los procesos que posibilitan la continuidad y revitalización de los oficios. En este sentido, se fomenta la participación de niños y personas jóvenes y se invita a participar a personas interesadas en incursionar en el quehacer artesanal.

Los talleres presenciales en territorio responden a solicitudes de comu-

nidades artesanales u organizaciones sociales; están dirigidos, específicamente, a la población solicitante. En algunos casos, estos espacios son la continuación de procesos formativos en ejecución.

Las cifras expuestas expresan el alcance de las categorías y modalidades del programa. **Los talleres presenciales y semipresenciales abarcan al 4.3 % de beneficiarios, frente a los espacios virtuales que, en conjunto, comprenden al 95.7 % de beneficiarios.** Los mayores porcentajes de beneficiarios se distribuyen entre las categorías Ardis 2021 y Retos y oportunidades de la virtualidad.

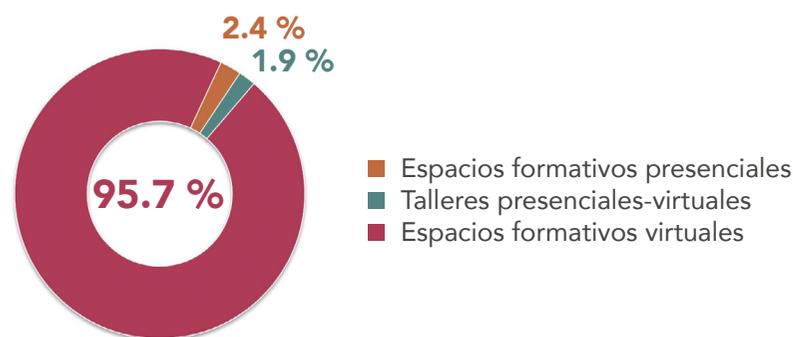
## Nro. DE BENEFICIARIOS POR CATEGORÍA DE APRENDIZAJE Y MODALIDAD:

Talleres presenciales: **84**  
 Talleres presenciales-virtuales: **68**  
 Talleres virtuales: **1259**  
 Conferencias virtuales: **2101**

TOTAL DE BENEFICIARIOS POR ESPACIOS FORMATIVOS: **3512**

**Nro. DE BENEFICIARIOS POR MODALIDAD:**

Espacios formativos presenciales: **84**  
 Talleres presenciales-virtuales: **68**  
 Espacios formativos virtuales: **3360**



**Nro. DE BENEFICIARIOS POR CATEGORÍA DEL PROGRAMA:**

- **FORMACIÓN EN TERRITORIO:**  
Talleres presenciales: **84**
- **RENOVACIÓN GENERACIONAL ARTESANAL:**  
Taller presencial-virtual: **22**
- **ARDIS, SEMANA DE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO:**  
Talleres virtuales: **394**  
Conferencias virtuales: **1410**  
**TOTAL: 1804**
- **FORMACIÓN VIRTUAL. RETOS Y OPORTUNIDADES DE LA VIRTUALIDAD:**  
Talleres virtuales: **865**  
Talleres presenciales-virtuales: **46**  
Conferencias virtuales: **691**  
**TOTAL: 1602**

Fuente: Hojas de registro de espacios formativos virtuales y presenciales y capturas de pantalla de transmisiones en vivo.

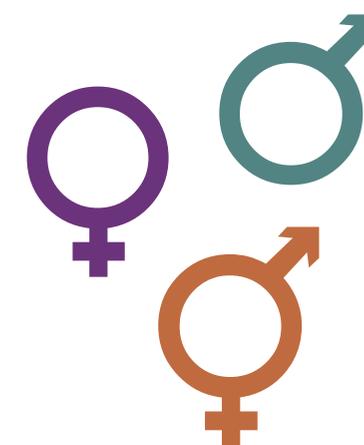
**■ CARACTERIZACIÓN DE BENEFICIARIOS:**

Los datos obtenidos en cuanto a género, ocupación y origen posibilitan la identificación de los grupos de personas que han sido atendidos. Por otro

lado, permiten evaluar qué temáticas y categorías de aprendizaje presentan un mayor interés de participación según las características de los beneficiarios.

**BENEFICIARIOS POR GÉNERO Y CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO:**

El porcentaje general de participación de mujeres es significativo frente al de hombres. Por categorías, se observa que en los espacios presenciales la participación de ambos géneros es equilibrada, mientras que, en los espacios formativos virtuales existe una participación notablemente mayor de mujeres. En todas las categorías, la presencia de personas no binarias es baja.



**DATOS GENERALES DE BENEFICIARIOS DE ESPACIOS FORMATIVOS:**

Mujeres: **79.5 %** Hombres: **20.4 %** No binarios: **0.2 %**

**BENEFICIARIOS DE ESPACIOS FORMATIVOS EN TERRITORIO:**

Mujeres: **57.2 %** Hombres: **42.8 %** No binarios: **0.0 %**

Nota: Incluye talleres de modalidad presencial-virtual.

**BENEFICIARIOS DE ARDIS, SEMANA DE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO:**

Mujeres: **85.2 %** Hombres: **14.8 %** No binarios: **0.1 %**

**BENEFICIARIOS DE FORMACIÓN VIRTUAL:**

Mujeres: **76.3 %** Hombres: **23.6 %** No binarios: **0.2 %**

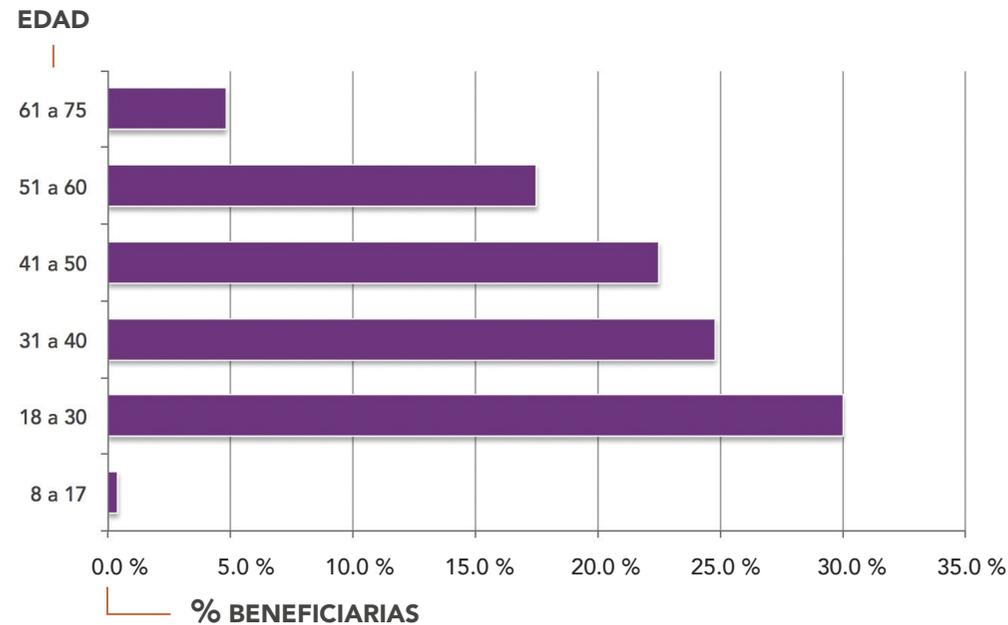
**BENEFICIARIOS POR EDAD Y GÉNERO:**

Entre las **mujeres** beneficiarias, un **77.3 %** se encuentran en un rango de edad entre **18 y 50 años**. En el caso de los **hombres**, para el mismo grupo etario el porcentaje es de **71.3 %**.

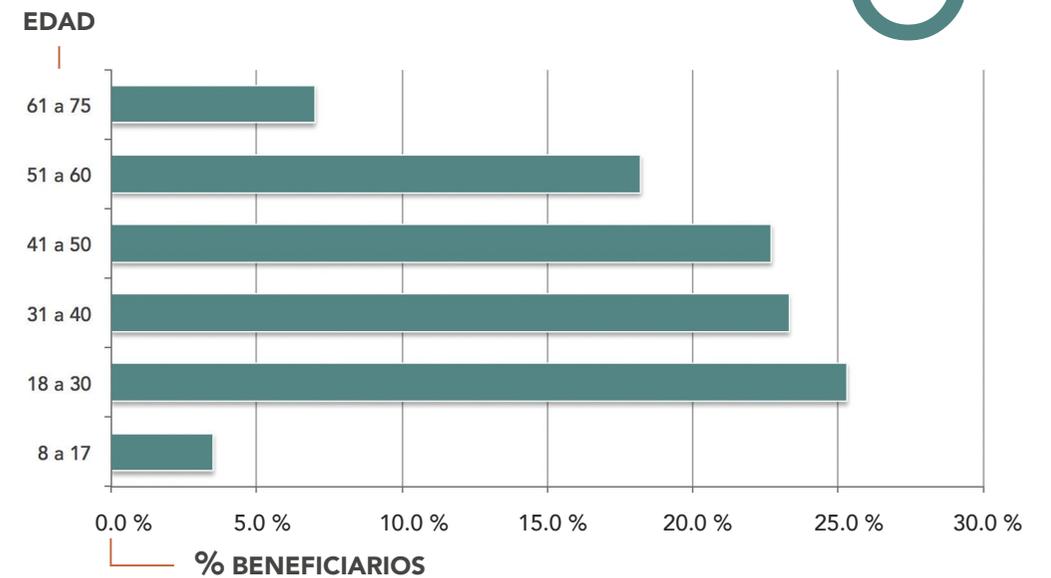
En los datos comparativos generales por género y grupo etario, se observa que los mayores porcentajes de participación se encuentran distribuidos en los tres grupos de mujeres comprendidos entre 18 y 50

años. No obstante, en las cifras por categorías, se evidencia que en Ardis 2021, el grupo con mayor presencia son mujeres de entre 18 y 30 años de edad, mientras que, en los espacios de formación virtual, el porcentaje de mayor participación es el de mujeres entre 41 y 50 años. Por otro lado, cabe resaltar que en el único grupo etario que hay una mayor participación de hombres es en el comprendido entre 8 y 17 años.

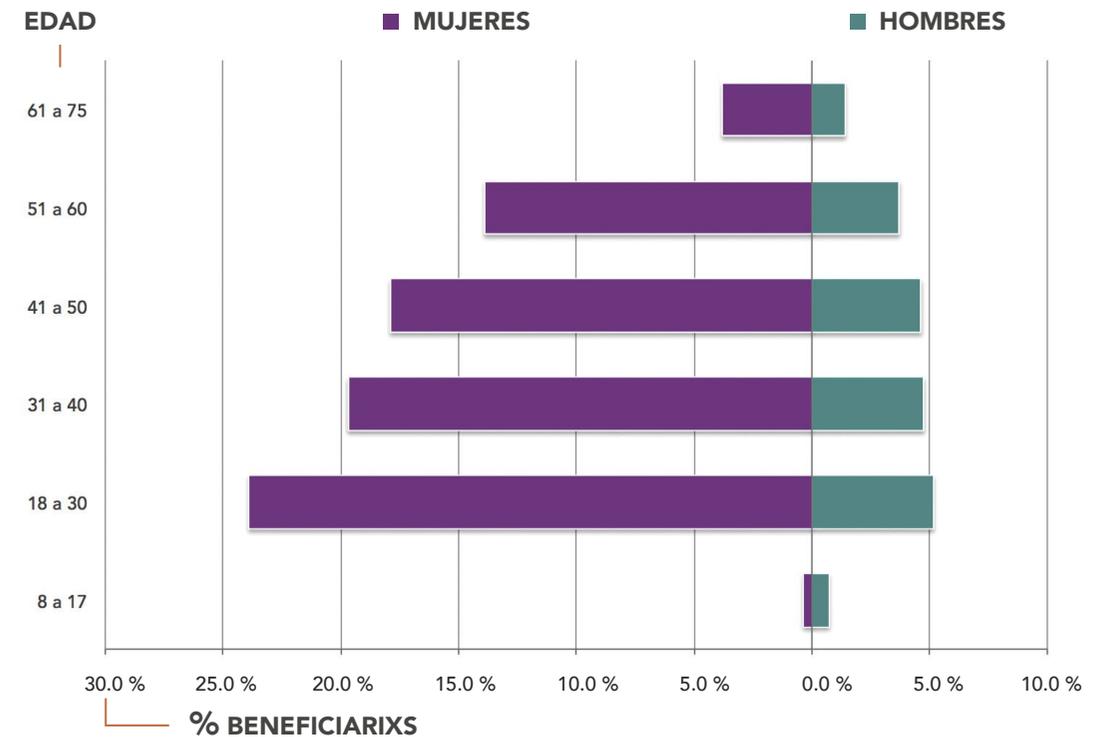
**■ MUJERES**



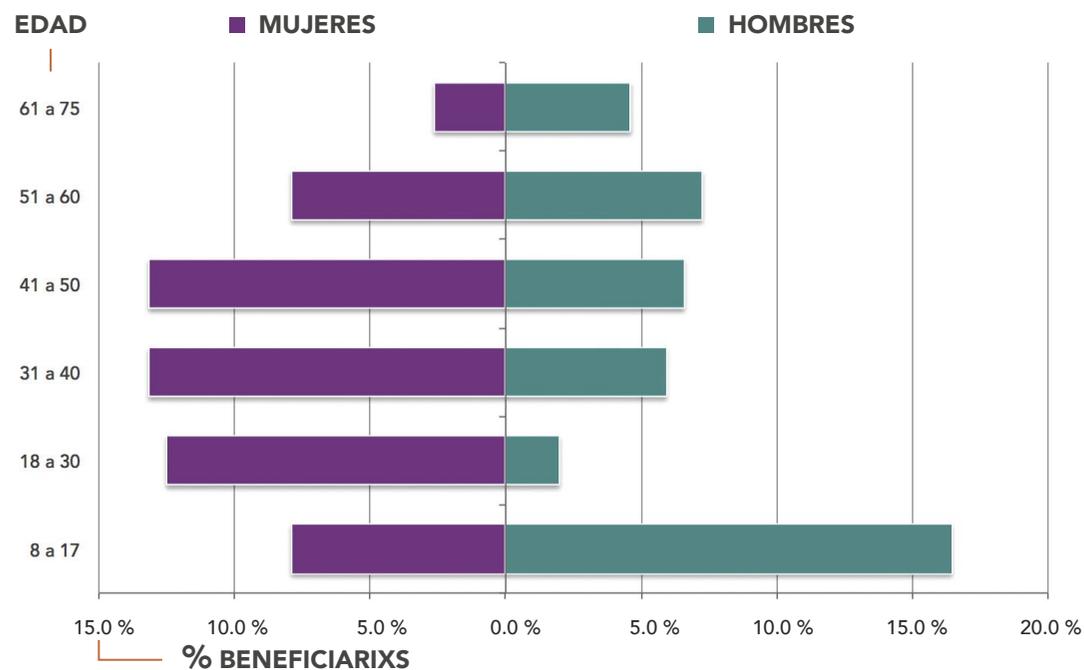
**■ HOMBRES**



**DATOS GENERALES COMPARATIVOS DE BENEFICIARIOS POR EDAD Y GÉNERO:**

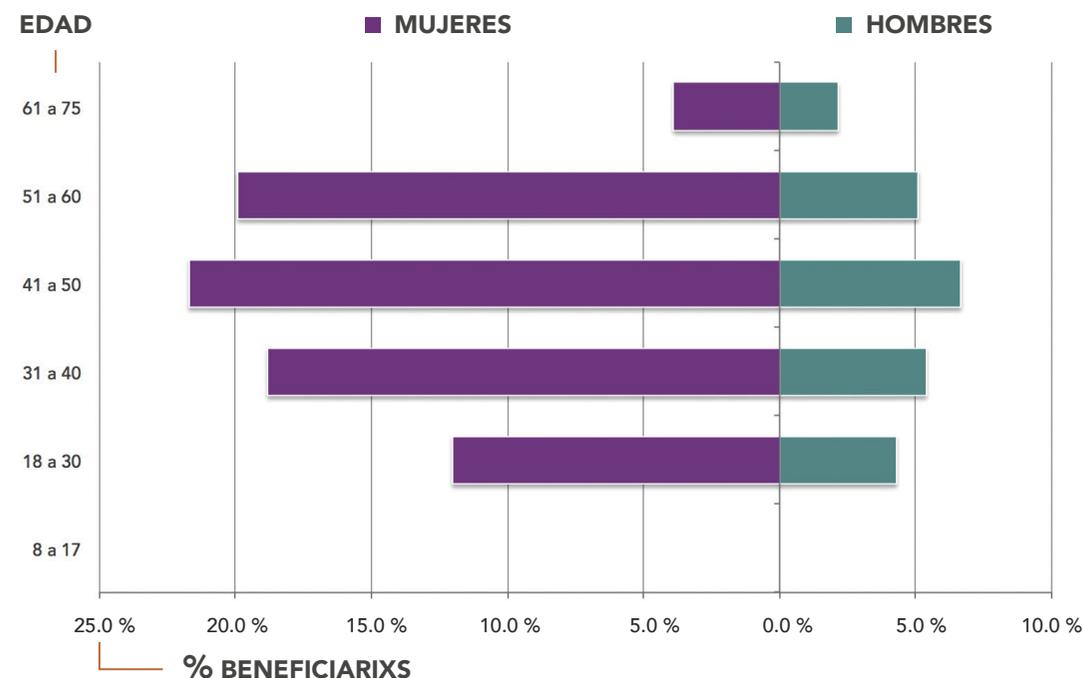


**DATOS COMPARATIVOS DE BENEFICIARIOS POR EDAD Y GÉNERO. ESPACIOS FORMATIVOS EN TERRITORIO:**

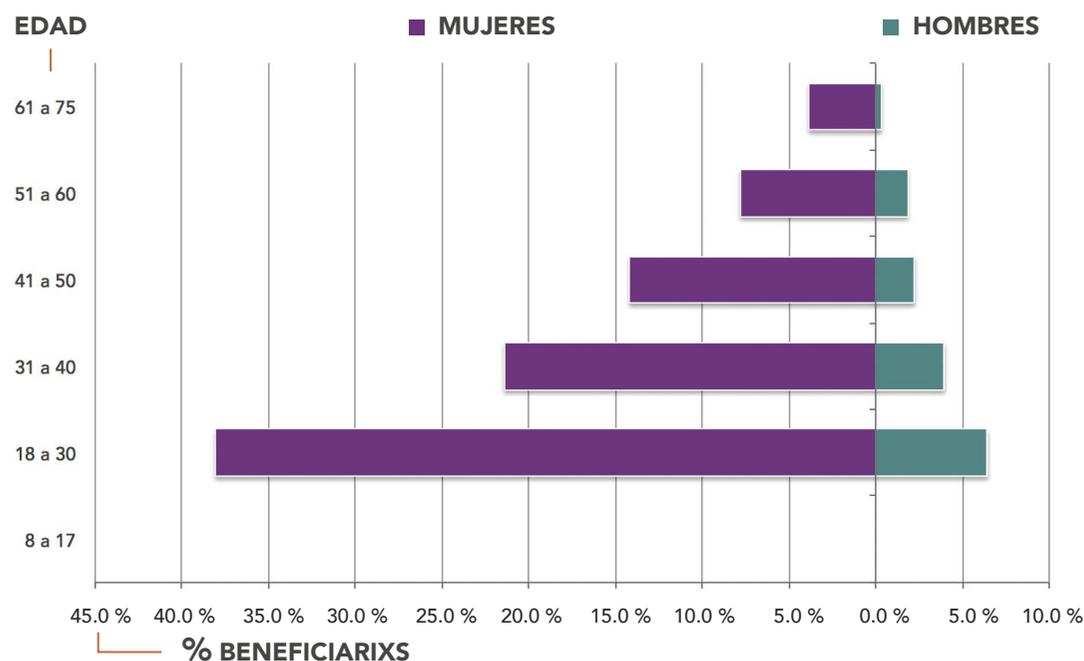


Nota: Incluye talleres de modalidad presencial-virtual.

**DATOS COMPARATIVOS DE BENEFICIARIOS POR EDAD Y GÉNERO. FORMACIÓN VIRTUAL. RETOS Y OPORTUNIDADES DE LA VIRTUALIDAD:**



**DATOS COMPARATIVOS DE BENEFICIARIOS POR EDAD Y GÉNERO. ARDIS, SEMANA DE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO:**



**BENEFICIARIOS POR OCUPACIÓN:**

En los datos generales por ocupación, el mayor número de beneficiarios se concentra en el grupo de artesanos, seguido por estudiantes y diseñadores. En las cifras por categorías del programa formativo estos porcentajes difieren. En el caso de **Ardis 2021**, un **28.9 % fueron estudiantes**, un 23,3% artesanos y un 19.5 % diseñadores; mientras que,

en los **espacios formativos virtuales**, un **43 % fueron artesanos**, un 10.8 % docentes y un 10.7 % diseñadores, la presencia de estudiantes alcanzó un 4.3 %. Entre las ocupaciones que presentan un porcentaje mínimo de participación, específicamente, en espacios virtuales, se observa la presencia constante de desempleados y amas de casa.

**Artesanx: 35.6 %    Estudiante: 14.7 %    Diseñador/a: 14 %**  
**Docente: 8.6 %    Gestor/a Cultural: 2.3 %    Emprendedor/a: 0.9 %**  
**Otras: 18.5 %**

**% DE BENEFICIARIOS POR OCUPACIÓN**

### BENEFICIARIXS POR RESIDENCIA O PAÍS DE ORIGEN:

El país que cuenta con un mayor número de beneficiarios es Ecuador, seguido de Colombia y México. En los espacios formativos virtuales se observa una alta participación de personas de Ecuador, Colombia, México, Chile y Argentina; mientras que, en la categoría Ardis 2021, la participación de personas residentes en Ecuador fue del 75.7 %.

En los talleres, la participación por nacionalidades mantiene relación con la rama artesanal impartida. En el caso del trabajo con metales y cerámica, las

asistencias más altas fueron de personas de Ecuador, Colombia, Chile y Argentina. La mayor asistencia de residentes mexicanos fue en el taller de papel maché.

En cuanto a los participantes de Ecuador, la mayoría son personas de la sierra ecuatoriana, principalmente de las ciudades de Cuenca, Quito, Riobamba y Loja. De la región costa, la mayoría de beneficiarios fueron de Guayaquil. La presencia de personas de Galápagos y la Amazonía ecuatoriana fue mínima.

#### % DE BENEFICIARIXS POR PAÍS

**Ecuador: 59.0 %**

**Colombia: 10.2 %**

**México: 7.9 %**

**Chile: 7.3 %**

**Argentina: 7.3 %**

Nro. DE PAÍSES CON REPRESENTANTES:

**26**

Perú: **2.3 %**

Venezuela: **1.0 %**

Bolivia: **0.8 %**

Honduras: **0.8 %**

Brasil: **0.7 %**

EE.UU.: **0.7 %**

Paraguay: **0.5 %**

Uruguay: **0.4 %**

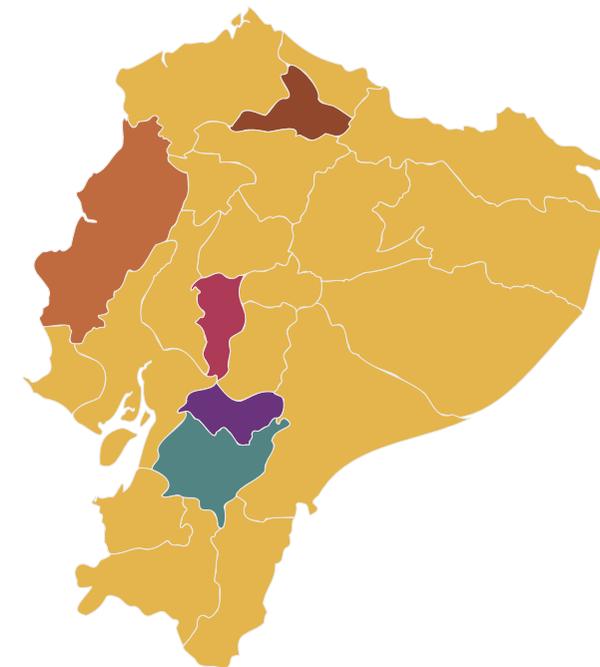
Italia: **0.3 %**

Costa Rica: **0.3 %**

OTROS PAÍSES: **0.4 %**

España, Cuba, Australia, Canadá, El Salvador, Panamá, Puerto Rico, Guatemala, Bélgica, Senegal

### Nro. DE BENEFICIARIXS DE TALLERES PRESENCIALES POR PROVINCIAS DEL ECUADOR:



- Provincia de Imbabura, parroquia San Antonio de Ibarra: **12**
- Provincia de Manabí, comunidad de La Pila: **31**
- Provincia de Bolívar, comunidad de Pachancho: **6**
- Provincia del Cañar, parroquia Nazón: **16**
- Provincia del Azuay, cantón Cuenca: **8**

Fuente: Hojas de registro de espacios formativos virtuales y presenciales y capturas de pantalla de transmisiones en vivo.

Nota: Los datos presentados en la categorización de beneficiarixs son estimaciones elaboradas sobre la base de la información brindada por los asistentes en las fichas de inscripción. Debido a que no todos los inscritos concluyen los cursos o asisten a los eventos, para la publicación de datos se han considerado solamente porcentajes, con excepción de los beneficiarios por provincia.

## ■ CONCLUSIONES:

La vigencia, continuidad y revitalización de los oficios artesanales no serían posibles sin las dinámicas de intercambio y transmisión de saberes que nacen de la práctica del oficio. Durante el período 2021, se priorizó al trabajo práctico como medio de difusión y transferencia de técnicas y procesos artesanales, tanto en la modalidad virtual como en la presencial. Un total de **220 horas de formación** fueron impartidas a través de **talleres**.

Los instructores de los talleres del programa formativo son artesanos reconocidos en sus ámbitos de trabajo, por su experticia técnica. En este sentido, su participación en el diseño de la estructura de los talleres y la selección de actividades fue fundamental para la generación de un cuerpo de conocimientos acorde a las modalidades y los tiempos de duración de los cursos. Por otra parte, la presencia de artesanos como talleristas facilitó la actitud de apertura de los asistentes, que se tradujo en un enriquecedor intercambio de información y saberes.

A diferencia de los programas formativos realizados hasta el año 2019, como consecuencia de la pandemia del COVID-19, varios de los espacios tradicionales de formación del Cidap pasaron a ser virtuales. El cambio de modalidad amplió el alcance del programa, haciendo posible mantener un contacto activo con artesanos del continente americano. Asimismo, la logística de los cursos fue simplificada, situación que devino en una ma-

yor oferta de talleres y conferencias. Bajo esta modalidad, la interacción entre participantes dio paso al conocimiento de las particularidades del sector artesanal en cada país y a la identificación de problemáticas comunes. Por otra parte, muchas de las técnicas artesanales impartidas, al ser expuestas en espacios con una audiencia alta y diversa, dieron paso a reflexiones sobre posibles formas de aplicación y exploración.

En cuanto a los talleres desarrollados en territorio, para evidenciar resultados a largo plazo, el acompañamiento y asesoramiento a los diferentes procesos será fundamental. Si bien el porcentaje de beneficiarios de estos talleres fue bajo en comparación al de los espacios virtuales, se debe considerar que en la modalidad presencial las dinámicas de trabajo y transferencia de conocimientos se rigen bajo lógicas diferentes. En estos espacios, no es posible contar con un número alto de participantes, ya que la relación entre el instructor y el alumno es directa.

Sobre la participación de personas por género, se considera importante analizar cuáles son los factores que podrían estar incidiendo en las amplias diferencias de participación entre mujeres y hombres. Tener mayor conocimiento sobre este fenómeno permitirá identificar si en la actualidad las prácticas artesanales están siendo ejercidas por una mayoría femenina o si la participación se relaciona con factores socioeconómicos. ■



Momento de descanso después de selección de hormas de madera para tejido de contenedores. Nazón, provincia de Cañar. Fotografía: Archivo del Cidap.

## FORMACIÓN EN TERRITORIO

La transferencia de conocimientos y saberes directa entre el maestro y el aprendiz conlleva un intercambio dinámico de prácticas y visiones que enriquecen el proceso creativo. Varios talleres, concebidos con base en las necesidades de cada comunidad, se llevaron a cabo como acompañamiento a las comunidades en sus luchas por dar continuidad a los oficios tradicionales de los territorios que habitan. Esto con la intención de que el fortalecimiento de la actividad artesanal se traduzca en resultados económicos que incidan en la mejora de la calidad de vida de los portadores de estos saberes.





Sesiones de aprendizaje de tejido plano. Simiátug, provincia de Bolívar.  
Fotografía: Archivo del Cidap.

## TEJIDO EN TELAR: DISEÑO E INNOVACIÓN

---

### DICTADO POR:

Cornelia Kammermann, Gestora y Diseñadora, Ecuador.  
José Manuel Tiviano, Maestro Artesano, Ecuador.

### COORDINACIÓN EN TERRITORIO:

Cornelia Kammermann

### DIRIGIDO A:

Mujeres artesanas del grupo SIMIATUGLLAKTA,  
Comunidad de Pachancho, provincia de Bolívar.

NRO. DE ARTESANAS  
CAPACITADAS:

6

NRO. DE TALLERES  
DICTADOS:

5

NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:

36

En el año 2020, las mujeres artesanas de la agrupación Simiatugllakta fueron galardonadas con la Medalla CIDAP a La Comunidad Artesanal por su trabajo con fibras textiles y vegetales. Uno de los propósitos de la entrega de este reconocimiento es apoyar a las comunidades beneficiarias para el fortalecimiento de sus capacidades productivas y de comercialización. Así, se consideró pertinente implementar un proyecto formativo que abarcara las distintas etapas de producción del tejido tradicional elaborado en telar. Esto debido a que se conocieron las distintas problemáticas que atraviesan a la cadena de valor de la comunidad y a la demanda del mercado internacional de productos tejidos a mano con fibras naturales. Además, los dirigentes de la comunidad manifestaron su interés por recuperar el tejido en telar con lana de borrego, oficio tradicional a punto de desaparecer en la provincia de Bolívar.

Durante los meses de mayo, junio y julio de 2021, se desarrollaron 5 talleres de contenido práctico, enfocados en la impartición de las técnicas tradicionales de tejido en telar. Esto con la intención de producir una línea de artículos textiles, cuya comercialización,

en un futuro, posibilite la generación de ingresos económicos para el mejoramiento de las condiciones de vida de las mujeres participantes y sus familias. Adicionalmente, el proyecto tuvo como fin preservar el oficio del tejido tradicional en telar involucrando a las nuevas generaciones con su práctica y brindando asesoramiento para la instalación de telares en los hogares de las artesanas.

Para las mujeres beneficiarias del proyecto, este taller fue su primer acercamiento al quehacer artesanal del tejido en telar. A lo largo de las distintas sesiones de trabajo realizadas en las instalaciones de Simiatugllakta, los conocimientos sobre las técnicas y las fases del tejido en telar fueron complementados con actividades que permitieron incorporar procesos operativos propios del ámbito del diseño para el desarrollo de los productos. Paralelamente, se impulsó la creatividad e iniciativa de las artesanas, al igual que su pensamiento crítico para evaluar y discernir entre procedimientos y formas de tejido idóneos para obtener artículos de excelencia. Durante la etapa de diseño, se manejaron cartas de colores acordes a las tendencias actuales y demandas del mercado nacional e internacional.



Introducción de lanzadera en la urdiembre. Fotografía: Archivo del Cidap.

El proyecto concluyó con la definición de una primera colección conformada por chales tejidos con lana de alpaca y borrego. En sus diseños, elaborados con técnicas tradicionales, se aprecia la incorporación de aspectos innovadores logrados gracias al acompañamiento de los instructores y de las artesanas de la agrupación Simiatugllakta. La experiencia de la agrupación sobre técnicas de bordado, necesidades del mercado y procesos de producción fue sustancial para el desarrollo y éxito del taller.

Al finalizar el curso, las artesanas adquirieron los conocimientos para: identificar los diferentes tipos de tejidos y diseños de la zona; instalar telares y comprender el funcionamiento de las piezas que los conforman; implementar el banco de urdiembre y desarrollar el proceso de urdido de acuerdo al diseño. Se procuró que cada artesana participante obtenga un telar propio instalado en su casa o comunidad, de modo que pueda continuar con esta práctica, con miras a una comercialización de sus obras con el apoyo de Simiatugllakta.

#### PROCESO DE APRENDIZAJE:

Cada uno de los talleres tuvo una duración de 2 días en los que se impartieron conocimientos sobre el uso e instalación del telar, materia prima, técnicas de tejido, diseño e innovación, cartas de color y acabados.

Los contenidos prácticos de los cursos fueron acompañados de la socialización de experiencias y demostraciones



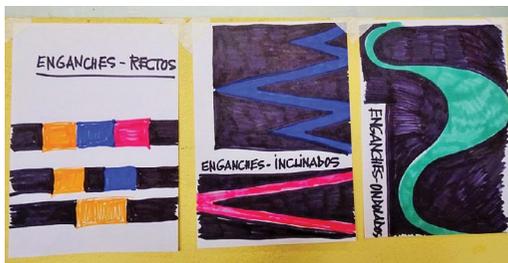
Indicaciones sobre proceso de tejido. Fotografía: Archivo del Cidap.

del proceso del tejido en telar. La atención a las artesanas participantes fue personalizada, manteniendo una retroalimentación constante durante su aprendizaje.

El primer curso, llevado a cabo los días **17 y 18 de mayo**, fue sobre **diseño e innovación** de productos artesanales. En este taller las artesanas aprendieron a instalar el telar y la urdidora y a identificar diferentes tipos de tejido y sus posibilidades de aplicación. Por otra parte, se trabajaron las propuestas de los diseños que serían elaborados durante las siguientes sesiones.



Indicaciones para instalación de telar. Fotografía: Archivo del Cidap.



Ilustraciones explicativas de tipos de tejido. Fotografía: Archivo del Cidap.

Durante los días **24 y 25 de mayo**, en la segunda etapa de aprendizaje,



Demostración de técnica de tejido. Fotografía: Archivo del Cidap.

se desarrolló un taller práctico sobre **tejido en telar**. El curso inició con conocimientos básicos sobre el uso del telar: instalación, armado, desarmado y adaptaciones para un uso confortable y eficaz. Esto fue acompañado con demostraciones de los diferentes procesos de tejidos planos en telar de cintura. De igual manera, las mujeres aprendieron sobre las propiedades y tipos de materia prima, la preparación de la urdimbre conforme al diseño y la identificación de las técnicas de tejido tradicionales de Simiátug junto con sus posibilidades de aplicación.

El tercer taller, realizado entre el **31 de mayo y 1 de junio**, abarcó el **aprendizaje de técnicas de tejido en telar, el desarrollo de diferentes tipos de puntos y su utilización para la creación de formas**. Con los conocimientos adquiridos, se elaboró con lana de borrego un muestrario en el que se registraron las cartas de colores utilizadas por Simiatugllakta, mismas que responden a las tendencias de mercado que han sido previamente identificadas por la organización y que serán aplicados en nuevas líneas de productos.

En esta etapa del proceso, con el objeto de dotar de herramientas de trabajo a las tejedoras de Pachancho e involucrarlas en el proyecto de generación de las líneas de productos de la organización Simiatugllakta, se simplificaron y adaptaron 5 telares en los hogares de las mujeres participantes del proyecto.

Los días **14 y 15 de junio** se llevó a cabo el taller de conocimientos para la **elaboración de chales con lana de alpaca**. En este curso las artesanas aprendieron a instalar urdimbres para la realización de chales, aplicando amarres rectos, inclinados y ondulados, puesto que estos son necesarios para efectuar cambios de colores en el tejido. Paralelamente, fueron instruidas sobre el vocabulario técnico empleado en el trabajo de tejido con telar, algunas de las nociones básicas que se aplican en los procesos de diseño y el manejo de figuras y formas sobre fondos.

Del **21 de junio al 6 de julio** se desarrolló la última etapa del taller en la que se dictaron conocimientos sobre **tipos de acabados y herramientas de comercialización**. Las temáticas fueron impartidas en tres sesiones de dos días de duración cada una: **21 y 22 de junio; 28 y 29 de junio; y 5 y 6 de julio**.

Los conocimientos adquiridos durante el curso fueron revisados y puestos en práctica en la primera sesión y, adicionalmente, se introdujo el aprendizaje de los tejidos de tipo llano y con reserva. Al concluir, las artesanas demostraron un dominio del tejido y de la instalación del telar.

Durante la segunda sesión se trabajó en la definición de diseños y se especificaron las características requeridas para su comercialización. En este proceso, las artesanas tuvieron una participación activa en la generación de nuevas pro-



Demostración explicativa de tipo de puntada. Fotografía: Archivo del Cidap.

puestas de productos. Los chales fueron tejidos con lana de alpaca.

En la última sesión se revisaron todos los componentes con los que debe contar un chal. Para la definición de

los distintos estilos de esta prenda, se analizaron las líneas de producción de Simiatugllakta, de modo que en los nuevos diseños se identifique el estilo que ha caracterizado a los productos de esta organización. ■



Tejido de diseños con hebras de colores. Fotografía: Archivo del Cidap.



Diseño de tejido trabajado en taller. Fotografía: Archivo del Cidap.



Muestras de diseños y lanas para de tejidos. Fotografía: Archivo del Cidap.



Chales elaborados por artesanas asistentes al taller. Fotografía: Archivo del Cidap.



Proceso de tejido. Fotografía: Archivo del Cidap.



Preparación de lana para armado de la urdiembre. Fotografía: Archivo del Cidap.



Consuelo Mezones explicando el proceso de utilización de moldes de yeso, La Pila, provincia de Manabí. Fotografía: Archivo del Cidap.

## RÉPLICAS PRECOLOMBINAS EN BARRO: PRODUCCIÓN, INNOVACIÓN Y REVITALIZACIÓN

---

### LECTADO POR:

Daniel Mezones, Maestro Artesano, Ecuador.  
Emilio Vargas, Maestro Artesano, Ecuador.  
Genaro López, Maestro Artesano, Ecuador.  
Consuelo Mezones, Maestra Artesana, Ecuador.  
Javier Rivera, Maestro Artesano, Ecuador.

### COORDINACIÓN EN TERRITORIO:

Pamela Cevallos y Emilio Vargas

### DIRIGIDO A:

Artesanxs, jóvenes y niñxs  
de la comunidad de La Pila, Montecristi, provincia de Manabí.

NRO. DE ARTESANOS  
CAPACITADOS:

31

NRO. DE TALLERES  
DICTADOS:

5

NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:

25

En el Ecuador, durante la década de los años sesenta del siglo XX, inició un proceso de creación de museos nacionales, en consonancia con la proliferación del coleccionismo público de arqueología y arte. En este contexto, en la parroquia de La Pila, ubicada en Montecristi, provincia de Manabí, se originó una práctica artesanal organizada en talleres familiares, que orientó su producción a la elaboración de réplicas precolombinas en barro y piedra. Hoy en día, como consecuencia de las políticas para el control del tráfico ilícito de piezas arqueológicas, el escenario para la producción de réplicas no es favorable. Esta situación ha decantado en un decrecimiento paulatino en la elaboración de obras y en una desmotivación generalizada de las nuevas generaciones de artesanos en cuanto a dar continuidad a la práctica del oficio.

En el año 2017, la investigadora y artista Pamela Cevallos, con la intención de poner en valor a la labor artesanal y contribuir a la promoción de las y los artesanos de La Pila, propuso e inició el proceso para la creación de un museo local enfocado en el fomento y difusión de la historia de la parroquia y de las prácticas artesanales de la comunidad.

Con las restricciones de movilidad y bioseguridad dispuestas durante la pandemia del COVID-19, la producción artesanal de La Pila, al depender del turismo nacional y extranjero, fue gravemente afectada. Ante esta situación, los artesanos de La Pila y Pamela Cevallos contactaron al Cidap para sugerir acciones coordinadas que posibiliten la mejora de las condiciones socioeconómicas y productivas del sector artesanal de la parroquia. En julio de 2021, el equipo técnico del Cidap visitó 19 talleres artesanales y realizó un diagnóstico del estado de la cadena de valor de la producción de la comunidad artesanal.

Sobre la base de esta visita, la información proporcionada por Pamela Cevallos y las necesidades manifestadas por los artesanos, se construyó una propuesta dirigida a las nuevas generaciones de artesanos. Esto se realizó con dos claras intenciones: la primera fue la de promover espacios de aproximación a los orígenes históricos y simbólicos de la producción de réplicas a través de la impartición de conocimientos sobre arqueología e iconografía precolombina; la segunda, la de motivar a las nuevas generaciones a dar conti-



Instructores y asistentes del taller con piezas de cerámica elaboradas durante el taller.  
Fotografía: Archivo del Cidap.

nidad a las prácticas artesanales de la comunidad mediante la enseñanza de técnicas del trabajo con barro, proceso que fue acompañado de la promoción y difusión del trabajo realizado por las artesanas y artesanos de La Pila.

Una vez que la orientación del proyecto estuvo definida, se estableció que este debía abarcar a las áreas de producción, diseño, innovación y comercialización. Los talleres fueron presenciales y práctico-demostrativos, se buscó promover el intercambio intergeneracional, relacionando a los artesanos con jóvenes, niños y niñas de la comunidad. Las clases las dictaron cuatro artesanos de La Pila con experiencia en educación como mediadores de museos y centros culturales. Los contenidos de los talleres fueron desarrollados conjuntamente por los cuatro maestros. Como parte del proceso, se entregó una guía metodológica para apoyo y asesoría sobre estrategias de promoción y comercialización.

Una vez implementado y concluido el proyecto, se pudo observar que las

los participantes adquirieron conocimientos sobre arqueología e iconografía de culturas precolombinas de todo el país, que nutrieron sus nociones en torno a las réplicas y que, a la vez, permitieron ampliar los repertorios estéticos de los artesanos.

Por otro lado, las clases prácticas sobre técnicas de modelado en barro basado en las réplicas y motivos precolombinos, junto con la introducción de procesos de innovación de tendencias, promovieron la valoración del trabajo artesanal y el desarrollo de la creatividad en las nuevas generaciones de jóvenes, niños y niñas. Asimismo, se enfatizó constantemente en la trasmisión de contenidos culturales a través de las réplicas y se trabajó en el incentivo para la elaboración de piezas de interpretación propia.

Los jóvenes de la comunidad fueron motivados a compartir los procesos y resultados de los talleres a través de redes sociales. La campaña de difusión se plasmó en videos promocionales de los talleres por parte de la Junta



Elaboración de planchas de arcilla. Fotografía: Archivo del Cidap.

Vecinal, material que fue ampliamente divulgado. Una semana después de finalizados los talleres, se organizó una exposición de cierre en el Parque Central de La Pila en la que se expuso el proyecto a la comunidad.

La promoción interna y externa de las y los artesanos de La Pila, los resultados de los talleres publicados en redes sociales y la exposición en el espacio público contribuyeron a la valoración social del trabajo artesanal y a resaltar la relevancia que tiene esta práctica para la comunidad.

#### PROCESO DE APRENDIZAJE:

Para el desarrollo de los talleres se contó con el apoyo del GAD parroquial que facilitó las instalaciones de la sala de uso múltiple; las clases se impartieron entre el 17 de julio y el 15 de agosto, los días sábado y domingo. En las capacitaciones participaron 16 artesanos y 15 jóvenes, niños y niñas de la comunidad.

#### Taller 1. Conocimientos de Arqueología

17 y 18 de julio de 2021

##### Instructores:

Daniel Mezones,  
Maestro Artesano de La Pila;  
Emilio Vargas, Arqueólogo

Los artesanos recibieron un taller sobre arqueología e iconografía precolombinas para reforzar sus conocimientos sobre los elementos que nutren sus creaciones y, de este modo, poder comunicar cuál es el relato que contiene la pieza que comercializan. En estas clases aprendieron a reconocer los elementos que conforman una reserva arqueológica y su función social, algunas nociones básicas relacionadas con el ámbito de la cultura, en qué consiste la iconografía, el símbolo, y la alegoría y, por último, profundizaron sus conocimientos sobre la cronología del Ecuador prehispánico.

#### Taller 2. Clases iniciales al modelado de piezas pequeñas

24 y 25 de julio de 2021

##### Instructor:

Daniel Mezones,  
Maestro Artesano de La Pila;

Este taller, dirigido para la gente joven de la comunidad, se enfocó en nociones del modelado, como son el anillado y los pellizcos, y en el manejo, limpieza y propiedades del barro como material plástico.



Piezas elaboradas utilizando moldes y sellos. Fotografía: Archivo del Cidap.

#### Taller 3. Clases sobre elaboración de vasijas con decoraciones precolombinas

31 de julio y 1 de agosto de 2021

##### Instructor:

Genaro López,  
Maestro Artesano de La Pila;

La intención de este espacio fue el conocimiento sobre las iconografías prehispánicas de la Costa, cuya expresión se manifiesta en una alta diversidad de motivos fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos. Con base en estos motivos, se trabajó sobre las posibilidades de su

integración en la decoración de vasijas globulares. En cuanto a las técnicas, se elaboraron planchas de barro, se modelaron vasijas globulares y fitomorfas y sobre las piezas se aplicaron decoraciones zoomorfos y antropomorfos.

#### Taller 4. Clases sobre cerámica utilitaria

7 y 8 de agosto de 2021

##### Instructora:

Consuelo Mezones,  
Maestra Artesana de La Pila

En esta etapa del proyecto, las y los participantes aprendieron a utilizar sellos con motivos prehispánicos para la decoración de la cerámica y conocieron las posibilidades de reproducción de piezas seriadas mediante el uso de moldes de yeso. Los saberes aprendidos fueron materializados en la elaboración de tazas y platos.



Clase práctica sobre el uso de moldes y sellos. Fotografía: Archivo del Cidap.

### Taller 5. Clases sobre innovación de tendencias artísticas

14 y 15 de agosto de 2021

#### Instructor:

Javier Rivera,  
Maestro Artesano de La Pila



Exposición de piezas elaboradas en el taller. Fotografía: Archivo del Cidap.

La última etapa se enfocó en la innovación; se trabajó con el color como elemento de experimentación, se impartieron técnicas para la aplicación de pigmentos naturales minerales y se abordó

el trabajo decorativo en alto y bajo relieve. El taller cerró con una demostración sobre el funcionamiento de hornos y sobre los tiempos de secado y procesos de quema de los objetos de barro. ■

### Enlaces de videos realizados por Junta Parroquial:

#### Video sobre el desarrollo zde los talleres:

<https://www.facebook.com/100079722857892/videos/858166848445511>

#### Video sobre el cierre de los talleres:

<https://www.facebook.com/100079722857892/videos/276957757573345>

#### Evento en Facebook para invitar a la exposición final:

<https://fb.me/e/1Gg11wNY7>



Invitación a evento de exposición de trabajos elaborados en el taller. Fuente: Archivo del Cidap.



Proceso de triturado de tallos y hojas previo al tinturado de la paja. Nazón, provincia del Cañar.  
Fotografía: Archivo del Cidap.

## PAJA TOQUILLA: TEÑIDO NATURAL, PROCESOS PRODUCTIVOS, INNOVACIÓN Y COMERCIALIZACIÓN

---

### LECTADO POR:

Taller práctico:

Margarita Malo, Diseñadora, Ecuador.

Raúl Cabrera, Maestro Artesano, Ecuador.

Tendencias de moda:

Empresa Exportadora K. Dorfzaun

Comercialización en redes sociales:

Andrea Valdiviezo, Diseñadora, CIDAP, Ecuador.

### DIRIGIDO A:

Artesanas de la parroquia Nazón, Biblián, provincia del Cañar.

NRO. DE ARTESANAS  
CAPACITADAS:

16

NRO. DE TALLERES  
DICTADOS:

4

NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:

24

En el año 2020, el GAD Parroquial de Nazón de la provincia del Cañar, conjuntamente con el Cidap y la empresa K. Dorfzaun implementan un programa formativo que abarcó áreas técnicas, tinturado, diseño y acabados para el trabajo con paja toquilla. El proyecto estuvo dirigido a la Pre Asociación de Emprendedoras de Paja Toquilla del barrio San Roque. En marzo de 2021, con el objeto de fortalecer y ampliar los conocimientos adquiridos en el proceso formativo iniciado en el año 2020, se planifican cuatro talleres para dar continuidad a dicho programa.

En la elaboración de sombreros de la primera etapa del proyecto se pudo identificar un importante avance en cuanto a la técnica y manufactura, sin embargo, se evidenció que se requería reforzar y ampliar los conocimientos sobre técnicas de tinturado con tintes naturales, procesos de producción, diversificación de productos, acabados, tendencias de mercado y comercialización. Sobre la base de este análisis se propuso la implementación de dos etapas de talleres: la primera etapa que trataría

sobre Modas<sup>1</sup> y Tendencias del Mercado, sería desarrollada por la empresa K. Dorfzaun en coordinación con el Cidap; la segunda consistiría en dos talleres que abarcarían como temática al teñido de paja toquilla con tintes naturales y una introducción básica sobre procesos productivos, innovación y comercialización.

Los talleres dictados por la empresa K. Dorfzaun se desarrollaron los días 5 y 30 de junio. Las participantes incorporaron a su repertorio de conocimientos diseños de tejidos de modas. Para la selección de los diseños con los que se trabajaron, se consideró la demanda de mercado que presentan los diferentes sombreros de la empresa. En el mes de agosto, una vez que las tejedoras habían puesto en práctica los conocimientos de la primera etapa de talleres, se introdujeron las bases sobre los procesos de teñido con tintes naturales y se impartieron clases sobre técnicas de diversificación de productos y comercialización.

Los talleres de la segunda etapa estuvieron conformados por seis sesio-

<sup>1</sup> Término utilizado para definir los estilos de tejido de sombreros de paja toquilla.

nes de trabajo práctico-teóricas que abordaron como temáticas transversales a la optimización de procesos productivos mediante la introducción de técnicas y metodologías de trabajo; la aplicación de los conocimientos adquiridos en etapas previas del proceso formativo en productos alternativos al sombrero de paja toquilla; la impartición de conocimientos básicos para la comercialización de productos en ferias y a través de redes sociales.

La intención del programa de transferir a las artesanas conocimientos práctico-teórico sobre la diversificación de productos y la introducción de nociones sobre procesos de producción y comercialización tuvieron como fin el incentivar a las mujeres a producir obras de excelencia a través de la práctica, cuya comercialización posibilitaría la generación de recursos económicos que incidirían en el mejoramiento de su calidad de vida.

Por otro lado, se buscó trabajar con procesos productivos que no afecten a la salud de las artesanas. Bajo esta mirada, se optó por impartir conocimientos prácticos sobre técnicas de teñido de paja toquilla con tintes naturales.

Concluidos los talleres, las tejedoras adquirieron conocimientos sobre: tendencias de mercado en cuanto a cromáticas, diseños y tipo de producción; la importancia de la aplicación del teñido natural tanto para el cuidado de la salud y el medio ambiente como para dotar de un valor agregado al producto; conocimientos sobre procesos de teñido de la paja toquilla con plantas tintóreas; metodologías de trabajo para optimizar producción, elaboración de muestrarios y registro de procesos; utilización de hormas para la elaboración de objetos alternativos al sombrero de paja toquilla; nociones básicas sobre comercialización y control de producción.



Preparación de materia prima para técnica de teñido. Fotografía: Margarita Malo.

**PROCESO DE APRENDIZAJE:****CLASE 1. Introducción sobre diversificación de producto y diseño; Teñido de paja toquilla con tintes naturales (nogal).****19 y 20 de agosto**

La motivación de las asistentes para trabajar en la diversificación de productos fue esencial para generar propuestas de objetos alternativos al sombrero, para este fin se identificó directamente con las asistentes un amplio repertorio de los productos que podrían elaborar en el taller. Cada tejedora decidió con qué producto trabajaría según sus destrezas y eligió la horma sobre la cual realizaría el tejido.



Cogollos de paja toquilla tinturados.  
Fotografía: Margarita Malo.

En cuanto al proceso de teñido, en esta primera etapa el instructor indicó a las artesanas cómo preparar la paja para dicho proceso, qué plantas son las idóneas para el teñido, cómo recolectar las plantas para el tinturado, cómo se debe triturar o moler a las plantas tintóreas, qué componentes se deben utilizar como mordientes y fijadores, cómo se debe realizar la inmersión de la fibra en el tinte y cómo

realizar el proceso de secado (proceso de teñido completo en el Anexo 1). Las primeras pruebas de teñido fueron realizadas con cúrcuma, guayusa, aguacate y nogal. El material producido fue utilizado posteriormente en el tejido de los objetos.

**CLASE 2. Elaboración de muestras de tejido y revisión de los resultados del teñido.****23 de agosto**

Las artesanas aprendieron a identificar los errores durante el proceso de teñido y cómo enmendarlos. Se realizó un segundo proceso y se motivó a las mujeres a experimentar con distintos tipos de plantas.



Elaboración de muestras de tejidos  
Fotografía: Archivo del Cidap.



Explicación sobre trabajo con hormas de madera. Fotografía: Margarita Malo.

Del proceso de teñido se extrajeron algunas fibras que serían utilizadas como muestras para la elaboración de una carta cromática. Las mujeres fueron instruidas sobre los usos de la carta y sobre cómo elaborar nuevo material para ser incluido en ésta.

Como material de trabajo de referencia, tanto para la elaboración de sombreros como de objetos utilitarios, las mujeres elaboraron muestras de los distintos tipos de tejidos que conocen. Las muestras fueron identificadas y colocadas en un muestrario, el mismo que fue entregado a la Pre Asociación de Emprendedoras junto con la carta cromática.

**CLASES 3, 4 y 5. Ejecución de productos con hormas.****24 y 25 de agosto; 2 de septiembre**

A partir de las ideas de productos que cada artesana deseaba elaborar, inició la etapa de tejido utilizando hor-

mas, proceso que contó con el acompañamiento de los instructores. Las muestras de tejidos fueron de utilidad para la definición de las distintas texturas que tendría cada objeto.

El proceso de tejido sobre hormas presenta un grado importante de dificultad, razón por la que las artesanas que contaban con más años de experiencia se enfocaron en la elaboración de objetos de mayor complejidad, mientras que, las que se habían iniciado recientemente en el oficio, trabajaron con diseños más sencillos. En esta instancia del aprendizaje, algunas de las mujeres, por iniciativa propia, experimentaron con los diseños de tejidos y las técnicas y materia prima del tinturado.

Los avances obtenidos en cada clase fueron compartidos y analizados grupalmente, de tal modo que las artesanas pudieron evaluar en los productos sus fortalezas y los aspectos que debían mejorar, incorporando las

recomendaciones que surgieron sobre calidad, cromática y proporciones.

Al final de esta etapa, las tejedoras aprendieron sobre procesos y técnicas de acabados, engomado, tipos de remate y estrategias para la comercialización de los productos.

**CLASE 6. Estrategias de comercialización, conocimientos básicos para ventas a través de redes sociales**

**24 de septiembre**

Una vez concluidas las clases prácticas, se reforzaron los conocimientos sobre procesos de teñido, control de calidad, obtención de precios y comercialización.

Las tejedoras recibieron indicaciones sobre cómo controlar el proceso de elaboración de un producto, para este fin se diseñó una tabla que les permitiría sistematizar el proceso y obtener información de utilidad para la obtención de precios (ver el Anexo 2). La etapa de procesos cerró con indicaciones de cómo obtener el precio unitario de cada producto, se señalaron las diferencias entre gastos y costos.

El programa concluyó con la impartición de nociones básicas sobre estrategias de comercialización, marca, empaque y tipos de imágenes para la promoción del producto a través de redes sociales. Como ejercicio final, las artesanas hicieron una pequeña práctica sobre cómo tomar fotografías para exponer los productos a través de redes sociales. ■



Muestras de fibras teñidas y fichas técnicas. Fotografía: Margarita Malo.



Muestras de tejidos elaboradas para muestrario. Fotografía: Margarita Malo.



Muestra de tejido realizado con fibras teñidas en el taller. Fotografía: Margarita Malo.



Corte de hojas de planta de aguacate para proceso de teñido. Fotografía: Lorena Páez Iturralde.



Asistentes e instructora del taller sobre procesos asociativos y comercialización.  
San Antonio de Ibarra, provincia de Imbabura. Fuente: Archivo del Cidap.

## PROCESOS ASOCIATIVOS PARA EL FOMENTO Y COMERCIALIZACIÓN DE ARTESANÍAS

---

**DICTADO POR:**  
Daniela Fuentes Moncada, Antropóloga, Ecuador.

**COORDINACIÓN EN TERRITORIO:**  
Karla Cisneros

**DIRIGIDO A:**  
Artesanxs de la parroquia  
San Antonio de Ibarra, Ibarra, provincia de Imbabura.

**NRO. DE ARTESANAS  
CAPACITADAS:**

12

**NRO. DE TALLERES  
DICTADOS:**

1

**NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:**

9

Dentro del cronograma de actividades del Cidap programadas para el año 2021, con miras a la promoción de los artesanos y artesanas del país en nuevos espacios y mercados, se planificó para el mes de diciembre, conjuntamente con la Universidad de las Artes de Guayaquil, el montaje de una exposición venta en el Centro de Producción e Innovación MZ14 de obras elaboradas en San Antonio de Ibarra.

Paralelamente, se planteó la necesidad de implementar un taller para el fomento y fortalecimiento de procesos asociados y comercialización de artesanías de los artesanos que participarían como expositores de la muestra mencionada.

Con la intención de integrar al mayor número de artesanos y artesanas de la parroquia como participantes de la exposición, el sector artesanal de la parroquia fue convocado a través de visitas personales. En las visitas se socializó la iniciativa de la exposición y se invitó a participar del taller que trataría sobre herramientas metodológicas para la generación de dinámicas de trabajo colaborativo, de este modo, los asistentes conformarían un colectivo para gestionar su participación en la exposición.

Quienes contaron con la posibilidad de participar en el proyecto mantuvieron una jornada de tres días de taller en el Centro Cultural Daniel Reyes del GAD parroquial rural de San Antonio. El espacio denominado “Estrategias de comercialización conjunta para la artesanía” estuvo dirigido por la Antropóloga Daniela Fuentes Moncada.

Concluido el taller, se dio inicio a la etapa preparatoria para la exposición. Una vez conocidos por los artesanos los distintos procesos y aspectos que comprende el montaje de una muestra museográfica, siete talleres de artesanías de la localidad tomaron la decisión de participar en la exposición.

En el mes de noviembre iniciaron los procesos de logística de promoción, curaduría envió de piezas y montaje de la muestra, el trabajo fue coordinado entre el Cidap, la Universidad de las Artes, Karla Cisneros y el grupo de artesanos participantes. La exposición denominada la “Magia en madera” estuvo abierta al público del 3 al 5 de diciembre en la plaza pública del Centro de Producción e Innovación MZ14. Los expositores fueron: Lorena Buitrón y Mesías Solano; Teresa Rivera



Dinámica grupal desarrollada con asistentes. Fotografía: Daniela Fuentes.

y Rómulo Garrido; Amparo Criollo y Paul Vinueza; Lorena Venegas; Silvia Castillo; Saúl Cisneros.

La implementación del taller resultó en la consolidación de un colectivo de artesanos y artesanas, quienes a través del trabajo colaborativo gestionaron y activaron un espacio expositivo en la ciudad de Guayaquil. De este modo, se pudo promocionar el trabajo de imaginería y tallado que se elabora en San Antonio en un mercado no habitual para dicha comunidad.

Durante el transcurso de las sesiones del taller se pusieron en evidencia varias de las problemáticas históricas que afectan al sector artesanal de San Antonio, entre ellas, las relaciones de conflic-

to que se han mantenido en el tiempo entre los diversos grupos de artesanos y artesanas que habitan en la comunidad; ante esta situación, se habló de la necesidad de contar con espacios de integración, diálogo y consenso con el fin trabajar en la búsqueda de soluciones para el bienestar colectivo.

### PROCESO DE APRENDIZAJE:

El taller de carácter práctico estuvo orientado a la construcción de una agenda conjunta de prioridades para el fortalecimiento de los procesos de comercialización de la artesanía producida en San Antonio de Ibarra. A través de ejercicios para la identificación de casos de éxito y la dotación de herramientas y conceptos de circulación de bienes culturales, se definió una serie de acciones para la reactivación económica de la comunidad.

La metodología de trabajo partió de la propuesta de Laboratorios Cívico Ciudadanos de la Fundación Ciudadano Inteligente, un instrumento que posibilita definir objetivos de incidencia desde la pluralidad, así como crear redes de colaboración interdisciplinaria. Como resultado de la puesta en práctica de esta metodología, se obtuvo un diagnóstico de las problemáticas que aquejan al sector y la priorización de acciones para contrarrestarlas; se conformó un equipo nuclear de trabajo multidisciplinario e intergeneracional que, en un futuro, se pretende funcione como base para la estructuración de nuevos proyectos; se construyó colectiva y participativamente un plan de acciones; se transmitieron conocimientos sobre herramientas prácticas de comercialización.

**Día 1.**

**20 de septiembre**

Los participantes trabajaron en la elaboración de un mapeo de las problemáticas y necesidades del sector artesanal, reconocieron a los actores involucrados en el ecosistema artesanal e identificaron sus prioridades.

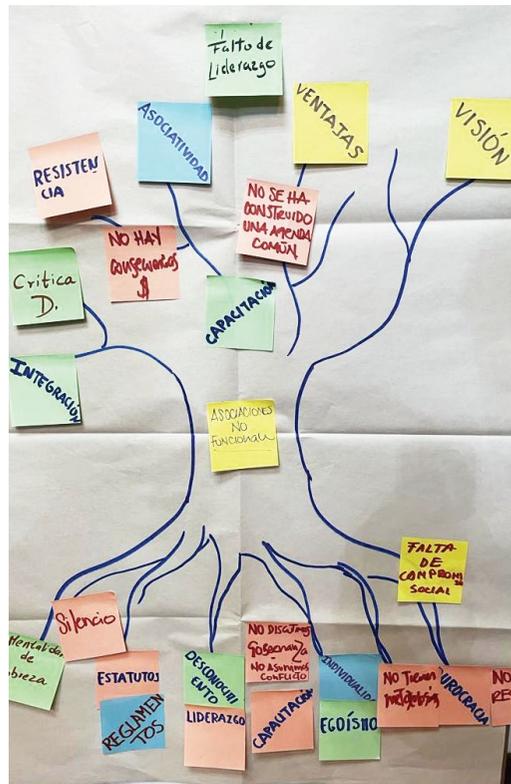


Trabajo reflexivo sobre problemáticas y necesidades del sector artesanal. Fotografía: Daniela Fuentes.

**Día 2.**

**22 de septiembre**

Se construyó un árbol de problemas sobre la base de la situación artesanal local y se trabajó sobre las 10 decisiones y acciones que requiere el sector artesanal.



Árbol de problemas desarrollado por asistentes. Fotografía: Daniela Fuentes.



Dinámica grupal desarrollada con asistentes. Fotografía: Daniela Fuentes.

**Día 3.**

**24 de septiembre**

En la última sesión, las y los asistentes aprendieron sobre cómo gestionar una marca y manejar redes sociales. Se definieron posibles soluciones para los problemas y necesidades identificados, priorizando las acciones a realizar. ■

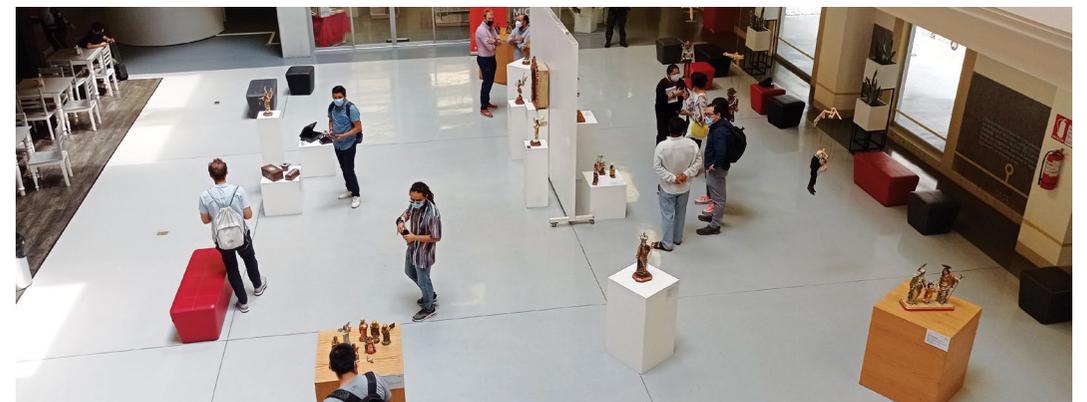
**EXPOSICIÓN "LA MAGIA DE LA MADERA"**  
CENTRO DE PRODUCCIÓN E INNOVACIÓN MZ14.  
UNIVERSIDAD DE LAS ARTES.



Imaginería religiosa tallada en madera. Fotografía: Archivo del Cidap.



Marionetas y personajes populares tallados en madera. Fotografía: Archivo del Cidap.



Vista panorámica de la muestra. Fotografía: Archivo del Cidap.



## TÉCNICAS Y PROCESOS APLICADOS AL TRABAJO CON LA CORTEZA DEL COCO

---

### LECTURAS:

Napoleón Cabrera Acurio, Maestro Artesano, Ecuador.  
Jefferson Rivera, Maestro Artesano, Ecuador.

### DIRIGIDO A:

Asociación de afrodescendientes Guasá y Bombo,  
provincia del Azuay.

NRO. DE ARTESANAS  
CAPACITADAS:

19

NRO. DE TALLERES  
DICTADOS:

1

NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:

35

La Asociación de Afrodescendientes en el Azuay "Guasá y Bombo", desde hace varios años, ha venido desarrollando obras artesanales elaborados con cascarón de coco. Ante la necesidad de mejorar sus productos y ampliar sus conocimientos sobre las técnicas de trabajo con cascarón de coco, solicitan al Cidap la implementación de un espacio formativo en el que puedan aprender sobre los usos de herramientas y maquinarias para el trabajo con coco.

Al ser analizada la solicitud, se consideró que ante las necesidades expuestas, el taller debía orientarse hacia los procesos de elaboración de bisutería y de piezas utilitarias y decorativas, de este modo, se aprendería sobre el manejo de maquinaria y herramientas, por medio e la aplicación de técnicas de trabajo para la elaboración de objetos pequeños. El instructor a cargo del taller fue el Maestro Artesano Napoleón Cabrera Acurio, quien debido a su destreza técnica y experiencia en el ámbito de la joyería y bisutería, podría guiar al grupo en cuanto a sus requerimientos.

A través de la formación en temas relacionados con diseño, innovación, producción y comercio, con perspectiva in-

clusiva de género y de etnicidades, en este espacio se buscó generar productos de excelencia que pudieran contar con una salida en el mercado local y nacional, siendo los beneficios económicos de la comercialización de los objetos un apoyo para mejorar la calidad de vida de los y las participantes.

Los saberes transferidos sobre los procesos de elaboración de bisutería, piezas utilitarias y decorativas elaborados con cascarón de coco, enriquecieron a los conocimientos del grupo en cuanto a las diferentes posibilidades creativas ofrecidas por la materia prima, las técnicas de trabajo con herramientas y los procesos operativos de diseño. Asimismo, los asistentes pudieron diversificar su producción a través del diseño de familias tipológicas de productos y de piezas de una misma función con variaciones en los diseños.

Durante el proceso de aprendizaje se trabajó sobre la importancia de mantener la calidad técnica en cada una de las fases de la cadena productiva. Para poder dar continuidad a las prácticas impartidas y con la intención de que el grupo participe en el Festival de Artesanías de América, se identificó a



Elaboración de piezas de corteza de coco para la realización de aretes y colgantes. Fotografía: Archivo del Cidap.

los artesanos que, una vez concluido el taller, podrían liderar el proceso de producción a través de la transmisión y reproducción de los saberes adquiridos. En este sentido, al finalizar el curso, uno de los compromisos de la Asociación fue el de replicar y poner en práctica los conocimientos aprendidos para, de este modo, fortalecer a las actividades productivas del colectivo.

#### PROCESO DE APRENDIZAJE:

Los contenidos del taller práctico-participativo fueron desarrollados por el Maestro Artesano Napoleón Cabrera, experto en las ramas artesanales de la joyería y bisutería con aplicaciones de cascarón de coco, madera, concha, caracoles y tagua. Las prácticas partieron de demostraciones de los diferentes procesos: obtención de la materia prima –cascarón de coco, madera, conchas–; selección y limpieza de la materia prima; usos de los diferentes tipos de herramientas; aplicación de técnicas. Cada participante recibió atención personalizada del instructor, durante todo el proceso de aprendizaje se dio una retroalimentación constante.



Colgantes y aretes realizados por asistentes del taller. Fotografía: Archivo el Cidap.

**Día 1.**

La clase introductoria consistió en la exposición de las indicaciones generales sobre el trabajo en el taller, el manejo e instalación de herramientas, los usos y tratamientos de la materia prima y los procesos de diseño que serían aplicados. Posteriormente, se dictaron nociones básicas sobre técnicas, acabados, calidad y comercialización.

**Día 2.**

La segunda clase, de mayor contenido práctico, se enfocó en el mejoramiento de los procesos de corte, lijado y abrillantado. Esta fase se contó con la participación del artesano Jefferson Rivera, quien colaboró directamente con el taller.



Corte de corteza de coco.  
Fotografía: Andrea Valdiviezo.

**Día 3.**

En esta etapa del aprendizaje se pusieron en práctica los conocimientos adquiridos sobre técnicas de tallado y calado.



Piezas de corteza de coco.  
Fotografía: Archivo del Cidap.

**Día 4.**

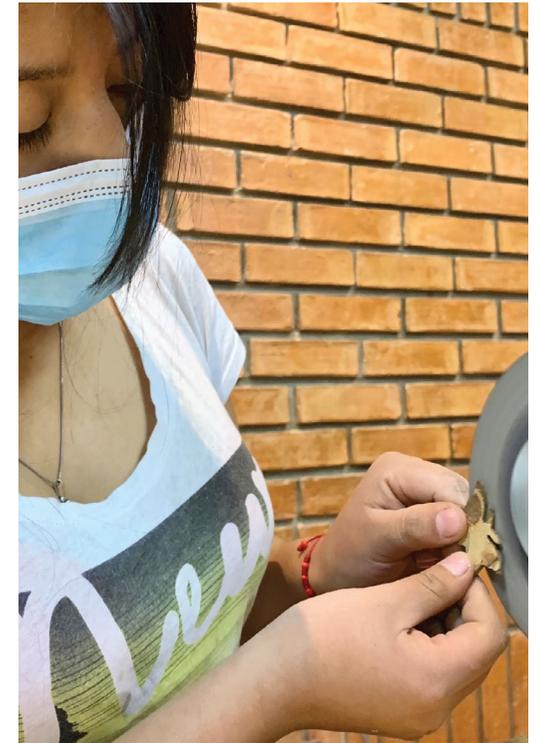
Durante la penúltima sesión se elaboró una gran variedad de objetos. Se impartieron conocimientos sobre armado y acabados.

**Día 5.**

La última clase concluyó con la revisión de los productos terminados y una pequeña exposición de los trabajos realizados en el taller. ■



Explicación sobre proceso de pulido.  
Fotografía: Andrea Valdiviezo.



Pulido de pieza de corteza de coco.  
Fotografía: Andrea Valdiviezo.



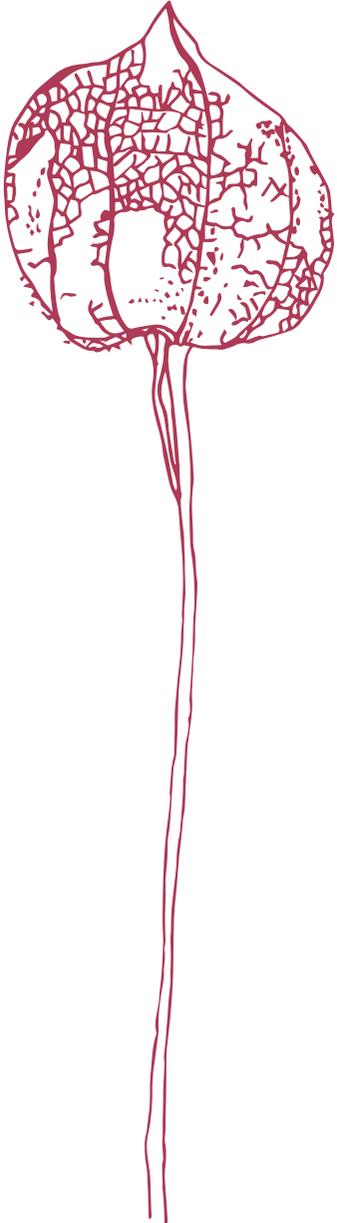
Presentación musical en la clausura del taller. Fotografía: Archivo del Cidap.



**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL

## **ARDIS, SEMANA DE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO**

Ante la necesidad de contar con un espacio de reflexión y diálogo, en el que a través de un reconocimiento mutuo entre artesanos y diseñadores se promueva un trabajo colaborativo, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, lanza en el año 2021 la Edición Textil de ARDIS, Semana de la Artesanía y el Diseño, una plataforma internacional de intercambio académico – formativo orientada hacia la circulación de bienes e ideas y la promoción de la excelencia creativa. En esta edición, frente a la situación de emergencia sanitaria a causa de la pandemia COVID-19, el Cidap propone una agenda virtual de talleres y conferencias que, entre la amplia gama de temáticas relativas a la producción de la nueva artesanía, abarcó la difusión de estrategias y herramientas implementadas para sobrellevar la profundización de las problemáticas del sector artesanal en el contexto pandémico.



**TALLERES**

TALLERES  
5 AL 9/ABRIL  
TALLERES GRATUITOS

ardis  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



## CARMEN MALVAR

► ESPAÑA/EE.UU.

Doctora y profesora. Es fundadora del estudio de Diseño **Atelier Malvar & Tusch** en Nueva York donde se especializa en asesorar a marcas en sus estrategias de expansión hacia nuevos mercados, también es fundadora de **CADA**, una plataforma que apoya a los artesanos a través del diseño social. Carmen ha trabajado varios años con comunidades en México, apoyando por medio del diseño al empoderamiento a través de la tradición artesanal y la identidad. Es Directora del Máster de Diseño para la Resiliencia y el Master de Diseño Comercial en la Escuela de Diseño ELISAVA en Barcelona. Colabora en el Programa de Brand Strategy de Fashion Institute of Technology de New York. Imparte conferencias y seminarios en España, EE.UU y Latinoamérica en temas como la identidad en la era de la globalización, diseño social, estrategias de expansión y estudios de consumo. Carmen vive entre Barcelona, Nueva York y Oaxaca.

PROXIMIDADES AL DISEÑO.

UNA METODOLOGÍA DE INTERCAMBIO ENTRE LA TRADICIÓN ARTESANAL Y LAS HERRAMIENTAS DE DISEÑO

FECHA: 5/ABRIL  
HORARIO: 09H00 - 13H00  
PLATAFORMA: ZOOM (Previa inscripción)

## PROXIMIDADES AL DISEÑO. UNA METODOLOGÍA DE INTERCAMBIO ENTRE LA TRADICIÓN ARTESANAL Y LAS HERRAMIENTAS DE DISEÑO

NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:

61

NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:

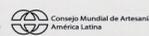
4

ORGANIZADO POR



45 AÑOS  
cidap  
1975-2020

CON EL APOYO DE



OEI

atelier malvar + tusch. Llc

(CADA)

FOUNDATION

CON EL APOYO ACADÉMICO DE



Superar la creencia de que las comunidades artesanales requieren de la ayuda de diseñadores para visibilizar y poner en valor su producción es uno de los retos del trabajo colaborativo entre artesanos y diseñadores. Esta opinión, muchas veces originada desde la formación impartida en las escuelas de diseño, deslegitima los procesos creativos y la gestación de la artesanía como manifestación cultural. La diseñadora Carmen Malvar, quien ha laborado por años con artesanos y artesanas en la sierra mexicana en los altos de Oaxaca, compartió las fases que considera necesarias para la generación de un trabajo conjunto en territorio, construido sobre la base del diálogo y el respeto a la sabiduría de cada colectivo.

La intención de este taller fue poner a disposición del público asistente las metodologías para abordar el territorio e insertarse en la comunidad de un modo no invasivo. En la propuesta, la comunidad es la protagonista y el diseño es el apoyo social de intercambio de herramientas. En este sentido, las herramientas del diseño constituyen un medio para fortalecer los conocimientos de los colectivos. Esto debido a que la riqueza cultural y los saberes

ancestrales deben estar sobre los conocimientos disciplinares del diseño. El taller estuvo dividido en tres apartados: identidad cultural, aproximación a la comunidad y mercado.

Previo al inicio de un proyecto colaborativo en territorio, el diseñador debe conocer y explorar a profundidad las dimensiones socioculturales, económicas y ambientales bajo las que se desarrolla la comunidad y se gesta su producción artesanal. Es sustancial tener en cuenta que el trabajo de las comunidades conforma su identidad; esta no puede ser separada del proceso creativo, ambos van de la mano. Para poder aproximarse a un colectivo, se debe comprender hacia dónde se pretende llegar, con quién se trabajará y qué técnicas artesanales y oficios se practican en las localidades. Identificar actores claves de dentro será esencial para el acceso a las comunidades y el conocimiento sobre sus maneras de trabajar.

Es común el rechazo a diseñadores que tienen la intención de intervenir sobre la producción artesanal de los diversos colectivos. Esta reacción es el resultado de la necesidad de protección frente a situaciones recurrentes

como: la apropiación de diseños en beneficio del diseñador o una marca; las visitas prolongadas a artesanos y artesanas para aprender a ejecutar técnicas y procesos tradicionales; abandonando a la comunidad una vez que se han obtenido los conocimientos; usar a artesano y artesanas como mano de obra; la imposición de diseños; y la generación de expectativas de ayuda poco sinceras.

Para poder realizar una aproximación y contar con una apertura por parte de las comunidades artesanales, se torna esencial establecer vínculos de confianza con los diferentes actores involucrados en el proyecto. Es importante indicar que, para generar confianza y un respeto mutuo, el diseñador deberá permanecer varios años dentro de la localidad y asimilar su sabiduría y forma de vida. Si no se entiende a profundidad su identidad, discurso,

cultura y tradición, se puede caer en imposiciones que no dejarán ningún aporte a la comunidad.

El diseñador tendrá en cuenta que su planificación debe ser flexible, para considerar las dinámicas sociales, los tiempos, las costumbres y las obligaciones de las personas con la comunidad. Escuchar a los artesanos y artesanas y establecer diálogos será fundamental durante el proceso, pues la formación del diseñador, su manera de pensar y trabajar no coincidirán con las del colectivo. Por otro lado, el diseñador sabrá que no se llega a la localidad pretendiendo ayudar; la comunidad tiene el conocimiento y los diseñadores aportan las herramientas para acompañar a los procesos de la cadena de valor de la producción. En general, las comunidades solicitan este tipo de herramientas para ser resilientes y defenderse en los mercados.

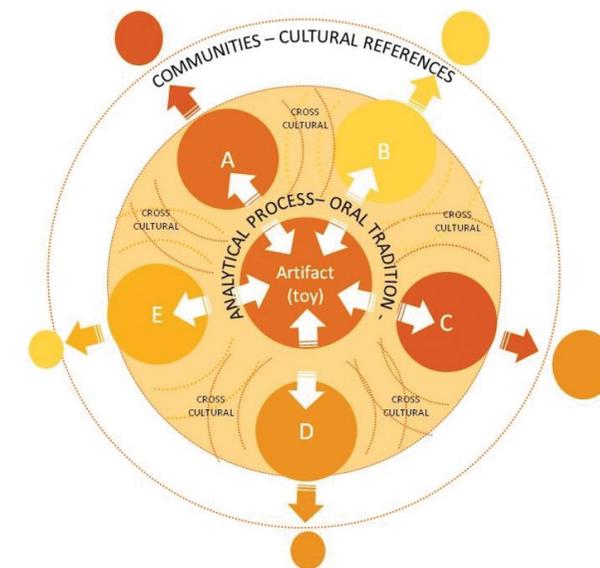


Gráfico elaborado por Carmen Malvar. Metodología de trabajo aplicada en comunidades de Oaxaca, México. Fuente: Presentación de C. Malvar en ARDIS.

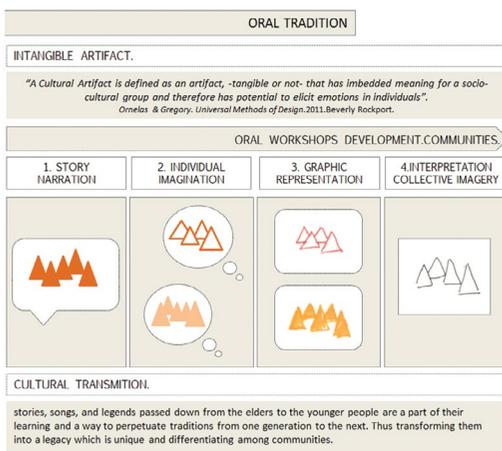


Gráfico elaborado por Carmen Malvar. Metodología de aproximación a comunidades indígenas. Fuente: Presentación de C. Malvar en ARDIS.

### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

El primer apartado de la intervención trató las estrategias de aproximación a la comunidad; se indicó que, previamente al inicio del trabajo, los grupos involucrados deben estar informados y de acuerdo con lo que se realizará. Otro punto fue cómo llevar un cuaderno de registro, con el fin de desarrollar un conocimiento amplio sobre los diversos aspectos que conforman el proyecto. Asimismo, se recomienda contar con una persona que actúe como mediadora entre el grupo artesanal y el diseñador, pues este, para poder ofrecer sus herramientas de trabajo, deberá conocer a profundidad las técnicas practicadas en la comunidad.

La información referente al mapeo de la producción artesanal del país y las formas de organización utilizadas por las comunidades para trabajos grupales será levantada y considerada para el planteamiento del proyecto. Las artesanas y artesanos emplearán

las herramientas de trabajo, como la maquinaria, para plasmar su obra, de modo tal que la producción sea de ellos y de su comunidad. Debe tenerse especial cuidado en que el uso de estas herramientas no sea para realizar pedidos externos que conviertan al artesano en mano de obra.

En las comunidades existen reglas y normas éticas que generan valor. Para poder aproximarse a las comunidades es necesario contar con equipos de diseñadores expertos en trabajo comunitario, que mantengan un vínculo cercano con la localidad o que pertenezcan a esta. Este equipo estará encargado de informar sobre los aspectos que se deben considerar para el desarrollo del proyecto, según el contexto y las costumbres de cada comunidad, de cómo pedir permiso para llevar a cabo el trabajo y de mediar con los líderes comunitarios. Estos equipos son especialmente relevantes para generar confianza en la comunidad y evitar imposiciones.

En cuanto a los métodos de trabajo, se expusieron varios ejercicios junto con sus resultados. Uno de los ejemplos referenciados fue el caso del trabajo que se efectuó a través de la memoria oral de los grupos participantes. Mediante el relato de cuentos, recuerdos e historias de la comunidad, se generaron representaciones y formas que, posteriormente, concluyeron en objetos. Asimismo, sobre las metodologías empleadas, se habló de la importancia de utilizar técnicas de trabajo que concluyan en objetos que los artesanos asuman como propios y con los que se sientan identificados. Por último, se enseñó cómo hacer registros y documentar el proceso.

La temática final fue el mercado. Se mencionó que, al concluir la producción, se reconoció la necesidad de introducir herramientas de diseño para facilitar los procesos. Se indicaron las herramientas usadas y en que consistió su aplicación. Las comunidades fueron instruidas sobre: la construcción y utilización de patrones; la elaboración de familias de productos; cómo exponer un producto; cómo aplicar tallas en piezas de vestir; cómo trabajar con referencias de productos similares; la diferenciación entre objetos utilitarios y decorativos; cómo defender el producto a través del relato; y la importancia de los acabados y el empaquetado. Para concluir, se señaló que deben explicarse a la comunidad las decisiones tomadas en cuanto a la comercialización, denotando sus razones y a qué públicos serán dirigidos los productos.

### CONSIDERACIONES FINALES:

El papel del diseñador en una experiencia colaborativa implica una conciencia social. Las herramientas del diseño, como la investigación, pueden ser un apoyo para poner en valor la

producción y recuperar técnicas, procesos o elementos iconográficos que se encuentran en peligro de desaparecer.

Cuando se realiza un trabajo colaborativo siempre se debe contar con la autorización de la comunidad. Las piezas producidas serán de la comunidad y su trabajo deberá ser reconocido.

El trabajo colaborativo implica un diálogo respetuoso entre los involucrados. El diseñador no se ubicará en el centro de los diálogos, debe ser receptivo frente a lo que desea producir la comunidad, de lo contrario, si sus ideas son impuestas, estará utilizando a los artesanos como mano de obra.

El proceso de comercialización debe ser cuidado, el producto se respaldará por razones de precio y para mantener el orgullo del trabajo de las comunidades. En ocasiones, el artesano puede decidir, en función del precio, dejar de lado a la estética y los terminados del producto. En este sentido, es obligación del diseñador apoyar al artesano para que pueda defender su producto en los mercados, poniendo en valor los procesos que existen detrás. ■



Prototipo elaborado por artesanas de Oaxaca, México. Fuente: Presentación de C. Malvar en ARDIS.



Taller de confección de muñecos, Oaxaca, México. Fuente: Presentación de C. Malvar en ARDIS.

TALLERES  
5 AL 9/ABRIL  
TALLERES GRATUITOS

ardis  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



## LUCIA CHROMETZKA

▶ ITALIA

Diseñadora de Negocios. Desde 1999 se especializa en la observación de la cultura material y la innovación de proyectos. Coordina el observatorio internacional y la red de coolhunters en Future Concept Lab, un instituto de investigación y compañía consultora que asesora a empresas para lidiar con la complejidad del mercado. Lucía es actualmente profesora adjunta de Previsión de Tendencias e Innovación Estratégica en la Escuela de Diseño de la Politécnica de Milán y dicta regularmente conferencias en Domus Academy, institución para la que dirige, desde el año 2004, tesis de maestría. Dicta seminarios para profesionales en diversas universidades europeas sobre diseño empresarial y pensamiento de diseño. Cuenta con múltiples artículos de diseño y es coautora de los libros: Body Visions (2004), Living Trends (2005), Real Fashion Trends, the coolhunter guide (2007), Consum-Authors (2008) y #Coolhunting Evolution (2018).

GLOBAL TRENDS, COOLHUNTING  
AND LOCAL SIGNALS OF CHANGE FOR DESIGN

FECHA: 6 Y 9/ABRIL

HORARIO: 10H00 - 12H00 (MARTES 6) 10H00 - 11H00 (VIERNES 9)

PLATAFORMA: ZOOM (Previa inscripción)

ORGANIZADO  
POR:



45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

CON EL  
APOYO DE:



OEI

CON EL AVAL  
ACADEMICO DE:



## GLOBAL TRENDS, COOLHUNTING AND LOCAL SIGNALS OF CHANGE FOR DESIGN OPPORTUNITIES

NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:

141

NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:

3

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=1qvcw9KAIp0>

Lucia Chrometska cuenta con más de 22 años de experiencia en innovación en diseño. Como investigadora y consultora, su trabajo ha sido solicitado por numerosas empresas e instituciones, tanto estatales como privadas; su objetivo es generar innovación según las realidades y particularidades de cada organización. Así, la expositora preparó un taller dirigido al entendimiento de las tendencias globales y locales, enfocado en aquellas de carácter sociocultural. A través de ejercicios prácticos, orientados al estímulo de la imaginación, buscó sentar las bases para el desarrollo de proyectos que incorporen elementos de cultura e innovación y cultura y tendencias. Para este fin, los componentes de innovación partirían de la observación de la convivencia sociocultural, es decir, de la vida cotidiana.

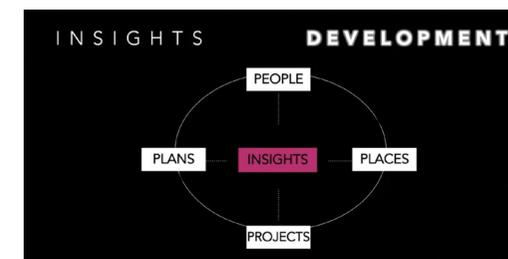
Los diseñadores, al haber sido formados para comprender la cultura material, pasan a ser intérpretes del cambio. Desde esta perspectiva, se torna fundamental dar significado a los proyectos de diseño, no solamente para el profesional, sino para quién respalda el proyecto. El diseño debe contar con un propósito para poder crear histo-

rias. Es importante comprender cuál es y cuál será el rol de los diseñadores y de los creativos. El significado de los proyectos parte de los conceptos, el profesional debe ser capaz de investigar qué está pasando en el entorno. De este modo, se podrá ofrecer, según cada realidad, soluciones originadas en las nuevas oportunidades que surgen de las tendencias. Si no podemos imaginar el futuro, no lo podemos diseñar.

El trabajo entre diseñadores y personas provenientes del mundo de la gerencia de empresas suele presentar problemas comunicativos. Las tendencias pueden actuar como un puente facilitador del diálogo por medio de la generación de una visión o lenguaje común. Las tendencias socioculturales suscitan plataformas positivas, su punto de partida es la observación de la vida diaria de las personas. No obstante, los productos deberán ser el resultado de un objetivo común entre creativos y gerentes de empresas. Este es el principio del *design thinking* o pensamiento del diseño, el de maximizar la creatividad colectiva.

Por otro lado, durante los procesos de trabajo colectivo, el diseñador debe mantener la mente abierta, ser

fiel a sus ideas y empezar a generar interpretaciones significativas sobre lo que está pasando en los múltiples contextos. Como intérpretes creativos del cambio, deben estar conscientes de las variaciones en los contextos del mercado. En los últimos 20 años, las personas han sido empoderadas a través de la tecnología, las redes sociales y las plataformas digitales. Actualmente, nos encontramos inmersos dentro de este sistema y ante esto los diseñadores, como agentes creativos de cambio, deben estar alerta para detectar las transformaciones e interpretarlas mediante soluciones.



Aspectos que deben ser considerados para la formulación de proyectos de diseño. Fuente: Presentación de L. Chrometska en ARDIS.

## TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

Para comprender y poner en contexto a las tendencias, fue necesario abordar la transición del *marketing* al *societing*. Los principios en los que se basa la mercadotecnia, como el precio y la promoción, son variables controlables en la actualidad. Si bien los productos mantienen su importancia, las reflexiones deben girar en torno a las localidades y a la formulación de proyectos. El mercado está inmerso en la sociedad, la vida de las personas no puede ser reducida a un diagnóstico de *marketing*, por esto, el diseñador en su accionar y en su trabajo con tendencias no debe ser ajeno a la realidad social.

Para el éxito de los proyectos se debe considerar como prioridad:

- Las personas, no solamente el público objetivo, sino todos los actores involucrados en el proyecto.
- Otros proyectos que están surgiendo en nuestro entorno y en otros sectores.

INTER-DISCIPLINARY APPROACH	
Collective Imaginary	Monitoring transversal global values through sociological imagination.
Cultural Scanning	Identifying distinctive local characteristics through socio-cultural analysis.
MacroFraming	Understanding the evolution of market sectors (design, food, wellness...) through sociological interpretation.
MicroFraming	Focusing on the impact of material culture through creative interpretation
Coolhunting	Observation of people and places based on the Coolhunting technique
Cultsearching	Scouting of products, ideas, expressions, opinions based on interdisciplinary research techniques.
Design Thinking	Developing new concepts and scenarios based on the interrelation between People, Places, Plans and Projects and their creative interpretation

Aproximaciones desde la interdisciplina para la formulación de proyectos de diseño. Fuente: Presentación de L. Chrometska en ARDIS.

## 4P DEVELOPMENT CULTSEARCHING

The 4P methodology can be a simple yet effective way of triggering creative thinking and effective research development.

- Places: Local Observation
- Plans: Discovering City phenomena and Occasions
- People: Understanding Styles and Behaviours
- Projects: Spotting Emerging Creativity

Explicación sobre aplicación de técnicas cultsearching en proyectos de diseño. Fuente: Presentación de L. Chrometska en ARDIS.

- El estudio de las localidades para identificar sus particularidades.
- La planificación, esencial para direccionar el proyecto acorde a las tendencias sociales.

En el diseño de proyectos no deben existir jerarquías entre estas cuatro prioridades, que se encuentran relacionadas entre sí y mantienen un mismo nivel de importancia.

Previo a la realización de los ejercicios programados para el taller, fue necesario explicar la complejidad de las tendencias socioculturales y cómo abordarlas desde la investigación, el trabajo de campo y el diseño de proyectos. Las tendencias fueron presentadas y estratificadas por tiempos. Desde la industria de la moda se ha enviado el mensaje de que las tendencias cambian rápidamente, lo que no corresponde con la realidad. Estas, al estar enraizadas en las culturas globales y locales, presentan períodos largos de duración. Según la experiencia de la expositora, estos períodos son de alrededor de quince años.

Los valores de las personas se gestan en su cultura, por lo que están protegidos y no cambian rápidamente, lo mismo sucede con los valores culturales, a menos que se suscite un cambio político, económico o social violento. Las expresiones estéticas cambian con más frecuencia, por eso se habla de macro y microtendencias. Para el desarrollo de proyectos es importante considerar las escalas temporales a las que corresponden las tendencias, ya que sobre estas radicará que el proyecto sea o no sostenible en el tiempo.

## DECIPHER CHANGE

Values   Global & Local	15 YEARS
MacroFraming	10 YEARS
MicroFraming   ConsumAuthors	5 YEARS
Coolhunting & Cultsearching	PRESENT
Design Thinking	FUTURE

Escalas temporales de macro y microtendencias. Fuente: Presentación de L. Chrometska en ARDIS.

## 4P DEVELOPMENT OPPORTUNITY

PROJECTS: IDENTIFY A BUSINESS SECTOR  
Which is the sector you would like to invest in the future?  
Choose an **ideal business sector**: Fashion and Accessories, Catering, Entertainment, Beauty and Wellness...

Imagine that you are an entrepreneur thinking about **investing** on a new company/brand.

Are there any **case studies** from your observations and research compatible with the proposed trends, the sector of reference, people's values, and cultural context?

Técnicas de estudio para definición de temáticas de proyectos de diseño. Fuente: Presentación de L. Chrometska en ARDIS.

La tallerista realizó una selección de macrotendencias que fueron expuestas con la intención de generar una reflexión crítica y analítica. Para el análisis, se utilizó una tabla compuesta por los cuatro paradigmas en los que se enmarcan, a nivel global, los diseños de proyectos. Al mismo tiempo, esta tabla sirvió como guía para encontrar a qué paradigma pertenecen las tendencias y así poder analizarlas. Las macrotendencias expuestas fueron: instinto experimental, sensaciones tangibles, retroescapes y mundos conectados.

La exposición concluyó con una explicación sobre cómo usar las técnicas del *coolhunting* y el *cultsearching* para la formulación de proyectos. Sobre la base de las reflexiones generadas en el taller, los asistentes llevaron a cabo un ejercicio sobre las tendencias que han observado en su entorno, analizando cuáles considerarían para sus proyectos y cómo las aplicarían. Los trabajos fueron expuestos y analizados conjuntamente con la tallerista.

### CONSIDERACIONES FINALES:

Los diseñadores podrán esbozar un cambio si comprenden que las tendencias son fenómenos que abarcan diferentes procesos, duraciones y modos de acercamiento para llegar a un concepto final. Las tendencias no pueden ser abordadas pasivamente, se requiere de proactividad y de una aproximación crítica y reflexiva.

Las tendencias, al estar interrelacionadas, deben ser abordadas desde la interdisciplina. En este sentido, es esencial que el diseñador trabaje colectivamente. El enfoque de los proyectos debe estar sobre los fenómenos globales, sin embargo, debido a su complejidad, el diseñador deberá generar una interpretación propia a través de su proceso y metodología de trabajo. ■

TALLERES  
5 AL 9/ABRIL  
TALLERES GRATUITOS

ardis  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



## ESTUDIO SAVAGE

Adrián Salvador  
Lucas Zaragosí  
▶ ESPAÑA

"ESTUDIO SAVAGE habla de la naturaleza más salvaje, de la vuelta a los orígenes y de mirar al pasado para afrontar el futuro, de la curiosidad por descubrir cosas nuevas y la pasión por resolver las incertidumbres de forma sostenible. ESTUDIO SAVAGE es un equipo creativo que ofrece sus servicios desde 2010 en Valencia. Además, diseñamos y producimos en colaboración con artesanos locales ofreciendo ediciones limitadas de ropa, complementos y objetos. Nuestra pequeña producción nos permite estar íntimamente involucrados en todos los niveles del proceso de creación. Conscientes de nuestra responsabilidad por preservar la tradición centenaria de la artesanía española desde una visión contemporánea, cada producto está diseñado y hecho a mano en España. Creemos en la belleza. Sin excepción."

### NEOARTESANÍA

FECHA: 7/ABRIL  
HORARIO: 10H00 - 13H00  
PLATAFORMA: ZOOM (Previa inscripción)

## NEOARTESANÍA

NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:

87

NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:

3

ORGANIZADO  
POR:



45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

CON EL  
APOYO DE:



OEI ESTUDIOSAVAGE

CON EL AVAL  
ACADEMICO DE:



Lucas Zaragosí y Adrián Salvador, fundadores de Estudio Savage, diseñan y producen a mano ediciones limitadas de ropa, complementos y objetos en colaboración con artesanos locales de España. La cuantía de su producción les permite estar íntimamente involucrados en todos los niveles del proceso de creación. Conscientes de la responsabilidad de preservar la tradición centenaria de la artesanía española, su trabajo se ha orientado a la elaboración de piezas artesanales desde una visión contemporánea. A través de su recorrido profesional y académico, los talleristas expusieron los contextos en los que se gesta la nueva artesanía.

En este sentido, los neotextiles fueron abordados como un modo de exploración de los usos innovadores tradicionales y sostenibles del mundo textil. Las referencias sobre proyectos que conjugan la habilidad manual con nuevas tecnologías fueron el punto de partida para la realización de dos ejercicios prácticos. La emoción, el corazón, el tiempo y las manos son requisitos imprescindibles para realizar trabajos de calidad vinculados con la artesanía. En un mundo hiperconectado, en el que cada acción

repercute sobre el resto de personas y el entorno cercano, se torna necesario que los creativos incorporen a la construcción y desarrollo de su labor los conceptos y valores que los definen como creadores.

Uno de los conceptos que debe ser tomado en cuenta en la actualidad es la sostenibilidad. Históricamente, esta ha sido relacionada con el medioambiente, sin embargo, para la elaboración de proyectos sostenibles deben considerarse las tres dimensiones que la conforman: social, económica y ambiental. Durante los procesos productivos es importante minimizar el impacto ambiental. Asimismo, es fundamental que el proyecto mejore la sociedad en la que vivimos y que económicamente permita una rentabilidad duradera y compartida. Si conseguimos un equilibrio entre estas tres dimensiones, desde el ámbito creativo, podremos aportar a mejorar la situación del mundo en que vivimos.

Existe otra forma de hacer las cosas, cada artesanía y cada proyecto se alimentan de fuentes distintas. En palabras de los expositores, se señala que:

*Durante la última década estamos asistiendo a un impresionante resurgimiento de una nueva artesanía que va más allá de los estereotipados tópicos de manualidad y folclore. Se trata de una artesanía **absolutamente contemporánea y vanguardista** que explora la expresión plástica de nuevos imaginarios. Abierta al diálogo entre la habilidad manual y el uso de nuevas tecnologías. Interesada tanto en el potencial expresivo de los nuevos materiales como en la reinterpretación de los tradicionales. Centrada en una comunicación **emocional**, tanto a nivel sensorial como en el plano simbólico. Una artesanía, en definitiva, en el que los productos emergen de la interacción entre ilusiones, inquietudes e incertidumbres, a través de una **mirada local ante los retos presentados por las tendencias globales**.*



Dimensiones conformantes de proyectos sostenibles. Fuente: Presentación de Estudio Savage en ARDIS.

Dedicar tiempo a pensar la mejor manera de hacer las cosas nos llevará a trabajar por el mundo que todos anhelamos. A través de la imaginación y la energía, de una manera simple y honesta, podemos crear utilidad e ideas po-

sitivas para encontrar soluciones frente a la incertidumbre del futuro. El proponer una cultura de consumo alternativa nos lleva a consumir menos y mejor.



El mundo global necesita de la cultura, lo local significa cultura. Fuente: Presentación de Estudio Savage en ARDIS.

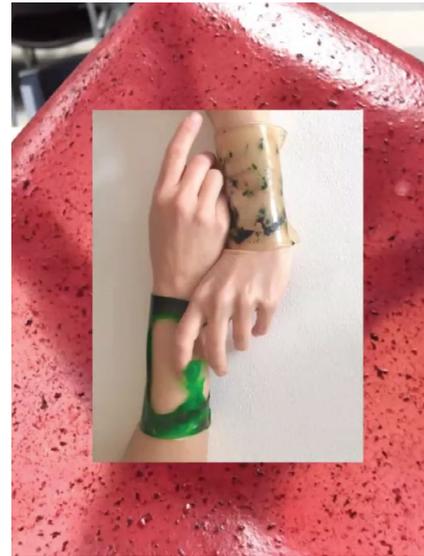
El trabajo colaborativo entre artesanos y diseñadores es necesario. El diseño colectivo originado en la labor equilibrada y respetuosa, junto con el conocimiento compartido, nos permite evolucionar, crecer y progresar mirando hacia el futuro. Gracias a la labor con las manos, la artesanía nos permite centrarnos en el error, en el proceso experimental que es mucho más enriquecedor que el industrial; la emoción surge de la artesanía. En un mundo global necesitamos de la cultura. La cultura es lo que hemos sido, lo que somos y lo que seremos, es nuestra identidad, nuestra raíz. Estos sentimientos de pertenencia se vinculan con la emoción, y esta, queramos o no, se vincula con el corazón.

#### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

Como introducción a la nueva artesanía, los expositores compartieron su experiencia como estudio creativo. Abordaron los procesos que los llevaron a

**Bioplásticos**

Explicación sobre proceso de elaboración de bioplásticos caseros.  
Fuente: Presentación de Estudio Savage en ARDIS.



crear un concepto fundamentado en los principios y valores que consideraron debían formar parte de su manifiesto. Entre los trabajos expuestos, se mencionó a *Craft in Progress*, un proyecto que logró juntar a artesanos de diversas ramas para gestar una labor en común.

Mediante la presentación de casos de empresas que han enfocado su trabajo al desarrollo sostenible, se motivó a los participantes a reflexionar sobre posibles orientaciones para sus quehaceres. Asimismo, se dio a conocer la historia que hay detrás de algunos proyectos de neotextiles y cuál ha sido su impacto. De igual modo, se indicó cómo convertir de forma manual materiales o residuos en estructuras blandas y rígidas, utilizando una variedad de técnicas como: fieltro, ligamentos, hilar, biorresinas vegetales y ahormado.

Los conocimientos fueron aplicados en dos ejercicios prácticos. Para el primero, se mostraron como referencia

diferentes productos artesanales elaborados con biomaterial. Posteriormente, se indicó, paso a paso, cómo realizar bioplástico casero, empleando como ingredientes maicena, agua, glicerina y cáscaras de fruta.



Explicación de proceso de elaboración de tejido flexible. Fuente: Presentación de Estudio Savage en ARDIS.

Sobre la experiencia de un proyecto dirigido por Adrián Salvador y ejecutado conjuntamente entre artesanos talli emiratíes y españoles, se enseñó cómo tejer con textiles o fibras vegetales usando como soporte mallas u objetos con perforaciones. Se presentaron diversas técnicas de tejido y procesos de diseño. El ejercicio concluyó con una demostración práctica sobre esta técnica, con cordones y mallas flexibles.

### CONSIDERACIONES FINALES:

El desarrollo de la artesanía contemporánea posee un valor estratégico. Existen tres claves que definen a la artesanía contemporánea:

El fomento del desarrollo económico, permitiendo acceder al mercado del nuevo lujo (con una demanda creciente, especialmente a nivel internacional), impulsando una industria más calificada (basada en el diseño, la imagen y la calidad) y favoreciendo el desarrollo de la cultura emprendedora.

- El fortalecimiento de la imagen de identidad regional, potenciando un turismo cultural de mayor calidad.
- La dinamización y enriquecimiento de la cultura local, recuperando y actualizando sus tradiciones dentro de un contexto más global, proyectado hacia el futuro. ■

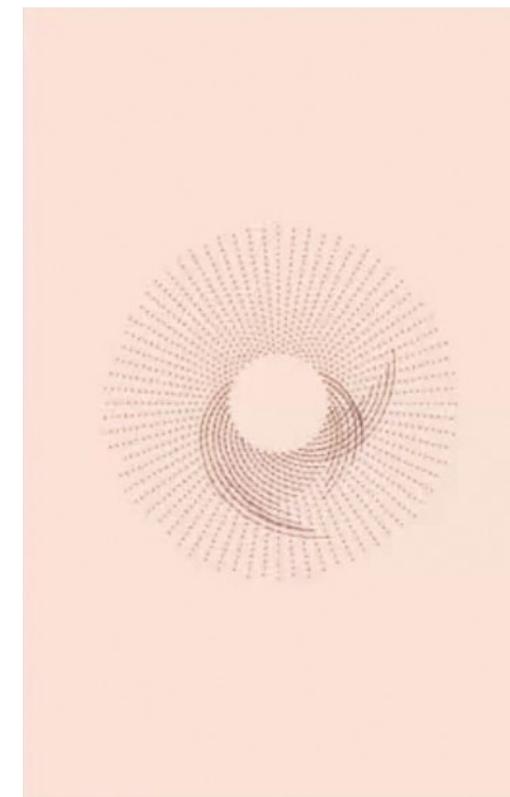


Imagen izquierda: Matriz para diseño de forma flexible.

Imagen derecha: Adrián Salvador elaborando contenedor flexible en cuero.  
Fuente: Presentación de Estudio Savage en ARDIS.



**TALLERES**  
**5 AL 9/ABRIL**  
TALLERES GRATUITOS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



## BRADLEY HILGERT

► ECUADOR

PhD (Columbus, Ohio, EE.UU. 1984).  
Doctorado de Literatura y Cultura Latinoamericanas con doble maestría en Literatura y Cultura Latinoamericanas y Estudios Culturales Latinoamericanos. Como docente-investigador en la Universidad de las Artes ha dirigido varios proyectos que plantean un modelo pedagógico en que estén estrechamente relacionados la docencia, la investigación y el vínculo con la comunidad. Ha publicado textos sobre las pedagogías críticas latinoamericanas, los estudios de memoria, la literatura comprometida de El Salvador y el pensamiento centroamericano. Actualmente es el Vicerrector Académico de la Universidad de las Artes en Guayaquil, Ecuador.

**PROPUESTAS METODOLÓGICAS:**  
**TEJIENDO COMUNIDADES DE INTER-APRENDIZAJE**

**FECHA:** 7/ABRIL  
**HORARIO:** 15H00 - 18H00  
**PLATAFORMA:** ZOOM (Previa inscripción)

ORGANIZADO POR:  cidap /

45 AÑOS 1975  
cidap 2020

CON EL APOYO DE:  Consejo Mundial de Artesanía América Latina

 OEI  Universidad de las Artes

CON EL AVAL ACADÉMICO DE:  UNIVERSIDAD DEL AZUAY

## PROPUESTAS METODOLÓGICAS: TEJIENDO COMUNIDADES DE INTERAPRENDIZAJE

NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:

69

NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:

3

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=oY7Wll6sSaY>



Actividad para presentación de asistentes del taller. Fuente: Presentación de B. Hilgert en ARDIS.

Reflexionar sobre cómo innovar los sistemas educativos implica trabajar en los modos para poder reestructurarlos. Bradley Hilgert, docente investigador y vicerrector académico de la Universidad de las Artes, plantea una propuesta metodológica para tejer comunidades de interaprendizaje. Los resultados de esta fueron expuestos a través del caso de un proyecto que nació del trabajo colectivo entre los vecinos del barrio Nigeria, en la Isla Trinitaria y la Universidad de las Artes, en Guayaquil. El taller trató sobre los enfoques del sistema de educación superior en el Ecuador y la posibilidad de repensarlo a través del interaprendizaje. Como ejemplo de esta posibilidad, se presentó la metodología y resultados del proyecto Nigeria, que fue coideado y cogestado con la docente Ana Carrillo.

En este espacio formativo se expusieron, a través del caso mencionado, las etapas de generación de una propuesta metodológica que tuvo como fin la producción de conocimiento. La metodología diseñada para la construcción de comunidades de interaprendizaje parte del postulado formulado en 2016 por René Ramírez. En este, se señala que la universidad ecuatoriana, duran-

te las reformas de las décadas de 1980 y 1990, se configuró como un fiel reflejo de una sociedad elitista, marcada por un sistema mercantilizado, coadyuvando a la construcción de dinámicas excluyentes. En el año 2009, esta situación ya había sido denunciada por los grupos subalternos, quienes indicaban que históricamente han sido segregados del sistema universitario. Así, esta propuesta busca deshacer los vínculos de control de la población por parte de los sectores de élite.

A pesar de que en el contexto actual se plantea una educación intercultural y plurinacional, existen sectores del país que no se encuentran reflejados en el sistema educativo, tanto en el nivel escolar como en el universitario. La exclusión de las universidades deviene, según Santiago Castro-Gómez, de la reproducción de la estructura triangular de la colonialidad, compuesta por tres ejes: el eurocentrismo, la clasificación social a través del origen étnico y la instalación del capitalismo como un patrón mundial. Las universidades, como centros privilegiados de producción del conocimiento, legitiman los saberes mediante la reproducción de un modelo epistémico moderno-colonial. Desde esta mirada, es

importante reflexionar sobre qué sucede con los conocimientos de la artesanía y el arte popular y si estos han sido validados por el sistema educativo.

La centralidad de la universidad en la construcción del campo cultural es un hecho reconocido. Al ser la institución que legitima los debates, mucho del poder del campo cultural está ubicado dentro de las universidades. Esto nos lleva a cuestionarnos a quién está representando la universidad. En este contexto, es sustancial hacer una reflexión crítica sobre el quehacer universitario y su capacidad de generar conocimientos de utilidad para la sociedad. Hoy está en juego la noción de la conservación de la cultura como lo "culto", versus la entrada y reconocimiento pleno de la diversidad cultural. Sobre este punto cabe preguntarse: ¿debemos llevar la cultura al pueblo o ya es hora de reconocer y respetar las manifestaciones culturales de los pueblos como iguales en su diferencia, dignas de ser preservadas y difundidas?

Las comunidades de interaprendizaje, al poner en contacto y diálogo a distintos actores de la sociedad, representan una salida frente a la deslegi-

timación de los conocimientos de los grupos subalternos y su exclusión histórica del sistema de educación superior. El proyecto Nigeria, gestado bajo los principios de la Universidad de las Artes, se propuso superar la concepción de que el arte es una actividad de élite y trabajar para eliminar las brechas entre el artista y la sociedad. Para este fin, el proyecto se diseñó sobre las líneas de acción del interaprendizaje: diálogo intercultural de saberes; investigación-acción-participación; generación conjunta y creativa de unidades económicas-culturales que enfatiza en las artes, el diseño y las tecnologías; y creación de espacios comunes para el arte y el buen vivir.



#### ¿QUÉ ES EL ARTE POPULAR?

"Asumiendo estos supuestos, podemos caracterizar la cultura popular como el conjunto de prácticas, discursos y figuras particulares de sectores ubicados desfavorablemente en la escena social y marginados, por lo tanto, del acceso a diversas instancias de poder [...]. El concepto de "arte popular" designa un ámbito específico dentro de los territorios de la cultura popular. Se refiere a puntos intensificados, difíciles, sujetos a tensiones, discordancias y rupturas, pliegues, contracciones y erisipaciones formales ocurridos en ese ámbito y dirigidos a replantear el sentido social a través de diversas maniobras formales. Según queda sostenido, tales maniobras, realizadas paralelamente a las del arte hegemónico, no operan en forma autónoma sino en concurrencia y hasta en fusión con otros movimientos que traman el hacer social" (Ticio Escobar 38).

Reflexión sobre si la artesanía y el arte popular han sido validados por el sistema educativo. Fuente: Presentación de B. Hilgert en ARDIS.

#### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

Al haber sido una propuesta planteada desde la academia, y para poder explicar el por qué el sistema educativo debe ir hacia el interaprendizaje, fue necesario iniciar con un diagnóstico sobre la educación superior en el Ecuador. En este apartado, se trataron las ideas

de Juan García, intelectual afroecuatoriano; los postulados formulados por el filósofo Santiago Castro-Gómez sobre la decolonización de las universidades; la relación entre la universidad y el mercado; y la importancia de reflexionar sobre el rol social de las universidades como entidades educativas y constructoras del campo cultural.

Para abordar cómo se desarrolló la metodología aplicada en el proyecto Nigeria, fue necesario explicar en qué consiste el interaprendizaje y cuáles son sus líneas de acción orgánica e intencional. El proyecto, que comenzó como pedagógico, permitió repensar la estructura del sistema educativo, con la intención de buscar metodologías alternativas para responder a los retos de la educación superior del Ecuador del siglo XXI. Además, debía sustentarse sobre los principios y valores de la Universidad de las Artes, la mirada de la universidad como un bien público y social, los principios de interculturalidad y plurinacionalidad de la Constitución Ecuatoriana y la vinculación con la sociedad para afrontar las necesidades de desarrollo local y regional.

La Universidad de las Artes contaba con varios trabajos de vinculación con la Isla Trinitaria. Entre el material producido se encontró un video en el que se invitaba a la universidad a trabajar en un proyecto artístico, sin embargo, se indicaba que para que este funcione era necesario que sea de larga duración. Esta invitación fue tomada como una oportunidad para proponer una asignatura construida sobre las líneas de acción del interaprendizaje, aportando, a la vez, nuevas formas de construcción de conocimiento. La invitación realizada por



Propuesta de modelo de interaprendizaje planteada en proyecto Nigeria.

Fuente: Presentación de Bradley Hilgert en ARDIS.

parte del Centro Comunitario Juanito Bosco del barrio Nigeria fue aceptada. A través de su vocero, se sugirió a la comunidad participar en la construcción, conjuntamente con la Universidad, del sílabo para una asignatura que consistiría en el desarrollo de un proyecto ar-



Libro colectivo publicado en la última etapa del proyecto Nigeria.

Fuente: Presentación de Bradley Hilgert en ARDIS.

tístico para el barrio. La propuesta fue aceptada y su tiempo de duración correspondería a un semestre académico.

Durante la primera fase, con la participación de la comunidad, alumnos y docentes, se construyó el microcurrículo de la asignatura. En el proceso, los actores involucrados llegaron al acuerdo de que se debía pensar críticamente la memoria cultural de la comunidad y que era importante diseñar un proyecto para la politización de esta memoria. La comunidad debía conocer quién era, su procedencia, su historia, sus luchas. En la ejecución de la primera fase, los

solicitaba un apoyo a largo plazo, la asignatura se prolongó dos semestres más, en los que se realizaron la segunda y tercera fase del proyecto. En estas etapas se profundizó el trabajo con la memoria. Los vecinos consideraron que su producción artística requería de la decolonización de su memoria cultural por medio de un palenque simbólico. Este palenque fue implementado por medio de una radio comunitaria. El proyecto concluyó con la publicación de un libro colectivo. La metodología con la que se trabajó y cómo fue su proceso de construcción se expuso en la última etapa del taller. Sobre la base de esta información, se desarrolló un debate final.

## CONSIDERACIONES FINALES:

Las comunidades de interaprendizaje se proponen como alternativa para avanzar frente a los obstáculos que hoy en día presenta el sistema de educación superior nacional. La integración de los cuatro principios del interaprendizaje para la formulación de proyectos posibilita repensar la economía creativa y la inclusión de otros productores que, tal vez, sostengan un discurso sobre el arte que difiera de los discursos comúnmente encontrados en los espacios universitarios. En este sentido, la universidad debe trabajar constantemente sobre cómo renovar su discurso para conceptualizar el arte.

Desde la potencia del arte popular, se pueden lograr transformaciones en las prácticas de producción artística, razón por la que este debe ocupar un lugar de privilegio en el tejido de comunidades de interaprendizaje. ■



Presentación de acciones realizadas en etapas finales del proyecto Nigeria. Fuente: Presentación de Bradley Hilgert en ARDIS.

estudiantes y la comunidad analizaron a profundidad el contexto sociopolítico de los pueblos afrodescendientes. Posteriormente, se produjo un catálogo sobre la obra artística que existente sobre estos temas. Las clases de la asignatura fueron impartidas en la comunidad y en la Universidad, fueron dirigidas tanto para estudiantes como para los vecinos del barrio.

Después de los resultados de la primera fase, y debido a que el barrio

## TALLERES

5 AL 9/ABRIL

TALLERES GRATUITOS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



## DANIELA FUENTES MONCADA

► ECUADOR

Antropóloga y Gestora Cultural. Máster en Políticas Públicas con Enfoque de Género (FLACSO, Ciudad de México, 2010); Máster en Comunicación Social Intercultural (Pompeu Fabra, Barcelona, 2016); Especialista en Relaciones Internacionales Culturales y en Alta Gestión de la Cultura. Ha trabajado en cooperación internacional, particularmente en procesos de integración latinoamericana a través de la cultura y ha estado vinculada, por más de 12 años en la dirección, producción y gestión de proyectos artísticos y culturales. Se ha desempeñado en diferentes instancias directivas del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Ha desarrollado estrategias y campañas de comunicación social y proyectos de co-diseño y coproducción. Su trabajo ha estado caracterizado por el desarrollo de alianzas interinstitucionales y el apoyo y fortalecimiento de procesos de asociatividad. Es coordinadora de los proyectos "Manos de Colores: Artesanías del Ecuador" y "Telas de Araña".

### HERRAMIENTAS PARA LA GESTIÓN DE EMPRENDIMIENTOS ARTESANALES

FECHA: 8/ABRIL

HORARIO: 10H00 - 13H00

PLATAFORMA: ZOOM (Previa inscripción)

ORGANIZADO POR:



45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

CON EL APOYO DE:



Consejo Mundial de Artesanía América Latina

OEI

CON EL AVAL ACADEMICO DE:



## HERRAMIENTAS PARA LA GESTIÓN DE EMPRENDIMIENTOS ARTESANALES

NRO. DE PERSONAS CAPACITADAS:

36

NRO. DE HORAS DE DURACIÓN:

3

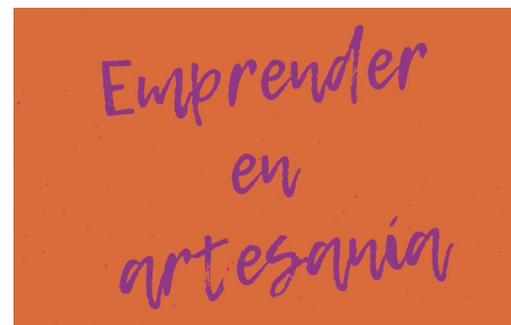
Daniela Fuentes Moncada ha evidenciado que muchas propuestas artísticas y artesanales, elaboradas en este ámbito cultural, requieren el respaldo de una visión ejecutiva y empresarial para la localización de fondos de financiamiento. Mediante el diseño de estrategias de marketing para el posicionamiento de productos y el trabajo enfocado en el fortalecimiento de la asociatividad, la tallerista ha acompañado a proyectos creativos y productivos de grupos de mujeres artesanas que viven situaciones de violencia de género. Su experiencia le ha permitido generar una plataforma de apoyo para el desarrollo de procesos de cocreación. En este contexto, se compartió a los asistentes del taller una batería de herramientas para diseñar emprendimientos artesanales y culturales.

Cuando hablamos de emprendimiento artesanal o cultural hay reglas que vienen dadas que no nos permiten explorar formas diferentes de hacer las cosas. La única forma de saber si estamos por buen camino es equivocándonos, cuando hablamos de emprender estamos dando un primer paso. Sin embargo, la intención debe ser que esto se consolide en un negocio que produzca benefi-

cios, es decir, que nos permita tener una vida digna. En el campo creativo impera la pulsión inventiva, que puede ser traducida en un proyecto que posibilite la generación de recursos económicos a través de la inserción en el mercado. El emprender no significa lanzarnos al abismo, se lo puede hacer de forma responsable, la clave está en diferenciarse y diversificarse.

#### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

El taller, desde su inicio, contó con la interacción entre la tallerista y los asistentes. Los asistentes hicieron llegar con anterioridad los proyectos en los que estaban trabajando o que se encontraban en proceso de diseño a la expositora. De



Fuente: Presentación de Daniela Fuentes en ARDIS.

este modo, los ejercicios realizados tuvieron como objeto nutrir a estos trabajos con la incorporación de los pasos que se requieren para diseñar un proyecto viable y sostenible. La estructura de un proyecto debe contar con 10 puntos o aspectos básicos. El desarrollo del taller giró en torno a estos puntos, que fueron acompañados de ejercicios.



Frase introductoria del taller. Fuente: Presentación de D. Fuentes en ARDIS.

Los 10 puntos tratados fueron:

1. Producto. Este es una propuesta de valor que va más allá de la pieza. Es la promesa de cumplir lo que se ofrece y que marca la diferencia con emprendimientos similares. Para conocer la propuesta de valor se profundiza en las características básicas del producto, en cómo fue hecho (sus valores) y en cómo será comercializado. En esta instancia, es necesario planificar la producción, cuánta cantidad habrá en stock, si la obra será por encargo o experimentación propia y qué materia prima se necesitará. En el caso de ser un servicio, se definirá si serán clases, talleres o procesos de asesoría.
2. Prospección. Este término se refiere a la investigación en tres ám-

bitos: del mercado, de mi competencia, del cliente. Estos deben ser analizados junto con las tendencias, es decir, se debe investigar lo que está por venir.

3. Público. Es importante conocer para quién se está diseñando, a quién se está ofreciendo un objeto o un servicio y cómo sería la persona que va a hacer uso de estos. El conocer al público posibilitará los modos de dirigirse a este. Para ello, como herramienta de trabajo, se puede realizar un mapa de actores, acompañado de posibles perfiles de clientes.
4. Presupuesto. Este se definirá sobre la base de los costos de producción, puesto que va de la mano con el precio.



Explicación sobre identificación del público objetivo en la formulación de proyectos culturales. Fuente: Presentación de Daniela Fuentes en ARDIS.

5. Precio. Definir cuánto cuesta un producto se dificulta al no conocer el valor de la hora de trabajo. Para obtener esto, se puede hacer el ejercicio de calcular los costos de trabajo de una semana. Para este fin, se deben anotar las horas de trabajo y los gastos del

## ¿CUÁLES SON MIS COSTOS DE TRABAJO?

### CALCULAR POR SEMANA DE TRABAJO

- Horas de trabajo
- Espacio (taller)
- Materia prima
- Transporte

Explicación sobre cómo elaborar presupuestos y definir precios en proyectos culturales. Fuente: Presentación de Daniela Fuentes en ARDIS.

espacio o taller, la materia prima y el transporte.

6. Posicionamiento y promoción. Una vez que se conoce el público objetivo, se establecerá una estrategia de posicionamiento y promoción. Para vender el producto es necesario que la gente lo conozca, lo que sucede a través de una marca, que es la promesa de valor. El posicionamiento a través de redes sociales es una estrategia de promoción.

7. Punto de venta. La identificación del público se vuelve esencial para definir los lugares donde se comercializará el producto, pero también se requerirá de un mapeo, que se realizará junto con la prospección. Los puntos de venta suelen ser talleres, tiendas (por consignación o compra), ferias, intermediarios y tiendas virtuales. En el caso de estas últimas, se considerarán las condiciones de venta en cada país,

**REDES SOCIALES:  
SER SOCIAL.  
RELACIONATE CON  
QUIENES QUIERES QUE TE  
SIGAN, NO SOLO CON LOS  
QUE TE SIGUEN.**

Explicación sobre el uso de las redes para posicionar productos. Fuente: Presentación de D. Fuentes en ARDIS.

si el proceso presenta dificultades es mejor utilizar las redes sociales para promocionar el producto y poder generar un contacto directo con el cliente.

8. Posventa. Después de la venta es necesario mantener una relación con el cliente. Una de las estrategias para este fin es el mostrar interés por conocer la satisfacción y sugerencias del cliente en cuanto al producto entregado.

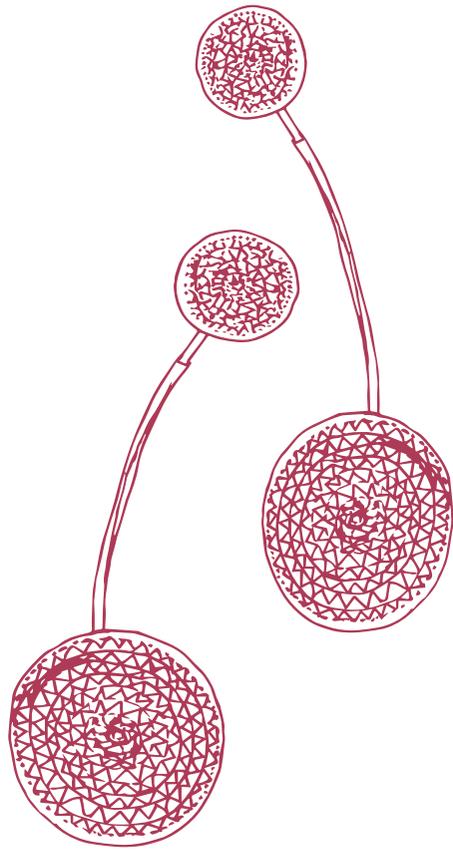
9. Propiedad intelectual. Los oficios ancestrales provienen de los saberes comunitarios que con el tiempo se han especializado y transformado. La protección de la propiedad intelectual de obras artesanales presenta varios vacíos, sin embargo, se pueden proteger las obras a través del derecho de autor. Un modo de acceder a este derecho es el registrar las obras mediante imágenes fotográficas; otra posibilidad es el hacerlo a través del registro de marcas.

10. Portafolio. El portafolio es una herramienta de comunicación a través de la cual se puede hablar sobre todas las dimensiones que abarca el producto. Este material no es un catálogo, es una cartera de proyectos.

### CONSIDERACIONES FINALES:

Muchos de los espacios de venta del sector artesanal son ferias o locales propios de promoción. Antes de llevar los productos a una feria o abrir un negocio de ventas, es fundamental hacer un presupuesto de cuánto costará la participación en una feria o la apertura de una tienda. Este presupuesto facilitará la decisión de participar o no de estos espacios de comercialización.

En el ámbito artesanal existe una herramienta que es la capacidad o el poder de transformar el mundo, pieza a pieza. El trabajo manual contiene una esencia que es distinta. En un mundo que está a punto de agotarse, los modelos de consumo deben cambiar. Una forma de propiciar este cambio es incentivar el consumo de lo hecho mano. ■



## CONFERENCIAS

**CHARLAS**  
**5 AL 8/ABRIL**  
CHARLAS GRATUITAS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



**AMALIA  
RAMÍREZ**  
► MÉXICO

Profesora investigadora del Programa Académico de Arte y Patrimonio Cultural en la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán (México). Arqueóloga, Maestra en Estudios Étnicos y Doctora en Historia, realiza investigación sobre técnicas artesanales indígenas, en particular textiles e indumentaria, explorando sus ámbitos de circulación y su historia. Ha dedicado los últimos años a la investigación del rebozo mexicano y a los vínculos entre técnicas textiles de América y el Sudeste Asiático.

**LOS TEXTILES INDÍGENAS LATINOAMERICANOS:  
SUS RETOS FRENTE AL DISEÑO Y LA MODA CONTEMPORÁNEOS**

**FECHA:** 5/ABRIL  
**HORARIO:** 18H00 (HORA ECUADOR)  
ZOOM / FACEBOOK LIVE **CIDAP América (@america.cidap)**

ORGANIZADO  
POR:



45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

CON EL  
APOYO DE:



**OEI**

CON EL AVAL  
ACADÉMICO DE:



## LOS TEXTILES INDÍGENAS LATINOAMERICANOS: SUS RETOS FRENTE AL DISEÑO Y LA MODA CONTEMPORÁNEOS

**NRO. DE ASISTENTES:**

**135**

**Link:** <https://www.facebook.com/america.cidap/videos/161626689163410/>

Los textiles latinoamericanos son creaciones producidas en los contextos de los pueblos originarios, independientemente de si son usados por personas que se adscriben a ellos. Estas obras están hechas para circular en diferentes mercados, ya sean locales o globales. Amalia Ramírez ha construido una visión crítica con relación a las tensiones existentes entre los textiles llamados indígenas en Latinoamérica y la industria de la moda y otros ámbitos de la producción textil, considerando cómo estos han dialogado o han sido enfrentados. Esta visión se ha generado a través de una investigación centrada en el estudio del contexto de producción y comercialización de urdimbres reservadas producidas en México, Guatemala, Perú y Ecuador.

Los textiles hispanoamericanos se enfrentan continuamente a retos para poder ser comercializados. Por ejemplo, en algunos mercados del norte global se establece una distinción entre el diseño de autor y los textiles elaborados en Hispanoamérica; muchas piezas artesanales son valoradas como obras de colección, más no como prendas de vestir, con la clara intención de evitar una apropiación cultural.

En México, durante la década de 1990, dentro del entorno académico, circuló la idea de que el textil artesanal hecho a mano no estaba siendo valorado, que el común regateo a los productores resultaba del desconocimiento del proceso. A la par, existía la comparación con el mercado europeo, del que se tenía la percepción que valoraba y pagaba precios justos por el producto. Este tipo de comparación, generada desde ciertas áreas del sector público, es denominada por Ramírez como el "mito de la apreciación". Sobre esto, la ponente señala que existe la creencia infundada de que solamente los sectores de la sociedad con una formación privilegiada tienen la capacidad de apreciar esta clase de obras.

En los últimos años, al proceso de comercialización de los textiles se han incorporado nuevas trayectorias, cuya huella ha trascendido territorios, pasando por un grupo mayor de manos hasta llegar a sus destinatarios. Estas nuevas trayectorias han sido vistas, especialmente por las instituciones del Estado, como un fenómeno positivo que beneficia a todas las partes. De este modo, surgen las marcas país, que

vinculan a la identidad nacional con ciertos productos que son promovidos en mercados internacionales.

Para alcanzar el posicionamiento internacional, se ha generalizado la utilización de fórmulas que comúnmente comprenden como actores a grupos de productores, agencias del Estado y gestores o diseñadores. Los resultados de estas intervenciones, según el contexto, crean un abanico de respuestas que en algunos casos han sido fracasos profundos, mientras que en otros, sucesos notables. Sobre este tipo de procesos, con el tiempo, se han podido desarrollar diagnósticos y evaluaciones que han permitido reconocer sus diversos aspectos y generar recomendaciones en torno a su continuidad o la necesidad de modificarlos.

Uno de los problemas evidenciados ha sido la apropiación de los diseños de los pueblos originarios por parte de gestores o diseñadores, quienes han empleado una retórica confusa para la promoción de sus marcas. En

sus enunciados se identifican frases que aluden al rescate y revalorización de las tradiciones locales, mediante procesos de innovación, para generar productos atractivos para el mercado; estrategias que desconocen toda la gestión de las comunidades para la salvaguardia de sus tradiciones y conocimientos ancestrales. En este sentido, es importante reflexionar si es que la moda es una oportunidad para la visibilidad del artesano o para dar paso a una apropiación cultural indebida.

Para trascender estos mensajes que invisibilizan al trabajo del sector artesanal, se proponen como retos: un trabajo consciente con la industria de la moda para el reconocimiento del trabajo artesanal; la generación de políticas públicas en las que participen los actores involucrados y que superen el paternalismo racista; y por último, una formación profesional en diseño con un enfoque intercultural, que integre los principios fundamentales de cualquier relación laboral. ■

**CHARLAS**  
**5 AL 8/ABRIL**  
CHARLAS GRATUITAS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



**CECILIA  
DUQUE**  
► COLOMBIA

Ex Gerente de Artesanías de Colombia (1990 -2016); Consultora de Cultura y Desarrollo. Sus estudios han sido realizados en torno al diseño, la educación en Arte y Sociología y al desarrollo de productos artesanales. Creadora y directora del proyecto Memoria y Creatividad: la empresa indígena y del proyecto Sabiduría Ancestral Indígena. Como consultora de la OEA para programas artesanales en América Latina (1974-1975) desarrolló el estudio sobre el estado del sector artesanal de 23 países de la región. Entre sus publicaciones constan: Maestros del Arte Popular Colombiano; Lenguaje Creativo de Etnias Indígenas de Colombia; Sabiduría Ancestral Indígena: SAI. Su labor como promotora cultural cuenta con reconocimientos de la Presidencia de la República de Colombia, el World Crafts Council, las Naciones Unidas y la organización IXEL.

**MEMORIA Y CREATIVIDAD, LA EMPRESA INDÍGENA.**  
**¿CÓMO HACER DE LA MEMORIA Y LA CREATIVIDAD DE LAS CULTURAS ANCESTRALES NEGOCIOS SOCIALES Y EMPODERAMIENTO PRODUCTIVO?**

**FECHA:** 5/ABRIL  
**HORARIO:** 19H15 (HORA ECUADOR)  
**ZOOM / FACEBOOK LIVE** CIDAP América (@america.cidap)

**MEMORIA Y CREATIVIDAD,  
LA EMPRESA INDÍGENA.  
¿CÓMO HACER DE LA MEMORIA Y  
LA CREATIVIDAD DE LAS CULTURAS  
ANCESTRALES NEGOCIOS SOCIALES Y  
EMPODERAMIENTO PRODUCTIVO?**

**NRO. DE ASISTENTES:**

**159**

**Link:** <https://fb.watch/aOypW1bv36/>

A lo largo de más de 45 años de trabajo con los pueblos indígenas colombianos, Cecilia Duque, junto a su equipo de trabajo, ha identificado, entre las problemáticas que afectan a la cadena de valor de la producción artesanal, a la réplica de productos y simbología con importantes deficiencias técnicas. Frente a esta situación, con el apoyo financiero de la Fundación Sura, se desarrolló el proyecto "Lenguaje Creativo de Etnias Indígenas de Colombia". Este trabajo de exploración se enfocó en la integración de la producción artesanal de 15 culturas indígenas, dispersas en la geografía colombiana, que no contaban con una red de trabajo o base organizada.

En el proyecto se aplicó una metodología colaborativa para la generación de mecanismos de conservación de la memoria de las culturas ancestrales. El objetivo principal fue potenciar las creatividades y apropiaciones culturales para hacer de la artesanía una forma de vida y sustento. La principal intención de este esfuerzo fue buscar un camino posible para superar la precariedad de vida de muchas de las comunidades involucradas.

A lo largo de las distintas fases del proyecto, se construyó un modelo de trabajo que fue empleado como instrumento para el acercamiento a las comunidades indígenas y para la puesta en valor de la simbología y los saberes ancestrales de los pueblos participantes. Todo el proceso de trabajo se generó con ellos y desde ellos. La información recabada fue sistematizada por la Fundación Sura para poder realizar el acompañamiento y apoyo mediante la identificación de oportunidades de comercialización, a través de ferias y redes sociales.

En este sentido, las estrategias de acompañamiento se enfocaron en aprovechar la capacidad creativa de los participantes, plasmada en las grafías heredadas de sus ancestros y en la autovaloración y reconocimiento social de su labor. Se trabajó en la recuperación de la memoria a partir de las concepciones de las mismas comunidades; los procesos creativos fueron orientados a potenciar e identificar los aspectos vinculados con la identidad, el pensamiento y creatividad, la memoria y los emprendimientos autónomos.

La simbología fue plasmada en productos con componentes innovadores, siempre considerando el lenguaje propio de cada creador y pensando a la creatividad como un proceso cultural. Los emprendimientos preexistentes miraron al hacer como parte de un contexto de gestión y comercialización. Las dinámicas organizativas locales fueron fomentadas mediante los formatos de trabajo, espacios comerciales y espacios formativos otorgados.

Como resultado, se ha logrado consolidar una red de 12 grupos organizados, con autonomía y capacidad de decisión, que han podido ingresar sus productos en el mercado colombiano e internacional. El trabajar con la autovaloración de cada una de las et-

nias fue un aporte fundamental para la continuidad de sus oficios a través del relevo generacional. Los grupos involucrados en el proyecto han manifestado el orgullo que sienten al poder generar ingresos para sostener a sus familias y cómo las nuevas generaciones se han sentido motivadas ante esta situación. Asimismo, la autovaloración de sus conocimientos y saberes ancestrales ha propiciado la difusión y trascendencia de su trabajo hacia el resto de la sociedad colombiana.

La situación económica de los participantes ha mejorado de manera tal que ya no se encuentran en la franja de la pobreza absoluta. El proyecto se ha expendido a una población de 1500 indígenas. ■

**CHARLAS**  
**5 AL 8/ABRIL**  
CHARLAS GRATUITAS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



## GABRIELA ELJURI

► ECUADOR

Antropóloga, PhD en Sociedad y Cultura por la Universidad de Barcelona y Magister en Estudios de la Cultura con Mención en Patrimonio. Es Docente-Investigadora de la Universidad del Azuay y ha sido docente invitada a diversas cátedras de postgrado. Se ha desempeñado como Subsecretaria de Patrimonio Cultural del Ecuador, Asesora del Ministro de Cultura y Patrimonio y Directora Regional del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Ha sido consultora para instituciones nacionales e internacionales como la UNESCO, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile y el CRESPIAL. Sus líneas de investigación giran en torno al patrimonio cultural, migración y fiestas populares, y artesanías.

### TRADICIÓN E INNOVACIÓN: PUENTES POSIBLES

**FECHA:** 6/ABRIL  
**HORARIO:** 17H00  
ZOOM / FACEBOOK LIVE CIDAP América (@america.cidap)

ORGANIZADO POR:  cidap /

45 AÑOS 1975  
cidap 2020

CON EL APOYO DE:  Consejo Mundial de Artesanía América Latina

**OEI**

CON EL AVAL ACADÉMICO DE:  UNIVERSIDAD DEL AZUAY

## TRADICIÓN E INNOVACIÓN: PUENTES POSIBLES...

**NRO. DE ASISTENTES:**

**151**

**Link:** <https://fb.watch/aOyBOhju6o/>

Vivimos tiempos complejos, en los que las y los artesanos se encuentran en una situación de vulnerabilidad histórica, agravada por la pandemia, siendo víctimas de las medidas de bioseguridad establecidas indiscriminadamente, sin considerar la situación de cada sector. Por esta razón, es esencial seguir dialogando sobre las artesanías y sus artífices.

En la década de 1990, se publica *Artesanos y Diseñadores*, un texto que recopila las memorias técnicas de la "Reunión Iberoamericana sobre Diseño y Artesanía", que resultó de la organización conjunta entre el Cidap, la Organización de Estados Americanos – OEA y la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay. Hoy, 31 años después, en el espacio convocado por Ardis, se reflexiona sobre temas que fueron tratados en aquel entonces. Varias de las ideas han mantenido su vigencia, sin embargo, bajo una mirada actual, es necesario que estas sean complementadas con nuevas reflexiones que, de igual modo, requieren discusión.

Ambos eventos se asemejan, cuentan con un público similar y abarcan la relación entre artesanos y diseñadores,

no obstante, se presentan diferencias en cuanto a los abordajes sobre el diseño y la artesanía. Cabe destacar que la situación de vulnerabilidad del sector artesanal se ha mantenido en el tiempo. La realidad de la artesanía es enormemente diversa, con dos ámbitos claramente diferenciados. El primero enmarca a la producción en el consumo interno, local y tradicional, generalmente situado en las zonas rurales; el segundo se encamina hacia la comercialización de los productos en el mercado urbano.

Cuando se habla de diseño y artesanía es importante precisar el abordaje, es decir, si el enfoque se orienta hacia el diseño que toma como inspiración para su producción a los múltiples componentes de la artesanía o si se habla de la salvaguardia de las técnicas artesanales mediante el aporte del diseño. Ambas líneas cuentan con la misma validez, sin embargo, persiguen objetivos diferentes. La relación entre innovación y tradición es un puente posible en el que se ha trabajado desde hace varias décadas. En las memorias de los años noventa ya se enfatizaba sobre el dinamismo de cambio inherente a la cultura, por tan-

to, la relación entre cultura y tradición no es excluyente ni contradictoria.

Cuando se habla de las relaciones entre diseño y artesanía es común que salga a flote el término identidad. Una forma viable de comprender a la innovación y a la tradición sin enfrentarlas es recordando que las identidades dejaron ya de ser leídas en singular y como entes lineales y homogéneos. Actualmente, estas son comprendidas en plural, como estrategias discursivas, como recursos internos de cohesión social, pero también como estrategias de diferencias, exclusión y negociación. Las identidades son estudiadas como múltiples, cambiantes y diversas, un proceso en constante movimiento. En tal sentido, es importante considerar de qué manera se las está repensando, reivindicando y relocalizando en el mundo artesanal y más aún en su relación con el diseño.

Ante la necesidad de conjugar innovación y continuidad, el diseñador debe considerar tener una actividad equilibrada que incorpore el trabajo interdisciplinario con otras áreas del conocimiento, como la antropología. Las medidas de salvaguardia no deben estar enfocadas en la reproducción exacta de las prácticas tradicionales y las funcionalidades de los objetos, sino en garantizar las circunstancias que permitan que las y los artesanos puedan seguir trabajando, adaptados a las situaciones que el presente demanda.

Respecto a la relación entre el mercado y la tradición, es relevante indicar

que, para la subsistencia del tipo de artesanía producida para ser comercializada, se requiere de la existencia de quien la consume. Sin embargo, esto no implica que la misma se convierta en mercancía bajo la lógica del mercado, sino que se debe encontrar un justo equilibrio entre la dimensión simbólica de los saberes tradicionales y su dimensión económica. El valor de cambio, propio de la economía capitalista, no debe sobreponerse al valor de uso de las artesanías.

Numerosas investigaciones en el mundo nos muestran que el patrimonio conservado e investigado puede posibilitar el desarrollo de nuevas tecnologías alternativas para la producción y generación de conocimiento. Asimismo, la investigación sobre patrimonio cultural inmaterial (PCI) es fundamental para la tarea proyectual del diseñador.

Varias décadas atrás se plateó el pensar los puentes posibles entre innovación y tradición, al igual que las relaciones necesarias entre diseñadores y artesanos. Este planteamiento, aún vigente, requiere incorporar un giro que permita considerar más a las y los artesanos que a las artesanías y el diseño. A 31 años de la "Reunión Iberoamericana sobre Diseño y Artesanía" se debe dar un salto para realizar el ejercicio de pensar por fuera de los ámbitos y así poder visibilizar a los artífices. Debemos preguntarnos desde dónde queremos mirar esta relación, pues es crucial incorporar las voces de las y los artesanos y su percepción sobre estas relaciones. ■

**CHARLAS**  
**5 AL 8/ABRIL**  
CHARLAS GRATUITAS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



**LORENA PÁEZ ITURRALDE**  
CIDAP  
► ECUADOR

Licenciada en Administración y Conservación del Patrimonio. Magíster en Teoría y Filosofía del Arte por la Universidad de Cuenca. Ha trabajado en proyectos de conservación y restauración de bienes muebles. En el área de gestión y promoción, como directora del Museo de las Concepciones de Cuenca y de manera independiente, ha impulsado proyectos en el campo cultural. Ha formado parte de investigaciones y consultorías en diferentes áreas: historia, restauración y cultura. Forma parte del equipo técnico de promoción artesanal y cultural del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - CIDAP.



**MARGARITA MALO LARREA**  
CIDAP  
► ECUADOR

Diseñadora, Máster en Lógica y Técnica de la Forma por la Universidad de Buenos Aires y en Diseño Urbano: arte, ciudad y sociedad por la Universidad de Barcelona. Como diseñadora independiente ha desarrollado su trabajo en los ámbitos del diseño gráfico, editorial y de objetos. Actualmente se desempeña como técnica especialista en artesanías del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - CIDAP. Sus intereses de investigación se enfocan hacia la función social del diseño y la interrelación entre la producción formal, el habitar y la cultura.

**NEOARTESANÍA ECUATORIANA:**

**MIRADAS Y REFLEXIONES SOBRE EL TRABAJO COLABORATIVO ENTRE ARTESANOS Y DISEÑADORES**

**FECHA:** 6/ABRIL **HORARIO:** 18H15 (HORA ECUADOR)  
ZOOM / FACEBOOK LIVE CIDAP América (@america.cidap)

ORGANIZADO POR: cidap /

45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

CON EL APOYO DE: Consejo Mundial de Artesanía América Latina

OEI

CON EL AVAL ACADÉMICO DE: UNIVERSIDAD DEL AZUAY

## NEOARTESANÍA ECUATORIANA: MIRADAS Y REFLEXIONES SOBRE EL TRABAJO COLABORATIVO ENTRE ARTESANOS Y DISEÑADORES

NRO. DE ASISTENTES:

147

Link: <https://fb.watch/aOylU9Q3zM/>

El término neoartesanía se encuentra en proceso de construcción. Generalmente, es utilizado para denominar a la producción de tipo artesanal que presenta componentes de innovación en sus aspectos expresivos, funcionales y/o tecnológicos. Varios de estos productos responden a las demandas del mercado global y han surgido del trabajo colaborativo entre diseñadores, artesanos y personas vinculadas con la gestión cultural, o en otros casos, han sido el resultado de la trayectoria creativa y de exploración del artesano.

La mirada sobre la neoartesanía proveniente de las instituciones culturales se vincula con los contextos de producción local y las líneas de trabajo de cada institución. Desde esta perspectiva, se reflexionó sobre varios de los enunciados relacionados con la producción artesanal contemporánea que circulan en el ámbito del quehacer nacional. Los límites entre esta y el diseño pueden llegar a ser difusos y la desigualdad entre los dos medios es evidente. Esta situación ha construido imaginarios sobre el sector artesanal que, lamentablemente, han dirigido la forma en la que nos acercamos a la artesanía.

Desde la actividad profesional del diseño, se han observado algunas posiciones que consideran que para que la artesanía sea validada requiere de la intervención de un proceso de diseño, desmereciendo al trabajo artesanal y los valores simbólicos y culturales de sus obras. Esta postura difiere de las interacciones que se generan cuando existe un trabajo colaborativo horizontal entre artesanos y diseñadores, en el que el diseñador presta sus servicios al sector artesanal para acompañar el fortalecimiento de la cadena de valor.

El diseño está íntimamente vinculado con las prácticas sociales; como disciplina, es un operador de formas en cuya práctica se construyen y transmiten valores. Cuando se dan trabajos colaborativos entre diseñadores y artesanos, es fundamental que los primeros mantengan una actitud responsable en cuanto a su tipo de intervención. Las artesanías son parte de la experiencia social de la comunidad, preserva saberes de su tradición y memoria. La desigualdad entre los campos de la artesanía y el diseño se traduce en actitudes racistas hacia el sector artesanal, marcadas por la desvalorización del artesano y su producción.

En este contexto, se han configurado proyectos creativos, estructurados sobre relaciones en las que no se ha reconocido al trabajo artesanal, no ha existido una construcción conjunta y se ha despojado a la artesanía de sus contenidos y valores simbólicos. De esta manera, es importante reflexionar sobre qué se está consumiendo como artesanía. La identidad, cultura, tradición, diseño y belleza promocionadas para consumir "experiencias" desvirtúan el sentido del objeto artesanal, desvinculándolo de su origen cultural y transformándolo en una mera mercancía sin relato.

El trabajo colaborativo y armónico entre artesanos y diseñadores es posible, sin embargo, en el Ecuador muchas de estas propuestas se encuentran en proceso de construcción y maduración. Se ha identificado que desde el ámbito del diseño está presente la intención de poner en valor a

la producción artesanal. Sin pretender generalizar, se ha encontrado que esta intención implica solamente solicitar al artesano la manufactura de algún componente para los objetos de diseño. Esta situación, definitivamente, no es un trabajo colaborativo; a pesar de que el artesano, como parte del proceso de concreción, sea reconocido económica y socialmente, creativamente no está siendo partícipe de la obra.

Desde la perspectiva del trabajo colaborativo entre artesanos y diseñadores, es sustancial orientar las propuestas hacia visiones que apuesten por poner en valor al saber artesanal y a sus portadores. Proyectos que celebren la diversidad y la creatividad, que reivindiquen la figura del artesano y su trabajo, que persigan como fin dar respuesta a las necesidades más complejas y profundas del sector para mejorar sus condiciones de vida. ■

**CHARLAS**  
**5 AL 8/ABRIL**  
CHARLAS GRATUITAS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



## FERNANDO LAZCANO

► MÉXICO

Diseñador de Productos por la Universidad Modelo de Mérida (2000-2005). Gerente del Departamento de Diseño de la empresa Ofindustrias. Director fundador de la marca **HUMUS Ludens + Lab** donde se desarrollan productos utilitarios manufacturados con procesos y materiales artesanales. Ha colaborado como diseñador con las empresas TAKTO Design Group, La Casa de las Artesanías del Estado de Yucatán y Mueblera Sitwell S.A. Ha ejercido como docente universitario en la Escuela de Diseño de la Universidad Modelo de Mérida. Cuenta con publicaciones en el libro LAS ARTESANÍAS DE YUCATÁN: tradición e Innovación editado por el Gobierno del Estado de Yucatán, y en la Revista MÉXICO DESIGN. Ha sido curador y museógrafo de exposiciones sobre artesanía tradicional mexicana. Su trabajo fue expuesto en la muestra MADERA, PALMA Y PLATA -Neoartesanía-.

**ARRAIGO CULTURAL Y POTENCIALIDADES MATÉRICAS:  
PROCESOS DE MANUFACTURA CON FIBRAS DURAS Y  
SEMIDURAS DE LA PROVINCIA DE YUCATÁN**

**FECHA:** 6/ABRIL  
**HORARIO:** 19H30 (HORA ECUADOR)  
ZOOM / FACEBOOK LIVE **CIDAP América** (@america.cidap)

ORGANIZADO POR: 

45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

CON EL APOYO DE: 

CON EL AVAL ACADÉMICO DE: 

## ARRAIGO CULTURAL Y POTENCIALIDADES MATÉRICAS: PROCESOS DE MANUFACTURA CON FIBRAS DURAS Y SEMIDURAS DE LA PROVINCIA DE YUCATÁN

NRO. DE ASISTENTES:

99

Link: <https://fb.watch/aOyPXZnqZ6/>

El camino común entre artesanos y diseñadores posibilita el crecimiento grupal bajo un mismo contexto, circunstancia que se traduce en un mayor impacto dentro del ámbito creativo. En el trabajo artesanal se emplean diversos materiales que, a pesar de sus cualidades, no son valorados por desconocimiento de sus facultades o por no ser comercializados en los mercados convencionales. Los potentes usos que estos materiales ofrecen requieren ser puestos en valor para mitigar la denigración por la que atraviesa actualmente la artesanía. Un camino potencial ha sido su empleo para la elaboración de piezas artesanales generadas mediante procesos de diversificación de productos, haciendo factible su introducción en el mercado.

En México, la elaboración de artesanía tiene distintos orígenes; la más tradicional, y que aún se mantiene vigente, proviene de los períodos prehispánico y colonial, y en su mayoría se realiza con materias primas naturales. Debido a la diversidad geográfica del país, la producción de cada región cuenta con características propias en cuanto a técnicas, procesos y materias primas. Esta situación se evidencia en

la riqueza artesanal de la península de Yucatán, localizada al sureste mexicano, en donde el trabajo con fibras de bejuco, henequén, lengua de vaca, palma de huano y palma de jipi cuenta con un importante arraigo cultural.

Fernando Lazcano, a lo largo de su trayectoria profesional, ha direccionado su trabajo hacia la neoartesanía y el arte objetual. En los últimos años, su línea de estudio se ha concentrado en llevar la técnica, el material y los procesos a un nivel de estrés, mediante la experimentación con formas, usos, dimensiones, volúmenes, texturas, colores y técnicas constructivas. Su proyecto abarca un análisis de los procedimientos de manufactura y obtención de la materia prima. Los resultados de dicho análisis son puestos en práctica en el desarrollo de nuevos productos, trabajados conjuntamente con las comunidades de artesanos.

De este modo, grupalmente se exploran nuevas formas, tecnologías y funciones. El diseño de los productos se sustenta sobre investigaciones antropológicas, de manera que el resultado final mantiene coherencia con los contextos en los que las obras son ge-

neradas. Otro de los aspectos tratados en el proyecto ha sido la fusión de técnicas y materias primas provenientes de diferentes zonas de la península de Yucatán, fomentando la generación de redes de trabajo.

El trasladar las técnicas aplicadas en la cestería tradicional a objetos que presentan nuevos usos, dimensiones y expresiones ha generado un acercamiento a la materia prima local y una valorización de la misma. Por otro lado,

dar continuidad a la producción artesanal ha permitido que dentro de los núcleos familiares las personas responsables del sostenimiento económico puedan obtener recursos sin necesidad de migrar hacia otras regiones del país o al exterior. A partir de la finalización del proyecto, el interés de las comunidades por seguir explorando con técnicas y nuevas formas ha ido en aumento, lo que ha resultado en el reconocimiento de su trabajo en ámbitos ajenos a la comunidad. ■

**CHARLAS**  
**5 AL 8/ABRIL**  
CHARLAS GRATUITAS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



**PAOLA  
FRITZ**  
▶ ARGENTINA

Licenciada en Comunicación Social con orientación en planificación institucional, especializada en la divulgación y gestión del patrimonio cultural. Es coordinadora del área de Comunicación y Promoción Artesanal del Museo de Arte Popular José Hernández (Ministerio de Cultura- GCBA). Es docente en talleres de formación de Teoría de la Comunicación en la Escuela Nacional de Museología del Ministerio de Cultura de la Nación. Se ha desarrollado como investigadora en proyectos relacionados a comunicación y patrimonio, cuenta con varias publicaciones sobre el tema. Fue gestora en las cinco convocatorias de la Bial de Artesanías de Buenos Aires, coordinó el Programa de Artesanías Urbanas en la Comisión para la Preservación del Patrimonio y fue convocada por el Mercado Nacional de Artesanías Tradicionales Argentinas para trabajos de producción artesanal.

**NEOARTESANÍA, HACIA UN CAMBIO  
DE PARADIGMA EN EL CAMPO ARTESANAL**

**FECHA:** 7/ABRIL  
**HORARIO:** 17H00 (HORA ECUADOR)  
ZOOM / FACEBOOK LIVE **CIDAP América** (@america.cidap)

ORGANIZADO  
POR:



45 AÑOS  
1975  
cidap  
2020

CON EL  
APOYO DE:



OEI  
MAP  
MUSEO DE ARTE POPULAR  
JOSÉ HERNÁNDEZ

CON EL AVAL  
ACADÉMICO DE:



**NEOARTESANÍA, HACIA UN CAMBIO DE  
PARADIGMA EN EL CAMPO ARTESANAL**

**NRO. DE ASISTENTES:**

**125**

**Link:** <https://fb.watch/aOyW0df1iE/>

La exposición de Paola Fritz se sustenta en la propuesta de investigación museológica y museográfica que ha realizado conjuntamente con la antropóloga Mirta Bialogorski para el Museo de Arte Popular José Hernández – MAP, de la ciudad de Buenos Aires. El estudio, iniciado en el año 2020, se centra en el eje llamado neoartesanía. Al profundizar en el tema, han reflexionado sobre si se trata o no de un nuevo fenómeno y cuáles son sus características, generando más preguntas que respuestas y posibilitando la ruptura de ciertos esquemas que son asumidos como inamovibles desde las propias instituciones y otros organismos.

El MAP, fundado en 1948, alberga una muestra constituida por artesanías tradicionales y contemporáneas, representativas de diferentes especialidades de las zonas urbanas y rurales del Argentina. Estos objetos, que datan de los siglos XIX, XX y XXI y cuyos usos son de tipo utilitario, ceremonial y simbólico, plasman la riqueza de los materiales y técnicas empleadas por la diversidad étnica y cultural de las y los artesanos argentinos. Se trata de indígenas, mestizos y criollos inmigrantes españoles, italianos y franceses o sus descendien-

tes. A través del tiempo, y según las cosmovisiones e interpretaciones que se han desarrollado en los diferentes contextos históricos, el conjunto de la obra ha recibido variadas denominaciones, tales como artesanías folklóricas, arte popular, arte popular tradicional y artesanías tradicionales, entre otras.

Los procesos de patrimonialización por los que ha atravesado el museo, desde su creación hasta el día de hoy, han hecho posible analizar la reconfiguración que en el tiempo ha experimentado el campo artesanal. La historia del museo responde a las miradas construidas en los diferentes momentos históricos del país, las distintas instancias y perspectivas del campo artesanal no han sido ajenas a este fenómeno. Hasta finales del siglo pasado, las colecciones del MAP estaban constituidas por artesanías tradicionales, criollas e indígenas. En el año 2000, se dio un giro en cuanto a la misión y rol de la institución y su forma de mirar a la artesanía y al artesano. A partir del año 2004, se incorporó una nueva colección de artesanías urbanas.

Los museos como instituciones son constitutivos del patrimonio cultural; la

selección de sus bienes culturales incide en qué objetos serán posicionados socialmente de determinada manera y en qué valores les serán asignados. El MAP ha integrado la coparticipación de los diferentes actores sociales del campo —artesanos, expositores, público visitante, expertos en el ámbito, agentes comercializadores, entre otros— al proceso de selección de su patrimonio. Esto como parte de su patrimonialización y con el fin de incorporar las diversas construcciones e interpretaciones del universo artesanal.

La propuesta museográfica que ha desarrollado el museo ha marcado un desafío en cuanto a las nuevas concepciones sobre las producciones culturales y sus actores. De esta manera, han surgido interrogantes sobre si la producción actual debe ser denominada como neoartesanía o neotradicionalidad o si estamos hablando de nuevos actores o nuevas identidades. En la Argentina y en el contexto iberoamericano se advierte, cada vez con mayor frecuencia, la existencia de artesanías con componentes tradicionales y contemporáneos, cuya catalogación presenta dificultades.

El MAP realizó una convocatoria dirigida a artesanos para organizar una muestra focalizada en este tipo de pro-

ducción. Como resultado, se registraron diferentes fórmulas que, según los propios protagonistas, caracterizan a la neoartesanía:

- Técnicas y materia prima tradicionales + experimentación morfológica y/o tipología híbrida
- Técnicas y materia prima tradicionales + técnicas contemporáneas
- Técnica tradicional + técnica contemporánea + fusión de materiales
- Técnicas tradicionales + fusión de materias primas tradicionales y contemporáneas
- Materia prima tradicional + nueva tecnología
- Fusión de materias primas + técnicas tradicionales + nuevas tecnologías
- Técnicas tradicionales + experimentación morfológica + fusión de materiales
- Técnicas tradicionales + materiales novedosos

La reflexión sobre el fenómeno de la neoartesanía, en función de su heterogeneidad, transformaciones y tendencias del campo artesanal, genera cuestionamientos sobre qué cambios son posibles de imaginar a partir de lo que percibimos hoy. ■

CHARLAS  
5 AL 8/ABRIL  
CHARLAS GRATUITAS



**SILVIA NARVÁEZ**  
► ECUADOR

Diseñadora y Magister por la Universidad del Azuay, Docente en la Carrera de Diseño Textil e Indumentaria en la Universidad del Azuay, Investigadora en el Proyecto "Análisis y registro tecnológico del proceso de tejido plano de las fajas de Saraguro". Mención del público en el Primer Salón Nacional de Diseño de Objetos Contemporáneos. Portada de la revista B6 Magazine Diseño Andino.

**DISEÑO E INNOVACIÓN**  
MODERADOR: LUIS VALLEJO

FECHA: 7/ABRIL  
HORARIO: 18H15 (HORA ECUADOR)  
ZOOM / FACEBOOK LIVE CIDAP América (l@america.cidap)

45 años cidap 1973-2018

OEI TIC 16

CHARLAS  
5 AL 8/ABRIL  
CHARLAS GRATUITAS



**SILVIA ZEAS**  
► ECUADOR

Diseñadora y Magister por la Universidad del Azuay, Master en Fashion and Textile del Instituto Europeo de Diseño, Doctoranda en Diseño de la Universidad de Palermo - Argentina. Coordinadora de Escuela y Catedrática en la Universidad del Azuay. Publicaciones en Revista Daya y Cuadernos de Diseño UP. Proyectos de vinculación e investigación. Su marca se diseña con técnicas artesanales de la región. Desarrolla talleres de diseño con artesanos. Presea Domingo Lamar por el aporte del diseño a la cultura de Cuenca. Participación en varios eventos y desfiles en representación del país.

**DISEÑO E INNOVACIÓN**  
MODERADOR: LUIS VALLEJO

FECHA: 7/ABRIL  
HORARIO: 18H15 (HORA ECUADOR)  
ZOOM / FACEBOOK LIVE CIDAP América (l@america.cidap)

45 años cidap 1973-2018

OEI TIC 16

CHARLAS  
5 AL 8/ABRIL  
CHARLAS GRATUITAS



**ELISA GUILLÉN**  
► ECUADOR

Diseñadora de Textil y Moda, cuencana, graduada en la Universidad del Azuay y Magister en Diseño, Desarrollo e Innovación de Indumentaria de Moda por la Universidad Técnica de Ambato. Catedrática en la Universidad del Azuay, con experiencia en proyectos de investigación relacionados con el rescate de técnicas textiles ancestrales como el tejido de fajas y el tinturado natural. Capacitadora de artesanos del sector textil y personas en situación de vulnerabilidad, en el marco de proyectos de vinculación con la comunidad.

**DISEÑO E INNOVACIÓN**  
MODERADOR: LUIS VALLEJO

FECHA: 7/ABRIL  
HORARIO: 18H15 (HORA ECUADOR)  
ZOOM / FACEBOOK LIVE CIDAP América (l@america.cidap)

45 años cidap 1973-2018

OEI TIC 16

CHARLAS  
5 AL 8/ABRIL  
CHARLAS GRATUITAS



**ELISA GUILLÉN**  
► ECUADOR

Diseñadora de Textil y Moda, cuencana, graduada en la Universidad del Azuay y Magister en Diseño, Desarrollo e Innovación de Indumentaria de Moda por la Universidad Técnica de Ambato. Catedrática en la Universidad del Azuay, con experiencia en proyectos de investigación relacionados con el rescate de técnicas textiles ancestrales como el tejido de fajas y el tinturado natural. Capacitadora de artesanos del sector textil y personas en situación de vulnerabilidad, en el marco de proyectos de vinculación con la comunidad.

**DISEÑO E INNOVACIÓN**  
MODERADOR: LUIS VALLEJO

FECHA: 7/ABRIL  
HORARIO: 18H15 (HORA ECUADOR)  
ZOOM / FACEBOOK LIVE CIDAP América (l@america.cidap)

45 años cidap 1973-2018

OEI TIC 16

Link: <https://fb.watch/aOz0rJJxHB/>

## DISEÑO E IDENTIDAD

**MODERACIÓN:**  
Luis Vallejo

**NRO. DE ASISTENTES:**  
**159**

En la relación entre la artesanía y el diseño, desde el punto de vista de la academia, este pone a servicio del sector artesanal sus conocimientos como disciplina. El objetivo del diseño es generar productos que parten de un problema o una necesidad para culminar con un objeto que, tras haber pasado por un proceso que abarca componentes investigativos y operativos, contribuya a una solución. Frente a las transformaciones experimentadas en el tiempo por las diferentes dimensiones que enmarcan la elaboración de una pieza artesanal, y bajo la consideración de que los artesanos en su quehacer salvaguardan los valores identitarios de los pueblos, surge el cuestionamiento ¿cómo se puede aportar y trabajar colaborativamente con el sector artesanal?

Como respuesta, se ha propuesto innovar con sentido y para aplicar esto es necesario partir de la valorización y reconocimiento de la memoria y cultura de los pueblos originarios. Para evitar que la innovación pase a ser un medio de agresión hacia la comunidad artesanal, es esencial conformar grupos interdisciplinarios que generen productos en los que convivan equilibradamente tradición y novedad, y que, como re-

sultado, estos accedan a nuevos mercados. Los componentes identitarios propios de la cultura deberán conformar a la propuesta, su consumo garantizará que la producción artesanal no desaparezca. La armonía entre el diseñador y el artesano se dará cuando los saberes de ambos ámbitos sean igualmente valorados sin ser enfrentados, reconociendo sus potencialidades.

Los valores observados al producirse un acercamiento entre la academia y la cultura han sido expresados en el interés de los estudiantes por conocer más sobre la memoria y tradiciones culturales del país. Esto ha propiciado su vinculación con artesanas y artesanos, el aprendizaje mutuo y el construir propuestas sobre las bases del diálogo cultural, del trabajo consciente y del respeto.

Como parte de las investigaciones realizadas por la Facultad de Diseño, Arquitectura y Artes de la Universidad del Azuay, en el ámbito textil y el diseño de moda, se ha puesto en práctica el enfoque interdisciplinario. Algunos de los proyectos en los que se puede observar este aporte y en que el diseñador ha pasado a ser agente activo en

la mejora de procesos son: *Análisis y registro tecnológico del tejido plano de las fajas saraguro; Innovación en los productos bordados a mano en los cantones Gualaceo y Cuenca; Registro de la iconografía de las fajas de Cañar; y Proyecto de vinculación Innovación a los tejidos de alpaca y paja toquilla del cantón Biblián – Alpatushin.*

El proyecto *Innovación en los productos bordados a mano en los cantones Gualaceo y Cuenca* indagó sobre los procesos y símbolos empleados en el bordado, con la intención de incorporar componentes innovadores para llegar a nuevos segmentos del mercado. El trabajo se efectuó conjuntamente con mujeres artesanas. En la fase de investigación, previa al proceso de diseño, se evidenció que todas las participantes en sus bordados representaban elementos fitomorfos, por lo que se tomó a estos como motivos base. De igual modo, se investigó sobre las tendencias de mercado en cuanto a siluetas y materiales para poder llegar al público objetivo.

El componente de innovación fue el resultado de aplicar los bordados sobre soportes no convencionales y reinterpretar los diseños tradicionales por medio de la digitalización de los motivos para su transformación a través de operaciones morfológicas. Asimismo, se reemplazó el hilo de algodón tradicional por materiales más gruesos y se incorporaron herramientas tecnológicas para facilitar algunos pasos que no requieren ser efectuados a mano.

Finalmente, se creó un lenguaje común para registrar los procesos de un modo técnico.

En el caso del *Registro de la iconografía de las fajas de Cañar*, con el apoyo del Museo Etnográfico Pumapungo, se levantaron 110 fichas sobre los elementos iconográficos utilizados por la cultura cañari. Los motivos fueron clasificados según su tipo de representación. Entre la información, se analizaron las técnicas empleadas tanto para el tejido como para la aplicación de la cromática. Este trabajo contó con una fase de capacitación a estudiantes, con el maestro artesano Luis Morocho, sobre tejido de fajas en telar de cintura. Después, se transfirieron los motivos a un telar de muestreo. La información procedente de la investigación fue reinterpretada por los estudiantes participantes para la generación de productos contemporáneos que incorporaron textiles elaborados de modo semiartesanal.

El proyecto *Alpatushin* se enmarcó dentro de los procesos de formación continua dictados por la Universidad del Azuay. Se trabajó con mujeres indígenas del cantón Biblián y se abordaron dos ejes de producción: paja toquilla y tejido con lana de alpaca. El proceso de tejido abarcó el manejo de los animales, asesoramiento para fortalecer las debilidades de la cadena productiva, tinturado de materia prima usando tintes naturales, la producción de productos sostenibles y el diseño de imagen de marca. ■

**CHARLAS**  
**5 AL 8/ABRIL**  
CHARLAS GRATUITAS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



## ANA GABRIELA ANDRADE

► ECUADOR

Diseñadora de moda, tejedora y artista visual nacida en Cuenca, Ecuador. Graduada de la Universidad del Azuay, Cuenca (2020).

Ha realizado estudios previos de artes visuales en el Instituto Tecnológico de Arte Ecuatoriano - ITAE y en la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires - Argentina. Ha participado en varias exposiciones colectivas e individuales dentro del país. En octubre de 2020 lanzó su primera colección de moda conceptual Respiro.

Especializada en tejido a crochet, la diseñadora-artista, trabaja desde la interdisciplina, incorporando procesos artísticos y artesanales para conceptualizar propuestas de diseño de moda. Dentro de su práctica ha investigado el comportamiento del tejido a crochet en torno a la tridimensionalidad de las formas, para concebir nuevas siluetas a partir de recursos que incorpora desde su experiencia con las artes visuales.

**EL TEJIDO A CROCHÉ COMO SOPORTE  
EXPERIMENTAL DE LA MODA CONCEPTUAL**

**MODERADORA:** ROSA JIJÓN

**FECHA:** 7/ABRIL

**HORARIO:** 19H30 (HORA ECUADOR)

**ZOOM / FACEBOOK LIVE** CIDAP América (@america.cidap)

ORGANIZADO  
POR: cidap /

45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

CON EL  
APOYO DE: Consejo Mundial de Artesanía  
América Latina

OEI

CON EL AVAL  
ACADÉMICO DE: UNIVERSIDAD  
DEL AZUAY

## EL TEJIDO A CROCHÉ COMO SOPORTE EXPERIMENTAL DE LA MODA CONCEPTUAL

**MODERACIÓN:**

Rosa Jijón

**NRO. DE ASISTENTES:**

136

**Link:** <https://fb.watch/aOz9a8tUf3/>

En palabras de Rosa Jijón, la técnica de trabajo manual del croché tradicionalmente no es concebida dentro de la artesanía, es un quehacer de origen doméstico que nace dentro del ámbito familiar, que construye ritos de pasaje en la vida de las mujeres y en el espacio íntimo. De esta manera, se crean ambientes de diálogos intergeneracionales entre lo femenino y lo familiar, que hacen posible el traspaso de conocimientos. La obra de Ana Gabriela Andrade habita una frontera que atraviesa varias disciplinas y preguntas que nos interpelan a partir de múltiples puntos de vista. En el trabajo presentado confluyen la artesanía, el arte y el diseño como instrumento para pensar sobre la moda y el atuendo.

El tejido con croché no se limita solamente a la manualidad, parte desde la memoria y la huella generadas por relaciones interpersonales e interfamiliares que son universales. La carga simbólica en el trabajo de Andrade recorre caminos bidireccionales de manera fluida y emotiva, pasando por lo artesanal a lo íntimo, a lo artístico, a lo simbólico; no se queda en la anécdota, sino que universaliza las reflexiones de la artista. Su obra *Respiro* tiene un contenido de

vida y emoción que son infinitamente fuertes e impactantes, que llegan a distintos campos de los sentimientos a través de lo sensorial.

El tejido nace de la conformación de varias cadenas que se entrelazan entre sí. La exploración de la técnica del croché de Ana Andrade, como ella lo indica, parte de la versatilidad del trabajo que este ofrece como herramienta y de su interés por representar a la figura humana aplicando este método. Tras varios años de incursionar de forma autodidacta y experimentar con el tejido para la construcción de formas escultóricas, logró conformar un nuevo lenguaje para interpretar sus propios patrones y huellas. El tejido fue acompañado por registros gráficos y escritos que permitieron a la autora reproducir su obra de una forma más sistemática y contundente.

Este proceso llegó a un punto en que, para poder seguir avanzando, requirió de un refuerzo académico que le permitiera continuar como artista y tejedora, así que la artista cursó estudios en diseño de modas. En esta nueva etapa, la experiencia adquirida con anterioridad tomó un rumbo dis-

tinto al fusionarse con los conocimientos del ámbito del diseño, fue así que Andrade orientó su trayectoria hacia la moda conceptual. La colección *Respiro*, presentada en la exposición, parte de la aplicación de la metodología heterotópica, que consiste en privilegiar al proceso de reflexión, introduciendo herramientas como el cuaderno de trabajo, propio de las artes visuales.

*Respiro*, a diferencia del proceso utilizado para la creación de colecciones en el diseño de moda, partió de un registro escrito y no visual. El primer

paso fue indagar sobre el interés de la autora en la representación del cuerpo; durante esta fase de interiorización, encontró varios vínculos en su historia familiar con accidentes que dejaron cicatrices. La representación de la marca, de la cicatriz, se intercepta con la historia de María Belén, su prima, quien a causa de un accidente en la niñez sufrió quemaduras en el 80 % de su cuerpo. A partir de esta historia se gesta la colección, compuesta por cinco puntos neurálgicos de la historia de María Belén: inocencia, instante, contención, reconstrucción y *respiro*. ■

#### Enlace de video de la obra *Respiro*:

<https://www.youtube.com/watch?v=0HwiKmVaTwE>

**CHARLAS**  
**5 AL 8/ABRIL**  
CHARLAS GRATUITAS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



**SAIRI  
LEMA**

► ECUADOR

Abogado de la Universidad de Otavalo y Promotor Cultural especializado en Propiedad Intelectual, Emprendimientos y Derechos Humanos y Colectivos. Es gerente propietario de **KLAYART**, una fábrica artesanal de alpargatas en cuyos diseños se fusiona tradición y contemporaneidad, prevaleciendo la identidad Kichwa Otavalo. Entre sus áreas de estudio resaltan sus investigaciones sobre los mecanismos de la Propiedad Intelectual como instrumento de protección de los derechos económicos plasmados en los tejidos ancestrales del Pueblo Kichwa Otavalo.

LA PROPIEDAD INTELECTUAL COMO MECANISMO DE  
PROTECCIÓN Y REVITALIZACIÓN DE LAS TÉCNICAS Y TRADICIONES  
CULTURALES ARTESANALES DEL PUEBLO KICHWA

FECHA: 8/ABRIL  
HORARIO: 17H00 (HORA ECUADOR)  
ZOOM / FACEBOOK LIVE **CIDAP América (@america.cidap)**

ORGANIZADO POR: 

45 AÑOS  
cidap  
1975-2020

CON EL APOYO DE: 

**OEI**

CON EL AVAL ACADÉMICO DE: 

## LA PROPIEDAD INTELECTUAL COMO MECANISMO DE PROTECCIÓN Y REVITALIZACIÓN DE LAS TÉCNICAS Y TRADICIONES CULTURALES ARTESANALES DEL PUEBLO KICHWA

NRO. DE ASISTENTES:

101

Link: <https://fb.watch/aOzjzLLVp/>

El pueblo indígena Kichwa Otavalo, originario de la provincia de Imbabura, históricamente se ha dedicado a la producción artesanal de tejidos con textiles y fibras vegetales y a la comercialización de artesanías. Actualmente, el 60 % de este trabajo es comercializado en una feria ubicada en el cantón Otavalo, conocida como la Plaza de los Ponchos; este espacio de comercialización alberga a más de 3000 vendedores, de los cuales 416 son artesanos.

El sector artesanal del pueblo Kichwa Otavalo enfrenta una serie de problemáticas que lo ubican en una situación de competencia desigual frente a la producción y comercio de objetos industriales que simulan ser artesanales. Las artesanías otavaleñas han sido y son subvaloradas tanto por el sector como por el mercado, a lo que se suma una competencia desleal entre familias comerciantes. Este contexto se ha traducido en deficiencias en la calidad, desprotección al sector por parte del Estado, falta de incentivos para innovar, pérdida de identidad artesanal, poca o nula rentabilidad de venta y riesgo de desaparición de los oficios tradicionales locales.

Ante los conflictos que afectan a los artesanos kichwa otavalo, es fundamental analizar qué artesanías se vinculan con la forma de vida de dicha comunidad y cuáles son tradicionales de este pueblo. De igual modo, se debe reflexionar sobre cómo se pueden poner en valor las prácticas tradicionales de su oficio en relación con otros productos y qué acciones se deben realizar para que el consumidor conozca las diferencias entre lo artesanal y lo industrial.

La creación textil artesanal en Otavalo se remonta al período precolombino y a los obrajes establecidos en la provincia de Imbabura durante la colonia. Sus principales artículos fueron chales, ponchos, cobijas, frazadas, encajes y bordados. Inicialmente, estos fueron elaborados con algodón y con el tiempo el material fue reemplazado por lana y, a partir de 1960, por hilo de orlón. Estos cambios en la materia prima han incidido en la organización de los grupos familiares, en cuanto a sus prácticas de producción, y en los procesos de elaboración de la pieza. Como consecuencia, hoy en día, existen menos hiladores, no participan en la elaboración de las piezas todos los miembros familiares y se practican con

menos frecuencia algunas de las etapas, como la del escarmenado, del hilado o del teñido.

El compromiso de las generaciones kichwa otavalo radica en que estos conocimientos sean recuperados y revitalizados. En este sentido, Sairi Lema orienta sus estudios y su quehacer profesional hacia los derechos de los pueblos indígenas y la protección de su propiedad intelectual. El derecho intelectual, en la normativa ecuatoriana, cuenta con tres ámbitos de protección: derechos de autor y derechos conexos; propiedad industrial; y obtenciones vegetales y conocimientos ancestrales. Desde el derecho, uno de los caminos para la salvaguardia de los conocimientos colectivos de los pueblos originarios es la utilización del registro de marcas como herramienta de protección. Estas marcas pueden ser registradas como marcas colectivas, marcas de certificación o denominaciones de origen.

Para la revitalización y protección de las técnicas artesanales del pueblo Kichwa Otavalo, se ha desarrollado una propuesta para registrar sus saberes y conocimientos como marca de cer-

tificación. Esta herramienta, frente a la competencia desigual con lo industrial, garantiza la protección de artesanas y artesanos al certificar que en su producción se encuentran intrínsecas técnicas y saberes tradicionales. Por otro lado, cualquier artesano de la comunidad puede certificar su trabajo mientras este cumpla, en cada fase, con las condiciones requeridas, como por ejemplo, la utilización de materias primas, técnicas y procesos tradicionales. Asimismo, se debe contar con un titular de marca (no productor), quien pasa a ser un garante, de modo que se evita la competencia entre familias y la intromisión de mediadores.

Los beneficios que traería la implementación de una marca de certificación se verían reflejados en la continuidad de los oficios, que se lograría a través del fomento de la transmisión intergeneracional de saberes enfocados hacia la recuperación de las prácticas tradicionales. Por otro lado, el contar con una certificación, a más de garantizar el origen y tipo de producción, posibilitaría el acceso a financiamientos y el posicionamiento de estos trabajos en los mercados locales, nacionales e internacionales. ■

**CHARLAS**  
**5 AL 8/ABRIL**  
CHARLAS GRATUITAS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



**HILDA  
MALES**

► ECUADOR

Diseñadora. Actualmente, enfoca su profesión al diseño de ropa tradicional a través del trabajo colaborativo con artesanas bordadoras kichwas de la provincia de Imbabura y modistas de alta costura de la ciudad de Quito. **ZHAFRA** es la marca bajo la cual se ha consolidado su proyecto de diseño de indumentaria. En sus obras busca retroalimentar su identidad con propuestas e ideas frescas y contemporáneas. Ha sido ganadora de diversos premios de diseño a nivel nacional y con sus proyectos ha representado al país en eventos internacionales. Ha realizado trabajos conjuntos con artesanos de diversas provincias y talleres como: Fábrica FADEL, Quito; Taller del Diseñador Diego Hurtado, Quito; TOTORA SISA, Artesanías en totora, Otavalo, entre otros.

**EL BORDADO COMO PRÁCTICA ARTESANAL REPRESENTATIVA  
DE LA REGIÓN NORTE DEL PAÍS Y HERRAMIENTA IDENTITARIO  
PARA LA MUJER KICHWA-OTAVALO**

**MODERADOR: GUSTAVO MOSCOSO**

**FECHA: 8/ABRIL**

**HORARIO: 18H15 (HORA ECUADOR)**

**ZOOM / FACEBOOK LIVE CIDAP América (@america.cidap)**



## EL BORDADO COMO PRÁCTICA ARTESANAL REPRESENTATIVA DE LA REGIÓN NORTE DEL PAÍS Y HERRAMIENTA IDENTITARIA PARA LA MUJER KICHWA-OTAVALO

**MODERACIÓN:**  
Gustavo Moscoso

**NRO. DE ASISTENTES:**

**86**

**Link:** <https://fb.watch/aOzp7U1KNd/>

La alta costura es la creación de indumentaria y accesorios elaborados en su totalidad a mano por personas pertenecientes a la asociación de modistos parisinos, en talleres localizados en París, y cuya labor debe cumplir con condiciones reguladas por el Ministerio de Industria de Francia. Con esta introducción, el diseñador Gustavo Moscoso señala que en el Ecuador, a pesar de que no se encuentran casas de moda que trabajen bajo dichas condiciones, existe un tipo de producción textil y de accesorios que cumple con las características necesarias para ser considerada como alta costura.

En este sentido, se plantea que es momento de que la moda ecuatoriana busque inspiración en sus raíces culturales y se promueva el trabajo colaborativo entre artesanos y diseñadores, en el que ambas partes reciban un reconocimiento equitativo. Así, el trabajo de Hilda Males, diseñadora indígena originaria de la provincia de Imbabura, es un vivo ejemplo de la generación de alta costura en el país. Mediante el diseño de piezas únicas, inspiradas en la indumentaria indígena tradicional, y a través de un trabajo conjunto con artesanas, la marca Zhafra de esta diseñadora ha revitalizado y dado una nueva

lectura al arte del bordado propio del pueblo kichwa.

En Imbabura, las mujeres indígenas practicaban el arte del bordado desde tiempos ancestrales, la técnica local era conocida como “picado”. Durante la década de 1930, las indígenas caranquis asentadas en la zona de la hacienda Zuleta, impulsadas por Avelina Lasso —propietaria de la hacienda y madre del expresidente Galo Plaza Lasso—, integraron a sus conocimientos diversas técnicas y motivos europeos. Posteriormente, en 1940, con la intención de generar ingresos económicos para las mujeres de Zuleta, Rosario Pallares —esposa de Plaza Lasso— crea un taller de bordado dirigido por monjas Carmelitas. De este modo, esta práctica se formalizó como oficio en la región.

Con el tiempo, el bordado de Zuleta fue adquiriendo su carácter propio, tanto en su dimensión expresiva como en sus procesos creativos. Hoy en día, la cromática y los motivos de este arte en la indumentaria tradicional actúan como elementos diferenciadores entre las comunidades indígenas; las múltiples representaciones indican la pro-

cedencia geográfica, el estatus social o el grupo etario de quien las lleva. El bordado se acopla a los diferentes diseños de blusas que llevan las mujeres indígenas según su grupo étnico de procedencia. Por otro lado, este es un elemento articulador entre las diversas prácticas sociales desarrolladas por las mujeres de las comunidades, quienes han encontrado en los talleres espacios de apoyo para solventar y sobrellevar problemáticas económicas y sociales.

En el año 2008, Hilda Males, desde su ámbito profesional, inició una indagación sobre la indumentaria tradicional de la mujer kichwa otavalo con la intención de investigar a profundidad sus componentes para poder recrearlos en trajes que acentúen la sensualidad de la mujer indígena. Su objetivo no se enfocó en cambiar la indumentaria tradicional, sino en crear una alternativa para las mujeres, como era su caso, que quisieran llevar el traje tradicional realizando su cuerpo. Para ello, fusionó las blusas y el bordado tradicional con escotes pronunciados y corsés.

Como consecuencia de la propuesta, Males recibió varias críticas por parte de algunos sectores de la comunidad que la acusaron de atentar contra sus costumbres y la decencia de las mujeres. Ante esta situación, continuó su

trabajo con más esmero al considerar que cada mujer es dueña de su cuerpo y de las decisiones que tome sobre este. En su camino creativo, se involucró con otros profesionales que le apoyaron en la creación de una imagen que dejaba de lado a la folclorización de la mujer indígena y rompía con los roles sociales que el imaginario colectivo le había adjudicado.

Actualmente, Zhafra promueve el trabajo de dos organizaciones de mujeres bordadoras indígenas de Imbabura. La labor colectiva representada por una marca ha hecho posible la comercialización a precios justos, ha puesto en valor el trabajo de las mujeres y ha evitado la apropiación de los diseños por parte de grandes empresas. Las exigencias del mercado han incidido en algunos factores de producción de las prendas, enfocándose en la excelencia. Para este fin, se desarrollan capacitaciones internas constantes. La empresa reconoce que, al tratarse de productos comerciales, las prendas podrán tener usos que no se encuentren inmersos dentro de las tradiciones kichwa otavalo. Sin embargo, como política, promocionan el uso del traje tradicional como elemento de resistencia de las comunidades indígenas, a la vez que mantienen el respeto por los diversos componentes del traje. ■

**CHARLAS**  
**5 AL 8/ABRIL**  
CHARLAS GRATUITAS

**ardis**  
2021 / EDICIÓN TEXTIL



## BERNARDA POLANCO

► ECUADOR

Es la cuarta generación de mujeres a cargo de **Olga Fisch**. Actualmente gerente y directora creativa de la marca. Es Licenciada en bellas artes con énfasis en el diseño textil e historia del arte en la School of the Art Institute Chicago (SAIC). En el 2010 regresó a Ecuador, desarrollándose en la industria del diseño y como diseñadora freelance hasta integrarse a **Olga Fisch** en el 2015, empresa en la que la actualidad desempeña sus funciones.

### OLGA FISCH, UN LEGADO DE CUATRO GENERACIONES

FECHA: 8/ABRIL  
HORARIO: 19H30  
ZOOM / FACEBOOK LIVE CIDAP América (@america.cidap)

ORGANIZADO POR: cidap /

45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

CON EL APOYO DE: Consejo Mundial de Artesanía América Latina

OEI *Olga Fisch*

CON EL AVAL ACADÉMICO DE: UNIVERSIDAD DEL AZUAY

## OLGA FISCH, UN LEGADO DE CUATRO GENERACIONES

NRO. DE ASISTENTES:

112

Link: <https://fb.watch/aOzsFhpsy/>

En 1942, Olga Anhalzer Fisch fundó la empresa Olga Fisch, una marca familiar y casa de acopio de arte popular que ha sido liderada por cuatro generaciones de mujeres. Actualmente, la empresa es dirigida por Margara Anhalzer, su sobrina nieta, y Bernarda Polanco, sobrina bisnieta. La fundadora dedicó su vida a la promoción del arte popular y al incentivo creativo de sus artífices para dar continuidad a los oficios y mejorar su autoestima. Su compromiso con el arte popular se sostuvo sobre el consejo respetuoso y adecuado para mejorar la expresión popular sin desvirtuar su contenido cultural.

Olga Anhalzer Fisch, diseñadora, pintora, coleccionista y aventurera, nació en 1901 en Budapest, Hungría. Desde temprana edad, mostró interés por la pintura y la ilustración, actividades que no eran bien vistas en una familia conservadora como la suya. Así, el dibujo se convirtió en el medio de registro, preservación y memoria de sus experiencias. Su primera colección, conformada por arte popular húngaro y de Europa del Este, la inició siendo niña, cuando en las afueras de un pueblo llamado Gyor encontró en una casa

campesina piezas de porcelana pintada; al ofrecer comprarlas, su propietaria se las regaló argumentando que no tenían valor alguno. A partir de este episodio, empezó su interés por la cultura popular, en este tipo de objetos encontraba la belleza de la vida diaria. Este don la acompañó durante toda su vida y, en virtud de ello, construyó una colección de objetos únicos.

Olga Anhalzer comenzó su trayectoria como artista en Viena, donde estudió cerámica en la escuela de la Bauhaus. Contrajo matrimonio y se mudó a Alemania, país que, por sus orígenes judíos, debió abandonar en el contexto previo al conflicto bélico de la segunda guerra mundial. En este período se separó de su primer marido. Al regresar a Hungría, conoció al doctor Béla Fisch, con quien formalizó su relación con un segundo matrimonio y de quien tomó su apellido. Debido a las actividades de Béla, la pareja realizó numerosos viajes por el mundo, residiendo en distintos lugares como Marruecos, París y África. Durante su estancia en Marruecos, inició una segunda colección de piezas que fue alimentada con los conocimientos y objetos de arte popular que adquirió en cada destino.

A finales de 1930, Olga Anhalzer Fisch viajó a Nueva York —en medio de una situación bélica que impedía su regreso a Hungría— y conoció al cónsul de Ecuador de ese entonces, quien le indicó que en su país no existían restricciones para recibir a refugiados judíos. De este modo, a través de distintos consulados ecuatorianos, procedió con las gestiones para que su familia pudiera abandonar Hungría. Al llegar a Ecuador, en 1939, perdió sus dos colecciones y su motivación para seguir coleccionando. Fisch sostenía que el hilo que la unía a los países en los que vivió era el coleccionar arte popular; en sus dibujos y pinturas siempre escogió modelos del pueblo, su inspiración eran las personas en sus ambientes y paisajes.

En su encuentro con la cultura ecuatoriana, la coleccionista quedó impresionada de su gente y su entorno. Así, retomó la pintura, empezó a dibujar incansablemente las manifestaciones culturales del país e inició una nueva colección. En sus viajes por el Ecuador adquirió piezas de arte colonial, arqueológicas y de arte popular. Asimismo, estableció relaciones con artesanos y diversos actores de las comunidades. A manos del museo Smithsonian de Nueva York, una importante parte de su colección de arte popular viajó por el mundo a través de la muestra llamada *Feast of Color*. En la actualidad, estas obras forman parte de la reserva del museo del Cidap.

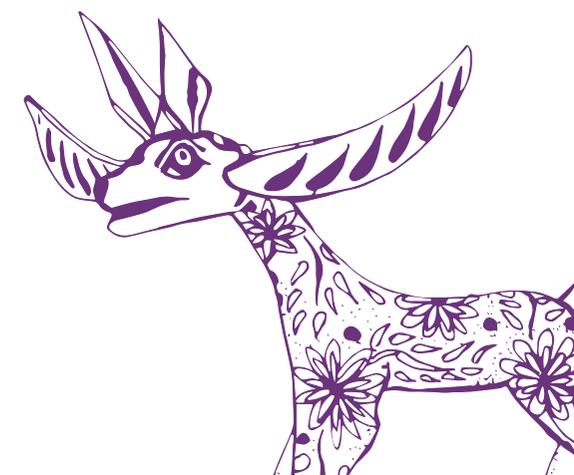
En 1942, Olga Fisch abrió la primera tienda de artesanías del Ecuador “El Folklore” y un centro de acopio de productos de artesanos y diseñadores. Actualmente, la tienda, ahora llamada “Olga Fisch”, conserva como local principal a la residencia de Olga Fisch. En el segundo piso del local, se puede visitar una parte de la colección familiar, una muestra de arqueológica y algunas piezas de su colección de arte popular. La familia de Olga Fisch ha mantenido su legado y el compromiso de apoyar al sector artesanal sin intervenir y alterar sus contenidos culturales.

Gogo Anhalzer, sobrina política de Olga, continuó con su legado a través del refuerzo del vínculo con el sector artesanal y mediante la generación de espacios colaborativos entre diseñadores, artesanos y artistas. Las diseñadoras actuales de la marca son Gogo y Margara Anhalzer. Las tres mujeres que preservan este legado han sostenido los ideales de Olga Fisch, enfocando su trabajo hacia la promoción y conservación del arte popular ecuatoriano mediante la puesta en valor de la cultura ancestral del Ecuador expresada en piezas seleccionadas y diseños únicos. Su labor va de la mano con el trabajo de más de veinte familias de artesanos de todo el país. El centro de acopio cuenta con diseños exclusivos de más de doscientos artesanos y diseñadores ecuatorianos. ■



## RETOS Y OPORTUNIDADES DE LA VIRTUALIDAD

En 2021, como parte del Programa Formativo Artesanal Continental, se consolidó una plataforma virtual de acceso permanente a contenidos sobre artesanías y artes populares, dirigida a artesanos, diseñadores, artistas y personas interesadas en el quehacer artesanal y cultural. La oferta de talleres y conferencias es de carácter gratuito y abarca temáticas diversas, que van desde el conocimiento de la normativa que rige al sector artesanal hasta la difusión de contenidos orientados al fortalecimiento técnico y productivo de los conocimientos de artesanos y artesanas. Entre las prioridades de este espacio, se persiguió el beneficio directo de artesanos y portadores de conocimientos a través de su contratación como instructores o ponentes, propiciando, de este modo, su formación como capacitadores.



## TALLERES VIRTUALES



f CIDAP AMÉRICA t CIDAPAMERICA @cidapamerica

www.cidapgob.ec

## TALLER VIRTUAL DE ELECTRICIDAD BÁSICA Y ELECTROFORMADO

Taller para artesanos en la rama de metalistería que utilizan o desean utilizar componentes eléctricos en sus productos

**INSTRUCTOR: ALBERTO SANTOS**

17, 18, 19 & 22 / FEBRERO  
15H00 a 17H30 (Hora Ecuador)

**INFORMACIÓN E INSCRIPCIÓN:**  
+593 98 416 5682

Materiales y herramientas a cargo de cada participante\*



45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

OEI



TALLER  
GRATUITO

### Links:

**Día 1:** <https://fb.watch/aNhCl6Wg5y/>

**Día 2:** [https://fb.watch/aNhFPsgFI\\_/](https://fb.watch/aNhFPsgFI_/)

**Día 3:** <https://fb.watch/aNhI7NsjQ7/>

**Día 4:** <https://fb.watch/aNhLeQoqi-/>

## ELECTRICIDAD BÁSICA Y ELECTROFORMADO

### DICTADO POR:

Alberto Santos Molina, Ingeniero – Maestro Artesano, Ecuador.

### DIRIGIDO A:

Artesanxs y público en general.

NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:

131

NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:

8

El trabajo de Alberto Santos se ha enfocado en el rediseño y adaptación de tecnologías industriales para su incorporación dentro de los procesos de producción artesanal y de pequeñas industrias. De este modo, ha posibilitado la generación de nuevas habilidades y conocimientos en los ámbitos de la artesanía y el arte. La idea gestora de este espacio fue dar continuidad a un taller sobre grabado electrolítico y calcografía para joyería, que el instructor había impartido en el año 2020 como parte del programa formativo del Cidap.

Con base en la experiencia obtenida en dicho taller, se definió que el curso debía iniciar con una aproximación hacia los conceptos básicos de manejo de la electricidad, para lo que sería necesaria la familiarización con estos y con las técnicas de aplicación en artesanía. Por otro lado, este espacio estuvo orientado hacia la diversificación de la producción, mediante la construcción de una herramienta de elaboración casera para realizar el electroformado, que consiste en recubrir objetos con una capa metálica. Este proceso puede ser aplicado en piezas de joyería o sobre distintos tipos de cuerpos pequeños.

**TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:**

El taller comenzó con una presentación teórica acerca de la electricidad, se enfatizó en que esta y la química son recursos de los que se puede sacar provecho. Mediante ejemplos cotidianos, se explicaron los conceptos y tipos de electricidad existentes, magnitudes de circuitos eléctricos —voltaje (V), intensidad de corriente (I) y resistencia eléctrica (R)—, cálculo de la potencia, Ley de Ohm, interpretación de magnitudes, fórmula para la obtención de intensidad de corriente, selección de conductores o cables, tipos de corriente y el uso del multímetro (ver Figura 1). Una vez establecido el lenguaje técnico, se dieron instrucciones para construir una cuba electrolítica (dispositivo para descomponer, mediante corriente eléctrica, sustancias ionizadas), que serviría para aplicar la técnica del electroformado a piezas de diferente materialidad.

Para poner en práctica los conocimientos teóricos tratados, se realizaron algunos ejercicios previos sobre cómo calcular la potencia según las resistencias con las que se trabajaría y así evitar accidentes. Posteriormente, se expuso cómo manejar la fuente de corriente,

la relación entre el voltaje y el color del cable, cómo entorchar los cables y cómo integrar un interruptor al sistema eléctrico para poner en funcionamiento a la fuente (ver Figura 2). Cuando la fuente de corriente fue adaptada, se indicó como armar un circuito con esta y la cuba electrolítica (ver Figuras 3 y 4).

Con las herramientas de trabajo construidas, se explicaron los límites y beneficios de la técnica del electroformado y cómo controlar el brillo del

metal. De igual modo, se indicó el uso correcto de distintos polvos metálicos para que el proceso sea efectivo. Previo a concluir la construcción de la fuente continua, se dieron instrucciones sobre el uso de la fuente de corriente Switching ATX y cómo medir la intensidad de corriente. En el montaje de la fuente continua, se enfatizó que el ánodo colocado en la cuba debe estar conectado al polo positivo de la fuente ATX y que este es el que suministrará el metal para recubrir a la pieza sumergida.



Figura 1. Explicación sobre uso del multímetro



Figura 2. Indicaciones para funcionamiento de la fuente de corriente.



Figura 3. Elaboración de pieza de cuba electrolítica.



Figura 2. Indicaciones para funcionamiento de la fuente.



Figura 5. Anís estrellado pintado con polvo de grafito.



Figura 6. Sumersión de anís estrellado para baño de cobre.

Para preparar la solución de sulfato de cobre concentrada, que es el medio para conducir el cobre del ánodo a la pieza que recibe el baño, se mezclará en caliente, en una olla, polvo de sulfato de cobre con agua acidulada. El agua destilada o acidulada servirá para mejorar la conductividad eléctrica y evitará el desgaste de la solución de sulfato de cobre. El agua acidulada puede ser remplazada por ácido sulfúrico, de ser utilizado este compuesto, debido a su peligrosidad, se lo debe manipular bajo cuidados extremos. En el taller, se indicaron cuáles son las precauciones a tomarse al respecto y cómo aplicarlas.

Durante todo el proceso previo al baño, a través de demostraciones, se explicó cómo medir el nivel de acides de la solución. De igual modo, se enseñó a calcular magnitudes eléctricas, relaciones entre corriente eléctrica y área de piezas, cantidades de materiales y dimensiones de elementos a ser trabajados.

Cuando se van a someter objetos a procesos de electroformado, estos deben contar con una capa de pintura

que posibilite la conductividad eléctrica. Para este fin, Alberto Santos enseñó una preparación apta, a base de polvo de grafito, pintura acrílica y agua (ver Figura 5). En cuanto a las piezas a utilizarse, Santos señaló que se obtienen buenos resultados cuando estas son de resina plástica, impresas en 3D.

Los primeros elementos sometidos al proceso fueron un busto de resina plástica y un anís estrellado (ver Figura 6). A ambos objetos se adhirieron, con pegamento, alambres de cobre, y, además, fueron cubiertos con la pintura de grafito que había sido preparada con anterioridad. Para que la corriente llegue a la pieza es importante que esta contenga algún componente metálico, en el caso del busto y el anís, fue un alambre y una argolla de cobre. Durante la última etapa del curso, se realizaron pruebas en madera, plástico conductor, flores de madera (conífera y anís), cerámica, acero inoxidable y aluminio (ver Figura 7).

El instructor indicó las diferentes maneras de adaptar alambres de cobre a las piezas que van a recibir un baño



Figura 7. Resultado de inmersión de placa de aluminio en baño de cobre.

metálico. Para ello, hizo varias muestras con las que ejemplificó cómo los alambres deben estar sujetos de forma estable a un soporte de acero para poder proceder con la sumersión de los objetos y evitar que floten. Asimismo, se explicó que hay que mover la pieza, según su complejidad, para variar su posición, acercándola a los ánodos para que la deposición de cobre ingrese en las zonas más profundas. Previo al envío de corriente, se debe revisar que el polo positivo de la fuente ATX esté conectado mediante un caimán (pinza) al ánodo de la cuba y el negativo al soporte de acero sobre el que se coloca el alambre de cobre que sujeta a la pieza. En cuanto al proceso de inmersión, si se quiere evitar que se acumule más material en ciertas zonas, se puede introducir una barra de cobre y acercarla a la pieza para que el exceso se vaya hacia esta y no al objeto; esta barra deberá recibir corriente del polo negativo.

Al concluir el proceso de inmersión, la pieza, al iniciar su secado, empieza a oxidarse inmediatamente, pasando de un tono rosado a un marrón rojizo. Si se quiere mantener el efecto de la pá-



Figura 8. Lámina de cobre desprendida de placa de acero.

tina de óxido generada, se dejará solo secar; por el contrario, si los tonos del baño han resultado en una cromática potente que se desea mantener, se realizará un baño con vinagre y sal. En el caso de las piezas metálicas, para que el cobre quede completamente adherido, se debe bajar el voltaje de la fuente. Para esto, en las fuentes que no permiten su graduación, como son las Switching ATX, la disminución se hace mediante la conexión de resistencias en serie a la fuente, utilizando un caimán. Este procedimiento requerirá de más tiempo para la adhesión del cobre.

El trabajo llevado a cabo permitió dar continuidad a los talleres puestos en marcha en el año 2020. En este sentido, el instructor mencionó cómo, a través de un grupo activo de Whatsapp, se ha generado un espacio importante para el intercambio de conocimientos. De igual modo, las imágenes de los trabajos elaborados por los participantes evidencian su interés por los procesos y aplicaciones, al igual que los avances logrados a través de la práctica constante. Con la construcción y

uso de la fuente continua y de la cuba electrolítica, al involucrarse plenamente con las distintas etapas del proceso, los asistentes conocieron la amplitud de posibilidades que ofrece la técnica del electroformado.

### CONSIDERACIONES FINALES:

Debido al número de participantes y a la heterogeneidad del grupo, durante las sesiones surgieron muchas preguntas y el instructor destinó varios minutos de cada clase para poder contestarlas, enfatizando en lo relativo a la seguridad y el cuidado de los equipos. Las respuestas a algunas de las preguntas fueron:

- El tiempo que toma para que una pieza pequeña no metálica se cubra en su totalidad es de aproximadamente 20 minutos. Las piezas metálicas tienen más adherencia debido a que presentan mayor conductividad eléctrica, en estos casos el proceso toma menos tiempo.
- Las zonas de los objetos que se encuentran más cercanas a los ánodos reciben una mayor cantidad de material.
- Si se tienen dudas respecto a si el grosor de la cobertura de pintura de grafito aplicada en las piezas es el adecuado para una buena conductividad, con la punta de un óhmetro se puede medir la resistencia eléctrica. Para esto, es necesario que el objeto tenga incorporado el alambre de cobre, ya que el caimán, con el polo positivo o negativo proveniente del óhmetro, se enganchará a dicho alambre.
- En cuanto a los baños, es importante que la solución se agite y

que esté caliente. Se recomienda mover las piezas más complejas cada 5 minutos.

- Los objetos metálicos, antes de ser trabajados, deben ser desengrasados.
- El baño con cobre sobre placas de acero inoxidable se desprende con facilidad; este proceso puede ser utilizado para elaborar placas de distintos espesores que resultan del material que se desprende del acero inoxidable (ver Figura 8).
- Mientras más pequeña es la pieza, se requiere menos intensidad de corriente. Para una pieza de joyería se necesita entre 0.5 y 0.7 amperios; para un objeto más grande, de aproximadamente 10 cm de longitud por 5 cm de ancho, se necesitan 3 amperios.
- La pieza no debe tocar el cobre de los ánodos porque se puede producir un corto circuito, para evitar esta situación se incorpora a la fuente una resistencia. ■

### RESULTADOS:



Hoja con baño de cobre.  
Fotografía: Alberto Santos.



Pájaro de papel con baño de cobre, sin pulir. Fotografía: Alberto Santos.



Uvilla con baño de cobre.  
Fotografía: Alberto Santos.

CIDAP AMÉRICA CIDAPAMERICA @cidapamerica

www.cidap.gob.ec

# TALLER VIRTUAL DE PÁTINAS

Aprende sobre las técnicas de  
coloreado químico para metales

**INSTRUCTOR: ALBERTO SANTOS**

**23 / FEBRERO** 15H00 a 17H30  
(Hora Ecuador)

**INFORMACIÓN E INSCRIPCIÓN:**

lpaez@cidap.gob.ec o +593 98 416 5682

Materiales y herramientas a cargo de cada participante\*



## TALLER DE PÁTINAS

**DICTADO POR:**

Alberto Santos Molina, Ingeniero – Maestro Artesano, Ecuador.

**DIRIGIDO A:**

Artesanxs y público en general.

**NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:**

146

**NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:**

2



45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

OEI



TALLER  
GRATUITO

**Link:** <https://fb.watch/aNhMMG1ctG/>

Esta formación sobre pátinas fue pensada para dar continuidad al taller de electroformado. La intención fue conceptualizar el proceso de elaboración de pátinas a fin de que existiera un entendimiento que trascienda a las recetas que serían impartidas. De este modo, los asistentes no limitarían su creatividad a seguir los pasos especificados para la generación de fórmulas, sino que, a través de conocer cómo reaccionan los distintos compuestos químicos, podrían iniciar sus propias búsquedas de resultados.

Las pátinas son películas que se forman sobre objetos metálicos por oxidación natural o artificial. Se conoce que la aplicación de estas para realizar los acabados en esculturas de bronce ya se practicaba en la Antigüedad clásica. Sin embargo, durante el Renacimiento, este proceso pasó a ser habitual y fue principalmente aplicado sobre objetos y esculturas de bronce, cobre y hierro.

La coloración del metal mediante la generación de pátinas permite crear, sobre las superficies, texturas y efectos de luces y sombras. Durante siglos, las recetas para lograr estos colores permanecieron como secretos de

talleres y maestros. Hoy en día, con la difusión y enseñanza de la química, se cuenta con fácil acceso a estos conocimientos. Desde el ámbito del arte, son utilizadas para producir efectos visuales o para simular el envejecimiento del material.

Para emplear este procedimiento, es esencial distinguir la composición del metal con el que se va a trabajar. Normalmente, las pátinas se aplican sobre los metales más comunes, como son la plata, el cobre, hierro, latón, bronce, aluminio y acero inoxidable. Estos pueden presentar aleaciones que se deben conocer para tener éxito en la generación de pátinas. Saber cuáles son los componentes de un metal nos permite decidir qué compuestos químicos usar y qué gamas de colores podemos obtener (ver Anexo 3).

#### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

Como introducción a la elaboración de pátinas, se generó una de color celeste sobre cobre (ver Figura 1). Para esto, se lavó o decapó una lámina de cobre y se colocó con una brocha una mezcla de cloruro de amonio, amoníaco y nitrato de sodio; como consecuen-

cia, la pieza de cobre se tornó celeste. Sobre este ejemplo se mostraron diferentes resultados que fueron logrados aplicando a la fórmula inicial cristales de otros compuestos químicos (ver Figura 2). En este punto, el instructor indicó cómo reconocer los diferentes tipos de metales que comúnmente se encuentran en el mercado y qué tratamiento deben recibir para poder generar pátinas sobre estos.

bre sea transferido a la pieza, como se da en el electroformado (ver Figuras 3 y 4). Otro de los ejemplos presentados fue la combinación de pátinas. Sobre una pátina seca se puede salpicar otro compuesto para conseguir una gama mayor de tonalidades (ver Figuras 5).

Para obtener matices en plata que varíen, desde un ligero dorado hasta un azul verdoso, se debe mezclar sulfato de



Figura 1. Pátina en lámina de cobre.



Figura 2. Pátina en lámina de cobre. Textura lograda con cristales.



Figura 3. Lámina de acero inmersa en sulfato de cobre.



Figura 4. Pátina en lámina de acero.

La siguiente muestra fue realizada sobre una lámina de acero que, al igual que la anterior, tuvo que ser limpiada o decapada. Posteriormente, esta fue sumergida por pocos segundos en una solución de sulfato de cobre y agua. Durante el tiempo de inmersión, quedó cubierta de cobre; en este caso, no se requiere de electricidad para que el co-

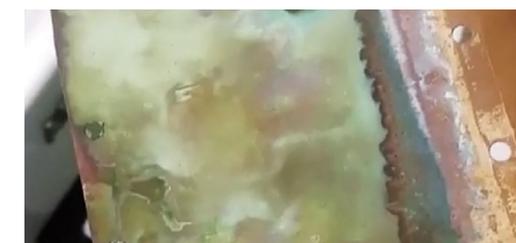


Figura 5. Pátina de diferentes tonalidades.

potasio, sulfuro de potasio y azufre en polvo. Esta mezcla se coloca en mínimas cantidades en agua caliente, en la que se introduce un objeto de plata. Después de varios segundos, cuando la pieza esté caliente, adquirirá un tono dorado. Según el tiempo de inmersión, la tonalidad será más intensa (ver Figuras 6 y 7).

Existen otras pátinas que pueden ser realizadas al fuego o sobre superficies calientes. Como ejemplo, se generó una pátina sobre plata utilizando azufre. El primer paso fue calentar la pieza para después, con una espátula, colocar polvo de azufre. Una vez que la pieza estuvo cubierta con el polvo, se la volvió a calentar con un soplete para fundir el azufre, con lo que la plata adquirió un

color negro. Esta pátina es permanente y puede durar años. Si el resultado no es el deseado, se puede volver a calentar la pieza para que el azufre se evapore. Si lo que se desea es que el negro quede solamente en ciertas zonas de la pieza, se pueden lijar las zonas de las que se desea retirar el material (ver Figuras 8 y 9).

Junto con los procesos para generar pátinas, el instructor explicó cómo realizar técnicas de registro de las muestras. De esta forma, es posible llevar un método de producción controlado. Las recetas de las distintas composiciones químicas trabajadas en el taller fueron compartidas con los asistentes para que estos pudieran elaborarlas (ver Anexo 4).



Figura 6. Tortuga con baño de plata



Figura 7. Matiz dorador de plata después de inmersión en compuesto químico.



Figura 8. Pátina sobre plata lograda con la quema de azufre



Figura 9. Pátina en lámina de cobre. Textura lograda con cristales.

### CONSIDERACIONES FINALES:

No se pueden obtener colores determinados de un metal si su estado de oxidación no lo permite, como es el caso del zinc. La gama de colores dependerá del grado de oxidación y de los sustratos que sean utilizados. Para buscar en internet información específica sobre cómo se producen las pátinas, se considerará que el nombre técnico de los metales reactivos es catión. Por ello, para conocer cuáles son los metales reactivos que permiten generar un estado de oxidación en otro metal, se buscará como: cationes del cobre, cationes de la plata, cationes del hierro, entre otros. De este modo, se sabrán los estados de oxidación, los compuestos asociados a estos y los colores que se producen.

En la plata se pueden producir diversas gamas, mientras que en metales como el cobre, las tonalidades varían desde el amarillo, al verde y el azul. Las sales de cromo permiten generar

escalas de amarillos y naranjas vivos que pueden aproximarse a un nivel de fluorescencia. Los compuestos deben prepararse al momento en el que serán utilizados y en pequeñas cantidades, ya que al ser sensibles a la oxidación con el aire, muy pocos pueden ser guardados. Si se está iniciando un proceso de experimentación para obtener nuevas pátinas, se recomienda realizar anotaciones para mantener un registro de las cantidades.

Hay productos que no se deben combinar por seguridad. **Nunca, ni siquiera para observar cuál es la reacción, se debe mezclar una solución de sal de plata con alcohol.** Esta mezcla produce un compuesto químico llamado fulminato de plata que por su propio peso estalla. Si se va a limpiar una pieza con alcohol, se debe asegurar que esté completamente seca antes de sumergirla en una solución de sales de plata. Si se desea mantener la cromática lograda en la oxidación, cuando la pieza esté seca se le colocará barniz o algún tipo de capa protectora. ■

### TRABAJOS ELABORADOS POR ASISTENTES:



Pátinas elaboradas por Carol Murillo. Fotografía: Carol Murillo



 CIDAP AMÉRICA  CIDAPAMERICA  @cidapamerica www.cidapgob.ec

## TALLER VIRTUAL DE PMF DE PLATA Y COBRE Y ENGOBES METÁLICOS

Taller enfocado en artesanos, diseñadores, artistas en las ramas de cerámica y joyería, es una técnica para la elaboración de joyería de plata y cobre sin requerir fundición de metales.

**INSTRUCTOR: ALBERTO SANTOS**  
8 AL 12 / MARZO  
15H00 a 17H00 (Hora Ecuador)

**MAYOR INFORMACIÓN:**  
+593 99 540 5489 (WhatsApp) o formacioncidap@gmail.com  
Se requiere de conocimientos básicos en modelado y moldeo de piezas.  
Materiales y herramientas a cargo de cada participante.

**CUPOS LIMITADOS**

  **OEI**  **TALLER GRATUITO**



**Links:**

**Día 1:** <https://fb.watch/aNi1aV8wMw/>

**Día 2:** <https://fb.watch/aNi42QDzVs/>

**Día 3:** <https://fb.watch/aNi66KacMI/>

**Día 4:** <https://fb.watch/aNieu5ZpqN/>

**Día 5:** <https://fb.watch/aNih6c2586/>

## PMF DE PLATA Y COBRE Y ENGOBES METÁLICOS

---

**DICTADO POR:**

Alberto Santos Molina, Ingeniero – Maestro Artesano, Ecuador.

**DIRIGIDO A:**

Artesanxs y público en general.

**NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:**

**178**

**NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:**

**12**

Para cerrar el ciclo de talleres dictados por el maestro Alberto Santos, se impartieron nociones sobre arcillas metálicas. Esta técnica de la joyería ofrece la posibilidad de generar formas que no pueden ser logradas aplicando métodos tradicionales del trabajo con metales. De este modo, su práctica pasa a ser un importante complemento para la rama artesanal de la joyería. Los conocimientos impartidos en los dos cursos anteriores pueden ser puestos en práctica sobre las piezas elaboradas con arcillas metálicas. Asimismo, los objetos hechos con este material sirven como complemento para obras producidas con las técnicas tradicionales de la joyería.

Las arcillas metálicas o *metal clay* son materiales constituidos, en alrededor de un 90 %, por partículas metálicas aglomeradas mediante un vehículo acuoso. Se caracterizan por ser moldeables y tener una plasticidad similar a las de uso cerámico. Estas arcillas son producidas con diferentes tipos de metales, las hay de plata fina, plata Sterling, oro, cobre, cobre blanco, bronce y otras aleaciones. Al igual que las de tierra, durante su proceso de moldeado o modelado mantienen su forma plástica. El secado puede ser al

aire, con soplete o en estufas de baja temperatura. Una vez que las piezas se secan, se pueden lijar, limar, perforar o someter a cualquier tipo de proceso. Las formas finales se calientan con soplete o en un horno para lograr la fusión de los polvos metálicos que las componen y el endurecimiento definitivo. Para sus acabados, se aplican los mismos procesos utilizados en cualquier pieza 100 % metálica.

Una de las ventajas que presenta el trabajo con este material es la reproducción de texturas naturales, como hojas, semillas y cortezas, entre otros, en láminas delgadas. Cabe recalcar que el espesor de las láminas que se consigue con la arcilla metálica no puede ser logrado aplicando la técnica de la cera perdida. Por otro lado, la delgadez de las láminas se traduce en objetos bastante livianos que, en el caso de la joyería, pueden ser llevados con mayor comodidad. Otra de sus ventajas es que, durante la quema en el horno, se pueden adicionar y fijar elementos como argollas, ganchos o cualquier otro tipo de herraje, evitando que estos tengan que ser posteriormente soldados a las piezas. No obstante, se debe señalar que, de requerirse, es posible usar suelda blanda.

### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

Previo al trabajo con las arcillas, el instructor habló sobre su evolución y sobre cómo fueron introducidas en el mercado. Explicó, además, la manera en que se comporta este material en sus distintas fases de uso. De este modo, los asistentes comprendieron qué es lo que sucede en cada etapa, a fin de poder aplicar correctamente las técnicas. Para manipular esta ma-

teria prima, se requiere de un estilete; un objeto de punta fina (se pueden utilizar instrumentos de ortodoncia); punzones; espátulas; pinzas; lijas; limas; un rodillo; separadores de madera para controlar el espesor; aceite mineral o vegetal ligero, como el de coco; fundas plásticas; papel encerado; secador de cabello; y cualquier cosa que sirva como sello para estampar texturas (ver Figura 1).

El taller se enfocó en el aprendizaje de la técnica de trabajo con arcillas metálicas de plata y cobre. Para que esta pueda ser conocida a profundidad se expusieron varios modos de elaborar las piezas, haciendo énfasis en las particularidades de cada etapa del proceso de producción. La primera demostración se hizo sobre objetos secos, que habían sido preparados el día anterior, con el fin de indicar las posibilidades que ofrece el material y hacer una pequeña introducción a las nociones básicas (ver Figura 2). Asimismo, estos sirvieron para explicar las labores previas a la quema, a través del lijado, tallado, desbastado o raspado, entre otros.

Con las nociones básicas impartidas, se pasó a explicar el proceso de modelado con arcilla de plata. Se llevaron a cabo varios ejemplos sobre cómo obtener texturas, cómo cortar utilizando un troquel y cómo modelar rosas y flores (ver Figuras 3 - 10). Al igual que en la cerámica, los componentes de la pieza se juntan usando barbotina que, en este caso, es metálica. Con las formas construidas, se explicó la manera de adicionar herrajes (ver Figura 11). En el caso de los aretes, para el palillo se puede emplear acero quirúrgico, con ello se evita la generación de



Figura 1. Muestras de piezas modeladas con PMF e instrumentos de trabajo.



Figura 2. Pieza seca y sin lijar, modelada con arcilla metálica o PMF.

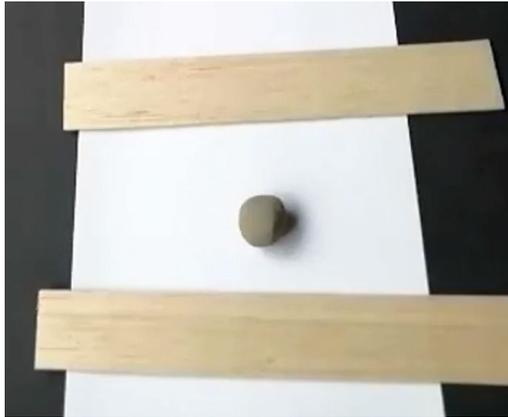


Figura 3. Tablas de madera colocadas para regular el espesor de la placa de PMF.



Figura 4. Elaboración de lámina de PMF utilizando un rodillo.



Figura 5. Impresión de textura en lámina de PMF.



Figura 6. Elaboración de pétalos de rosas utilizando un cortador con forma de gota.



Figura 7. Modelado de rosa elaborada con arcilla metálica.



Figura 8. Elaboración de colgante conformado por láminas de PMF.



Figura 9. Tipos de flores elaboradas en el taller a modo de ejemplo.



Figura 10. Impresión de textura de hoja en lámina de PMF.



Figura 11. Explicación sobre colocación de argollas o herrajes en colgantes.

reacciones alérgicas en sus usuarios. El proceso de secado fue explicado a través del uso del soplete, que se emplea cuando se requiere rapidez; lo ideal es dejar secar al natural para que los objetos adquieran resistencia. Una vez que la pieza se encuentra completamente seca, se procede a retirar el exceso de material y a lijarla, en esta etapa se recomienda efectuar el pulido (ver Figuras 12 y 13).

Para la quema de las piezas se emplean hornos que, en un inicio, de-

ben alcanzar una temperatura media y mantenerse en ella por un tiempo determinado. Posteriormente, esta se eleva hasta el nivel que se requiere para la fusión de los polvos metálicos y se mantiene por un tiempo de 75 minutos. Concluido este período, se apaga el horno y se deja enfriar. El espacio de mantenimiento durante la segunda etapa de calentamiento es el que da dureza a la pieza. Generalmente, las arcillas, al momento de adquirirlas, vienen con instrucciones en las que se indica cuál es la temperatura de quema y las curvas de calor. Sin embargo, al principio, es importante realizar varias pruebas, ya que las condiciones del horno pueden diferir en los instructivos.

Las curvas de calor, según el tipo de arcilla, fueron otro de los temas tratado en el taller. Después de la quema, las piezas adquieren un color blanquecino debido al óxido de plata que se genera durante la aplicación de calor. Para remover esta capa de óxido se puede pulir con un cepillo metálico o una fresa eléctrica. Cuando las obras presentan zonas que podrían quebrarse por

su uso, una vez que han sido quemadas, se adiciona suelda en las regiones frágiles. Otro método para dar mayor rigidez, que solo se puede hacer en placas planas, es pasar los objetos por una laminadora. Para explicar el modelado en arcilla de cobre, al igual que con la plata, se trabajó a través de técnicas que no habían sido enseñadas en las demostraciones anteriores.

Por último, en el taller se explicó como cubrir bases de barro con arcilla metálica con el fin de evitar realizar

piezas sólidas de metal (ver Figuras 14 y 15). Al utilizar a la cerámica como soporte, se ocupa menos material de plata o cobre, lo que reduce notablemente los costos de producción. Para este proceso, la cerámica debe estar quemada. A la arcilla metálica se la disuelve con agua hasta obtener una pasta. Esta mezcla se esparce con una brocha sobre toda la cerámica y la capa debe ser gruesa. Una vez cubierta, se introduce la pieza en el horno bajo las mismas condiciones que requiere la quema de arcillas metálicas.



Figura 12. Colgante seco, sin lijar.



Figura 13. Colgante sin pulir después de proceso de quema.



Figura 14. Colocación de barbotina de arcilla metálica sobre piezas de barro.



Figura 15. Piezas de barro cubiertas con barbotina de PMF, después de la quema.

### CONSIDERACIONES FINALES:

Debido a la falta de conocimiento sobre la potencialidad del trabajo con arcillas de plata, su valor comercial, en los países latinoamericanos, es alto; inclusive, en algunos lugares, existen problemas para encontrarlas en el mercado. Una de las intenciones de este taller fue difundir las bondades de este material para motivar su uso y con ello promover el interés de las casas comercializadoras para producirlo o importarlo, reduciendo así su valor económico.

Si bien las piezas hechas con esta técnica son livianas, debido al alto precio de la materia prima no pueden competir con los costos de otras joyas valoradas en función de su gramaje. En este sentido, es fundamental considerar que este método, generalmente, se aplica para creaciones únicas o de diseño de autor, que no entran en competencia con producciones en serie.

Los nombres comerciales con los que se pueden adquirir las arcillas metálicas

cas son PMC+, Art Clay o PMF (Plata Moldeable en Frío). El PFM se consigue únicamente en Ecuador. En la actualidad, a diferencia de las primeras arcillas comercializadas, presentan resistencia y un tiempo de secado adecuado para poder ser trabajadas.

Los rangos de la temperatura de quema de las arcillas metálicas se encuentra entre 650 y 900 °C. Se debe considerar que estos varían según la marca de la arcilla y el tipo de metal con el que está hecha. Se puede utilizar un hornillo de gas, un horno de vitrofusión o uno cerámico. Lo ideal para esto es adaptar un horno eléctrico de cerámica, vitrofusión o de cera perdida mediante la incorporación de un controlador de rampas de temperatura, de tal modo que este alcance el grado requerido en los tiempos de quema que necesita la arcilla metálica.

Para evitar que en las arcillas de cobre se generen hongos, se recomienda mantenerlas en refrigeración, sin embargo, se debe señalar que estos hongos no dañan al material. ■

### RESULTADOS:



Hojas de geranio modeladas con PMF. Fotografía: Alberto Santos.



Rosas modeladas con PMF de plata, cobre y oro. Fotografía: Alberto Santos.

CIDAP AMÉRICA CIDAPAMERICA @cidapamerica www.cidap.gob.ec

## TALLER VIRTUAL DE TEJIDO ARTESANAL DE CADENAS Y CESTERÍA EN METAL

Empleo de diferentes técnicas de tejido en metal para la elaboración de cadenas y cestas.

**INSTRUCTOR: ARTESANO MARCO MACHADO**  
Miembro de la Cooperativa de Producción Artesanal, **AYNI Reciprocidad**

**15 AL 19/NOVIEMBRE**  
15H00 a 17H00 (Hora Ecuador 🇪🇨)

**REQUERIMIENTOS:** Abierto a todo público, de preferencia contar con conocimiento básicos en joyería  
**NIVEL:** Medio  
**DURACIÓN:** 10 horas  
**PLATAFORMA:** ZOOM (previa inscripción)  
Facebook Live **CIDAP América** (@america.cidap)

**MAYOR INFORMACIÓN:**  
+593 98 879 3084 (WhatsApp) / formacion@cidap.gob.ec



**TALLER GRATUITO CUPOS LIMITADOS**

## TEJIDO ARTESANAL DE CADENAS Y CESTERÍA EN METAL

### DICTADO POR:

Marco Machado, Maestro Artesano, Ecuador.

### DIRIGIDO A:

Artesanxs y público en general.

NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:

120

NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:

10

### Links:

**Día 1:** <https://fb.watch/aNk8JBf58F/>

**Día 2:** <https://fb.watch/aNkawPaKE7/>

**Día 3:** <https://fb.watch/aNkce77QD6/>

**Día 4:** [https://fb.watch/aNkd\\_3-EbU/](https://fb.watch/aNkd_3-EbU/)

El trabajo asociativo es un camino posible para el fortalecimiento de la cadena de valor de la artesanía, un vivo ejemplo de ello es la Cooperativa de Producción Artesanal - Ayni. En esta ocasión, Ayni y el Cidap aunaron esfuerzos para la revitalización de los oficios en el área del trabajo con metal. Con este fin, el maestro artesano, Marco Machado, miembro de la cooperativa, impartió sus conocimientos sobre la elaboración de cadenas y cestas por medio de la aplicación de la técnica de tejido con metal.



Figura 1. Técnica de empernado con hilo de plata.

#### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

Las temáticas planteadas en el taller fueron abordadas mediante ejercicios prácticos. El primero fue la elaboración de una cadena conocida como inca. Para este ejercicio, se desarrollaron varias muestras en plata y cobre, cabe indicar que también se puede emplear alpaca, bronce u oro. El proceso inició con una demostración de la técnica para empernar un hilo de plata en una aguja (ver Figura 1). El empernado consiste en envolver un palillo con un hilo metálico, puede ser a mano o con un taladro. Conforme se gira al hilo de metal sobre el palillo, se genera una espiral que debe ser lo más apretada posible.

Para realizar los eslabones o argollas de la cadena, con una sierra de marco se corta longitudinalmente la espiral, de tal forma que se desprenden las circunferencias que la conforman. Para construir una sección son necesarias 25 argollas, aproximadamente. Previo al proceso que se requiere para enlazar las argollas, estas deben ser abiertas utilizando un alicate de punta curva y otro de punta plana (ver Figura 2). Una vez que las piezas han sido preparadas, las argollas son entrelazadas y cerradas, de modo que se va generando una trama lineal. Los eslabones pueden ser soldados, no obstante, si se trabaja con suelda, se usará plata 925 y la soldadura se aplicará en cada eslabón.



Figura 2. Apertura de eslabones de plata para elaboración de cadena inca.



Figura 3. Técnica de colocación de eslabones para construcción de cadena.



Figura 4. Cadenas incas elaboradas con plata, cobre y bronce.



Figura 5. Técnica de empernado de hilo metálico utilizando un taladro.

Cuando las distintas secciones se han construido, se procede a juntarlas para formar la cadena (ver Figura 3).

Los conocimientos de este primer ejercicio fueron reforzados a través de la construcción de una segunda cadena en cobre. De esta manera, el instructor pudo marcar las diferencias entre los metales al momento de ser manejados (ver Figura 4). Asimismo, se indicó qué procedimientos se deben seguir con cada material para hacerlos aptos para este tipo de trabajo. Al igual que en el primer ejercicio, el proceso inició empernando hilo metálico. Para los ejemplos, se emplearon hilos de plata y cobre. A diferencia

de la primera cadena, el empernado se realizó con taladro eléctrico. Esta herramienta permite ahorrar tiempo y, al momento de cortar el espiral, las argollas que se generan no necesitan ser abiertas (ver Figura 5).

La segunda cadena elaborada fue la conocida como columna de pescado, de origen europeo, cuya característica es la movilidad. Para esta secuencia, de tipo cordón, se comenzó entrelazando tres argollas (ver Figura 6); a medida que se incorporan las nuevas argollas, siempre tres, se forma el tejido. En cada enlace que se añade, se debe girar la cadena (ver Figura 7). Debido a la complejidad del armado



Figura 6. Módulo base de la cadena, conformado por tres eslabones.



Figura 7. Cadenas columnas de pescado elaboradas durante explicación.



Figura 8. Explicación de armado de módulo base utilizando argollas de colores.



Figura 9. Cadenas columnas de pescado elaboradas con alambres de colores.

de la columna de pescado, y para facilitar la observación de la colocación de los eslabones, se empleó alambre grueso y de colores. De este modo, los asistentes pudieron comprender cómo se entrelazan los eslabones y en qué posición deben ser colocados (ver Figuras 8 y 9).

La construcción de la cadena llamada cola de zorro fue el tercer ejercicio. El tejido de esta técnica se efectúa con un croché y pernos número 4. Se puede utilizar alambre reciclado de cobre

o hilo de plata. El primer paso es crear un lazo compuesto por cinco hebras; desde su centro, se hace un doblé y se procede a separarlas, de este modo, cada una pasa a conformar un asa (ver Figuras 10 - 12). Por la zona más ancha de las asas se introduce un perno que gira dos veces 360° para entorchar al alambre y generar un aro (ver Figura 13). En total, hacen cinco aros. En cuatro de los aros se dejan introducidos los palillos y se inserta un hilo metálico por el aro que queda libre para empezar el tejido (ver Figura 14).

Con la ayuda del croché y el hilo metálico, se entrelazan los aros y se van formando nuevos. El tejido empieza a crecer verticalmente, los pernos sirven como guía para que la cadena permanezca recta (ver Figura 15). Al finalizar el proceso, para redondear la cadena, se la debe pasar por una hiladora de madera. Sus orificios pueden ser realizados con una broca (ver Figura 16).

El taller cerró con un ejercicio en el que se explicaron los pasos del tejido de cestas o canastas. Para empezar, se

deben cortar ocho hilos metálicos de 10 cm. Con seis de ellos se construye una estructura inicial en forma de cruz (ver Figura 17). A esta se incorpora un nuevo hilo que entrelaza a los de la cruz, generando el asiento de la cesta del que partirá el resto del tejido. Después, los hilos de la estructura pasan a conformar la urdiembre que se desarrolla siguiendo una trayectoria espiral (ver Figuras 18 y 19). Cuando la canasta obtiene las dimensiones deseadas, se lleva a cabo el remate y se coloca una agarradera.



Figura 10. Lazo de alambre de cobre. Inicio de cadena cola de zorro.



Figura 11. Lazo doblado por su centro. Se conforman cinco hebras o asas.



Figura 12. Separación de asas para introducción de pernos.



Figura 13. Introducción de pernos y entorchado de asas.



Figura 14. Introducción de hilo metálico entre asas. Proceso de tejido.



Figura 15. Proceso de tejido con croché.



Figura 16. Redondeado de cadena utilizando una hilera.

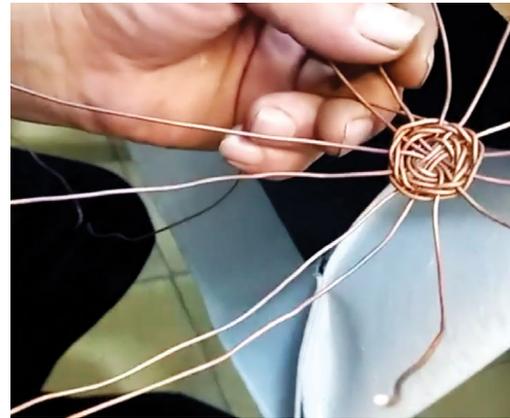


Figura 17. Explicación de tejido utilizado en el inicio de cestas.



Figura 18. Proceso de tejido de cesta.



Figura 19. Indicación sobre ajuste del tejido de cestas.

**CONSIDERACIONES FINALES:**

Las técnicas de construcción de cadenas impartidas en el taller solamente pueden ser hechas a mano. Al no existir una producción industrial en serie, este tipo de trabajo no presenta competencia en el mercado, lo que facilita su comercialización

Cuando se utiliza alambre de alpaca o bronce para la técnica del empernado, se recomienda agarrar el material con una franela para evitar cortes en la piel. Para el tejido con plata es aconsejable no trabajar con aleaciones, ya que estas no presentan la misma maleabilidad de la plata pura, además, tienden a quebrarse.

Para las cadenas, el espesor del hilo metálico usado variará en función del resultado expresivo que se desea conseguir y de la experticia del artesano; lo mismo sucede con el palillo que se utiliza como molde para el empernado. El número del hilo (espesor) puede variar entre 0.6 a 1. Por otro lado, el número de palillo recomendado es el 3, sin embargo, se puede emplear un número 2.

El trabajo de tejido con alambre y láminas metálicas hace posible la generación de una alta diversidad de objetos, texturas y acabados. Una vez que se hayan conocido a profundidad las cualidades de los metales y las técnicas de tejido, se abre un sinnúmero de opciones creativas. ■

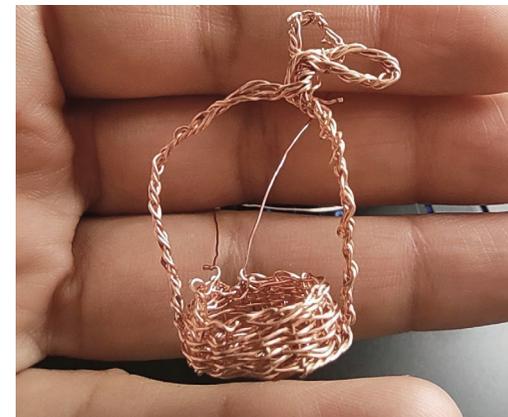
**TRABAJOS ELABORADOS POR ASISTENTES:**



Ángela María Lopera. Cadena inca en cobre. Fotografía: Ángela Lopera.



Paúl Rivadeneira. Cadena columna de pescado en cobre. Fotografía: P. Rivadeneira



Analía Chamorro. Cesta tejida con cobre. Fotografía: Analía Chamorro.



Natalia García. Cesta tejida con cobre. Fotografía: Natalia García

f CIDAP AMÉRICA t CIDAPAMERICA @cidapamerica

www.cidap.gob.ec

## TALLER DE BIOCERÁMICA UN ESPACIO DE CONEXIÓN Y CREACIÓN

Mini curso virtual, para artesanos y amantes de la cerámica, que quieran explorar su creatividad.

**INSTRUCTORA: ALEJANDRA DAWI**

**10 AL 14 / MAYO**

15H00 a 17H00 (Hora Ecuador)

### MAYOR INFORMACIÓN:

+593 98 879 3084 (WhatsApp) / formacioncidap@gmail.com

**TALLER GRATUITO**



45 AÑOS  
cidap  
1975  
2020

**OEI**



Consejo Mundial de Artesanía  
América Latina



## BIOCERÁMICA, UN ESPACIO DE CONEXIÓN Y CREACIÓN

### DICTADO POR:

Alejandra Dawi, Artista, Argentina.

### DIRIGIDO A:

Artesanxs y público en general.

**NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:**

**86**

**NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:**

**10**

### Links:

**Día 1:** <https://fb.watch/aNimlbhN7D/>

**Día 2:** <https://fb.watch/aNiqLMEEft/>

**Día 3:** [https://fb.watch/aNitl9\\_DmD/](https://fb.watch/aNitl9_DmD/)

**Día 4:** [https://fb.watch/aNiLkOZk\\_T/](https://fb.watch/aNiLkOZk_T/)

La danza contemporánea y el trabajo con bioenergía son el punto de partida del proceso creativo de la artista Alejandra Dawi, cuya labor tiene como base las enseñanzas de su mentora, la pianista y pedagoga argentina, Fedora Aberastury. Durante el transcurso del taller, Dawi compartió las técnicas físicas y mentales que practica antes de iniciar una obra. Los participantes fueron instruidos sobre estos métodos de introspección, con la intención de afinar su percepción y propiciar la exploración de su creatividad a través de la arcilla.

Cada clase se enfocó en una actividad diferente. Las sensaciones producidas durante el trabajo dieron paso a experimentar con el material de forma profunda. En las sesiones impartidas, se enfatizó en el uso de las manos para el modelado y en sentir las emociones durante el proceso de creación.

#### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

Antes de mantener contacto con la arcilla, los asistentes realizaron un ejercicio de relajación y movimiento corporal que les permitió tomar conciencia de su cuerpo y generar una conexión

con su entorno. El propósito de esto fue disminuir la tensión de los brazos y desarrollar una mayor fluidez de movimiento en los dedos de las manos. Mediante este tipo de prácticas, al inicio de cada clase, se habituó al cuerpo para el trabajo creativo (ver Figura 1).



Figura 1. A. Dawi realizando ejercicios de preparación previos al trabajo creativo.

En la primera clase, para explicar los procesos de amasado y elaboración de placas, se utilizó un bloque de arcilla. Este fue cortado con un hilo nailon para obtener porciones pequeñas y así facilitar su manipulación. La arcilla se amasó de forma similar a como se hace con el

pan. Se indicó que con las palmas de las manos debe extenderse la masa, empujándola hacia adelante y, en seguida, se recoge el material con un movimiento opuesto. Estos pasos se repiten las veces necesarias para unificar la materia y expulsar todas las burbujas de aire. Al terminar, las partes fueron compactadas en un solo cuerpo, para ello se las juntó y golpeó. El golpeado consiste en arrojar un bloque de arcilla sobre el tablero de una mesa mientras se le va dando una forma cúbica.

A partir del bloque generado, continuando con la técnica de golpeado, se formó una placa rectangular de 2 cm de espesor. Antes de la intervención en esta, se realizó un segundo ejercicio



Figura 2. Dibujo libre sobre placa de arcilla húmeda.

de relajación, esta vez enfocado en las yemas de los dedos de la mano. Para poder trabajar la placa, se la roció con agua. Con los dedos se hicieron dibujos libres en bajo relieve. Cada participante hizo la actividad acorde a las sensaciones que quería expresar en ese momento. Por otro lado, en esta etapa del modelado se tuvo la libertad de elegir qué tipo de acabado se deseaba para las piezas, es decir, que los bordes de los relieves podían ser alisados o presentar una expresión rústica (ver Figuras 2 y 3).

El segundo ejercicio del taller fue en torno a la acción de abrir y plegar; se buscó entrar en el material a través de la técnica del vaciado. Al igual que antes, se amasó y compactó la arcilla



Figura 3. Resultado de ejercicio 1. Dibujo libre sobre placa de arcilla.



Figura 4. Vaciado de cilindro de arcilla utilizando los dedos como herramientas.

previamente. En esta ocasión, la práctica partió de un cilindro y se trabajó de forma vertical. El vaciado externo se efectuó con las manos, mientras que el interno fue hecho con un desbastador para arcilla (ver Figura 4).

Las técnicas para trabajar con cintas y placas fueron explicadas en el tercer ejercicio. Para esto, la arcilla debe estar compactada en un volumen rectangular colocado en el centro de dos



Figura 5. Placas de arcilla superpuestas para elaboración de cinta.



Figura 6. Presión sobre placas de arcilla para crear un solo cuerpo.



Figura 7. Unificación de placas de arcilla utilizando un rodillo.



Figura 8. Corte de cinta con cuchilla utilizando placa de acrílico como guía.

varillas rectangulares, que pueden ser de madera o acrílico. Las dos varillas deben tener la misma altura, ya que sirven para controlar el espesor de la placa que será elaborada. Con un hilo nailon, se cortó transversalmente al volumen para obtener varias placas de 2 cm de espesor. Estas fueron ubicadas en fila con sus extremos superpuestos.

Posteriormente, ejerciendo presión con la palma de la mano y con un rodillo, se extendieron las placas y se consolidaron, conformando una cinta de

70 cm de longitud por 6 cm de ancho y 1.5 cm de espesor (ver Figuras 5 - 7). La cinta fue trabajada por ambos lados. Para perfilar los bordes y conseguir el ancho deseado, se la cortó con una cuchilla, las varillas fueron empleadas como guías para el corte. Los bordes de la cinta pueden ser rectos o uno de ellos puede ser curvo (ver Figura 8).

Antes de que la cinta empiece a tomar forma, los bordes fueron alisados utilizando los dedos índice y pulgar. Para crear una superficie uniforme,



Figura 9. Perfilado y nivelado de placa utilizando tarjeta plástica.



Figura 10. Proceso de torsión de cinta de arcilla para configuración de forma.



Figura 11. Proceso de modelado. Apoyo de cinta de arcilla sobre esponja.

la cara superior fue igualada con una lengüeta de metal y una tarjeta plástica (ver Figura 9). El alisado final fue dado con una esponja humedecida. En el trabajo con cintas, debido a su longitud, estas deben estar en posición horizontal al momento de realizar los acabados y texturas de la superficie, antes de que adquieran su forma final (ver Figuras 10 y 11).

Con la cinta lista, la instructora indicó que se la debe observar para intuir qué posibilidades de movimientos po-

drían surgir para la creación de formas en el espacio tridimensional. Durante el formado, se usaron esponjas como apoyo para poder acoplar diversas posiciones. El movimiento de la cinta se logró mediante torsiones y trayectorias curvas. Los extremos fueron unidos, sin embargo, esta decisión dependerá de la forma que se pretenda conseguir.

La última pieza construida en el taller se hizo sobre moldes elaborados con arena y calcetines o medias. Estos tipos de moldes son maleables y permiten la generación de formas diversas (ver Figura 12). El proceso de preparación de la arcilla fue similar al del ejercicio anterior, con la diferencia que, en lugar de elaborar una cinta, se preparó una placa rectangular (ver Figura 13).

Con los moldes dispuestos en diferentes posiciones, se construyó la forma que se quería obtener. Cuando esta estuvo definida, se envolvieron los moldes con papel film de cocina y, sobre esta estructura, se colocó la placa de arcilla (ver Figura 14). Para trabar la placa, se la roció con agua, ejerciendo presión con las manos y acariciando la ar-



Figura 12. Moldes elaborados con medias rellenas de arena.



Figura 13. Placas de arcilla superpuestas para elaboración de placa cuadrangular.



Figura 14. Placa de arcilla colocada sobre moldes de arena.



Figura 15. Forma modelada sobre moldes de arena.

cilla. La forma configurada lentamente fue modelada y alisada (ver Figura 15).

El modelado con placas también puede ser realizado con *paper clay* o pasta de papel y barro. Este material es más liviano que la arcilla, presenta mayor plasticidad y permite obtener placas delgadas. Cuando se trabaja con placas de *paper clay* colocadas sobre moldes, a estas se las puede colocar papel film, de modo que puedan maniobrarlas con mayor facilidad para crear formas pronunciadas.

### CONSIDERACIONES FINALES:

Para facilitar el trabajo de modelado, la arcilla debe estar húmeda durante este proceso. Se debe tener cerca un recipiente con agua para remojar los dedos. Debido a la variedad de arcillas que existen, el grado de humedad se controlará acorde a las características de maleabilidad que presente el material.

Si se trabaja con placas o volúmenes gruesos, es importante hacer perforaciones o vaciar las caras no

vistas. Esto evita que la pieza estalle durante la cocción, no obstante, se recomienda dejarla secar al menos un mes. Cuando se trabaja con placas que serán empleadas en murales o adheridas a superficies, en la cara reversa debe realizarse una textura rugosa para que se pueda generar una adhesión resistente.

Para unir dos piezas de arcilla es fundamental que la humedad de estas sea la misma, de lo contrario, durante el secado se producirán fisuras. Si las obras son concebidas como esculturas, y para ello requieren de un soporte, se

recomienda, en el caso de que tengan un peso considerable, evitar perforar la pieza para introducir una varilla o algún elemento que sirva de soporte. Como solución, es preferible que la pieza se apoye directamente sobre los elementos que servirán para sostenerla.

Los ejercicios impartidos en el taller son una oportunidad para romper con las rutinas que, en ocasiones, se adquieren durante los procesos de producción. Volver a las prácticas básicas del modelado de la arcilla, desde la conexión con la materialidad, ayuda a potenciar la capacidad creativa. ■

### TRABAJOS ELABORADOS POR ASISTENTES:



Mariela Saun. Modelado sobre placa de arcilla. Fotografía: Mariela Saun.



Karina Jaramillo. Metamorfosis. Fotografía: Karina Jaramillo.



Angie Mori. Cinta. Fotografía: Angie Mori.



María Estela Ripa. Creciendo en femenino. Fotografía: Estela Ripa.

 CIDAP AMÉRICA
  CIDAPAMERICA
  @cidapamerica
 www.cidap.gob.ec

**TALLER VIRTUAL**

## ESCUPTURAS DE PEQUEÑO FORMATO EN BARRO, APLICACIÓN DE PIGMENTOS NATURALES Y ESMALTES

Elaboración y empleo de pigmentos naturales y esmaltes de alta temperatura para acabados de piezas de pequeño formato elaboradas con barro.

**INSTRUCTOR: ARTESANO SAMIR VALENCIA**

**14 AL 18 / JUNIO**  
15H00 a 17H00 (Hora Ecuador)

**REQUERIMIENTOS:** ABIERTO A TODO PÚBLICO, DE PREFERENCIA CONTAR CON CONOCIMIENTO INTERMEDIO SOBRE TÉCNICAS DE TRABAJO EN BARRO.

INSCRIPCIONES HASTA EL **VIERNES 11/JUNIO**  
**MATERIALES A CARGO DE CADA PARTICIPANTE**

**MAYOR INFORMACIÓN:**  
+593 96 084 8847 (WhatsApp) / formacioncidap@gmail.com



Imagen: Samir Valencia



**TALLER GRATUITO  
CUPOS LIMITADOS**

**Links:**

**Día 1:** <https://fb.watch/aNiYUXMrGN/>

**Día 2:** [https://fb.watch/aNi\\_NH9UO3/](https://fb.watch/aNi_NH9UO3/)

**Día 3:** <https://fb.watch/aNj0OrgyNa/>

**Día 4:** <https://fb.watch/aNj2v2aGbf/>

**Día 5:** <https://fb.watch/aNj4nixeko/>

## ESCUPTURAS DE PEQUEÑO FORMATO EN BARRO, APLICACIÓN DE PIGMENTOS NATURALES Y ESMALTES

**DICTADO POR:**

Samir Valencia, Ceramista, Ecuador.

**DIRIGIDO A:**

Artesanxs y público en general.

**NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:**

**78**

**NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:**

**10**



Figura 1. Extracción de la pulpa del tocte para preparación de engobe.



Figura 2. Cocción de pulpas de tocte para preparación de engobe.

La representación de la figura humana es una de las especialidades del trabajo en cerámica del maestro artesano Samir Valencia. En este taller práctico-teórico, el instructor compartió sus conocimientos sobre modelado con planchas para crear personajes decorados con pigmentos vegetales y minerales.

Los asistentes fueron motivados a modelar figuras que tuvieran un valor simbólico para ellos o su comunidad. La materia prima para la decoración de las figuras fue elaborada en el taller; se produjo barniz, pigmentos naturales y engobes con componentes que se encuentran en el entorno natural. Las demostraciones del trabajo con arcilla fueron acompañadas de indicaciones para la construcción de herramientas y consejos para optimizar el trabajo.

#### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

Entre los conocimientos principales del ceramista están las cualidades y limitaciones del barro con el que trabaja. Según el tipo de manipulación que requiera, la temperatura de quema que necesite y los resultados que se deseen obtener, al barro se le puede agregar caolín, papel o cualquier otro tipo de

arcilla. En el taller se trabajó con un barro terracota, apto para modelado que no prescinde de otros componentes, su quema se realiza a una temperatura que varía entre 900 y 1050 °C.

Como introducción, el instructor indicó en qué consiste su método de trabajo, enfatizando en que los procesos y técnicas dependerán del tipo de expresión que cada creador pretenda conseguir. En el caso de Valencia, elabora piezas en las que el barro cocido queda visto. Las tonalidades y colores son logrados con engobes, pigmentos, esmaltes y resinas naturales. Sus años de experiencia le han permitido colocar el valor de su mano obra sobre los costos de producción; para ello, ha disminuido costos innecesarios mediante la preparación de sus propios insumos para la decoración y acabados de las obras. Durante la primera clase se dieron explicaciones demostrativas para la elaboración de barniz vegetal y de un pigmento hecho a base de nogal.

Para la preparación del barniz, la materia prima se obtiene del ciprés de Monterey, un árbol conífero que se encuentra distribuido por toda América. El ciprés segrega una resina que

se cristaliza, a esta se la conoce como lágrimas de ciprés y puede ser utilizada para dar brillo a la cerámica. Para obtener las lágrimas, se debe hacer un corte en la corteza del árbol, al día siguiente, la resina podrá ser colectada. De igual modo, se puede coleccionar resina de zonas del árbol que hayan perdido sus ramas. La resina más fresca es cristalina, mientras que la más antigua, tiende a tornarse marrón oscuro. Para obtener el barniz, las lágrimas se mezclan con alcohol y se dejan reposar tapadas por varios días, hasta que se diluyan completamente. Para usarlo, debe colarse para retirar todas las impurezas. La resina de ciprés se puede remplazar por la de pino o de cualquier otra conífera.

El pigmento de nogal se prepara con la pulpa del fruto maduro del árbol. En una olla se hierve medio litro de agua, simultáneamente, se retiran las cortezas y se coloca en la olla la pulpa que rodea al tocte (semilla del nogal). La mezcla debe hervir por varios minutos hasta espesar. Se agrega  $\frac{1}{2}$  cucharita de sal para ayudar a la fijación del pigmento. Lo recomendable es realizar tres hervores. Cuando la mezcla se ha

enfriado, se la almacena en un frasco de vidrio, preferiblemente de color oscuro. Si se desea, a la mezcla se le puede adicionar bicarbonato. Para evitar la aparición de hongos, se coloca en la mezcla una copa pequeña de agua ardiente. Durante el proceso de cocción se pueden obtener distintas tonalidades, agregando otros ingredientes como cúrcuma, zanahoria o remolacha. Este tipo de pigmentos se colocan en la pieza después de la quema, de lo contrario se desvanecerán durante la cocción (ver Figuras 1 y 2).

El trabajo de modelado inició en la segunda clase. La arcilla, previamente amasada, fue extendida sobre una funda plástica; la cara vista también fue cubierta con la funda. Con la ayuda de un rodillo se aplanó y estiró la masa para formar una plancha. El grosor de las planchas se calcula utilizando dos regletas a los costados de la masa, en este caso el espesor fue de 0.8 cm. Las burbujas deben ser eliminadas y los bordes emparejados. Cuando la plancha estuvo lista fue transferida a una tabla de madera y se la dejó reposar 40 minutos.



Figura 3. Elaboración del cuerpo de una figura de mujer a partir de un cilindro.



Figura 4. Proceso de modelado del cuerpo de una figura de mujer.



Figura 5. Proceso de modelado de rostro de una figura de mujer.

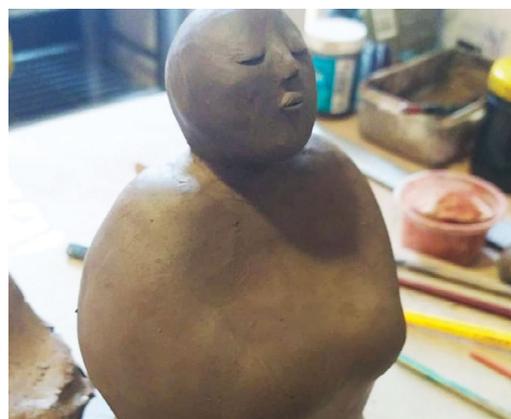


Figura 6. Figura de una mujer sin cabello e indumentaria. Fotografía: S. Valencia.

Para el armado de los cuerpos, según el tipo de representación con la que se vaya a trabajar, se elabora un cilindro o un cono, posteriormente, sobre este se colocan y tallan los elementos que definirán a la figura. En el taller se elaboró una mujer, el cuerpo fue generado a partir de un cilindro (ver Figura 3). Para que el cilindro tome forma, se realizaron varios cortes, se eliminó el exceso de material y se adicionó arcilla en las zonas que requerían de más volumen (ver Figura 4). La cabeza, el cabello, los brazos y la vestimenta fueron elaborados por separado. Mientras estos

elementos se elaboraban, para que el cuerpo no se seque se lo cubrió con plástico. Todo lo que se adicionó a la pieza principal fue adherido con barbotina (ver Figuras 5 y 6).

Cuando el cuerpo de la mujer estuvo modelado, al traje se le colocó engobe rojo. La pieza todavía se encontraba en estado de cuero y sin sus elementos complementarios. Se indicó que el engobe, al ser aplicado en esa etapa, puede retocarse, de modo que el pigmento se impregne mejor. Cuando la capa de engobe estuvo

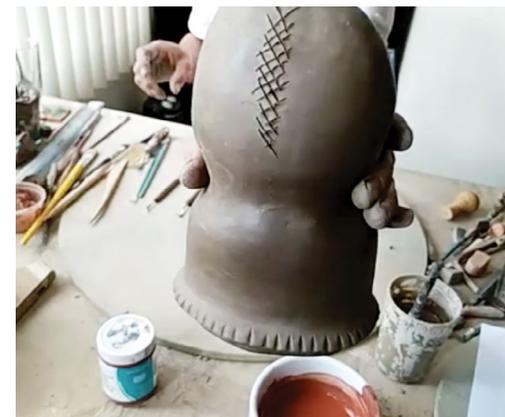


Figura 7. Elaboración de textura para el pegado de barbotina del cabello.



Figura 8. Indicaciones sobre pegado de trenza y elaboración del cabello.



Figura 9. Mujer en fase final de proceso. Fotografía: S. Valencia.



Figura 10. Mujer de espaldas. Vestimenta con engobe rojo. Fotografía: S. Valencia.

seca, se adicionaron el cabello, los brazos y los detalles de la vestimenta (ver Figuras 7 - 10).

En la cuarta sesión se enseñó cómo realizar la aplicación de engobes conjuntamente con la técnica de esgrafiado. Esta técnica ancestral, hoy en día, continúa siendo practicada por las mujeres andoas de la provincia de Pastaza, en la Amazonia ecuatoriana. Sobre una compotera se colocaron tres capas de engobe. La primera fue de color blanco, una vez que la capa secó, se colocó engobe rojo y, por último, se aplicó una

capa de color negro. Para el esgrafiado, con un punzón se dibuja el diseño que se quiere representar sobre la última capa de engobe colocada. El punzón raya al engobe y permite que se haga visible el color de la primera capa. En el ejemplo del taller, al rayar los engobes rojo y negro, quedó visible el blanco del fondo (ver Figuras 11 - 13).

Durante la demostración, se explicó la forma de preparar los engobes, que consiste en moler pigmento mineral fino. Este se mezcla con agua sin dejar



Figura 11. Cuenco esgrafiado. Utilización de engobes rojo y negro



Figura 12. Cuenco esgrafiado. Proceso de raspado con punzón.

grumos, su consistencia debe ser un poco más espesa que el preparado de arcilla que se utiliza para el vaciado en moldes. La aplicación del engobe se hace con una sola pasada del pincel, no se debe volver a pasar más pigmento mientras el engobe no haya secado. La temperatura para la quema, que dependerá del tipo de engobe, puede variar entre 650 a 1200 °C.

Para los trabajos de modelado y esgrafiado, se emplearon vaciadores, pulidores, espátulas odontológicas, esteques y espátulas para pintura. A las personas que no contaban con estas herramientas, se les indicó como construirlas. Para fabricar un vaciador, se puede emplear como mango un tubo de esferográfico y alambre. Este tubo se calienta para adicionar en unos de sus extremos un alambre de forma ovalada. El alambre puede ser de tipo odontológico, que es durable y resistente. Asimismo, se puede usar un alambre de clip, con la diferencia que la herramienta tendrá poco tiempo de vida útil. Un proceso similar se aplica para elaborar punzones, se coloca una aguja para lana en lugar del alambre.



Figura 13. Cuenco esgrafiado. Proceso de raspado con punzón.

#### CONSIDERACIONES FINALES:

En ciudades con mucha población, se recomienda llevar a cabo las quemas con hornos eléctricos durante la noche. En este horario baja el consumo de electricidad y se evita que haya variaciones de energía que alteren la temperatura del horno.

Para definir el valor económico de sus piezas, el artesano debe considerar el tiempo y los costos de producción. En este sentido, es fundamental analizar los procesos y materiales involucra-

dos en cada etapa, con el fin de poder identificar las estrategias que permitan una optimización de costos.

En el caso de contar con barro grueso para el modelado, este debe ser lavado y colado para remover piedras e impurezas. Después, al barro se lo deja decantar por al menos dos días. Cuando se trabaja con planchas, al momento de alisarlas con una lengüeta o una espátula, se puede detectar dónde existen burbujas de aire. Estas burbujas para ser removidas se empujan con la lengüeta o se perforan con una herramienta cortopunzante.

Los engobes se aplican en la pieza cuando se encuentra en estado de cuero, dependiendo del efecto que se

desea obtener, también se los puede aplicar en piezas secas. El color de los engobes al momento de la quema puede desaparecer o cambiar, razón por la que se deben realizar pruebas para encontrar la temperatura idónea del horno y así evitar la pérdida de color. Adicionalmente, se recomienda registrar el lugar de donde fue obtenido el material para preparar los pigmentos.

Para el trabajo con engobes y esmaltes, debido a su volatilidad, se recomienda el uso de mascarilla para evitar una afección de las vías respiratorias. Si se desea obtener colores vivos al aplicar esmaltes sobre arcilla de color terracota, las zonas donde se colocará el esmalte deberán ser previamente cubiertas con una capa de barbotina blanca. ■

#### TRABAJOS ELABORADOS POR ASISTENTES:



Dario Nieto. Modelado con láminas.  
Fotografía: D. Nieto.



Jimmy Simbaña. Mujer con niño.  
Fotografía: J. Simbaña.



Patricia Cabascango. Engobe y esgrafiado.  
Fotografía: P. Cabascango



**OEI**



SEMINARIO NACIONAL  
*de Cerámica*



**Lugar:** Auditorio Casa de Chaguarchimbana  
(Calle las Herrerías y Pasaje el Paraíso)  
**Fecha:** del 27 de septiembre al 1 de octubre  
**Horario:** 08:00 - 13:00 / 14:30 - 17:00

Evento Gratuito

MODALIDAD PRESENCIAL Y ONLINE

Para más información 0998988339

**Link de clase inaugural:**

<https://www.facebook.com/109488794716670/videos/604721134024234>

## SEMINARIO NACIONAL DE CERÁMICA

### INSTRUCTORES:

Fernando Fierro, Ecuador.  
Juan Carlos Viteri, Ecuador.  
Sixto Vázquez, Ecuador.  
Paúl Ordóñez, Ecuador.  
Luis Chumbi, Ecuador.

### COORDINACIÓN:

Iván Encalada, Ceramista, Ecuador.

### DIRIGIDO A:

Artesanxs y público en general.

**NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:**

**46**

**NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:**

**24**

Profundizar en los conocimientos técnicos para el manejo y uso de las materias primas empleadas en la práctica artesanal del trabajo con barro fue el enfoque del Seminario Nacional de Cerámica. Este encuentro, organizado por la Asociación de Ceramistas del Ecuador, con el respaldo y aval del Cidap, tuvo por objetivo el promover la profesionalización del gremio de artesanos ceramistas.

La Casa de Chaguarchimbana, un espacio emblemático de la ciudad de Cuenca, fue el escenario que acogió durante cuatro días a los participantes. Las clases fueron desarrolladas de forma presencial e impartidas por expertos del ámbito de la cerámica. El seminario abarcó tres ejes temáticos: materias primas (pastas, esmaltes y engobes), producción y comercialización. Paralelamente, se realizó una feria, en la que ceramistas locales expusieron y vendieron sus productos. ■



Clase en la Casa de Chaguarchimbana. Fotografía: Archivo del Cidap



Clausura del seminario. Fotografía: Archivo del Cidap.



Visita de participantes del seminario a fábrica de cerámica. Fotografía: Archivo del Cidap

**AGENDA:**

**SEMINARIO NACIONAL de Cerámica**

**CRONOGRAMA**

**INAUGURACIÓN**  
Lunes 27 de septiembre a las 09:00hrs. en la casa de Chaguarchimbana  
Iván Encalada

**HORARIO**  
08:00hrs. – 10:20hrs. / 10:40hrs. – 13:00hrs.  
14:30hrs. – 16:20hrs. / 16:40hrs. – 17:00hrs.

Lunes 27	Mar 28 y Miércoles 29	Jueves 30	Viernes 1
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Basificación y aplicación de pasta</li> <li>• M.Sc. Ing. Geólogo, Fernando Ferro (Master)</li> <li>• Materias primas origen (geología)</li> <li>• Preparación de materias primas</li> <li>• Mezclas de arcillas</li> <li>• Aplicación de las arcillas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Basificación y aplicación de esmaltes y engobes</li> <li>• Antecista y Arte lo ocurrido desde hace 20 años atrás en la cerámica en Cuenca</li> <li>• Lic. Juan Viteri</li> <li>• Problemática</li> <li>• Necesidades actuales</li> <li>• Perspectivas futuras del sector</li> <li>• Esmaltes: composición y procesos</li> <li>• Sixto Vázquez</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diseño en Cerámica</li> <li>• Paul Orozco</li> <li>• Diseño contemporáneo en cerámica, nuevas demandas de mercado</li> <li>• Retos del diseño en el mercado actual</li> <li>• Ejemplos de diseño efectivo en la cerámica</li> <li>• Tendencias actuales de diseño</li> <li>• Apoyo visual digital para fortalecer propuesta a cliente</li> <li>• Uso de tecnologías y tendencias</li> <li>• Técnicas mixtas</li> <li>• Herramientas de comercialización</li> <li>• Venta de servicios a la comunidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tecnología en Cerámica</li> <li>• Luis Chumbi</li> <li>• Flujo de planta</li> <li>• Flujo de producción</li> <li>• Maquinaria</li> </ul>

**CLAUSURA**  
Viernes 1 de octubre a las 18:00hrs. en la casa de Chaguarchimbana  
Rubén Cazorla

Para más información 0998988339

 CIDAP AMÉRICA
  CIDAPAMERICA
  @cidapamerica
 www.cidap.gob.ec

# TALLER VIRTUAL DE PAPEL MACHÉ

Figuras de pequeño formato, aplicación de técnicas en cartonería y papel.

**INSTRUCTOR: ARTESANO PAÚL TRUJILLO**

**30/AGOSTO AL 3/SEPTIEMBRE**  
15H00 a 17H00 (Hora Ecuador)

**REQUERIMIENTOS:** Abierto a todo público, de preferencia con conocimientos básicos en modelado en arcilla o plastilina.  
**MÍNIMO DE EDAD 15 AÑOS**

**MAYOR INFORMACIÓN:**  
+593 98 416 5682 (WhatsApp) / formacion@cidap.gob.ec



**COLIBRÍES**  
AUTOR: PAÚL TRUJILLO



**TALLER GRATUITO**  
**CUPOS LIMITADOS**

- Links:**
- Día 1:** <https://fb.watch/aNjVuB04Nk/>
  - Día 2:** <https://fb.watch/aNjZjpq9sS/>
  - Día 3:** <https://fb.watch/aNj-7uLWEC/>
  - Día 4:** <https://fb.watch/aNk0EvsJpG/>
  - Día 5:** <https://fb.watch/aNk2pN7NM8/>

## TALLER DE PAPEL MACHÉ

**LECTURADO POR:**

Paúl Trujillo, Maestro Artesano, Ecuador.

**DIRIGIDO A:**

Artesanxs y público en general.

**NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:**

**135**

**NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:**

**10**

El papel que se usa como materia prima para la elaboración de objetos presenta múltiples posibilidades gracias a su composición y maleabilidad. Paúl Trujillo se ha especializado en la creación de máscaras, personajes y pájaros con papel maché (ver Figura 1). Como introducción a las técnicas y procesos del instructor, se planificaron cinco clases prácticas para conocer el trabajo con papel maché. Como medio de aprendizaje se hizo un colibrí utilizando moldes. La pieza realizada fue de dimensiones pequeñas con acabados finos.



Figura 1. Explicación introductoria sobre la elaboración de pájaros utilizando papel.

### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

Una manera de optimizar el trabajo es a través del uso de moldes. En el caso del trabajo con papel maché, la figura matriz para el molde puede ser hecha con arcilla o plastilina. En este taller, al haberse planificado la construcción de figuras pequeñas, la mejor opción fue la plastilina. Este material permite ajustar la forma de la matriz sin que se quiebre. La primera etapa del taller consistió en elaborar un molde de yeso para el cuerpo del colibrí. Los asistentes fueron instruidos, brevemente, sobre las especies existentes de esta ave, su ubicación y la variedad de formas que presentan.

Para construir un molde, se debe contar con una matriz. En el taller, esta fue la figura del cuerpo del colibrí. Antes de iniciar, se recomendó contar como referente con una fotografía o un dibujo (ver Figura 2). El modelado del cuerpo y la cabeza se hizo con plastilina, ejerciendo presión con los dedos y rotándola entre las palmas de las manos. El tamaño total fue de 5 cm (ver Figura 3). El molde que se elaboró fue de dos tapas. Este tipo de moldes sirve para sacar en negativo la forma de las



Figura 2. Imagen referente de colibrí para modelado del cuerpo con plastilina.



Figura 3. Cuerpo de colibrí modelado con plastilina para elaboración de molde.



Figura 4. Trazado de eje central en la figura de plastilina.



Figura 5. Modelado con arcilla de la pared de la caja cilíndrica del molde.

mitades izquierda y derecha del objeto. Para definir la mitad de la matriz, se dibujó un eje central alrededor de toda la figura (ver Figura 4).

El primer paso para obtener las tapas fue hacer una plancha con arcilla, uno de sus filos se cortó, dejándolo completamente recto. La plancha se colocó en posición vertical y, con el filo recto apoyado sobre la superficie de la mesa, se construyó un cilindro (ver Figura 5). El diámetro de este cuerpo geométrico debe ser mayor a la dimensión del ave acostada, para poder introducirla en su

interior. Se insertaron tres alambres en la plastilina y se utilizó como guía al eje central previamente dibujado. Los alambres se colocaron sobre el borde del cilindro, presionando para que se introdujeran en las paredes de este sin que la matriz toque la base (ver Figura 6).

El borde inferior fue sellado con un cordón de arcilla que, a la vez, fijó a esta figura a la superficie de trabajo. Con la matriz suspendida, se vertió en el interior una mezcla de yeso y agua, que se vació hasta alcanzar la señal del eje central (ver Figura 7). Una vez que



Figura 6. Colocación del colibrí en el interior del cilindro.



Figura 7. Vaciado de yeso en cilindro de arcilla para la elaboración del molde.

el yeso fraguó, con una brocha se colocó un antiadherente en la superficie del yeso y de la matriz. El antiadherente puede ser cera de piso, aceite de cocina o vaselina. Nuevamente, se vertió una mezcla de yeso en el interior del cilindro, en esta ocasión la matriz fue cubierta en su totalidad. Al secarse se retiró la arcilla, quedando formadas las dos tapas de yeso.

Para realizar la plancha de papel que sería colocada en las tapas del molde, durante toda una noche se dejó en remojo pedazos de cubetas de huevos, papel periódico y papel bond. El papel remojado fue licuado. Esto se puede hacer con un taladro al que se le coloca un aspa o, si son pequeñas cantidades, en una licuadora; el papel debe quedar completamente triturado. Al licuado se le retiró el exceso de agua, para este proceso se empleó un bastidor y un pedazo de tela. El papel se extendió sobre el bastidor y con la ayuda del pedazo de tela fue presionado para eliminar el agua. Al terminar esto, se formó una plancha delgada (ver Figura 8).

En las tapas del molde se colocaron pedazos de la plancha de papel.

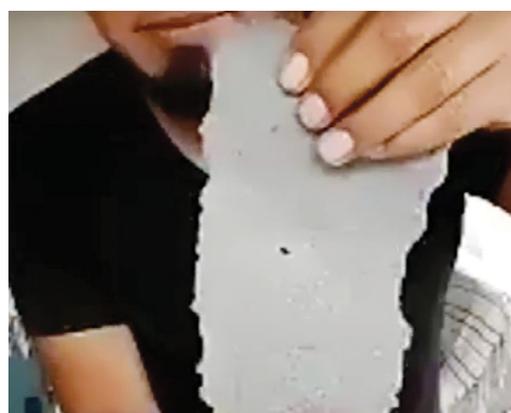


Figura 8. Placa de papel maché aplanada utilizando un rodillo y tela.

Con los dedos, se presionó para que adquieran la forma (ver Figura 9). En las zonas donde irían colocados el pico y las patas, se generó una capa más gruesa de papel. Antes de que este se secase, con una brocha se aplicó una capa de pintura para fondear; este paso no es necesario, sin embargo, ayuda a dar más consistencia a la pieza. Las láminas se dejaron secar y fueron extraídas del molde. Con las dos mitades del cuerpo formadas, se cortaron con una cuchilla los excesos de los bordes. Las mitades fueron ensambladas con pegamento. En la figura



Figura 9. Láminas de papel maché colocadas en las tapas del molde de yeso.



Figura 10. Colocación de las alas de cartón en el cuerpo de papel maché.



Figura 11. Cobertura del colibrí con pasta de papel.

del colibrí se realizaron incisiones para introducir el pico, las alas y la cola.

Para construir el pico se usó un palillo de dientes que se lijó y pintó. Los picos pueden ser hechos con palillos chinos, alambre, bambú o cacho de toro. La elección del material dependerá del tipo de acabado que se espere obtener. Uno de los extremos del pico deberá ser afilado para que termine en punta. Las alas y cola se elaboran con cartón delgado, acetato, plástico de botellas o latas de bebidas. En un papel se dibuja una plantilla, con la forma de las alas y la

cola, que luego se recorta para dibujar su contorno sobre el material elegido y obtener la figura. Para el colibrí del taller, se empleó cartón (ver Figura 10). En las incisiones efectuadas en el cuerpo del colibrí, se introdujeron las alas, la cola y el pico. Después, se reforzó la unión con pegamento instantáneo.

El cuerpo, conjuntamente con las uniones de las alas, el pico y la cola, fue cubierto con pasta de papel. Para la elaboración de la pasta, al papel licuado que se usó para hacer las planchas, se le agregó carbonato de calcio y pegamento blanco. Las proporciones fueron 65 % de carbonato, 10 % de goma y 25 % de papel. El uso de esta mezcla permite lograr superficies lisas y corregir las imperfecciones del trabajo. Una vez que la pasta estuvo seca, se lijó al colibrí hasta conseguir una superficie fina y lisa (ver Figura 11).

Antes de decorar al ave, se unificó a la pieza con un fondo de pintura gris, aunque esto también puede ser realizado con pintura marrón. El color y los diseños del plumaje fueron logrados con pinturas acrílicas iridiscentes y pinceles de punta fina (ver Figuras 12 y 13). Los



Figura 12. Colibrí con capa de fondo gris. Inicio de proceso de pintado.



Figura 13. Colibrí terminado listo para colocación de ojos y patas.



Figura 14. Patas elaboradas con alambre e hilo entorchado.



Figura 15. Colocación de las patas en el cuerpo del colibrí.

ojos del colibrí pueden ser pintados o se pueden utilizar pequeñas perlas negras de fantasía (perlas de decoración para prendas de vestir). En caso de preferir las perlas, con una fresa eléctrica delgada, se efectúan dos perforaciones y las perlas se adhieren con pegamento.

Las patas del colibrí se construyeron con dos alambres doblados en su zona central. Los cuatro filamentos de alambre fueron unidos envolviéndolos con hilo de coser, sin incluir las zonas de los dobleces ni los extremos de los alambres. Acto seguido, se separaron

los cuatro extremos y se los envolvió individualmente. El alambre fue manipulado para formar las cuatro garras de las patas (ver Figura 14 y 15). Para incorporar estas, con un punzón se perforó al cuerpo del colibrí y por los orificios generados se introdujeron las extremidades. La unión se reforzó con pegamento instantáneo.

#### CONSIDERACIONES FINALES:

Con un molde de yeso se pueden producir, aproximadamente, 200 co-

pias. La matriz debe ser lisa, sin detalles e incisiones que dificulten el desmoldado de la pieza. Cuando se hacen moldes con yeso y agua, el punto de consistencia del preparado se mide introduciendo un dedo en esta. Al momento de retirar el dedo, si se ha formado una capa uniforme, es que ya se puede usar la mezcla.

La arcilla empleada para el cilindro del molde puede ser reutilizada, sin embargo, después de extraer el yeso, se deben extraer los restos de la misma. Cuando se hace masa de papel, si se la va a reservar por más de una semana, para evitar que salgan hongos,

se pueden colocar unas gotas de cloro o vinagre. Es posible poner formol, no obstante, este compuesto es irritante y volátil, por lo que se recomienda evitarlo.

El papel maché, con un tratamiento adecuado y mantenido en un lugar seco, puede durar décadas, e incluso, siglos. El uso de esta materia prima, a más de su bajo impacto ecológico, es una alternativa real para la producción de diversos tipos de objetos.

Para el diseño del plumaje y las alas de las aves, hay que observar y estudiar al modelo de referencia. ■

#### RESULTADOS:



Colibríes realizados por Paúl Trujillo. Fotografía: Margarita Malo.

 CIDAP AMÉRICA
  CIDAPAMERICA
  @cidapamerica
 www.cidap.gob.ec

**TALLER VIRTUAL**

# CONCEPTOS Y MÉTODOS DE DISEÑO APLICADOS A LA CREACIÓN ARTESANAL

Estudio y puesta en práctica de los fundamentos del lenguaje visual y las técnicas creativas aplicadas a la producción de objetos artesanales tradicionales y contemporáneos.

**INSTRUCTORES: THELMA CAZORLA | FRANCISCO OLMOS**

**12 AL 23 / JULIO**  
15H00 a 17H00 (Hora Ecuador)

**REQUERIMIENTOS:** ABIERTO A TODO PÚBLICO, DE PREFERENCIA ARTESANOS Y ARTESANAS QUE DESEEN AMPLIAR SUS CONOCIMIENTOS HACIA EL CAMPO DE LA NEOARTESANÍA.  
**NIVEL BÁSICO**

INSCRIPCIONES HASTA EL **VIERNES 9/JULIO**  
REVISAR TEMARIO EN LINK ADJUNTO

**MAYOR INFORMACIÓN:**  
+593 98 879 3084 (WhatsApp) / formacioncidap@gmail.com



FLORERO  
AUTORES: MARIE VERDUJK  
EDUARDO SEGOVIA

## CONCEPTOS Y MÉTODOS DE DISEÑO APLICADOS A LA CREACIÓN ARTESANAL

### DICTADO POR:

Francisco Olmos, Arquitecto, Venezuela - Ecuador.  
Thelma Cazorla, Licenciada en Artes Visuales, Ecuador.

### DIRIGIDO A:

Artesanxs y público en general.

**NRO. DE PERSONAS  
CAPACITADAS:**

**122**

**NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:**

**20**



45 AÑOS  
1975  
cidap  
2020

**OEI**



**TALLER GRATUITO  
CUPOS LIMITADOS**

### Links:

**Día 1:** <https://fb.watch/aNjlfhOqMG/>

**Día 2:** <https://fb.watch/aNjnc1CSpc/>

**Día 3:** <https://fb.watch/aNjoYmtx-W/>

**Día 4:** <https://fb.watch/aNjqWvGmQd/>

**Día 5:** [https://fb.watch/aNjtj4C\\_Jz/](https://fb.watch/aNjtj4C_Jz/)

**Día 6:** <https://fb.watch/aNjv8HdFJt/>

**Día 7:** <https://fb.watch/aNjxdfv2Gi/>

**Día 8:** <https://fb.watch/aNjz4o8GD4/>

**Día 9:** <https://fb.watch/aNjBnAq9ej/>

Para el ejercicio de las disciplinas vinculadas con la producción de objetos y expresiones visuales, es fundamental manejar los principios y las herramientas operativas que intervienen en la generación de formas. Como aporte al fortalecimiento de los procesos creativos de la creación artesanal, el arquitecto Francisco Olmos y la artista Thelma Cazorla diseñaron una propuesta de taller para importar los conocimientos relativos a la operación de formas y su materialización en objetos artesanales. Con el fin de dotar de un instrumento guía para la fabricación y comercialización de artesanías, los saberes difundidos se complementaron con una introducción a las fases de la metodología proyectual creativa. El taller fue de carácter práctico-teórico.

#### TEMÁTICAS Y PROCESOS TRATADOS:

Las sesiones del taller fueron alternadas entre los dos instructores. Francisco Olmos introdujo a los asistentes en los conceptos básicos del lenguaje visual y los procesos operativos para la producción de formas. La teoría fue puesta en práctica a través de ejercicios de creatividad. Por su parte, Thelma Cazorla propició la reflexión sobre

las concepciones en torno a la artesanía tradicional y la neoartesanía y generó espacios de trabajo grupal para la elaboración de objetos fruto de una experiencia colaborativa. Además, desde su pericia, explicó como aplicar la metodología proyectual creativa en emprendimientos artesanales.

El componente teórico fue abarcado desde los conceptos básicos de la composición visual, los principios organizadores de la forma y el movimiento visual. Conocer los factores que inciden en la interpretación de las formas es clave en para diseñar. La información que recibimos está condicionada por experiencias y contextos. El cerebro se dedica continuamente a la búsqueda de relaciones entre los objetos para crear un orden coherente e inteligible. El lenguaje visual del diseño está integrado por elementos y principios que constituyen su alfabeto y gramática. Entre estos están el punto, la línea, el plano, la figura, la forma y el volumen. Los principios del diseño son las relaciones visuales que se generan durante la lectura de los componentes de una forma, por ejemplo: agrupamiento, semejanza, proporción, dirección y articulación, entre otras.

La introducción al lenguaje del diseño fue complementada con la exposición de "la regla de los tercios" y su aplicación para la generación de áreas y puntos de interés en el campo visual. Asimismo, se enseñó el modo de percibir los pesos visuales según las composiciones configuradas dentro de un plano cuadrangular. A través de las leyes de percepción de la teoría de la Gestalt, se describieron los modos en que los elementos visuales interactúan durante los procesos de interpretación de la forma. La sesión introductoria concluyó con ejemplos explicativos

sobre los principios organizadores de la forma: tensión espacial, proximidad o cercanía, agrupación, unidad, continuidad, dirección y movimiento visual.

Con los conocimientos básicos sobre los elementos y principios del diseño, se explicaron las técnicas de transformación de formas que se utilizan para generar objetos dinámicos. Mediante piezas artesanales, se ejemplificó en qué consiste el ritmo visual y cómo lograrlo a través de la aplicación de variaciones de formas, cromáticas y texturas. Asimismo, se estudiaron los juegos de tensiones espaciales para conseguir un equilibrio dinámico y los sistemas de proporción para la obtención de composiciones armónicas (ver Figuras 1 - 3).

Un aspecto fundamental para la percepción de las formas son las relaciones que se suscitan entre figuras y fondos. La generación de contrastes por medio de la aplicación de colores y texturas se traduce en efectos visuales que, a la vez, inciden en la lectura de la forma (ver Figura 4). A través del uso de piezas artesanales como referencia, se dieron a conocer las distintas expresiones que puede adquirir



Figura 1. Ejercicio sobre ritmo visual a través del juego con proporciones.



Figura 2. Ritmo visual obtenido mediante juegos cromáticos y de texturas.



Figura 3. Ejercicio de generación de tensiones espaciales.



Figura 4. Ejercicio de análisis de las relaciones entre fondo y figura.



Figura 5. Aplicación de módulos para la elaboración de sellos. Autora: María Estela Ripa. Fotografía: M. E. Ripa.

una pieza al variar las relaciones fondo-figura, la cromática y las texturas.

El componente teórico del taller concluyó con una exposición sobre las diferentes opciones que ofrecen las figuras geométricas básicas para el diseño y elaboración de artesanías, lo que dio paso al abordaje de las técnicas de modulación aplicadas a estas. Un módulo es un elemento visual autosuficiente, con carácter propio, que puede repetirse para generar una composición mayor. Conceptualmente, el módulo representa una unidad y por ello adquiere las mismas propiedades del punto como elemento visual. En la artesanía, la utilización de módulos para crear composiciones visuales o familias de objetos es una

opción para diversificar la producción (ver Figura 5).

Para los ejercicios grupales, los asistentes, desde sus diferentes perspectivas, propusieron la elaboración de un objeto artesanal para poner en práctica lo aprendido en el taller. Los espacios de reflexión del taller surgieron a partir de actividades en las que interaccionaron los asistentes. Se analizaron conjuntamente los referentes de artesanía tradicional y contemporánea, identificados por los participantes. A través de ejemplos, se expusieron las características que definen a un objeto artesanal y sus posibilidades de innovación (ver Figura 6).

Los asistentes compartieron sus nociones sobre la artesanía y reflexiona-

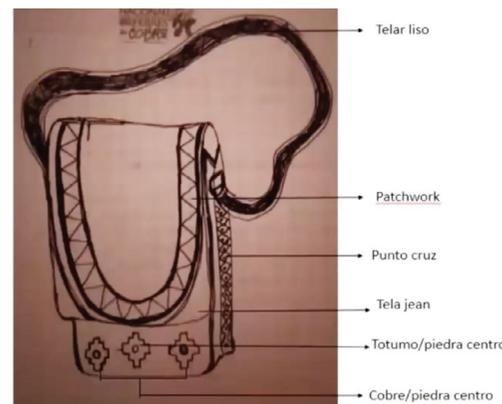


Figura 5. Ejercicio grupal de cocreación de un objeto artesanal.

ron sobre las diferencias entre la artesanía tradicional y contemporánea. A continuación se mencionan algunos de los conceptos y opiniones emitidos por los participantes (ver Figura 7):

La artesanía tradicional plasma la identidad de las comunidades campesinas, urbanas y de los pueblos originarios. La neoartesanía aplica técnicas tradicionales, a la vez, incorpora ideas que nacen del diálogo con manifestaciones culturales provenientes de otros ámbitos.

- La artesanía contemporánea replica técnicas con materiales industrializados para abaratar costos y poder ser comercializada masivamente. Existe también una nueva artesanía que se produce para un público de élite.
- La artesanía tiene como valor agregado su tipo de producción y el ser una manifestación cultural tangible.
- No se debe idealizar a todo el tipo de producción artesanal contemporánea, no toda la neoartesanía es amigable con el medio ambiente, hay procesos altamente contaminantes. En este sentido, es importante reflexionar sobre



Figura 6. Ejercicio grupal para la definición del término "neoartesanía".

los diversos enfoques que existen en cuanto a tipos de producción.

El curso cerró con el abordaje, desde la metodología proyectual creativa, de las etapas de la cadena de producción de artesanías. En concreto: documentación e investigación, ideación y conceptualización, recursos, prototipado, y aplicación. La última etapa de la metodología fue reforzada con la difusión de estrategias de comercialización de artesanías.

### CONSIDERACIONES FINALES:

El conocimiento y manejo del lenguaje visual amplía las posibilidades de creación, a la vez que permite plasmar intenciones en las obras creadas. En el sector artesanal, la puesta en práctica de estos saberes fortalece a la cadena de producción.

La cultura es dinámica, la producción artesanal como entidad cultural se encuentra en constante cambio. El concepto del término neoartesanía está en proceso de construcción. Los límites entre neoartesanía y artesanía tradicional son difusos. ■



## CONFERENCIAS VIRTUALES

WEBINAR

# CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE PROPIEDAD INTELECTUAL Y DERECHOS DE AUTOR

EXPOSITORES:  
PROFESIONALES DE ESTUDIO CENTRAL ABOGADOS



**ABG. JUAN VALDIVIESO**  
Propiedad Intelectual,  
Franquicias, Derecho Mercantil.



**ABG. XAVIER MOLINA**  
Propiedad Intelectual, Litigio,  
Derecho Administrativo, Derecho Constitucional

**JUEVES 18/FEB** 18H00 - 20H00 (HORA EC)  
PLATAFORMA: ZOOM  
FACEBOOK LIVE CIDAP AMÉRICA

MAYOR INFORMACIÓN: [breinoso@cidap.gob.ec](mailto:breinoso@cidap.gob.ec)

CIDAP AMÉRICA  
CIDAPAMERICA  
@cidapamerica  
[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)

     **WEBINAR GRATUITO**

Link: <https://fb.watch/aNeQGy0zqk/>

## CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE PROPIEDAD INTELECTUAL Y DERECHOS DE AUTOR

**PONENTES:**

Juan Fernando Valdivieso, Abogado, Estudio Central, Ecuador.  
Xavier Molina, Abogado, Estudio Central, Ecuador.

**NRO. DE ASISTENTES:**

41

Una de las problemáticas que afecta al sector artesanal es la apropiación y extracción de los conocimientos y saberes ancestrales con fines comerciales, que desconoce el acervo cultural de sus portadores o comunidades detentoras. Por parte de los Estados, existen mecanismos de protección de estos saberes. Dentro del programa formativo 2021, se consideró pertinente la difusión de estos mecanismos, ejemplificados mediante casos reales. Desde esta perspectiva, los abogados Juan Valdivieso y Xavier Molina, socios de “Estudio Central”, prepararon una charla sobre las nociones básicas de la propiedad intelectual y sus ámbitos de protección.

La propiedad intelectual se refiere a la protección de las creaciones de la mente, es decir, invenciones, manifestaciones culturales, símbolos, imágenes y nombres. La aplicación de este instrumento legal permite obtener frutos económicos y el reconocimiento social del autor. Entre las áreas que pueden ser protegidas están la propiedad industrial (patentes de invención, marcas, diseños industriales, indicaciones geográficas), el derecho de autor y las obtenciones vegetales (nuevas variedades vegetales). Los

derechos de propiedad intelectual figuran en el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos. Estos permiten al creador de una producción artística, científica o literaria beneficiarse de esta.

La protección jurídica alienta a la inversión de recursos adicionales para el fomento de la labor e innovación de obras científicas y culturales. Un sistema de propiedad intelectual eficaz y equitativo se traduce en un instrumento que aporta al bienestar social y al desarrollo económico y cultural. De igual modo, establece un equilibrio entre los intereses del innovador y del público. Ejercer el derecho de la propiedad intelectual para la protección de diseños, marcas, colecciones, innovaciones científicas, investigaciones, entre otros, evita que terceros se beneficien del fruto del trabajo de su creador.

En el Ecuador, mediante la Ley conocida como Código INGENIOS, la vulneración de los derechos de autor es sancionada con multas económicas significativas. El organismo regulador encargado de velar por los derechos intelectuales, en todas sus categorías, es el Servicio Nacional de Derechos Intelectuales – SENADI. En el

caso de la artesanía, uno de los mecanismos para obtener la exclusividad de producción de un objeto es su registro como una patente de menor jerarquía llamada Modelo de Utilidad. A través de esta figura, por un período de 10 años, a nivel internacional, se pueden proteger herramientas, instrumentos, mecanismos y artefactos que aporten innovación y utilidad a artículos ya existentes.

Otra posibilidad de protección es la denominación de origen, un tipo especial de indicación geográfica que se aplica a productos que derivan exclusivamente de un medio geográfico determinado, como es el caso del sombrero de Montecristi. En cuanto a la creación artesanal de un autor o un colectivo, se puede hacer uso del registro de marca. La marca es cualquier signo que sirva para distinguir servicios y productos en el mercado; su registro abarca solamente a los signos que sean distinguibles y susceptibles de representación gráfica. La marca ofrece protección a su titular, garantizando el derecho exclusivo de uso por un período de 10 años, a nivel nacional. El derecho de uso

puede ser transferido a través de la venta de los derechos.

Por otro lado, el derecho de autor concierne al conjunto de derechos y facultades con los que cuentan los creadores de obras. Se pueden proteger trabajos literarios, obras dramáticas, musicales, de artes plásticas y aplicadas, fotografías, colecciones (enciclopedias, bases de datos), diseños científicos, planos, maquetas, obras arquitectónicas, desarrollo y diseño de software, entre otros.

El derecho de autor goza de dos tipos: patrimoniales y morales. Los primeros se refieren a aquellos exclusivos del autor, o su derechohabiente, sobre: la reproducción de la obra por cualquier forma o procedimiento; la comunicación pública de la obra por cualquier medio de difusión; la distribución pública de ejemplares o copias de la obra a través de venta, arrendamiento o alquiler; la traducción, adaptación, arreglo u otra transformación de la obra. La duración de protección de los derechos patrimoniales abarca toda la vida del autor y 60 años después de su muerte. ■

WEBINAR

# LEGISLACIÓN LABORAL Y TRIBUTARIA DEL ARTESANO

EXPOSITORES:

PROFESIONALES DE ESTUDIO CENTRAL ABOGADOS



**ABG. ALEXANDRA CORREA**  
Abogada especialista en  
Derecho Laboral y Seguridad Social



**ABG. SANTIAGO VEGA**  
Especialista en Derecho Tributario, Derecho Corporativo,  
Planificación Patrimonial y Empresa Familiar



**ABG. JUAN JOSÉ PALACIOS**  
Derecho Corporativo, Derecho Laboral,  
Derecho Civil, Asesoría Empresarial

**Dirigido a:** artesanos, emprendedores, gestores culturales y personas vinculadas con el quehacer artesanal

**JUEVES 13/MAYO** 18H00 (HORA EC)  
PLATAFORMA: ZOOM  
FACEBOOK LIVE CIDAP AMÉRICA

MAYOR INFORMACIÓN: [formacioncidap@gmail.com](mailto:formacioncidap@gmail.com)

Se emitirá certificado de asistencia

CIDAP AMÉRICA  
 CIDAPAMERICA  
 @cidapamerica

[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)



WEBINAR  
GRATUITO

## LEGISLACIÓN LABORAL Y TRIBUTARIA DEL ARTESANO

**PONENTES:**

Juan José Palacios, Estudio Central, Ecuador.  
Alexandra Correa, Estudio Central, Ecuador.  
Santiago Vega, Estudio Central, Ecuador.

**NRO. DE ASISTENTES:**

71

Link: <https://fb.watch/aNelp2XcX4/>

La producción artesanal, al consolidarse como una pequeña empresa o negocio popular, requiere cumplir con las normativas laborales y tributarias estipuladas por la ley. Ante la necesidad del sector de obtener mayor conocimiento en torno a los procesos para la formalización laboral, el Cidap aunó esfuerzos con Estudio Central Abogados para tratar sobre las obligaciones y los derechos adquiridos al legalizarse una actividad económica. Durante el conversatorio, organizado en tres apartados, se abordó la situación actual, laboral y tributaria, del artesano en el Ecuador.

### DERECHO CORPORATIVO:

Juan José Palacios

En el Ecuador los temas tributarios y laborales son regulados por la legislación ecuatoriana mediante el Código de Trabajo, algunos acuerdos ministeriales y las leyes concordantes con estos ámbitos. En este sentido, es un apoyo para el ejercicio del oficio que se conozcan los tipos de contrataciones existentes, ya sea como empleador o trabajador.

Un contrato individual de trabajo implica la configuración de una relación laboral, ya sea de dependencia, subordinación o trabajo bajo orden. En el contrato se estipulan las condiciones para el cumplimiento del mismo y el monto de la remuneración económica

que se entregará como contraprestación de la labor realizada.

En el Ecuador existen alrededor de diecisiete modalidades contractuales. Para elaborar o firmar un contrato se debe considerar la siguiente clasificación:

- Los contratos pueden ser tácitos o expresos.
- El contrato se puede definir por la modalidad de pagos de la contraprestación, por sueldo, jornal o participación. Esta última se da cuando se reciben utilidades. Existe, además, la modalidad mixta, que es cuando se recibe un

sueldo y una participación.

- El tiempo de duración del contrato, indefinido, por temporada, ocasional o eventual, es otra de las categorías para su definición.
- El contrato también se puede dar por obra cierta, por obra o servicio cumplido en un período de tiempo y por destajo, en este caso, se paga una tarifa fija por completar una obra sin considerar el tiempo de trabajo.

- El contrato puede ser individual, por grupo o equipo.

A partir de la crisis originada por la pandemia del COVID-19, como estrategia de reactivación económica, se crearon las modalidades contractuales de Contrato Joven y de Formación (para personas entre 18 y 26 años), Contrato Productivo, Contrato de Emprendimiento y Contrato Turístico Cultural o Creativo.

### DERECHO LABORAL Y SEGURIDAD SOCIAL:

Alexandra Correa

El Código de Trabajo y la Ley de Defensa del Artesano definen al artesano como el trabajador manual, maestro de taller o artesano autónomo. Para efectos tributarios, como la exoneración de impuestos, el artesano debe contar con la calificación de la Junta de Defensa del Artesano. Para hacer uso de este beneficio, no se puede tener a cargo a más de 15 operarios y 5 aprendices.

Los artesanos no están sujetos a las obligaciones patronales del Código de Trabajo, sin embargo, deben cumplir con el pago a sus operarios del salario mínimo, correspondiente a \$400 (valor del año 2021). De igual modo, tienen el deber de permitir al empleado ejercer su derecho anual de contar con 15 días de vacaciones remuneradas, de realizar el pago mensual de afiliación al Seguro Social – IESS del empleando y de indemnizar al operario o aprendiz en caso de despido intempestivo o desahucio. En cuanto a las exoneraciones, los artesanos están exentos de pagar a sus operarios

la XIII y XIV remuneración, fondos de reserva y utilidades.

En el caso de contratos de aprendizaje, es decir, para aprendices, pueden ser hasta de dos años. Si es que el aprendiz es menor de edad, no podrá recibir una remuneración menor al 80 % del salario básico de un adulto. Como contraprestación, el artesano debe enseñar su arte y oficio. Por otra parte, deberá garantizar los derechos de educación, salud y descanso de los aprendices.

El artesano como empleador deberá registrar la historia laboral de sus empleados en el Sistema Único de Trabajo – SUT, del Ministerio de Trabajo. Una vez que la información ha sido registrada, el sistema emite un contrato listo para ser utilizado, de existir alguna cláusula que requiera ser modificada, es posible hacerlo. En el caso del trabajo artesanal, se recomienda establecer una cláusula de confidencialidad para poder proteger los derechos de autoría.

## ASUNTOS TRIBUTARIOS RELEVANTES PARA ARTESANOS EMPRENDEDORES Y GESTORES CULTURALES:

Santiago Vega

El hacer uso de las herramientas que ofrece la ley permite al artesano optar por los beneficios que posibilitan la creación de una estructura adecuada para llevar adelante su negocio. Desde el punto de vista tributario, para iniciar su actividad comercial, el artesano debe evaluar y considerar cuáles son las mejores alternativas de tributación acorde a las particularidades de su oficio.

Si el artesano artífice cuenta con un negocio consolidado, es importante que se defina la estructura de su negocio. Para la tributación de la producción artesanal, lo más común es ejercer como persona natural y contar con RUC (Registro Único de Contribuyente) o RISE (Régimen Impositivo Simplificado).

Debido a los beneficios que presenta el RISE para el sector artesanal, se recomienda optar por este régimen tributario (desde el año 2022, se implementó el Registro Único de Artesanos – RUA). En el caso de los artesanos que cuentan con RISE y que han sido calificadas como tales por las entidades competentes, tienen como beneficio tributario la exoneración del IVA. Asimismo, no presentan la obligación de

realizar declaraciones de impuestos al valor agregado y a la renta.

Si es que el negocio se lo quiere llevar de manera colectiva, existen formas societarias para asociarse con otras personas. Estas pueden ser a través de la conformación de una sociedad civil de hecho o de una sociedad mercantil. Esta última estará supervisada por la Superintendencia de Compañías.

Para encontrar una estructura de negocio es importante plantearse las siguientes preguntas: ¿cuántos socios son? ¿De cuánto es el capital? ¿De qué tamaño es el negocio? ¿Cuáles son las expectativas de crecimiento? ¿Existen riesgos del negocio? Sobre estas bases, se debe considerar si es conveniente emprender el negocio como sociedad o persona natural.

Entre las exenciones de las que se benefician los artesanos calificados se encuentra el pago de la patente municipal, que es recaudado por los gobiernos locales. En cuanto al comercio exterior, los artesanos calificados tienen hasta un 5 % de exoneración en los aranceles por importación de maquinaria para su actividad productiva; para la importación de materia prima, no pagan ningún tipo de arancel. ■



WEBINAR

# ECONOMÍA, COMUNIDAD Y DERECHOS CULTURALES PARA EL SECTOR ARTESANAL

ESPACIO DE DIÁLOGO Y REFLEXIÓN: UNA APROXIMACIÓN HACIA LOS DERECHOS CULTURALES Y A SU EJERCICIO A TRAVÉS DEL DESARROLLO DE PROGRAMAS Y POLÍTICAS PARA EL FORTALECIMIENTO Y FOMENTO DEL SECTOR ECONÓMICO COMUNITARIO ARTESANAL



**Bárbara Velasco (Chile)**  
Presidenta WCC, región Latinoamérica



**Roxana Amarilla (Argentina)**  
Directora del programa Mercado de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas (MATRIA),  
Ministerio de la Cultura de la Nación



**Gabriela Montalvo (Ecuador)**  
Economista. Académica Docente de la Universidad Andina Simón Bolívar

**JUEVES 18/MARZO** 18H00 (HORA EC) 🇪🇺  
PLATAFORMA: ZOOM

FACEBOOK LIVE CIDAP AMÉRICA

**MAYOR INFORMACIÓN:** [formacioncidap@gmail.com](mailto:formacioncidap@gmail.com)

Facebook: CIDAP AMÉRICA  
Twitter: CIDAPAMERICA  
Instagram: @cidapamerica  
Website: [www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)



**WEBINAR GRATUITO**



## POLÍTICAS CULTURALES: ECONOMÍA, COMUNIDAD Y DERECHOS PARA EL SECTOR ARTESANAL

### PONENTES:

Bárbara Velasco, Presidenta WCC región Latinoamérica, Chile.  
Gabriela Montalvo, Economista, Ecuador.  
Roxana Amarilla, Directora del programa MATRIA, Argentina.

### NRO. DE ASISTENTES:

**70**

**Link:** <https://www.facebook.com/america.cidap/videos/753946702178336/>

El concepto de derecho cultural ha sido incorporado al léxico común, en el ámbito de la cultura. Abordar su interpretación desde la perspectiva de cómo vivir efectivamente el ejercicio de los derechos culturales fue el desafío planteado en la exposición de Bárbara Velasco, Presidenta del World Crafts Council Latinoamérica.

Gabriela Montalvo, por su parte, abordó los cruces entre la economía de la cultura y la economía feminista. Su exposición trató sobre cómo su trabajo se ha enfocado en tomar al instrumental de esta última para el análisis económico del campo cultural.

Por su parte, Roxana Amarilla habló del programa MATRIA, desarrollado por el Ministerio de Cultura Argentina, que tiene sus bases en la ciencia folclórica aplicada, de importante presencia en la Argentina de la década de 1970. En ese entonces, se creó una clasificación y tipología de la artesanía como una de las ramas del folclor. Durante la pandemia, desde esta perspectiva se gestó el Mercado de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas, ampliando el direccionamiento de las políticas del sector a todo el espectro de producción de artesanías.

## INTRODUCCIÓN A LOS DERECHOS CULTURALES DESDE LA PERSPECTIVA DE LA COMUNIDAD:

Bárbara Velasco

La procedencia de los derechos culturales se gesta en la *Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano*, proclamada en la Asamblea Nacional Francesa en el año de 1789, que establece el principio de las personas y la construcción de los derechos individuales. En 1948, en la ratificación de la *Declaratoria Universal de los Derechos*

*Humanos*, los Estados formulan acuerdos para ejercer un aparataje jurídico que permitiría realizar el ideal del ser humano libre, generando las condiciones tanto para el goce de los derechos económicos, sociales y culturales, como de los derechos civiles y políticos. El desarrollo de los principios de los derechos culturales convocó a los Estados

e individuos a dar vida a las causas y efectos que dieran paso la manifestación de estos derechos. De este modo, en 1966, se formuló el *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* de las Naciones Unidas. En este manifiesto por vez primera aparece el concepto de derechos culturales y se establecen diez principios entendidos como dichos derechos.

Los derechos culturales pertenecen al grupo de derechos de segunda generación, cuyo resguardo es responsabilidad del Estado, es decir, que para poder velar por su ejercicio se requiere de servicios y política pública. Un ejemplo es la infraestructura construida para el acceso de la ciudadanía a la cultura. En este punto, Bárbara Velasco indicó que es esencial aproximarse a las diferentes posibilidades del término, ya que en el caso del contexto de la política, la cultura no se piensa desde la perspectiva antropológica, sino desde la mirada estética y desde los estímulos para los creadores y la creación. La generación de políticas para el fomento de la cultura enfocada en los creadores, que incentiva el incremento de obras, concibe a la ciudadanía como receptor de la producción cultural, más su participación no es activa en la construcción de la misma. A pesar de la valorización de la cultura como elemento fundamental para el desarrollo humano, su inclusión desde un punto de vista transversal en la gestión de políticas se dificulta.

La política cultural comprende a la política del Estado y a un vasto conjunto de agentes, instituciones y organizaciones, es así que ciertas entidades dominantes han construido políticas culturales en las que han definido las "buenas formas de hacer" o la alta y

baja cultura. En estos procesos, la producción de artesanías ha sido folclorizada y aculturizada, perdiendo su esencia creativa, artística y estética. Hay diversidad de agentes que participan en las políticas del Estado, complejidad que decanta, según la visión de nación que se haya establecido en los diferentes países, en la consideración de lo que tiene o no valor y presencia dentro de las políticas culturales.

Las políticas culturales deben incorporar todas las miradas y dar un rol fundamental a la ciudadanía, de tal modo que su fortaleza como políticas de Estado radique en el resguardo de la coexistencia de relatos y formas de expresión. De no existir políticas que establezcan la importancia del rol de la cultura para el Estado, se debe acudir a mecanismos para la generación de políticas sectoriales, como sería el caso de políticas de artesanía enfocadas a la salvaguardia de las narrativas y prácticas, evitando la estandarización estética para que la persona tenga su dignidad en libertad. Para el ejercicio de derecho cultural debe haber una capacidad de movilización y participación de una ciudadanía activa. Cuando la ciudadanía cultural se considera un componente de las políticas y la gestión pública, el sujeto pasa a ser protagonista y creador de su tiempo.

Cuando la vida se hace insostenible, la cultura es un buen espacio de rebeldía, un punto de fuga, de libertad. Desde lo doméstico y desde su resistencia, la capacidad que tiene el sector artesanal de reconstruirse y reinterpretarse cuestiona al sistema estructural hegemónico y pone sobre la mesa sus carencias actuales. Con la pandemia, se replantearon las prioridades en la

pirámide de necesidades del sector cultural; estas, cuando son visibilizadas y existe voluntad política, pasan a ser un tema de interés del Estado.

## ECONOMÍA FEMINISTA Y ECONOMÍA DE LA CULTURA:

Gabriela Montalvo

La economía, desde ciertas perspectivas, ha sido planteada como una ciencia dura, ajena a la dimensión social. El enfoque neoclásico la asoció con la productividad, la ganancia, el capitalismo y, posteriormente, con sus vertientes liberales y neoliberales. Esta situación ha generado resistencias para su abordaje desde el ámbito de la cultura. En este sentido, la economía feminista cuenta con herramientas potentes para reincorporar lo cultural y artístico al análisis económico.

Según datos del Ministerio de Cultura y Patrimonio (2016), las industrias culturales aportan con el 1.8 % al PIB Nacional, es decir, un aproximado de 2000 millones de dólares a la producción en el Ecuador. Un 4.6 % de la población ecuatoriana se dedica o tiene algún tipo de relación con el sector. El enfoque de las industrias culturales ha catalogado a todo el rendimiento de esta área como uno solo, que cuenta con oportunidades de crecimiento y desarrollo. Por otro lado, la Unesco (2014) señala que el aporte del sector cultural al PIB es del 4.76 %, porcentaje mayor a los datos anteriormente expuestos. Ante estos indicadores, surge la reflexión sobre cómo en un ámbito, que se presenta tan económicamente dinámico, pueden persistir situaciones de precariedad laboral y social.

Al establecerse la economía como ciencia, sus primeros mentores contaban con una visión filosófica que inte-

graba al bienestar humano con el arte y la cultura. El distanciamiento con esta última inició con el surgimiento de la modernidad. En este período, se dio un valor simbólico y pecuniario a lo que se consideraba productivo, es decir, a todo lo que era capaz de ser intercambiado en un mercado monetario. A su vez, esto se asoció con los espacios de producción masculina y con virtudes que, aún actualmente, se relacionan con la masculinidad, como la agresividad y competencia. Por otro lado, todo lo que no se produjera en esos espacios y que no fuera canjeable en los mercados, fue vinculado con lo femenino y lo doméstico y fue etiquetado como improductivo. De este modo, muchos ámbitos del quehacer humano, como la cultura, fueron relegados del análisis económico. Las cifras estadísticas de este sector apenas han sido tomadas en cuenta dentro de los análisis económicos en las últimas décadas del siglo XX.

Cuando empieza a utilizarse el instrumental matemático en la economía, el estudio del valor, que es el alma de esta ciencia, se redujo a un concepto más medible y cuantificable, el de la utilidad. Al contrario, en la cultura, el valor fue adquiriendo otros significados, se asoció con procesos identitarios, la memoria o la herencia. Desde esta mirada, todo lo que sucedía dentro de este ámbito fue desplazado de la economía. En el caso de las artesanías, fueron objeto de un sistema de clasificación que de-

terminó, según sus contextos de producción, lo que sería mirado como arte o como artesanía. Es fundamental enfatizar en que esta situación marcó un valor diferenciado para las artesanías por debajo del arte, considerando que este, de por sí, ya había quedado fuera del análisis económico.

Esto cambió cuando el patrimonio empezó a ser valorado y vinculado con otro tipo de actividades rentables, como el turismo, resurgiendo la apreciación de las artesanías. Con ello, germinó la disputa entre salvaguardar la artesanía como manifestación viva de la memoria y de los saberes de los pueblos, o promover su producción como mercancía vaciada de contenido. La ganancia económica a través de la venta de artesanías es legítima y no implica un vaciamiento; sin embargo, es importante considerar cuál es el origen y el destino de los recursos. Para lograr un equilibrio entre los valores simbólicos de la artesanía y su introducción en el mercado capitalista como objeto de intercambio económico, los grupos productores, necesariamente, deberán definir la manera de establecer sus relaciones de cooperación y negociación con los comercializadores y consumidores.

## INCENTIVOS PARA EL DESARROLLO PRODUCTIVO DEL SECTOR ARTESANAL EN EL CONTEXTO DE LA EMERGENCIA SANITARIA:

Roxana Amarilla

Una de las miradas que ofreció el feminismo para enfrentar el desafío económico durante el período de la pandemia fue la cultura del cuidado y amor. Sin esta, no hubiera sido posible destinar recursos y generar políticas públicas para el cuidado integral de las personas.

La economía feminista apunta a revalorizar todo lo procurado de formas diferentes, a apreciar el trabajo invisible y doméstico, a pasar de la acumulación del capital al sostenimiento de la vida, desplazando el núcleo analítico del mercado a los seres humanos. Asimismo, el foco de esta ciencia está en el tiempo de producción y en cómo se usa el tiempo de la gente. La atención se fija en el cuerpo de las personas, en su salud y carga. Las herramientas empleadas por la economía feminista nos permiten realizar un análisis más complejo y de mayor profundidad sobre lo que sucede en la producción cultural del arte y de las artesanías.

El trabajo elaborado en los espacios domésticos, como es el caso de los talleres, suele ser deslegitimado por la economía tradicional, que fija su atención en el resultado final como objeto de intercambio monetario, desconociendo y desvalorizando al proceso creativo como valor agregado. Durante la pandemia, las economías domésticas fueron las que sostuvieron a las familias, sin embargo, toda la producción realizada desde estos espacios no figura dentro de los porcentajes del PIB.

del turismo internacional. Poco tiempo después, con la caída económica a nivel mundial y los condicionamientos a la circulación consecuentes del aislamiento, el impacto llegó a distintos escenarios y territorios del sector. En este contexto, se dio una ruptura del ciclo económico de las familias artesanas, cuyo rendimiento está sujeto a las ventas por temporadas. Todo el dispositivo de producción del artesano entró en crisis al no poder retornar a la temporalidad de sus finanzas.

En el primer mes de confinamiento, la actividad se redujo en un 65 % y los cuatro meses siguientes decayó al 95 %. Ante esta situación, los ahorros de los artesanos para la adquisición de materia prima y el mantenimiento de la cadena productiva tuvieron que destinarse para su manutención y la de sus familias. Por otro lado, se sumó a esta situación el encarecimiento del costo de la materia prima y los insumos, el corte de las actividades de transferencia de conocimientos en los talleres, la acumulación de deudas por falta de pago de alquileres y servicios y la subida del combustible.

El grupo de artesanos que recurrió a las ventas digitales adquirió nuevos gastos para el pago de plataformas virtuales, envíos, seguros de traslados, desarrollo de embalajes adecuados y promoción en redes. Adicionalmente, el manejo de un lenguaje digital, no habitual para el sector, tuvo que ser incorporado a sus modos de comercialización para garantizar sus ingresos.

En principio, las políticas del Estado de apoyo al sector artesanal estuvieron incluidas dentro de una política general de ayuda al trabajador informal. Ante

la crisis manifiesta del sector cultural, se formularon políticas sectoriales para las industrias creativas. Estas consistieron en la entrega de las becas “Sostener y Fortalecer Cultura” para quienes laboran en este ámbito, incluyendo a quienes se autopercebían como artesanos. Posteriormente, se generó el fondo “Emergencia Cultura Solidaria” que tuvo por objetivo apoyar a 55000 trabajadores. El alcance de esta ayuda se ubicó entre el 18 y el 20 %.

En cuanto a las becas destinadas específicamente para el sector artesanal, desde el Ministerio de Cultura Argentina, a través del programa MATRIA, se realizaron consultas, entrevistas y grupos focales para obtener un diagnóstico de la situación. Esto considerando que este ámbito cuenta con un número estimado de 35000 artesanos y artesanas. Con esta información se diseñó el incentivo MANTA, una beca que funcionó como subsidio para que los artífices afronten los gastos surgidos con la pandemia y para que recuperen su producción mediante la compra de materia prima, reposición de herramientas y ampliación del taller.

Los beneficiados de las becas debían contar con varios años de experiencia en la práctica artesanal, además, esta debía ser su actividad principal. Del grupo de favorecidos, un 80 % contaba con más de 10 años de trayectoria (el promedio fue de 36 años). El programa llegó a las 24 provincias argentinas, a 1600 artesanos y artesanas. Un 61 % de beneficiarios fueron mujeres; un 35 % indígenas de pueblos originarios; un 20 % mayores de 60 años; un 50 % personas de entre 41 y 60 años. Los ámbitos artesanales que contaron con una más cantidad

de becarios fueron el textil, la cerámica y el metal, seguidos de la madera y las fibras vegetales. Las personas de 60 años en adelante fueron atendidas como grupos preferentes debido a que, por su situación de riesgo frente al COVID-19, no podían comercializar sus productos en ferias.

El MANTA permitió generar una inversión adicional para el sector y evaluar el giro que ha tomado el mundo con respecto a la producción artesanal. Se activaron dispositivos interculturales para dar acceso a la obtención de recursos bancarios y digitales. El cambio hacia la digitalización tomó valor al incorporar como mediadores a hijos y nietos de los artífices. El apoyo de los líderes comunitarios fue fundamental para facilitar el acceso al territorio y a las comunidades.

A diferencia de las becas de emergencia, cuyos beneficiarios fueron quienes se autopercebían como artesanos, la metodología utilizada por MANTA

posibilitó recorrer los saberes, las condiciones de producción y conectividad, las problemáticas vinculadas al género y la situación del patrimonio y de los pueblos originarios. Con esto, se realizó un mapeo sobre la dimensión real de las condiciones del sector, poniendo en evidencia, ante la política pública nacional, la necesidad de inversión que se requiere por parte del Estado.

El programa MANTA fue acompañado de una guía de recomendaciones para el cuidado en el marco de la pandemia del COVID-19. La guía se enfocó en lo personal, en los espacios de producción o el taller y en los espacios de comercialización. En la clasificación de los sectores del trabajo, durante la pandemia, el artesanal fue considerado como trabajo informal. En América, son urgentes las acciones que propicien la valoración del ámbito artesanal como una actividad esencial para la construcción de un mundo sostenible, con una economía posible, cuya producción esté en relación con su ambiente. ■

WEBINAR

# ECONOMÍAS DE LA CULTURA:

## PERSPECTIVAS Y REALIDADES EN LATINOAMÉRICA



**ELENA ALFARO**  
CHILE

Especialista en Artesanía, Diseño Estratégico, Investigación, Patrimonio.  
Pontificia Universidad Católica de Chile



**PABLO CARDOSO**  
ECUADOR

Economista de la Cultura, Director del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA  
Universidad de las Artes



**DIANA LEDESMA**  
COLOMBIA

Subsecretaria de Artes, Creación y Promoción  
Municipalidad de Cali - Colombia

**MIÉRCOLES**  
**1/ DICIEMBRE**

18H00 [HORA ECUADOR]

PLATAFORMA: ZOOM [PREVIA INSCRIPCIÓN]

FACEBOOK LIVE CIDAP AMÉRICA

**MAYOR INFORMACIÓN:** [formacion@cidap.gob.ec](mailto:formacion@cidap.gob.ec)

SE EMITIRÁ CERTIFICADO DE ASISTENCIA

CIDAP AMÉRICA

CIDAPAMERICA

@cidapamerica

[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)

WEBINAR GRATUITO



**Link:** <https://www.facebook.com/america.cidap/videos/970902960189615>

# ECONOMÍAS DE LA CULTURA: PERSPECTIVAS Y REALIDADES EN LATINOAMÉRICA

## PONENTES:

Diana Ledesma, Subsecretaria de Artes, Promoción y Creación, Colombia.  
Pablo Cardoso, Economista de la Cultura, ILIA, Ecuador.  
Elena Alfaro, Especialista en Artesanía, UC, Chile.

## NRO. DE ASISTENTES:

28

Las medidas sanitarias acatadas durante la pandemia del COVID-19 profundizaron las problemáticas estructurales e históricas de las artes y la cultura. Para afrontar la crisis, desde la academia y la gestión cultural, se emprendieron diversas acciones que dejaron importantes aprendizajes sobre el potencial de las herramientas tecnológicas para el levantamiento de información y la comercialización y promoción de productos culturales. De forma similar, estas acciones evidenciaron la situación de los sectores de la cultura con relación a sus dinámicas económicas, al igual que la necesidad de contar con datos e indicadores actualizados.

### CADENAS DE VALOR ARTÍSTICAS Y CULTURALES EN SANTIAGO DE CALI:

Diana Ledesma

Santiago de Cali, ubicada al suroccidente de Colombia, es una ciudad intermedia, caracterizada por el talento de su población. Debido a su ubicación geográfica, Cali es receptora de las manifestaciones culturales generadas en los pueblos que la rodean, situación que ha consentido su consolidación y posicionamiento alrededor del arte, la cultura y la creatividad. En el año 2020, cuando se impuso el confinamiento, el cierre de fronteras y las restricciones para la realización de eventos, los actores de la cultura se vieron obligados a buscar los medios para subsistir económicamente. En este contexto, las herramientas digitales fueron de gran ayuda para contactar y conocer sus diversas realidades.

Desde la Secretaría de Artes, Promoción y Creación del Municipio de Cali, se realizó un mapeo de personas naturales trabajadoras del sector, en el año 2015; para 2020, se actualizó la información desde la perspectiva de la economía de la cultura. Este nuevo censo incluyó a todos los actores de la cadena de producción. El mapeo del 2020, al incluir a técnicos, gestores y todos los involucrados en la cadena de valor, presentó un incremento significativo de trabajadores de la cultura, con relación al 2015.

Los cambios de perspectiva en la economía de la cultura, generados a partir de la pandemia, dejaron tres aprendizajes claves: el poder de lo

digital para la actualización y registro de datos; entender a la economía de la cultura no solamente como el hecho artístico, sino como la producción artística y creativa que abarca a toda la cadena de valor; y la necesidad de monetizar nuevos productos para los actores culturales.

Uno de los retos para la municipalidad de Cali ha sido el entender a los festivales como la finalización de un

proceso cultural. A través de estos espacios, se ha logrado dinamizar la economía de toda la cadena de valor. Desde la planificación y producción de festivales, se han establecido estrategias de formación de públicos para estimular este tipo de consumo, que representa un reto para la economía cultural. Por otro lado, se ha creado un modelo en el que los réditos económicos son reinvertidos en el mismo sector.

### ENCUESTA DE CONDICIONES LABORALES EN TRABAJADORES DE LAS ARTES Y LA CULTURA:

Pablo Cardoso

La investigación desde la economía de la cultura cuenta con abordajes diversos. A través de aproximaciones microeconómicas, podemos identificar información sobre las preferencias individuales al momento de consumir arte y cultura, la disposición al pago, la fijación de precios, entre otros. Al tiempo que, por medio de aproximaciones macroeconómicas, que colindan con la generación de data y cuentas satélites, es posible determinar el impacto de los sectores culturales en el PIB, cuál es el nivel de empleo de sus trabajadores o cuáles son sus características. En el Ecuador, apenas en el año 2017, se recaudó información sobre el impacto macroeconómico del aporte de la cultura a la economía nacional. Desde la economía política, se pueden analizar las distribuciones de la producción o las grandes tendencias de la geopolítica en el consumo cultural.

La Universidad de las Artes es un proyecto universitario de educación superior pública, cuyo modelo pedagógico está enteramente dedicado al arte y

la cultura. Estos campos son abordados desde las humanidades, pues este centro educativo cuenta con un importante componente sobre teorías críticas. Esta visión ha permitido realizar investigaciones desde la perspectiva de la economía de la cultura. El Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, ILIA, perteneciente a la Universidad de las Artes, en el año 2020, en medio de la pandemia el COVID-19, crea el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, un proyecto de investigación en el Ecuador y América Latina. Este observatorio nació de la mano de la cooperación internacional, gracias al apoyo de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, OEI.

A inicios de la pandemia, surgieron de forma natural interrogantes sobre cómo los trabajadores de la cultura estaban afrontando aquel momento. Desde los distintos ámbitos de la economía de la cultura se plantearon cuestiones de investigación y problemáticas de análisis sobre estas ocupa-

ciones. Se empezó por lo más básico, que fue levantar información y generar datos. Así, se realizó la primera encuesta de trabajadores de la cultura en el Ecuador. Este período duró alrededor de dos meses y se recolectaron más de 2500 encuestas, que sirvieron de base para comenzar la investigación y análisis sobre condiciones laborales. Considerando la diversidad del sector, emergieron preguntas sobre las características de los trabajadores. En la economía de la cultura, el núcleo duro de estudios son los artistas, en el caso de la encuesta, se amplió el análisis a artesanos y artistas populares, entre otros.

La investigación generó una matriz diversa y múltiple, en la que se observó que la formación de estos actores supera al campo de lo universitario. El

autoaprendizaje y el aprendizaje con maestros son características importantes del sector, particularidad que necesita ser reconocida y atendida desde las distintas políticas públicas de educación. La pluralidad expresada en el ámbito de la formación se refleja en la dedicación de los trabajadores de la cultura, cuyo perfil profesional, hoy en día, transita entre lo interdisciplinar y transdisciplinario. En muchas ocasiones, se combinan las diferentes actividades de creación artística con la gestión o con experiencias que pueden ser complementarias. Uno de los principales hallazgos de la encuesta fue evidenciar los altos porcentajes de pluriempleo. La mitad de los encuestados declararon dedicarse a más actividades, situación que nos lleva a reflexionar si esto es por vocación o es un indicio de condiciones de precariedad.

#### 48 MUESTRA INTERNACIONAL. ARTESANÍA UC EN TRES TIEMPOS:

Elena Alfaro

La muestra internacional Artesanía UC es un proyecto de la Universidad Católica de Chile que cuenta con varias ediciones. Este espacio de comercialización y promoción artesanal, hasta antes de la pandemia, contaba con una feria de comercio, exposiciones, demostraciones en vivo de técnicas artesanales y otras actividades. Las transformaciones experimentadas a consecuencia del COVID-19 generaron reflexiones en torno a cómo seguir en el trabajo con artesanas y artesanos y cómo mantener con el sector las relaciones construidas durante años. En un escenario de cambios, desde la Universidad, se tenían que buscar soluciones creativas para adaptar la Muestra al nuevo contexto.

El trabajo que la Universidad desarrolla con artesanos y artesanas permitió generar un vasto conocimiento sobre las realidades del sector. La artesanía, como parte de la economía creativa, contiene valores que no son medibles, como la identidad o los significados que las comunidades, tanto urbanas como rurales, construyen en torno a su producción. En Chile, a pesar de que existe una deficiencia de datos e indicadores, se puede decir que mucha de la artesanía es trabajada por mujeres, que el trabajo artesanal se caracteriza por una fuerte informalidad y que los artífices manejan toda la cadena de valor. La economía creativa de los pueblos originarios se cruza con otras economías. En el caso de las artesanas,

sus actividades se dividen con el trabajo agrícola. Muchas de las pequeñas economías campesinas se nutren de la artesanía, pues la utilizan en las actividades de la vida diaria, lo que construye un sentimiento de comunidad.

Durante la pandemia, se identificaron problemáticas asociadas a la cadena de valor de la artesanía, entre ellas, las brechas tecnológicas y la dificultad para hallar materias primas. Asimismo, la emergencia sanitaria afectó a los procesos comunitarios y las actividades colectivas tradicionales, como la quema de piezas de cerámica o las reuniones de mujeres para bordar, que dejaron de ser realizadas.

Las restricciones conformaron un reto para la Muestra de Artesanía de la Universidad Católica, cuyas actividades, tradicionalmente, eran sincrónicas y presenciales. Para asumir los cambios a los que debían someterse, se plantearon las siguientes preguntas: ¿cómo reinventar la forma de encuentro cuando ya no es posible encontrarlos?, ¿cómo encontrarse en lo digital, en un sector donde hay profundas brechas tecnológicas?, y ¿cómo hacerlo sin seguir recargando la enorme lista de tareas que tienen los artesanos? El reto se asumió desde la digitalización. Se miraron los modelos de transmisión

de conocimientos usados durante los años de trabajo con el sector artesanal y se integraron a estos los aprendizajes de inicio de la pandemia.

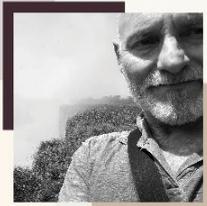
En la primera etapa del confinamiento, fue fundamental mantener contacto y crear una vinculación digital con la comunidad de artesanos con los que se trabajaba y con sus familias. Las personas encerradas en sus casas volvieron a conectarse con la actividad manual. A través de medios digitales, se comunicó lo que estaba pasando en esa línea y las dinámicas propias del trabajo con artesanía fueron visibilizadas. Con la ayuda de las generaciones jóvenes de las familias, se filmaron 46 microdocumentales llamados "Mi casa, Mi taller".

Con base en esta experiencia, junto con los conocimientos que con el tiempo se habían adquirido sobre las características del sector artesanal, se diseñó el nuevo formato de la Muestra Internacional de Artesanías UC. La Muestra se realizó en tres tiempos. La feria presencial se desarticuló en una feria virtual, se comercializaron artesanías en un almacén abierto y, por último, se montó una exposición patrimonial. El impacto que siempre tuvo la Muestra se asumió desagregando los espacios en distintas locaciones y tiempos. ■

WEBINAR

## ESTRATEGIAS PARA LA IDENTIFICACIÓN DE TENDENCIAS Y NUEVOS MERCADOS

ESPACIO DE DIÁLOGO Y REFLEXIÓN SOBRE ESTRATEGIAS DE MERCADOTECNIA Y RELACIÓN CON NUEVOS MERCADOS.



**ALBERTO DE BETOLAZA**  
Uruguay 🇺🇾

Director del área artesanías del Ministerio de Industria, Energía y Minería de Uruguay y miembro honorario de World Craft Council Latinoamérica



**GUSTAVO MOSCOSO**  
Ecuador 🇪🇨

Diseñador y emprendedor, propietario de la marca de moda masculina "Gustavo Moscoso"

**JUEVES 22/JULIO** 18H00 (HORA ECUADOR) 🇪🇨  
PLATAFORMA: ZOOM (PREVIA INSCRIPCIÓN)  
FACEBOOK LIVE CIDAP AMÉRICA

MAYOR INFORMACIÓN: [formacioncidap@gmail.com](mailto:formacioncidap@gmail.com)

SE ENTREGARÁ CERTIFICADO DE ASISTENCIA

📘 CIDAP AMÉRICA  
🐦 CIDAPAMERICA  
📷 @cidapamerica  
[www.cidapgobec](http://www.cidapgobec)

WEBINAR GRATUITO

Sombrero Paja Toquilla  
Taller "Modas" - Nación, Biblían



GUSTAVO | MOSCOSO

## ESTRATEGIAS PARA LA IDENTIFICACIÓN DE TENDENCIAS Y NUEVOS MERCADOS

### PONENTES:

Gustavo Moscoso, Diseñador de modas y emprendedor, Ecuador.  
Alberto de Betolaza, Director del área de artesanías del MIEM, Uruguay.

### NRO. DE ASISTENTES:

48

Link: <https://fb.watch/aNeqQRtQqB/>

La impronta cultural inherente a la artesanía consolida la diferencia que posibilita su posicionamiento como producto único. Los mercados internacionales presentan oportunidades para la ampliación del público que consume artesanía. El reconocimiento internacional de esta requiere de diversas las estrategias, entre las que se encuentran las colaboraciones de artesanos con la industria de la moda y la participación en ferias Internacionales.

### MODA Y ARTESANÍA:

Gustavo Moscoso

En el Ecuador, la estigmatización de la producción artesanal se ha traducido en prejuicios en cuanto a sus usos cuando se trata de prendas y accesorios de vestir. En ciertos sectores de la industria de la moda, esta perspectiva no ha permitido mirar la riqueza cultural y expresiva de la artesanía. Por ello, se requiere un giro de visión para que la moda actúe como instrumento para la puesta en valor de estos bienes.

La artesanía y la moda se nutren de miradas diversas, es así que la colaboración y el intercambio de conocimientos entre artesanos y diseñadores es un camino posible para la reinterpretación de la artesanía tradicional. La moda puede afianzarse en estrategias de mercado, como es el trabajo con *influencers* o líderes de

opinión para la promoción y posicionamiento internacional del producto como pieza de valor cultural. Por otro lado, el uso de este por parte de personas mediáticas genera necesidades de consumo, que en el caso de la artesanía recuperarían su uso cotidiano. En esta línea, se considerará que los planes de mercadeo deben mantener una coherencia con el contexto en el que serán implementados y el tipo de objetos que se promocionarán.

Para fusionar moda y artesanía se requiere de un plan de acción. Las colaboraciones entre los dos ámbitos deberán ser el mecanismo para elevar la producción a un alto nivel de diseño. En la relación artesano-diseñador, ambas partes serán reconocidas y beneficiadas. La colaboración implica un

intercambio de conocimientos. Por un lado, el artesano aprende a sistematizar sus labores y a confeccionar una pieza utilizando patrones y técnicas de corte y confección, por otro, el diseñador se involucra con los procesos artesanales y los incorpora a sus diseños.

En los espacios de comercialización de artesanías se observa que las materias primas tradicionales han caído en desuso y que se han incorporado a sus diseños representaciones de personajes de caricaturas animadas foráneas. La producción de la artesanía, al ser una actividad viva y dinámica, es permeable a los diferentes contextos sociales y a las exigencias del mercado.

### FERIAS INTERNACIONALES DE ARTESANÍA, COMERCIALIZACIÓN Y APRENDIZAJE:

Alberto de Betolaza

Las dinámicas propias de la comercialización de artesanías difieren entre el comercio internacional y local. El artesano, durante el desarrollo de su actividad, se ve enfrentado a la disyuntiva de participar en eventos internacionales e incursionar en aquel mercado. Se puede obtener acceso a este a través de ferias o por medio de la exportación, en este caso, sin la necesidad de salir del país. Desde el mercado interno, la artesanía tiene acceso a espacios fuera de su país mediante turistas extranjeros y exportadores locales. Este tipo de ventas se dan a través de diferentes comercios como tiendas en aeropuertos o cadenas comerciales internacionales.

En cuanto a la comercialización en ferias internacionales, las principales razones para optar por esta opción son

Desde este punto de vista, estos procesos de sincretismo cultural, en los que ciertas representaciones pasan a tener un valor simbólico, deben ser mirados desde esa perspectiva. Sin embargo, se puede trabajar de la mano con el sector artesanal para recuperar los motivos tradicionales del Ecuador.

Es necesario abrir las fábricas y los talleres para promover la colaboración entre la industria de la moda y la producción artesanal. Es fundamental fomentar dinámicas de trabajo colaborativo transparente, en el que ambas partes resulten beneficiadas, formalizando responsabilidades y compromisos claros.

generar mayores ingresos económicos y acceder a nuevos mercados. En términos generales, estas ferias ayudan al posicionamiento de la artesanía. Sobre la base de las experiencias de participación recogidas en el Uruguay, la presencia internacional ha mejorado la producción local, esto es importante a la hora de pensar en el futuro de estos bienes culturales.

Asistir a una feria internacional permite al artesano ser parte de espacios de primer orden, con artífices que cuentan con reconocimientos. Esta experiencia hace posible que se conozcan las características de la competencia internacional y con ello mejore la propia producción. En este sentido, mejorar significa sistematizar, aumentar la calidad, ampliar las líneas de trabajo, perfeccionar el *packing* y acoplar

el diseño a las exigencias del mercado. La aplicación de estos aspectos no significa dejar de lado los valores de la artesanía, teniendo en cuenta que esta es dinámica y que a través de su elaboración se recuperan valores identitarios y culturales.

Ante la disyuntiva de participar en una feria, se debe analizar si la producción es competitiva. Esta debe tener un carácter diferencial (marcado por la técnica, la materia prima, el diseño y el precio, entre otros) respecto a la mercancía corriente. En el caso de la artesanía, la diferencia viene dada por su fuerte impronta cultural que se contraponen a lo industrial. Esto es lo que hace que el objeto artesanal cuente con una importante salida comercial en las ferias internacionales.

Para enfocarse en estos mercados es necesario contar con un excedente de producción. El artesano debe asegurarse de que el mercado local esté cubierto y de que queden bienes sin colocar, es ahí cuando aparece el mercado internacional como una oportunidad. Asimismo, es indispensable valorar si se cuenta con los recursos financieros para encarar los gastos que implica una participación afuera del propio país, si el idioma del lugar al que se viaja va a significar una barrera o si la producción puede superar las restricciones de aduanas de ingreso y salida de mercadería, tanto del país de origen como del de destino. Una vez instalados en la feria, los precios se deben manejar a discreción; según las variables que sean observadas en el transcurso del evento, se hace una valoración sobre si merece la pena rebajar precios o si conviene regresar con mercadería y pagar un sobreprecio.

Las ferias internacionales son de dos tipos: las de negocios y las de venta directa al público. En las de negocios, la venta es al por mayor, los visitantes son compradores profesionales y los expositores son comerciantes, en contadas ocasiones son los propios artesanos. En estas ferias, la decoración de los stands es más cuidada y el período de duración es más corto que en las ferias de venta directa. Otra característica es que la venta de artesanías se mezcla con la de mercancía industrial, situación que puede ser una trampa para el artífice. Las ferias de venta directa tienen por objeto la venta unitaria y ofrecen un espacio de paseo para las personas visitantes, circunstancia que atrae a un amplio contingente de público. Los vendedores no son expertos comerciantes, sino los propios artesanos. El tiempo de duración puede ser diverso, desde días a semanas.

Al prepararse para una feria internacional hay que analizar si existe un costo de arrendamiento del stand, si se cuenta con suficiente mercadería y precios fijados, pensar en la decoración del stand, contar con un *packaging* que permita que el producto llegue en condiciones óptimas, tener material de identificación, seleccionar quién irá a la feria y asegurarse de tener claros cuáles son los trámites de aduanas. Durante la asistencia a la feria, se deben cumplir las normas del evento, estar atentos al público y observar las propuestas de la competencia para estudiar como posicionar el producto de una mejor manera.

A lo largo de años de experiencia de trabajo con ventas en el exterior, se ha concluido que son una alternativa y solución para la estacionalidad de

las ventas de la artesanía. Tener clientes en el exterior ayuda a mantener una continuidad de ingresos. Por otro lado, en las ferias, si se tiene un buen producto, se vende bien, además, implica una experiencia importante para la vida del taller. Según los datos que se han obtenido sobre este tipo de participación, en las ferias internacionales se vende significativamente más

que en las ferias locales, no obstante, se deben descontar los altos costos que ello implica. Generalmente, estos valores no pueden ser abordados individualmente por un taller artesanal, sin embargo, es posible realizar participaciones grupales que pueden contar con el apoyo de instituciones públicas o privadas, o incluso de la cooperación internacional. ■

WEBINAR

## RESILIENCIA: EXPERIENCIAS Y ACCIONES TRANSFORMADORAS EN POBLACIONES ARTESANALES VULNERABLES

ESPACIO DE DIÁLOGO Y REFLEXIÓN SOBRE EXPERIENCIAS TRANSFORMADORAS EN SECTORES ARTESANALES VULNERABLES CON EL FIN DE MEJORAR SUS CONDICIONES DE VIDA A TRAVÉS DEL FORTALECIMIENTO EN EL ASPECTO TÉCNICO, SOCIAL, CULTURAL Y COMERCIAL.



**MICHELLE OLARTE GARCÍA**  
(Colombia)  
Profesional de gestión  
Artesanías de Colombia S.A.,  
Coordinadora del programa de  
Atención a Población Víctima y  
Vulnerable - APV



**IRENE RAMOS SILVA Y  
COMPAÑERAS DE LA RED TEPENI**  
(México)  
Cooperativista de Ahuiran,  
Paracho, Michoacán



**VANESSA ALARCÓN BORJA**  
(Ecuador)  
Co-fundadora de  
ALLPAMAMAS

**JUEVES 18H00 (HORA ECUADOR)**  
**27/MAYO** PLATAFORMA: ZOOM (PREVIA INSCRIPCIÓN)  
FACEBOOK LIVE CIDAP AMÉRICA

MAYOR INFORMACIÓN: [formacioncidap@gmail.com](mailto:formacioncidap@gmail.com)

SE ENTREGARÁ CERTIFICADO DE ASISTENCIA

CIDAP AMÉRICA  
CIDAPAMERICA  
@cidapamerica  
[www.cidapgob.ec](http://www.cidapgob.ec)

WEBINAR GRATUITO

Bordado: Simiátug Llakta

## RESILIENCIA: EXPERIENCIAS Y ACCIONES TRANSFORMADORAS EN POBLACIONES ARTESANALES VULNERABLES

### PONENTES:

Michelle Olarte, Profesional de Gestión, Artesanías de Colombia, Colombia.  
Irene Ramos Silva y compañeras de la Red Tepeni, México.  
Vanessa Alarcón, Cofundadora de Allpamamas, Ecuador.

### NRO. DE ASISTENTES:

62



Link: <https://fb.watch/aNevSL-Mix/>

El acompañamiento para la dinamización de la economía de comunidades artesanales que habitan en contextos de vulnerabilidad puede ser abarcado desde distintos ámbitos de acción.

### ESTRATEGIA, ACOMPAÑAMIENTO Y ATENCIÓN EN CONTEXTOS COMPLEJOS:

Michelle Olarte García

Artesanías de Colombia es una empresa mixta, forma parte del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo de Colombia. Su misión es la de liderar y contribuir al mejoramiento integral de la población artesana y trabajar por el rescate y preservación de los oficios. En esta línea, cuenta con diferentes tipos de proyectos de desarrollo para el acompañamiento del sector. El programa "Incremento de la competitividad e inclusión productiva de la población artesana víctima y vulnerable del país" es una estrategia enfocada en la promoción de alternativas de generación de ingresos y ocupación remunerada para mejorar las condiciones de las y los artesanos. Este inició en el 2006 y ha tenido procesos de aprendizaje y de redefinición. Su trayectoria ha devenido en una especialización en el campo de la recuperación económica en contextos de emergencia.

En Colombia, en los últimos 60 años, se han desarrollado una serie de variables que han configurado la complejidad de los entornos de producción artesanal. Entre estas están el conflicto armado, la recuperación económica, la emergencia sanitaria del año 2020 y el conjunto de problemáticas sociales que se viven en los territorios. En estas enrevesadas circunstancias, constituidas por variables a favor y en contra, el programa se ha repensado como una búsqueda por encontrar las sendas adecuadas de acompañamiento a la población. Así, se ha incorporado a los proyectos la multidisciplinariedad y las herramientas audiovisuales se han posicionado como mecanismos de divulgación y gestión del conocimiento. A través de estos materiales, se ha mostrado la realidad de las comunidades desde una mirada que va más allá del producto artesanal, lo que implica conectar mensajes diferentes.

El programa cubre la zona del Pacífico y el litoral del Caribe y los participantes provienen de diferentes grupos étnicos, entre ellos, afrocolombianos e indígenas. Las prioridades del proyecto son: la conservación de la vida y la generación de ingresos. El reto de la conservación de la vida está atravesado por las variables del conflicto armado, la pandemia y las problemáticas sociales. En este escenario, lo primero es trabajar por el alto al fuego, solamente así se podrán identificar las necesidades y la magnitud de las emergencias humanitarias y sanitarias. Asimismo, para la segunda prioridad se cuenta con tres líneas o estrategias básicas de acompañamiento: apoyo al emprendimiento, apoyo al empleo y transferencias monetarias. Mediante el sistema de transferencias, para garantizar salud y educación, el Estado traspasa directamente recursos financieros a familias o núcleos familiares que cumplen con ciertas condiciones para garantizar el buen uso de dichos recursos.

Para el diseño de los proyectos, durante el proceso de análisis y estrategias de acompañamiento se evita generalizar. Es importante bajar a la realidad del territorio, de la comunidad y del grupo humano al que se está acompañando. Entre las variables que se consideran, está el hecho de que la artesanía es altamente feminizada, es decir, que se asiste a un 80 % de grupos de mujeres. En los sec-

tores vulnerables, conformados por un considerable porcentaje de mujeres artesanas indígenas y afrocolombianas, se observan patrones estructurales de violencia patriarcal. Por otro lado, los grupos también se ven afectados por prácticas históricas de discriminación y racismo, que son necesarias distinguir para poder acompañar a las comunidades.

El acompañamiento no es posible si no se reconocen las limitaciones existentes. Hay que saber hasta dónde se puede llegar y qué dinámicas se deben acompañar para que mejore la situación en términos económicos. De forma similar, para mirar el nivel de vulnerabilidad y saber cómo abordarlo, se deben tener en cuenta todas las variables y problemáticas sociales. Al igual que se establece esto, las capacidades también deben ser identificadas: el liderazgo, la capacidad de adaptación, la resistencia, la determinación, la espiritualidad y las costumbres son cualidades fundamentales para dar sostenibilidad al proyecto. Dentro de estos panoramas, se define el tipo de acompañamiento y su objetivo. Se analiza la sostenibilidad en el tiempo de los programas, sean transitorios o permanentes, y las políticas que deben ser implementadas en el territorio. Con base en este bagaje de información, se diseña el proyecto, considerando la oferta y demanda de las ramas artesanales y los oficios con los que se trabajará.

### TRABAJO COLECTIVO COMUNITARIO Y AUTOGESTIÓN:

Irene Ramos Silva y compañeras de la Red Tepeni

La Red Tepeni es una cooperativa compuesta por mujeres artesanas de cuatro diferentes comunidades indígenas de Paracho, México. La red, funda-

da en 2015, inició su producción con muñecas hechas a mano, vestidas con los rebosos tradicionales de Michoacán. *Tepeni* significa tejido de red, para

las artífices el término evoca una urdimbre que no se separa.

Al principio, las mujeres encontraron en la elaboración de artesanías un sustento de vida. Las reuniones que mantenían se transformaron paulatinamente en asambleas. En estos espacios, todas cuentan con el mismo poder de decisión sobre los asuntos que competen a la red. Ante el limitado espacio político de las mujeres en sus comunidades, las asambleas pasaron a ser el lugar donde las artífices se sienten acompañadas y pueden expresarse. Los recursos financieros provienen de la autogestión; su sistema interno de administración les ha permitido contar con una caja de ahorros que es empleada para solventar temas de salud.

Los asuntos que se exponen en las asambleas no se relacionan solamente con la producción artesanal, se tratan cuestiones de salud, educación, derechos e, incluso, el acceso a la tierra. Mantenerse en el trabajo de creación implica un reto; las labores del hogar y el campo deben ser concluidas antes de iniciar las actividades artesanales y, en muchos de los casos, no existen en las viviendas espacios para realizarlas. En este aspecto, la red ha sido un apoyo fundamental, el esfuerzo colectivo les ha permitido ubicar recursos

económicos para la construcción de un taller. Por otro lado, como organización han podido luchar contra la explotación que viene desde afuera y que, también, se encuentra adentro de las comunidades.

La crisis sanitaria afectó financieramente a esta comunidad de mujeres. Con el confinamiento, dejaron de recibir ingresos económicos. De forma similar, el tejido asociativo se vio afectado, ya que las asambleas tuvieron que ser interrumpidas. Para sobrellevar los efectos de la pandemia, las artesanas buscaron diferentes opciones para mantener las asambleas y gestionar recursos. La autogestión hizo posible el apoyo de otros colectivos, tal es el caso de los migrantes mexicanos en Estados Unidos, quienes las ayudaron con la comercialización de los productos que no pudieron ser vendidos debido al confinamiento.

Si bien la red está constituida por comunidades de Michoacán, sus espacios de formación incluyen a colectivos de mujeres de todo el territorio mexicano. A través de la red, han organizado espacios de intercambio de conocimientos entre mujeres productoras. Como cooperativa han aprendido a mirarse con relación a otros procesos y a otros grupos de artesanas.

### ALLPAMAMAS:

Vanessa Alarcón

Allpamamas es un proyecto de moda sostenible y consiente en el que participan artesanas del Ecuador. El trabajo entre mujeres tiene muchísimo poder, los espacios de creación conjunta pasan a ser espacios de sanación.

La moda es una industria que, con el tiempo, se ha vuelto menos amigable con el medio ambiente y con las personas involucradas en los procesos de producción. El teñido textil es el segundo mayor contaminante de agua limpia

y la moda, responsable del 10 % de las emisiones globales de gases contaminantes, es la segunda industria con más probabilidad de incursionar en trabajos realizados bajo modalidades de esclavitud moderna.

Por otro lado, la artesanía, a nivel mundial, está en peligro de extinción por falta de canales de comercialización con precios justos y la dificultad del sector de entablar relaciones mercantiles con comerciantes que estén dispuestos a pagar el valor real de la mano de obra artífice. Como consecuencia, en el área textil, se evidencia una reducción en la calidad de los tejidos y bordados y la inestabilidad económica de las productoras.

El proyecto Allpamamas se funda sobre los principios del trabajo justo y sostenible y la cocreación de moda entre artesanas y diseñadoras. Sus objetivos de triple impacto —social, ambiental y cultural— se han traducido en la producción de moda cocreada que fusiona lo moderno y ancestral. Su metodología parte del *Design Thinking*, en la que el proceso creativo gira en torno al usuario.

En el modelo aplicado por la empresa, se han considerado dos usuarios: el comprador y las mujeres que son parte del proyecto. Esta metodología ha permitido encontrar soluciones que benefician a cada una de las comunidades. El proceso inicia con la comprensión del contexto mediante técnicas de observación de la cotidianidad de las mujeres. Sobre esta base, se sistematiza la información y se obtienen aprendizajes. Después, en conjunto con los colectivos, se crea el modelo operativo que guiará la colaboración. A partir de esto, se elaboran prototipos. El modelo operativo es adaptable a cada contexto y es escalable, es decir, si se llega a tener un flujo mayor de órdenes de pedido, es posible satisfacerlas.

La aproximación al territorio y el conocimiento del contexto a profundidad para el diseño del modelo operativo posibilita entender los tiempos y dinámicas de la producción artesanal. La metodología diseñada, que en principio fue generada para Allpamamas, por su potencial, es replicable en distintos contextos. Tal es el caso de dos proyectos trabajados con el ACNUR para beneficio de personas refugiadas. ■

WEBINAR

## RESILIENCIA: EL ARTESANO Y SU OFICIO EN PELIGRO. ESTRATEGIAS PARA LA REVITALIZACIÓN DE LOS SABERES Y TÉCNICAS ARTESANALES.

ESPACIO DE DIÁLOGO Y REFLEXIÓN SOBRE BUENAS PRÁCTICAS IMPLEMENTADAS PARA LA REPRESENTACIÓN, EJECUCIÓN Y RECREACIÓN DE LOS SABERES Y TÉCNICAS ARTESANALES.



**ZULMA MASI**  
Paraguay

Directora de la Dirección de Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial del Instituto Paraguayo de Artesanía



**JULIÁN RAMOS Y VENUCA EVANÁN**

Perú  
Artisanos y artesana de la tradición de pintura de las Tablas de Sarhua



**MATILDE LEMA Y PAOLA QUINCHE**

Ecuador  
Fundadoras de Huarmi Maqui-Casa Matico  
Artesanas en tejido manual  
Nacionalidad Kichwa-Otavalo

**JUEVES**  
**24/JUNIO**

18H00 (HORA ECUADOR)

PLATAFORMA: ZOOM (PREVIA INSCRIPCIÓN)  
FACEBOOK LIVE CIDAP AMÉRICA

MAYOR INFORMACIÓN: [formacioncidap@gmail.com](mailto:formacioncidap@gmail.com)

SE ENTREGARÁ CERTIFICADO DE ASISTENCIA

CIDAP AMÉRICA  
CIDAPAMÉRICA  
@cidapamerica  
[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)

WEBINAR GRATUITO



Tabla de Sarhua  
Venuca Evanán

## RESILIENCIA: EL ARTESANO Y SU OFICIO EN PELIGRO, ESTRATEGIAS PARA LA REVITALIZACIÓN DE LOS SABERES Y TÉCNICAS ARTESANALES

### PONENTES:

Julián Ramos y Venuca Evanán, pintura de las Tablas de Sarhua, Perú.  
Zulma Masi, Directora del IPA, Artesanas en tejido manual, Paraguay.  
Matilde Lema y Paola Quinche, Huarmi Maqui – Casa Matico, Ecuador.

### NRO. DE ASISTENTES:

52



45 AÑOS  
1975  
cidap  
2020



Consejo Mundial de Artesanía  
América Latina



TENDAR  
REGISTRADO  
PARAGUAY  
DE ARTESANÍA



Link: <https://fb.watch/aNeyS-xjod/>

La revitalización de los oficios deviene tanto de las propias dinámicas de los talleres, como de la planificación de estrategias ante situaciones de riesgo. La transmisión de saberes y la formación de públicos son acciones esenciales para la continuidad de las prácticas artesanales.

#### TABLAS DE SARHUA:

Julián Ramos

Los pobladores del distrito de Sarhua son herederos de la cultura Huari que habitó en la zona del actual departamento andino de Ayacucho, Perú. Con el tiempo, estos territorios fueron ocupados por la cultura Chanca, que permaneció por 200 años en la región. Los chancas mantuvieron conflictos con los pueblos quechuas y, posteriormente, fueron conquistados por los incas. En 1564, durante el período colonial, entre las montañas de los Andes, se fundó el pueblo de Sarhua. En 1910, este fue elevado a la categoría de distrito. Los saberes y tradiciones de estas culturas se han mantenido casi intactos desde tiempos ancestrales, su producción artesanal ha sido reconocida local e internacionalmente.

Las tablas de Sarhua tienen un origen ancestral. Según Julián Ramos, en su población existe la versión de que los

habitantes del pueblo inca mandaban a pintar en maderas y telas representaciones del buen gobierno y biografías. Los pintores de tablas actuales heredaron esta tradición. En el caso de Ramos, empezó con este oficio desde niño y lleva más de 40 años practicándolo. Actualmente, es parte de una asociación que, entre sus actividades, se dedica al trabajo con las nuevas generaciones de artesanos para la transferencia de conocimientos. El mantener a estas prácticas vivas ha hecho posible que sean revalorizadas por la misma comunidad y reconocidas fuera de su territorio.

En la comunidad, la pintura de las tablas se realiza bajo el pedido de familias que inauguran sus nuevas viviendas. En las tablas se representa a todas las personas que conforman y han sido parte de la familia. Las figuras se distribuyen

de forma vertical, su lectura es de abajo hacia arriba. Como protección, y para solicitar prosperidad en las actividades que se emprendan en el hogar, se representa en el extremo inferior a la Virgen de la Asunción y en el superior a los *apus* o deidades andinas. La tabla se entrega en una ceremonia especial y es colocada al interior de los techos de las casas, de modo que solo la familia la puede ver.

En los años setenta, las tablas se pintaban sobre maderas recolectadas en el sector, que debían ser preparadas y a las que se les colocaba yeso. En la zona, existen minas de donde se extraen piedras de yeso, después, este es quemado y molido. Antiguamente, se utilizaban pigmentos naturales y, como pinceles, plumas de aves. Hoy en día, estas han sido reemplazadas por anilinas y acrílicos.

#### TABLAS DE SARHUA:

Venuca Evanán

Venuca Evanán pertenece a la segunda generación de artífices sarhua. Desde pequeña, practicó la pintura en tablas. Como conocedora de las prácticas creativas de su comunidad, incursionó en convocatorias de concursos dirigidos a artesanos, a través de la adaptación de la pintura sarhua a nuevos formatos. A partir del 2018, empezó a trabajar en la técnica del mural, participando de eventos nacionales e internacionales.

Sus temáticas se enfocan en contar experiencias de su familia e historias de mujeres de la comunidad. Asimismo, aborda problemáticas sociales como la emigración de campesinos peruanos. Como artista, transita en el ámbito

del arte contemporáneo, en sus obras aplica técnicas tradicionales con fines educativos y de denuncia de situaciones de maltrato y violencia. Desde esta mirada, pintó la primera tabla sarhua con una temática LGTB.

En su comunidad, la mujer artista, la mujer sarhuina pintora, no ha sido reconocida. Sus padres le enseñaron a transmitir mensajes a través de su oficio, que se convirtió en el medio para contar sus experiencias y las de otras mujeres que merecen ser distinguidas. Para mantener viva la tradición sarhua, y como un medio de fortalecimiento de sus prácticas, dicta talleres a nuevas generaciones de artesanos y personas interesadas en aprender más sobre su cultura.

#### ACCIONES Y ESTRATEGIAS PARA LA SALVAGUARDA DE LA ARTESANÍA:

Zulma Masi

La artesanía no es una cuestión accesorio, es una expresión muy profunda de nuestros pueblos que tiene un trasfondo histórico de memoria y patrimonio. El IPA, fundado en el 2004, es una entidad autárquica, descentralizada, con

personería jurídica y patrimonio propio. Su misión es el posicionamiento y la salvaguarda de la artesanía paraguaya como patrimonio de identidad nacional. La institución prioriza la acción en territorio desde las bases, con un fuerte

trabajo comunitario para identificar estrategias de protección del patrimonio.

Paraguay cuenta con una población de más de 7 millones de habitantes y se encuentra dividido en dos regiones geográficas. Su producción artesanal es diversa, está distribuida a lo largo de todo el territorio nacional, bajo las modalidades de artesanía popular tradicional, arte indígena y artesanía contemporánea. Las cinco familias lingüísticas que se hablan en el país aglutinan a 19 pueblos indígenas. El IPA presenta un importante compromiso de trabajo con este sector, uno de los más vulnerables del Paraguay. Desde el año 2019, el IPA amplió sus actividades a lugares donde no se había llegado, para escuchar las voces de los que no pudieron contar sus historias y memorias.

El trabajo en territorio ha puesto en evidencia la necesidad de disponer de espacios para la puesta en valor y posicionamiento de la artesanía paraguaya. En el año 2019, se crearon las Escuelas de Salvaguarda. Para este proyecto, se invitó a maestros de larga trayectoria para que fueran ellos los transmisores de los saberes de sus oficios a las nuevas generaciones. Las escuelas son implementadas en el territorio. El proyecto inició con las técnicas que todavía mantienen su memoria viva y que se encuentran en riesgo de desaparecer, como manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial del Paraguay. Estos espacios formativos cuentan con una

### HUARMI MAQUI, CASA MATICO:

Matilde Lema

Matilde Lema, conocida como Matico, es una mujer quechua originaria de

metodología que comprende tres fases: formación; diseño, creatividad e innovación; y posicionamiento en el mercado.

Para salvaguardar la continuidad de los oficios, se consideró fundamental trabajar en estrategias para la promoción de los artesanos, de tal forma que se pudiese dinamizar la comercialización de sus productos. Con este fin, se realizó el lanzamiento del primer catálogo y del directorio nacional artesanal del Paraguay denominado "Artesanías del Paraguay". Este catálogo fue pensado para promocionar a los artífices por medio de una plataforma digital. En este caso, se optó por la red social Instagram y a través de esta se puede acceder a toda la información artesanal del país. Los visitantes de la página contactan directamente con los creadores, evitando así la comercialización a través de mediadores. Este proyecto, que cuenta con más de 11000 seguidores, promueve el comercio justo y la economía circular.

Adicionalmente, el IPA ha implementado otras acciones en beneficio de la población de artesanos, entre las que cabe mencionar: la creación del Fondo de Artesanías Paraguay, destinado a proyectos de artífices; la implementación de concurso Artesanías + Diseño que impulsa el trabajo cocreativo; la ampliación y actualización de la base de datos del IPA; la entrega de medallas al mérito; y la generación de propuestas de declaratorias.

la provincia de Imbabura, Ecuador. En sus palabras: "la artesanía es un trabajo

*muy lindo y muy especial que mantiene la mente sana*". El cuerpo fluye con la labor manual, la mirada está activa y las manos crean artesanías.

El oficio del tejido textil lo aprendió de su padre y su madre, desde pequeña conoció el valor de la artesanía y la tradición, disfrutaba del trabajo manual. Sus padres elaboraban todo el tejido a mano, hilaban, cardaban y tejían. Su madre también bordaba. En las comunidades no era común que las mujeres tejan, no obstante, su padre le enseñó el oficio; su ayuda en el taller era necesaria para poder mantener económicamente al resto de sus hermanos.

Hoy en día, el tejido en telar ha sido reemplazo por telares mecánicos que producen grandes cantidades de piezas a la semana. En el taller se llevan a cabo una o dos piezas al día, dependiendo del diseño que se teja. Matico comenta que hacer artesanías es lento, pero saludable, es un proceso largo que le gusta. Siempre ha trabajado desde su casa, en 1999 abrió las puertas al turismo, principalmente extranjero, para dar a conocer cómo son las diferentes etapas de su labor. La materia prima se obtiene a mano; la lana es lavada, tizada, cardada y tinturada. En el telar de madera se realizan las demostraciones del proceso de tejido. Su motivo para optar por el público extranjero se debe a que considera que la gente en Ecuador no valora el quehacer artesanal.

Constantemente, ha buscado espacios para comercializar sus productos, que no ha llevado al mercado de artesanías de Otavalo. A lo largo de su trayectoria, ha encontrado personas que le han aconsejado sobre cómo mejorar

sus piezas para obtener buenos resultados de ventas. Sobre este tema, señala que la artesanía bien hecha no se va a perder nunca; desde los ovillos, el tejido, la combinación de colores, todo tiene que ser llevado a cabo con calidad. Junto a su hija, Paola Quinche, mantienen el taller familiar. Su hija es quien diseña y define las tonalidades. Para Matico, es una alegría haber heredado el oficio, la transmisión ayuda a que su trabajo no se pierda y a que puedan seguir adelante.

En el taller, se empezó tejiendo bufandas, después, pasaron a los chales. La materia prima es algodón y lana de oveja y de alpaca. En el caso de esta última, su uso es limitado debido a que en la provincia de Imbabura no se produce, además, la cardada de la fibra es larga y compleja. Todas las prendas se tejen en telar de pedal, pasando las lanzaderas y los hilos.

Algunas de estas presentan bordados, aunque si bien en el taller se borda, se prefiere la colaboración de compañeras que son expertas en esa técnica. El trabajo textil es complementado con la elaboración de accesorios tradicionales de su indumentaria como collares y manillas.

El tinturado lo realizan con nogal, del tocte se pueden obtener seis colores. Este fruto debe ser cosechado antes de su maduración si se quiere un tinte de calidad. Para conseguir variaciones de los tonos en el teñido, se usan yerbas y la ceniza de la leña de la cocina. Continuamente, exploran pigmentos y diseños nuevos. Matico explica que "la mente también está ahí en el juego de colores, si sale un color lindo ¡es una alegría!". La pandemia les dejó con

gran cantidad de productos que no pudieron colocar en el mercado, sin embargo, muchas de las personas con las

que se han relacionado laboralmente compraron sus piezas o recomendaron su trabajo.

### HUARMI MAQUI, CASA MATICO:

Paola Quinche

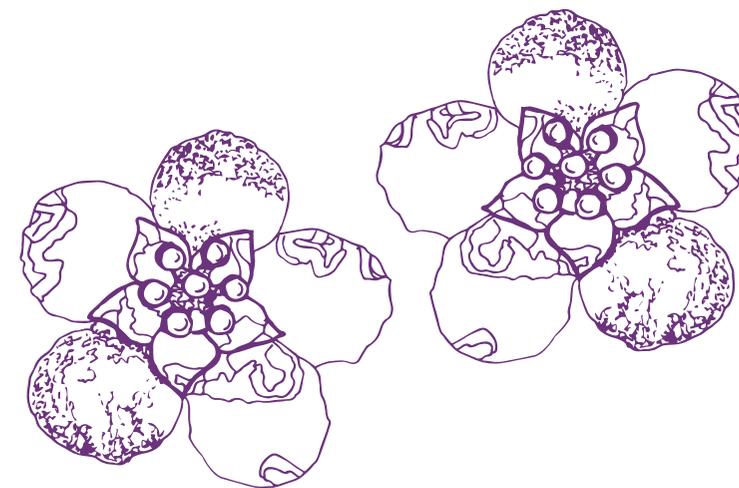
Paola Quinche y su madre, Matico Lema, son las fundadoras del taller Huarmi Maqui que, en quechua, significa mano de mujer. En el taller, la principal herramienta de trabajo es un telar de pedal heredado del abuelo de Lema a su padre, ambos tejedores. Matico, al ser la primera de siete hijos, también heredó el telar. Este instrumento es parte de su vida y memoria, por medio del telar ven al abuelo, pueden mirar hacia atrás y entender su historia.

Su taller se ubica en la comunidad indígena de Peguche, localizada al norte de la provincia de Imbabura. Esta se caracteriza por la producción de textiles elaborados por tejedores de telar y bordadoras. Quinche indica que el trabajo las identifica y que este no implica solamente la venta:

*La artesanía es identidad, porque identifica de donde somos, de don-*

*de venimos. Si nos compra algo, se lleva un pedacito de historia del Ecuador, solo un pedacito porque hay mucho por conocer, nosotros ofrecemos solo un pedacito de esta parte del Ecuador.*

En su taller han creado un espacio en el que la gente puede ver el proceso de trabajo de lo hecho a mano. Cuando se conoce la forma de producir, se entiende el valor del quehacer y por qué se debe pagar con lo que corresponde. Para ellas, el abrir el taller a forasteros ha sido una gran experiencia. Su madre explica a los visitantes el proceso vinculado a sus tradiciones e indumentaria; se habla de que la artesanía está hecha por manos vivas, por un grupo de mujeres, por una madre y una hija que visten de determinada manera. Estas explicaciones permiten a la gente mirar cómo es la vida de las artífices y no solo el resultado de su labor. ■



WEBINAR

## TEJIDO TRADICIONAL DEL SOMBRERO FINO DE PAJA TOQUILLA ECUATORIANO

REFLEXIONES Y EXPERIENCIAS DE SUS ACTORES A LOS 9 AÑOS DE SU INSCRIPCIÓN EN LA LISTA REPRESENTATIVA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD - UNESCO.

Espacio de diálogo y reflexión sobre la situación actual del sector artesanal de tejedoras y tejedores de sombrero de paja toquilla de la Costa y Sierra del Ecuador.



**ROSA SALINAS**  
ECUADOR 🇪🇨

Artesana tejedora  
Presidenta de la Asociación de  
Tejedoras de Sombreros y  
Artesanías de Paja toquilla. TESYA  
Sigsig, Azuay



**DOMINGO CARRANZA**  
ECUADOR 🇪🇨

Artesano tejedor  
Pile, Montecristi, Manabí



**GLADYS MERCEDES ROSADO**  
ECUADOR 🇪🇨

Gerente General  
Giemme Montecristi Srls  
Empresa importadora y comercializadora de  
sombreros de Paja Toquilla Ecuatorianos en Italia

**Moderadores:** Elsa Sinchi y Mauricio Velasco  
(Instituto Nacional de Patrimonio Cultural -INPC)

**JUEVES 2/DIC** 10H00 (HORA ECUADOR) 🇪🇨 | 16H00 (HORA ITALIA) 🇮🇹  
**PLATAFORMA:** ZOOM (PREVIA INSCRIPCIÓN)  
FACEBOOK LIVE **CIDAP AMÉRICA**

**MAYOR INFORMACIÓN:** [formacion@cidap.gob.ec](mailto:formacion@cidap.gob.ec)

SE EMITIRÁ CERTIFICADO DE ASISTENCIA

**CIDAP AMÉRICA**  
CIDAPAMERICA  
@cidapamerica  
[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)

WEBINAR GRATUITO

## TEJIDO TRADICIONAL DEL SOMBRERO FINO DE PAJA TOQUILLA ECUATORIANO

### PONENTES:

Domingo Carranza, Artesano Tejedor, Ecuador.  
Rosa Salinas, Artesana Tejedora, Ecuador.  
Gladys Rosado, Empresaria, Ecuador.

### MODERACIÓN:

Elsa Sinche, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural - INPC, Ecuador.

### NRO. DE ASISTENTES:

56



Link: [https://fb.watch/aNf2s\\_jK-R/](https://fb.watch/aNf2s_jK-R/)

El sombrero de paja toquilla, conocido internacionalmente como *Panama Hat*, ingresó en el año 2012 a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de la UNESCO. Conocer directamente desde la voz de los detentores de saberes patrimoniales la incidencia de las declaratorias en su oficio es clave para el análisis de los instrumentos aplicados como estrategias para la salvaguarda del PCI.

### EL SOMBRERO DE MONTECRISTI:

Domingo Carranza

El tejido del sombrero cuenta con varias fases en las que participan hasta siete personas. La elaboración consta de dos procesos: el primero, compuesto por 15 pasos, inicia con la siembra de la fibra y concluye con el tejido de la campana; el segundo también tiene 15 pasos. La etapa de preparación de la materia prima abarca la recolección, secado y separado de la fibra. Esta fase es la que mayor tiempo requiere e involucra a toda la familia. Para el tejido del sombrero solamente interviene una persona; al ser una pieza única en la que se plasma la técnica del tejedor, la intervención de más gente haría que no quede pareja. Cuando la campana está lista, se efectúan el remate, azocado, apaleado y prensado, que son nuevamente trabajados por más personas.

Desde el año 2012, fecha en que se inscribe al sombrero de paja toquilla en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de la UNESCO, los artesanos de Montecristi no han contado con mayores beneficios. El tejedor considera que apenas se ha obtenido un 25 % de lo esperado. En ocasiones, llegan a la comunidad compradores directos, no obstante, como artesanos y colectivo no han conseguido conformar una empresa para poder exportar esta prenda. La venta se realiza a través de intermediarios, quienes llevan los sombreros a los centros de acopio de las casas exportadoras.

El maestro tejedor, Domingo Carranza, de la mano de su abuela, su madre y su padre, aprendió desde niño el oficio del tejido del sombrero

de paja toquilla. El maestro, al haber participado como tallerista durante el proceso de declaratoria del sombrero de paja toquilla, ha podido establecer contacto con compradores directos, sin embargo, es un caso aislado. Esta modalidad de venta ha hecho posible la subsistencia de su familia.

El confinamiento se presentó como una oportunidad para comerciar a través de redes sociales con ventas directas. Hasta antes de la pandemia, el pueblo estaba aislado y no contaba con internet. Durante la emergencia sanitaria, a través de la gestión de la Presidencia de la República, se instaló telefonía fija e internet en el pueblo. Las ventas directas por redes sociales y páginas web han sido un avance significativo para la comercialización del sombrero.

Domingo Carranza comenta que ser artesano es un orgullo. En ese sentido, indica que no mucha gente puede

realizar el arte del tejido de sombreros y destaca que estos son lucidos por personalidades públicas a nivel mundial. Por otra parte, menciona que no quisiera que sus saberes se vayan con él, considera importante que sus conocimientos no queden solamente en su familia y comunidad, es así que ha dictado talleres a mujeres de las provincias del Azuay y Cañar.

A las nuevas generaciones les pide conservar y valorar su legado. En la ciudad de Jipijapa, que era el principal centro de producción de sombreros de paja toquilla, desapareció el oficio. Como tejedores, deben conservar estos saberes que han sido heredados de las culturas manteña y valdivia. Por último, señala que esta profesión es como cualquier otra y que dentro del mundo artístico es un arte más. Con una considerable trayectoria de más de 40 años, reconoce que nunca se termina de aprender.

### ASOCIACIÓN DE TEJEDORAS TESYA:

Rosa Salinas

La maestra tejedora, Rosa Salinas, se presentó en representación de la Asociación de Tejedoras de Sombreros y Artesanías de Paja Toquilla, TESYA. Esta asociación, localizada en el cantón Sígsig de la provincia del Azuay, se dedica a la confección de sombreros de variados diseños y diversas calidades, producidos, principalmente, para la exportación. Sus saberes son el legado de sus padres y madres.

En el caso de Salinas, su abuela empezó a tejer en el año de 1919; elaboraba un tipo de sombrero conocido como Cuenca, que era intercambiado

por paquetes de sal en la ciudad de Cuenca, al mes se canjeaban tres de ellos. Con el tiempo, en la comunidad se desarrollaron nuevos tipos de sombreros, como son el brisa y el llano. Asimismo, se introdujo el croché y las modas (diseños de tejidos en las copas).

Hoy en día, acorde a los pedidos, se aplican diferentes diseños. Para los sombreros de colores, se debe teñir la fibra. Las pajas son emparejadas por grosores, dependiendo del grado del sombrero, se usan pajas finas o gruesas. Para tejer la plantilla, con la que se inicia esta prenda, se utilizan fibras delgadas y,

posteriormente, se incorporan fibras de mayor grosor. La densidad de la urdimbre y la cantidad de fibras depende del modelo. Después de la plantilla, se confeccionan la copa y la falda y, por último, se concluye con el remate. Terminado el proceso, se realizan los acabados.

En el Sígisig, la mayoría de tejedoras son mujeres. La práctica de este oficio permite a las artesanas tejer desde sus casas, de forma que pueden estar junto a sus hijos y dedicarse a las tareas agropecuarias. Durante las horas del día en que no son posibles las labores en el campo, se dedican al tejido. Las mujeres de la asociación destinan dos días a la semana para la producción de sombreros. El estar organizadas les ha permitido contar con un trabajo estable, situación que ha sido clave para su decisión de no emigrar.

El oficio del tejido del sombrero presenta un abandono por parte de las autoridades nacionales y las organizaciones internacionales, estas últimas no han demostrado interés por impulsar la apertura de canales de comercialización. Además, estas prendas son muy mal pagadas, las mujeres jóvenes prefieren buscar otro tipo de empleo. Un sombrero, cuya elaboración requiere de un día de trabajo, se vende por \$8.00 y en algunas temporadas el precio baja a \$4.00, además, aquellos importados desde la China tienen un valor de \$2.00. La gente que desconoce que hacer sombreros es un arte, al comparar los precios del producto industrial con los del hecho a mano, no está dispuesta a pagar más.

La declaratoria del sombrero de paja toquilla ha hecho posible su reconocimiento internacional, no obstante, como asociación y como tejedoras no han experimentado beneficios. En este sentido, Salinas considera que las declaratorias deberían contar con estrategias que permitan a las artesanas y artesanos promocionar y vender sus productos fuera del país. Como agrupación, no cuentan con los recursos financieros para viajar, además, las solicitudes de visas para ingresar a EE. UU. o Europa suelen ser denegadas. Para salvaguardar el patrimonio cultural, deben existir ayudas y al no recibir pagos justos, las nuevas generaciones prefieren abandonar el oficio, por ello, se necesitan mejores precios.

TESYA ha subsistido como asociación gracias al apoyo de la comunidad y los consumidores extranjeros, pues por parte de las autoridades locales y gubernamentales no han recibido incentivos. Iniciaron con 16 mujeres y actualmente son 60. Al momento cuentan con una cartera fija de compradores internacionales.

Salinas expresa que siente mucho agradecimiento hacia sus padres por ser quienes le enseñaron a expresarse a través de las manos. Este mismo sentimiento tiene hacia sus compañeras de la asociación, juntas han logrado comercializar sus sombreros. Reivindica la importancia de valorar el tejido de la paja toquilla en las comunidades como la fuente de trabajo que les ha dado estudios y les ha permitido salir adelante.

## GIEMME MONTECRISTI:

Gladys Rosado

Como mujer emigrante, residente en Italia, la empresaria Gladys Rosado trabaja para promocionar la producción ecuatoriana a nivel internacional. Dos años atrás, junto a su socia, fundaron una empresa de comercialización de sombreros de paja toquilla denominada Giemme Montecristi. Desde el primer momento, su intención fue la de vender en Italia artesanías ecuatorianas. Durante el proceso de diseño del proyecto, identificaron que desde la declaratoria del sombrero de paja toquilla, en el año 2012, el Ecuador había recibido 107 millones de dólares de ingresos por la exportación de este producto. Asimismo, los estudios de mercado indicaban que este tipo de prendas eran altamente cotizadas a nivel mundial.

El mercado italiano comercializa con sombreros de paja toquilla que son producidos en Ecuador y terminados en Italia; en las etiquetas se indica que son tejidos por manos ecuatorianas, elaborados en Italia. Ante esta situación, que Rosado y su socia consideraron injusta, diseñaron un modelo de negocios que reconoce la labor de los artífices económica y socialmente. Las empresarias viajaron a Ecuador para conocer las particularidades del oficio y entablar relaciones de compra directa

con los artesanos, específicamente del cantón Montecristi. Entre sus políticas está el trabajar con tejedores que han recibido sus saberes por herencia familiar y que no han tenido la oportunidad de ampliar sus ventas fuera del país.

Los modelos que comercializa Giemme Montecristi han sido denominados con nombres de ciudades y cerros ecuatorianos; en sus etiquetas se promocionan las bondades del sitio geográfico por el que han sido nombrados. Para el *packaging*, elaboran cajas de balsa ecuatoriana con agarraderas de cuero procedente de la ciudad de Ambato. Los sombreros cuentan con un certificado de autenticidad en el que se indica el nombre y apellido del artesano tejedor y quien realizó los terminados.

Es importante trabajar para que el sombrero de paja toquilla sea comercializado y reconocido como producto ecuatoriano. El nombre *Panama Hat* desinforma al no remitir al verdadero lugar de origen de la pieza. Por otro lado, si se pretende salvaguardar la continuidad del oficio, se deben analizar los mecanismos para la distribución justa de los recursos económicos que genera la producción del sombrero de paja toquilla. ■

WEBINAR

## CONSTRUCCIÓN DE PROYECTOS COLECTIVOS PARA LA CULTURA Y LAS ARTESANÍAS

ESPACIO DESTINADO A IDENTIFICAR LAS FORTALEZAS Y PROBLEMÁTICAS INMERSAS EN UN ANÁLISIS ACTUAL DEL SECTOR ARTESANAL Y CULTURAL, CREANDO PROPUESTAS QUE CONLLEVAN AL FORTALECIMIENTO Y SUPERACIÓN DEL MISMO, A TRAVÉS DE POLÍTICAS ARTICULADAS ENTRE ACTORES PÚBLICOS Y PRIVADOS.



**PAOLA DE LA VEGA**  
Ecuador 🇪🇨

Doctoranda en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar, en fase de investigación de tesis Doctoral "Territorios políticos para una gestión cultural crítica".

Máster en Gestión Cultural por la Universidad Carlos III de Madrid.



**ARIEL CHAMORRO**  
Chile 🇨🇱

Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile



**ROXANA CAYO**  
Bolivia 🇧🇴

Lideresa, coordinadora de la Red Organización Económica de Productores Artesanos con Identidad Cultural de Bolivia-OEPAIC, gestora cultural ante el Ministerio de Desarrollo Productivo, delegada por su organización ante el Consejo Boliviano de Artesanía y Viceministerios de Turismo y Micro y pequeña Empresa.



**HERNÁN PACURUCU**  
Ecuador 🇪🇨

Crítico y curador de Arte Contemporáneo. Curador de Bienal Nómada, Director Académico del Congreso de Filosofía, Teoría y Crítica de Arte.

**JUEVES 18H00 (HORA ECUADOR) 🇪🇨**  
**5/AGOSTO PLATAFORMA: ZOOM (PREVIA INSCRIPCIÓN)**  
**FACEBOOK LIVE CIDAP AMÉRICA**

**MAYOR INFORMACIÓN:** [formacioncidap@gmail.com](mailto:formacioncidap@gmail.com)

**SE EMITIRÁ CERTIFICADO DE ASISTENCIA**

**CIDAP AMÉRICA**  
**CIDAPAMERICA**  
**@cidapamerica**  
[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)

**WEBINAR GRATUITO**



## CONSTRUCCIÓN DE PROYECTOS COLECTIVOS PARA LA CULTURA Y LAS ARTESANÍAS

### PONENTES:

Roxana Cayo, Coordinadora OEPAIC, Bolivia.  
Hernán Pacurucu, Crítico y Curador de Arte Contemporáneo, Ecuador.  
Paola de la Vega, Gestora Cultural, Ecuador.  
Ariel Chamorro, Artesano Orfebre y Gestor Cultural, Chile.

### NRO. DE ASISTENTES:

**105**



Link: <https://fb.watch/aNen3RxVWz/>

Ante las problemáticas históricas que afronta el sector artesanal, desde el ámbito de la gestión cultural, la formulación de proyectos para la mejora de las condiciones de vida de dicho sector posibilita la estructuración de estrategias y acciones coherentes y sensibles con la realidad del quehacer artesanal.

### CONSTRUCCIÓN DE PROYECTOS COLECTIVOS PARA EL SECTOR ARTESANAL:

Roxana Cayo

A lo largo de sus 23 años de vida, la Organización Económica de Productores Artesanos con Identidad Cultural, OEPAIC, se ha consolidado como una red nacional. A través de este organismo, se ha visibilizado el trabajo de artífices provenientes de las zonas rurales y periurbanas de Bolivia. Actualmente, está conformada por 2600 familias bolivianas y representa a 1200 artesanos, provenientes de 7 departamentos del país. En el año 2019, las ventas consolidadas alcanzaron los \$ 437392.46 y después de la pandemia bajaron a \$76959.34.

La red nace con el objetivo de que la artesanía con identidad cultural sea un medio de vida sostenible y digna para sus asociados, favoreciendo a la conservación y preservación de las tradiciones y patrimonio cultural de los pueblos. A

través esta, se defienden los derechos de los asociados ante la sociedad civil y las instituciones, se promueven políticas públicas a favor del sector artesanal, se realizan acompañamientos para la búsqueda de mejores condiciones de vida y trabajo, se fomenta el fortalecimiento de las capacidades técnicas de los artífices y se facilita su acceso a servicios de desarrollo productivo, comercial y financiero. Sus acciones se encuentran atravesadas por principios de solidaridad, transparencia, integridad, equidad de género y el respeto al patrimonio cultural de los pueblos.

La necesidad de contar con un brazo para la venta de las artesanías producidas por los socios devino en la creación de la empresa IntegrArte. Esta fue construida sobre los principios del comercio justo, trabaja en la comercialización y

promoción de artesanías a nivel local, nacional e internacional. Quienes dirigen IntegrArte son los mismos artesanos. Las cargas tributarias de las ventas son asumidas por la empresa, ya que muchos de los socios desconocen cómo funciona el sistema de facturación.

La marca colectiva Arte & Identidad, que es parte de IntegrArte, surgió como una estrategia para comercializar los productos de las 11 asociaciones de artífices que conforman a la red. Por medio de la marca, han podido ampliar su mercado a través de la participación en ferias y ruedas de negocios internacionales. De igual modo, les ha facilitado exportar a un mercado extranjero caracterizado por trabajar bajo principios de comercio

justo y que valora lo hecho a mano, con carga identitaria y baja huella ecológica.

Los artesanos socios han recibido sus conocimientos por herencia cultural, cuentan con una amplia experticia en el manejo de las técnicas tradicionales. La marca tiene tres líneas productivas: la primera es la denominada Moda Ética Artesanal, en la que se elaboran prendas de vestir y accesorios con materiales nobles como la lana de alpaca, llama, oveja y algodón; la segunda línea es la de Arte Tradicional Textil, que trabaja con técnicas de tejido tradicionales y tintes naturales; la tercera línea abarca artículos decorativos y utilitarios para el hogar, elaborados en cerámica, madera, fibras vegetales y textiles.

### BIENAL NOMADE:

Hernán Pacurucu

Hernán Pacurucu sostiene que el arte y la artesanía son nociones modernas. La división disciplinar que se dio con el desarrollo de la modernidad separó a estos dos ámbitos creativos. En el mundo antiguo, no existían diferenciaciones entre arte y artesanía, la razón estética y utilitaria del objeto era un elemento de reflexión. Posteriormente, en el siglo XVIII, con el conocimiento sensible introducido desde la filosofía estética por Baumgarten, empezó a entenderse a la estética como la reflexión de lo bello y se dejó de lado a la producción de objetos utilitarios. Con el empirismo lógico modernista, se profundizaron estas miradas, generándose divisiones marcadas por el menosprecio de la artesanía en relación con el arte.

La artesanía como manifestación cultural construye pensamiento crítico,

al ser un proceso artístico que genera reflexión. En el mundo actual, en que la discursiva se edifica a través de las vías de la imagen, las sensibilidades y afectividades, la división entre arte contemporáneo y artesanía pierde sentido. Desde esta perspectiva, nace la intención de desarrollar una bienal en la que las obras artesanales sean entendidas como procesos artísticos.

La Bienal Nomade es un proyecto, creado conjuntamente por Hernán Pacurucu y el curador chileno Víctor Hugo Bravo; es una suerte de bienal de arte contemporáneo, entendiendo que la bienal moderna como institución ha caducado. El origen de las bienales se remonta a las casas reales que, eventualmente, abrían al pueblo las puertas para que las obras del reino pudieran ser admiradas, acciones de tipo clasista. En el

mundo moderno, con la creación de los salones de arte, deviene la sofisticación de este ámbito. Estos espacios dieron paso a la especialización del arte y, con esto, a las bienales, cuya lógica se basa en exponer, cada dos años, la renovación del planteamiento artístico-estético de una localidad. Hoy en día, este formato se caracteriza por la competencia y velocidad propias del progreso tecnológico del contexto actual.

La Bienal Nomade busca provocar fisuras en esa lógica. El término nómada fractura al proyecto modernista, cuyas bienales son estáticas, eventos de ciudad para la ciudad, como es el caso de la Bienal de Cuenca, la de San Pablo o la de la Habana, entre otras. En ese estatismo, se genera una búsqueda de institucionalidad que es peligrosa. El sedentarismo de este formato de eventos conlleva una apropiación por parte de ciertos actores del Estado aje-

nos a los procesos artísticos. La Bienal Nomade se crea para evitar la carga burocrática y gubernamental que resulta del reconocimiento social de un producto al consolidarse en el tiempo y en un territorio específico, así, este evento no se desarrolla periódicamente en el mismo lugar, sino que viaja por diversas urbes del mundo.

El programa trabaja con el arte relacional y las afectividades. Los artistas invitados deben viajar a la localidad en la que se desarrollará el evento y, a partir del contexto, crear sus obras *in situ*. En la ciudad en donde se emplace el proyecto se implementa una residencia y se generan relaciones con sus habitantes. Adicionalmente, los artistas deben ofrecer charlas o realizar alguna acción por la comunidad. De este modo, se configuran redes en las que todos los participantes persiguen el mismo fin y la competencia se deja de lado.

### ESTRATEGIAS COLECTIVAS DE GESTIÓN/MEDIACIÓN Y ORGANIZACIÓN COMUNITARIA EN SAN ROQUE:

Paola de la Vega

Gescultura fue un colectivo que comenzó su trabajo en el año 2007 y, después de atravesar una serie de transformaciones, concluyó sus actividades en 2017. Empezó como una mesa de servicios de gestión cultural, no obstante, ante la realidad del contexto y desde una lectura crítica por parte de la misma agrupación, se constituyó como una fundación en el 2011.

Gescultura inició sus actividades con "Guardianes del Patrimonio de San Roque" que tuvo una duración de ocho

años. El modelo de este proyecto contó con el interés del Museo de la Ciudad de Quito, razón por la que se implementó como "Guardianes del Patrimonio de San Roque - Museo de la Ciudad". Posteriormente, el programa inicial se amplió con los proyectos "Caminos de San Roque" y "Asociación de Vecinos Guardianes del Patrimonio de San Roque". Al concluir estas etapas, como producto final, se desarrolló "Libros cartoneros".

Este proyecto se emplazó en el Centro Histórico de Quito, en el ba-

rrío de San Roque, una zona que se encuentra dentro del área patrimonial. Presenta un 60 % de población quechuhablante, vinculada estrechamente con los mercados de San Francisco y San Roque. Es un área de importante diversidad comercial, conformada por indígenas y artesanos que dinamizan la economía local.

Las etapas del programa, en algunas ocasiones, estuvieron superpuestas, en otras, se desarrollaron simultáneamente y atravesaron momentos de tensión. La primera etapa inició por encargo de tres empresas privadas. Estas tenían planificado abrir sus negocios en San Roque, consideraban que su presencia podía causar un shock en la población y querían integrarse con el barrio. El colectivo sabía por estudios que muchos de los habitantes de este no estaban al tanto de los nuevos planes que habían llegado con las intervenciones del Centro Histórico y que, tampoco, habían conocido varios espacios del barrio debido a que su visita era pagada. Partiendo de ciertos principios, como el acceso al patrimonio pensado como exterioridad, como patrimonio edificado y bien cultural, se construyó una estrategia de mediación para el acceso a este bien, que era ajeno a los vecinos del barrio.

En un segundo momento, como resultado del trabajo de mediación, después de haber realizado con los vecinos una serie de talleres y visitas de aproximación a museos y espacios públicos, el proyecto dio un giro. Para el colectivo, los artesanos y comerciantes pasaron a ser sujetos políticos con agencia, portadores y

productores de saberes patrimoniales que estaban insertos en una vida cotidiana y en redes de comercio popular que, a la vez, tenían un valor de uso actual y presente dentro del entramado barrial. Además, se comprendió que era necesario reparar los vínculos comunitarios que habían sido fracturados por las intervenciones de regeneración urbana y ordenamiento del comercio popular.

San Roque es un espacio racializado y estigmatizado, asociado con imaginarios de migración, deterioro, suciedad y peligro. Esta situación había colocado al barrio en la mira de las políticas municipales. Desde esta perspectiva, las autoridades de turno sostenían que debía ser intervenido porque "afeaba" al centro de la ciudad. La intención de esto era crear entornos seguros para que llegasen inversiones privadas y negocios turísticos. En este punto, el colectivo había identificado que el estigma, los procesos de regeneración urbana y la falta de acceso al patrimonio eran un problema para los vecinos. Además, existía un interés por extraer todos los valores producidos colectivamente, es decir, su capital simbólico y patrimonio inmaterial, para capitalizarlos a través de manos privadas mediante planes turísticos e inmobiliarios.

En la última etapa del proyecto, marcada por un contexto en el que se evidenciaban intenciones de intervención que resultarían en procesos de gentrificación, se trabajó con los vecinos desde los derechos colectivos, el derecho a la ciudad y a cambiarla y reinventarla acorde a sus deseos.

## SOSTENIBILIDAD DE LAS ORGANIZACIONES DE ARTESANOS, EXPERIENCIA DE LA UNIÓN NACIONAL DE ARTESANOS DE CHILE - UNAR:

Ariel Chamorro

La UNAR es una organización relativamente nueva, que se consolidó en el primer periodo de la pandemia. Las inquietudes y miedos que experimentaba el sector artesanal con relación al confinamiento devinieron en una convocatoria para la búsqueda colectiva de soluciones para afrontar la crisis sanitaria y las problemáticas del sector.

Las organizaciones son fundamentales para la supervivencia de la artesanía, sobre todo las conformadas por artífices. En Chile, el Gobierno se involucra con la producción artesanal desde tres ángulos diferentes. La institución que tiene competencia directa sobre la salvaguarda y fomento de la artesanía es el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, junto con sus departamentos de artesanías y algunas subsecretarías como la de pueblos originarios. El Ministerio de Agricultura, a través del INDAP, trabaja principalmente con artesanos rurales y fomenta la producción sin tratar algunos aspectos que son cruciales en este quehacer. Por otra parte, está el Ministerio de Economía, por medio de la Corporación Sercotec, que trabaja con emprendimientos y pymes, cuyo enfoque, hoy en día, no se ajusta a las lógicas de la artesanía. Sus acciones se orientan al apoyo a comerciantes.

En este sentido, se han generado diferencias con el sector artesanal al no comprender las lógicas de sus prácticas y tratar de introducir a la artesanía en un sistema de comercialización neoliberal y circulación de economías creativas. Otras organizaciones

e instituciones involucradas son las universidades, los museos y centros culturales, las organizaciones no gubernamentales y las de hecho, como colectivos. En estos dos últimos grupos es donde se alojan la mayoría de artífices de Chile. En las instituciones, por lo general, los artesanos no son partícipes de los equipos de trabajo. A consecuencia de esta estructura, el sector ha adolecido de un paternalismo por parte de las instituciones que cuentan con más recursos, sin pasar a ser un actor activo en cuanto a las decisiones que se desarrollan en torno a la producción artesanal.

En este contexto, las organizaciones de artesanos, estructuradas bajo cualquiera de las personalidades jurídicas, resultan esenciales para la representación del sector en diversos escenarios que, a pesar de estar fragmentados, se encuentran atravesados por problemáticas comunes, entre la que se encuentran:

- El acceso a la comercialización en el espacio público, condicionado por las ordenanzas locales que despojan a los artesanos de su índole de agentes culturales.
- La invisibilización del artesano. La artesanía no se ha puesto en valor desde su dimensión cultural.
- La falta de protección del artesano y las artesanías nacionales. No se promueve la generación de denominaciones y certificaciones de origen.
- La baja circulación de materia prima nacional y la dificultad de

obtenerla como resultado de la privatización y extracción a gran escala de los recursos naturales.

- La importación de objetos foráneos comercializados como artesanía.
- La concursabilidad de fondos públicos. La gran mayoría de recursos destinados para la artesanía provienen de concursos que funcionan a través de proyectos. Debido a la competitividad, muchos artesanos creen no tener la capacidad de diseñar estos.
- La escasez de reconocimientos y certificaciones.
- La presencia de dificultades para la tributación. En Chile, la producción artesanal ha sido tratada desde visiones neoliberales, desde esta perspectiva, los artesanos tributan bajo las mismas condiciones que un comerciante.
- La dispersión de datos. En Chile no existe un registro único de artesanos. En la pandemia se evidenció esta deficiencia, los datos con que se cuenta no reflejan la realidad del sector.
- La falta de acceso a espacios de transferencia de conocimientos. Desde los años setenta del siglo

pasado, en Chile no existen escuelas de artes y oficios. La formación se adquiere por herencia familiar o por medio de clases en talleres privados.

- La presencia de audiencias no formadas. Las personas que asisten a los espacios de comercialización de artesanías no cuentan con herramientas para distinguir entre artesanías y productos industriales.

La pandemia profundizó estas problemáticas. Ante esta situación, mediante una convocatoria virtual, que llegó a artífices de todas las regiones de Chile, se conformó la UNAR. Los dispositivos digitales permitieron conocer las distintas realidades y generar redes entre creadores. Desde su formación, la organización se dedica a la puesta en valor y desarrollo de las artesanías y artesanos de Chile en el escenario cultural. Sus acciones las ejercen mediante la representación sectorial ante los ministerios e instituciones vinculadas con la producción, la gestión de proyectos, la generación de actividades culturales, exposiciones, capacitaciones, alianzas, conversatorios y difusión del trabajo artesanal. ■

WEBINAR

## MARKETING Y COMERCIALIZACIÓN ARTESANAL

ESPACIO DE DIÁLOGO Y REFLEXIÓN SOBRE EXPERIENCIAS Y ESTRATEGIAS DE COMERCIALIZACIÓN ARTESANAL EN FERIAS Y TIENDAS-GALERÍA. TÉCNICAS DE NEGOCIACIÓN, ETIQUETADO, EMPAQUE Y PRESENTACIÓN DE PRODUCTOS ARTESANALES.



**DIANA SOJOS DE PEÑA**  
ECUADOR

Fundadora y directora del Centro Cultural Esquina de las Artes y del proyecto social y cultural KINARA Tesoros de Arte



**ANDRÉS FELIPE SUÁREZ**  
COLOMBIA

Profesional de Ferias Artesanías de Colombia



**MARCIA PULLA CORONEL**  
ECUADOR

Gerente General de MBPC Consultora Cía. Ltda.

**JUEVES  
16/SEPT**

18H00 (HORA ECUADOR)

PLATAFORMA: ZOOM (PREVIA INSCRIPCIÓN)  
FACEBOOK LIVE CIDAP AMÉRICA

**MAYOR INFORMACIÓN:** [formacion@cidap.gob.ec](mailto:formacion@cidap.gob.ec)

SE EMITIRÁ CERTIFICADO DE ASISTENCIA

CIDAP AMÉRICA  
 CIDAPAMERICA  
 @cidapamerica  
[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)

WEBINAR GRATUITO



## MARKETING Y COMERCIALIZACIÓN ARTESANAL

### PONENTES:

Diana Sojos, Especialista en Arte Popular y Artesanías, Ecuador.  
Andrés Felipe Suárez, Dis. industrial, Artesanías de Colombia, Colombia.  
Marcia Pulla, Gerente de MBPC Consultora, Ecuador.

### NRO. DE ASISTENTES:

76

Link: <https://fb.watch/aNeioUOPjR/>

Con la comercialización de artesanías concluye la cadena de valor de estas. Para mantener vivos los ciclos de producción artesanal es esencial la generación de espacios de comercio, conceptualizados sobre estrategias para el posicionamiento en diferentes mercados.

### PROYECTOS PARA LA PROMOCIÓN Y POSICIONAMIENTO DE LA ARTESANÍA ECUATORIANA:

Diana Sojos

A finales de la década de 1980, con la intención de preservar la artesanía local a través de la recuperación de las técnicas tradicionales de la provincia del Azuay, Diana Sojos creó la empresa Kinara, tesoros de arte. Este proyecto social y cultural orienta su trabajo hacia la investigación, rescate, promoción y comercialización de las artesanías y el arte popular de la región. Su objetivo es el fortalecimiento y puesta en valor de estos bienes tradicionales ecuatorianos para mejorar las condiciones económicas de los artífices.

Kinara, término de origen quichua, significa tesoro escondido. En sus inicios, la empresa contó con dos locales, en los que se exhibían y comercializaban artesanías representativas del Azuay, elaboradas por reconocidos

maestros y maestras. Entre los productos se encontraban los bordados del taller de Eulalia Vintimilla, piezas de cerámica de Eduardo Vega y joyas de Estuardo Maldonado, Liz Ordóñez y Fausto Ordóñez.

En un contexto sociocultural, en el que se evidenciaba una importante disminución en la población artesana, se recurrió a estrategias de marketing con el fin de posicionar a las creaciones azuayas en los mercados nacionales e internacionales. Para preservar esta producción, fue necesario innovar. El diseño fue el medio para llegar a nichos de mercados que estaban dispuestos a pagar por piezas que representaban los valores de la cultura popular. Los diseños fueron concebidos en función de reivindicar la icono-

grafía y las técnicas artesanales de los pueblos originarios del Ecuador.

En la década de 1990, en el ámbito de la moda, se desarrollaron tendencias inspiradas en las culturas ancestrales. Para la empresa Kinara, este fenómeno fue una oportunidad para crear colecciones de moda con textiles realizados con técnicas artesanales tradicionales; como complemento, los diseños incorporaron motivos inspirados en las figuras representadas en los sellos de la cultura valdivia y en las piezas cerámicas del pueblo inca. De igual modo, se generaron colecciones que tomaron como referencia la indumentaria de las cholitas de las provincias del Azuay y Cañar y de las mujeres indígenas de Saraguro. Estas colecciones fueron trabajadas con las técnicas textiles practicadas en la provincia del Azuay: bordado, talqueado e *ikat*.

Como estrategia de promoción y difusión de la producción textil tradicional del país, se organizó el evento "Ecuador, diseño y tradición", que contó con varias ediciones. Este espacio, que viajó dentro del Ecuador y a países como Costa Rica, Estados Unidos y México, consistía en una pasarela de moda en la que se exhibían prendas textiles y accesorios hechos con técnicas artesanales. Los diseños expuestos, por medio de la reinterpretación de las indumentarias tradicionales, proponían nuevos usos para estas prendas, de tal modo que pueden ser utilizadas en medios urbanos. Para reivindicar los valores de los procesos artesanales, antes del inicio de la pasarela, se difundía un video con reseñas sobre estas prácticas y se realizaba una exhibición con muestras de

las creaciones que se consideraba debían ser preservadas.

Desde los inicios de Kinara hasta la actualidad, ha persistido el interés de la empresa por el fortalecimiento y promoción de la producción artesanal. En este sentido, la investigación sobre la técnica del *ikat*, empleada en la elaboración del paño de Gualaceo, ha sido una de sus prioridades. Hace 40 años, el investigador Dennis Penley, antiguo funcionario del Cidap, identificó que la práctica del *ikat* en la región estaba por desaparecer. Esta técnica, originaria de Indonesia, llegó al continente americano en tiempos prehispánicos. En el Azuay, principalmente en el cantón Gualaceo, en las comunidades de Bullcay y Bullzhun es donde se practica. En la década de 1980, se identificó a las tejedoras portadoras de esta práctica, junto a ellas, Kinara inició sus acciones de posicionamiento del textil azuayo.

Actualmente, la empresa trabaja por la recuperación de las recetas de los tintes naturales tradicionalmente utilizados en el proceso de teñido de la técnica del *ikat*. Hoy en día, estos tintes han sido reemplazados por químicos. Los residuos del proceso de tinte son arrojados en fuentes de agua y cultivos, situación que ha originado problemas ambientales y de salud. Diana Sojos, junto con las artesanas, se esfuerzan por revertir esta situación. En estos años de labor conjunta, las tejedoras han ganado autoestima al valorar el origen de sus destrezas y preservar su legado y memoria cultural. Más allá de mejorar su economía, esta actividad les ha brindado bienestar emocional y un sentido de pertenencia.

## ORGANIZACIÓN DE FERIAS ARTESANALES:

Andrés Felipe Suárez

Las ferias artesanales como plataformas de promoción y comercialización han sido estratégicas para articular el desarrollo y fortalecimiento de los artesanos en términos de calidad, diseño y producto. Artesanías de Colombia, a través de sus espacios comerciales Feria Expoartesano, Expoartesanas y Market Place, ha proyectado internacionalmente el trabajo de las comunidades artesanas y la artesanía contemporánea colombiana.

Una feria es un punto de encuentro entre la oferta y demanda. Se presenta como una oportunidad para el posicionamiento y exposición de portafolios de productos, y como resultado se accede a nuevos mercados. Cuando una marca participa de una actividad comercial debe contar con un propósito que puede ser el visibilizar sus productos, posicionar la marca en un segmento del mercado, obtener ingresos económicos, crear relaciones mercantiles o generar una base de datos de compradores profesionales nacionales o internacionales, dependiendo del tipo de feria en la que se está participando. Las ferias que por su temática y enfoque cuentan con comercializadores especializados son las que mayores beneficios presentan.

Para Artesanías de Colombia, el objetivo de las ferias es promover el reconocimiento y posicionamiento de la actividad artesanal. La artesanía en Latinoamérica no tiene un valor explícito y contundente dentro del mercado, por lo que es fundamental la búsqueda de mecanismos para dar relevancia al trabajo cultural materializado en estos objetos. Desde esta perspectiva, la

empresa organiza ferias y realiza asesoramientos y evaluaciones para la generación de oportunidades comerciales. El objetivo de estos eventos apunta al intercambio cultural, con espacios que trascienden lo netamente transaccional al perseguir el reconocimiento de la población artesanal.

En cuanto a la organización de ferias, el primer paso es preguntarse quién va a integrarlas y cuál será la temática tratada. La feria deberá ser la plataforma para que el artífice establezca relaciones directas con los comercializadores y eleve sus capacidades en este sentido; sus conocimientos serán capitalizados y transformados en una experiencia mercantil. Como requisito principal, los participantes deben ser artesanos productores, portadores de conocimientos tradicionales. Para garantizar el dominio sobre el oficio, se solicitan documentos y muestras, lo que facilita la evaluación de la experticia y trayectoria de los postulantes. Todas las ferias de Artesanías de Colombia se segmentan en los siguientes grupos: comunidades indígenas y grupos étnicos, artesanos tradicionales y artesanía contemporánea.

La conceptualización de las ferias se basa en el mensaje que se desea comunicar. Para el diseño del montaje se aplican estrategias de comunicación que permiten promocionar los productos y difundir información sobre los contextos en que son creados. Cada colectivo tiene un lenguaje y desarrollo específico, a través de estos espacios de exposición y venta se intenta proyectar lo que sucede en las comunidades. Los puestos asignados a cada par-

ticipante son también instrumentos de comunicación visual para la difusión de los aspectos de la producción artesanal que sus artífices necesitan expresar.

En términos generales, la organización de una feria se conforma de las siguientes etapas:

- Convocatoria.- Se establecen lineamientos de participación.
- Selección de muestra.- En el caso de Artesanías de Colombia, se reúnen las distintas áreas de trabajo de la empresa y se llevan a cabo comités especializados para la definición de los participantes. Se busca obtener una visión global de la situación anual de los artesanos, potenciando los avances e identificando los puntos problemáticos que requieran de acompañamiento.
- Publicación de resultados.
- Envío de cartas de aprobación.
- Pagos y separación de espacio comercial.
- Asignación de espacio comercial.
- Elaboración de listado final.- En este tipo de eventos, por lo general, se dan retiros y se cuenta con listas de espera.
- Entrega de manual de montaje.
- Participación en feria.

La continuidad de los ciclos de participación depende de los objetivos que el artesano se haya trazado. Si estos espacios son aprovechados para generar enlaces comerciales, el artesano garantiza su producción durante el resto del año. Por otro lado, se alienta a los artesanos a fijar los precios de manera rigurosa, de este modo, se facilita su capacidad de negociación y pueden cumplir con los acuerdos generados con los compradores.

Las propuestas presentadas en las postulaciones siempre contarán con más peso que el resto de requisitos solicitados. Los productos deben tener valores, por esta razón, la evaluación se realiza bajo los siguientes criterios de selección:

- Identidad.- Entendida como el conjunto de rasgos, formas, materiales y técnicas que conforman un objeto. Permite reconocer el origen de una producción. Las artesanas cuentan más de lo que a simple vista se puede identificar, en ellas confluye la riqueza de sus entornos naturales y culturales, esto hace que tengan un sello particular. Dentro de la identidad, se considera a la colectiva y a la individual.
- Diseño.- Se evalúa la capacidad del artesano de crear una propuesta coherente con los objetivos del mercado. Se analiza cómo la investigación, destreza y exploración de técnicas y materiales pueden generar nuevas propuestas.
- Técnica artesanal.- Se analizan los procesos de transformación del material. No todo lo hecho a mano posee la habilidad para conjugar técnicas, ni presenta maestría en el manejo de técnicas y procesos.
- Mercadeo.- Se evalúa el equilibrio entre el precio, el valor percibido, la relación con la entidad corporativa y la capacidad de producción.
- Imagen.- Los postulantes deben contar con una imagen de marca.
- Exhibición.- Se solicita exponer ideas sobre alternativas de exhibición, del tal modo que los seleccionados puedan ser asesorados en la exhibición de sus productos.

## PREPARACIÓN PARA LA PARTICIPACIÓN EN ESPACIOS COMERCIALES:

Marcia Pulla

Para la participación en ferias de comercio o en exposiciones-venta, es importante tomar en cuenta ciertos aspectos que facilitarán las ventas y negociaciones con potenciales compradores.

Para generar una propuesta de valor adicional a los valores intrínsecos de la artesanía, es necesario tener una imagen para los productos. El primer aspecto a considerar es la presentación. Para la venta, se debe contar con empaques que, a más de proteger a las piezas, sirvan como medio de promoción. Para este fin, es importante tener una marca cuya imagen deberá estar presente en los empaques. En las ferias, estos actúan como estrategias de marketing directo, ayudando a la promoción e identificación de los puestos de venta. El diseño de los empaques está condicionado por las dimensiones y la resistencia del producto. En el caso de las artesanías que presentan fragilidad, en las cajas o fundas se deben incorporar materiales que mantengan a las piezas fijas, evitando que sean afectadas por golpes. Para crear empaques que agreguen valor a la marca, se puede recurrir a soluciones simples que no implican un incremento mayor de costos, como son la utilización de etiquetas, tarjetas o elementos decorativos.

La comercialización de artesanías abarca a todas las actividades que se desarrollan con la intención de facilitar la venta de estos bienes. En las ferias, el éxito y la promoción de las artesanías estarán relacionadas con la difusión previa del evento, la distribución y decoración de los stands y la orga-

nización logística. Estos aspectos, que inciden en las ventas, son asumidos por la institución o empresa organizadora del evento; no obstante, el artesano también debe contar con sus propias estrategias, como manejar un discurso sobre sus productos, brindar una buena atención, tener su documentación tributaria en regla, no variar los precios según el tipo de comprador y contar con material informativo y de promoción. Cuando el evento concluye, el artesano ya no cuenta con respaldo para la comercialización, por lo que debe buscar otras opciones de mercado que le permitan mantenerse y generar ventas continuas.

Entre las opciones, están las ventas en tiendas o galerías y la comercialización a través de medios digitales. Si la alternativa elegida es la que se realiza en línea por medio de redes sociales, las páginas deben contar con una promoción constante y con fotos actualizadas de las artesanías. Se recomienda no usar los espacios de tipo personal, pues las páginas enfocadas a la comercialización deben ser exclusivas para este fin. Para la promoción, es necesario tener variedad de imágenes, publicar precios e indicar las cualidades y características del producto. Para la venta directa, actualmente, las páginas web son un recurso complementario a la promoción realizada a través de redes.

Como medio de protección al consumidor y como estrategia de comercialización, otra alternativa para potenciar las ventas son las certificaciones. A través de este instrumento se pue-

de garantizar el origen de las piezas, su tipo de producción y la índole de materiales utilizados. En el caso de existir un interés por comercializar a nivel internacional, las certificaciones facilitan los procesos de exportación.

Debido a que la gestión de este tipo de instrumentos no es fácil de llevar de modo individual, la organización de colectivos o agrupaciones de artesanos son un apoyo para la incursión en esta clase de procesos. ■

WEBINAR

# PROCESOS CREATIVOS PARA LAS ARTESANÍAS Y ARTES POPULARES

ESPACIO DE DIÁLOGO Y REFLEXIÓN SOBRE LA CREATIVIDAD Y LA CULTURA COMO MOTOR DE DESARROLLO.



**JAVIER CEVALLOS**  
ECUADOR

Coordinador artístico de la Fundación Quito Eterno



**JUANA GUARDERAS**  
ECUADOR

Artista y Gestora Cultural, Directora Ejecutiva de la Corporación Cultural Teatro Patio de Comedias



**ISMAEL RODRÍGUEZ**  
MÉXICO

Director de NEOCRXFT



**PAMELA ABAD**  
ECUADOR

Artista multidisciplinaria

**JUEVES 7/OCT** 18H00 (HORA ECUADOR)  
PLATAFORMA: ZOOM (PREVIA INSCRIPCIÓN)  
FACEBOOK LIVE **CIDAP AMÉRICA**

**MAYOR INFORMACIÓN:** [formacion@cidap.gob.ec](mailto:formacion@cidap.gob.ec)

SE EMITIRÁ CERTIFICADO DE ASISTENCIA

**CIDAP AMÉRICA**  
CIDAPAMERICA  
@cidapamerica  
[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)

**WEBINAR GRATUITO**



Juego de Individuos  
Autor Anónimo, 19  
HONDURAS

## PROCESOS CREATIVOS PARA LAS ARTESANÍAS Y ARTES POPULARES

### PONENTES:

Javier Cevallos, Coord. Artístico de Fundación Quito Eterno, Ecuador.  
Juana Guarderas, Artista y Gestora Cultural, Ecuador.  
Ismael Rodríguez, Artista Transdisciplinario, Dir. de Neocrxft, México.  
Pamela Abad, Artista Multidisciplinaria, Ecuador.

### NRO. DE ASISTENTES:

82



Link: <https://fb.watch/aNekodjrmA/>

Las experiencias, caminos y trayectorias de distintos ámbitos de la creatividad generan luces en los procesos de creación de las artesanías y artes populares.

### LA REACTUALIZACIÓN DEL MITO:

Javier Cevallos

La ciudad de Quito cuenta con múltiples leyendas que tienen por escenario al centro histórico. Estas presentan un sabor folclórico y costumbrista que también atraviesa a la artesanía y al trabajo manual. Las narraciones, al repetirse una y otra vez, han sido vaciadas de contenido. El colectivo Quito Eterno, del que Javier Cevallos forma parte, como intérprete de leyendas populares había ganado la fama de ser "contador de leyendas". Después de años de dedicación a esta actividad, y al observar que el trabajo del "cuenta historias" era subvalorado frente a profesiones vinculadas con la historia y el turismo, el colectivo se planteó varias preguntas sobre esta actividad.

Sus cuestionamientos giraban en torno a nociones de que lo "popular" es algo bonito, pero no importante. El término llegó a ser estigmatizado por el mismo colectivo, dejando de lado la narración de historias. Al alejarse

de esta actividad, se dieron cuenta de que las leyendas y la sabiduría popular comunitaria no deben ser desechadas, por el contrario, son grandes narraciones de la humanidad que encierran verdades que se transmiten de generación en generación. No obstante, para develar y entender esas verdades, dotándolas de valor en el presente, es necesario someterlas a una reactualización. Desde esta perspectiva, el colectivo retomó su actividad.

Como ejemplo de vaciamiento tenemos a la leyenda quiteña de Cantuña, que ha sido contada sin variaciones hasta el cansancio, reforzando, además, ideas clasistas y de racismo, pues se difunde el imaginario del indígena vago, borracho y torpe. A pesar de ser una leyenda popular que conforma a la identidad ecuatoriana, su relato no aporta a la sociedad. Desde Quito Eterno se han buscado nuevas formas de narrar. Los contadores de

leyendas las interpretan en el espacio público del centro histórico. Para reactualizarlas, se relata la historia original y, al concluir la narración, se lleva a los espectadores a los lugares de los hechos y se da información con sustentos históricos para generar una reflexión que deconstruya los imaginarios establecidos.

El colectivo no se enfoca solamente en los datos históricos. Cuando se trabaja con los saberes populares y ancestrales hay que atravesarlos desde una posición frente a la vida, una posición política. El mito del pacto con el diablo es universal, está presente en diversas culturas. Por lo general, las poblaciones estigmatizadas recurren al pacto por ambición y son estas las que pierden el alma. Al contar las leyendas, se consideran este tipo de situaciones y se denuncian problemáticas actuales que mantienen alguna relación con la

narración. En el caso del centro histórico de Quito, se generan reflexiones sobre los usos del patrimonio, la gentrificación o la especulación inmobiliaria. Este proceso actualiza al mito; la historia se convierte en algo importante para la vida actual.

De esta forma, se conserva lo que nos deja el patrimonio inmaterial. Si no se reactualizan los usos de nuestras manifestaciones culturales, caeremos en una suerte de museologización del patrimonio y lo estaremos matando. Urge repensar a la producción para que perdure de manera orgánica, debemos analizar los mecanismos para que el patrimonio inmaterial que protegemos mantenga su lógica en las sociedades actuales. La historia que sobrevive en la inercia recurre a la nostalgia; una buena historia nos lleva a la acción en el presente y permite proyectar nuestro futuro.

### CÓDIGOS ARTIFICIALES DE LA IMAGEN:

Ismael Rodríguez

La fricción entre la tradición y la idea del progreso no está desprovista de polémicas. Reflexionar sobre estas tensiones nos corresponde como habitantes del siglo XXI. Volver la mirada a elementos que forman parte de nuestra cultura, sin afán de exotizarla, permite la generación de encuentros que pueden ser afortunados o funestos. Las prácticas contemporáneas del diseño, la artesanía, el performance o el arte contemporáneo, mediante la formulación de proyectos, definirán los enfoques de estos encuentros.

Las representaciones que aparecen como testimonios de la llegada de los

españoles a Tenochtitlan, México, fueron el punto de partida de la investigación y el proyecto desarrollados por Ismael Rodríguez. Las estampas que se encuentran en el Códice Florentino, un manuscrito en formato de libro europeo, pintado entre 1575 y 1577, permiten reconocer varias de las prácticas u oficios que en aquel entonces se llevaban a cabo por las poblaciones que habitaban lo que ahora es Ciudad de México. La configuración de las imágenes representadas nos conecta con un tiempo determinado. La forma en que los pueblos colonizados fueron integrando e interiorizando sistemas nuevos y concepciones de un mundo distinto al suyo generó una colisión, parte de esa

violencia puede ser entendida a través de estas representaciones.

Generar plataformas de convivencia entre distintos sistemas de producción fue una de las intenciones del proyecto. Sobre la base de esto y de una decisión simbólica, entre los oficios representados en el Códice, se optó por trabajar con el tejido en telar. Este, en sus distintas modalidades, tanto el telar de cintura, como el mecánico, representa el choque técnico cultural que, en la medida que se fue adoptando como un sistema de producción, permitió que las prácticas originarias se preservaran.

En la antesala de la Revolución Industrial, los telares fueron atacados por los gremios de tejedores que reclamaban mejores condiciones laborales y el reconocimiento de sus derechos. Esta revuelta escaló a un grado de intelectualización. En la congregación del pensamiento de John Ruskin, Oscar Wild, William Morris y Eleonor Marx, la integralidad entre la política, las artes y oficios y la literatura no es casual. Hay un compromiso que convive con la práctica artesanal y el pensamiento artístico, pero también hay un llamado a la acción y adopción de la práctica artesanal como un sistema de vida. En este punto, surge la pregunta: ¿de qué manera pueden conversar dos tecnologías completamente antagónicas, una tradicional, la del telar de pedal, y una contemporánea?

El libro *Las Artes Populares en México*, publicado en 1921, aborda la técnica del tejido en uno de sus capítulos. El ejercicio y exploración que buscan dar respuesta a la pregunta planteada parten de una de las imágenes del documento. En esta, se identificó a

un patrón antiguo de tejido, colocado a un costado de un telar. A través de tecnologías digitales se trabajó en su reinterpretación; mediante un proceso lento y minucioso se analizaron posibles escalas de colores y se generaron nuevos patrones. De este modo, el patrón aparece entre dos escrituras abstractas, una que proviene del lenguaje del ordenador y otra que obedece al proceso de producción del tejido. A partir de los patrones digitales, se tejieron textiles que resultaron de la interpretación de los artesanos a dichos patrones. Las piezas fueron parte de la muestra “La imagen puede contener”, expuesta en el Museo Espacio de Aguascalientes de México.

La materialización de los textiles, partiendo de imágenes abstractas, nos hace reconocer que la inteligencia humana todavía es capaz de depositar la mirada y elaborar lecturas, a pesar de no tener un referente explícito. La magia del proyecto surge cuando la imagen toma forma durante el tejido. La abstracción, ese algo incomprensible, nos da pie para conversar sobre nuevas posibilidades. La manera en que estos tejidos fueron producidos, basados en una imagen que data de hace 100 años, es un modo de actualización de discursos. Son 700 años los que han habilitado al tejido como forma de producción. Hoy en día, lo creativo se ha mantenido como parte del intercambio cultural, que en algunos períodos históricos ha sido violento, pero que en otros ha permitido la generación de nuevos virtuosismos. El concepto de lo artesanal ya no pertenece solamente al quehacer manual, sino también al detalle, al trabajo minucioso que, poco a poco, se irá adoptando como parte de los procesos del pensamiento y las prácticas digitales.

## ARTES POPULARES, ARTESANÍA Y TEATRO:

Juana Guarderas

En la trayectoria artística de Juana Guarderas, las artes populares y las artesanías han sido un componente fundamental de su proceso creativo. Cuando niña, vivió en el campo, cerca de la ciudad de Machachi, Pichincha, manteniendo una estrecha relación con las expresiones culturales de las poblaciones del sector. La decoración de su casa consistía en ponchos, sombreros, piezas de cerámica, bateas y todo lo hecho por artesanos de la zona. En las noches, la falta de luz eléctrica juntaba a toda la familia alrededor de la chimenea, momento en que se contaban historias y se digerían todas las vivencias del día.

Sus padres, muy activos alrededor del teatro, la música y la literatura, hicieron de estas manifestaciones parte de su vida cotidiana. Los fines de semana, los paseos consistían en ir a los mercados o a las fiestas populares de Latacunga, Salcedo, Ambato, Pujií o Saquisilí, así, la música, la gastronomía y el colorido de la vida rural acompañaron su niñez. La teatralidad de estas fiestas marcó su vida, con ellas aprendió a cantar y declamar coplas, rimas, amorfinos y poemas. Disfrutaba de los Danzantes del Corpus de Pujilí, las Diabladas de Pillaro y los toros de pueblo de Machachi, no obstante, por su riqueza teatral, la Santísima Tragedia de la Mama Negra fue su fiesta preferida.

Su padre, Raúl Guarderas, tenía gran capacidad de mimetizarse con las expresiones populares; como una esponja, percibía de las personas la musicalidad de sus maneras de hablar, cantar y rimar. En aquel entonces, su vida gira-

ba en torno al mundo chagra. De este convivir diario con los campesinos de Machachi, nació el tradicional paseo del Chagra, del que Raúl Guarderas fue promotor. El amor que sentía por la oralidad, la música, la gastronomía y las fiestas populares fue transmitido a su familia. En Machachi, fundó el grupo de teatro chagra con el que montó obras de su autoría y de creación colectiva. Asimismo, realizaron adaptaciones a la cultura local de piezas clásicas. Fue en este medio, desde una temprana edad, que germinó el interés de Juana por el teatro y lo popular.

Cuando se mudaron a Quito, su padre construyó el espacio Patio de Comedias, que desde 1990 es gestionado por Juana. En su trayectoria como actriz y gestora cultural, las manifestaciones populares han sido un referente, puesto que el teatro, en sus procesos creativos, aglutina a otras artes. Para la construcción de sus personajes estudia a profundidad sus rasgos culturales y modos de habitar. En la obra *La Marujita se ha muerto con Leucemia*, representa a Aurelia, una mujer de Cuenca. Para darle vida, investigó sobre la sonoridad de habla cuencana, cómo entreteje el quichua con el castellano, la conjugación del lenguaje tradicional con el contemporáneo y los hábitos cotidianos de la ciudad. Durante las primeras presentaciones, para pulir al personaje, solicitó consejos a conocedores de la cultura popular de Cuenca.

Debido a su interés por explorar las múltiples dimensiones que conforman a la identidad ecuatoriana,

el trabajo con dramaturgos del país ha sido esencial. Como ejemplo, cita *Tetragrama* de Luis Miguel Campos, obra en la que cuatro mujeres, de cuatro generaciones distintas, narran episodios de la historia ecuatoriana protagonizados por mujeres. Las acciones acontecen mientras tejen un telar, que corresponde a la escenografía de la obra. Entre el tejido aparecen unas muñecas conocidas como cajoneras, tradicionales de Quito, que eran elaboradas por las mujeres también llamadas cajoneras, que vendían sus productos en el portal de la iglesia de Santo Domingo.

Otra de las obras que rinde homenaje a las ecuatorianas es *La Venadita, un poema a la memoria*, escrita y dirigida por la argentina Susana Pautazo. Esto es un reconocimiento a las mamás curanderas y parteras. Entre textiles y piezas de cerámica se desarrollan cantos y bailes tradicionales populares.

### HILOS Y LUCES: Pamela Abad

Desde pequeña, Pamela Abad estuvo rodeada por mujeres que trabajaban con hilos y tejidos, entorno que despertó su interés por profundizar en el tejido como expresión artística. Esta artista multidisciplinaria, especialista en fotografía, incursiona actualmente en el video, la animación y la producción textil.

El proyecto Hilos y luces, que contó con el apoyo del Cidap, es una exploración de la pirotecnia de la provincia del Azuay a través de piezas textiles elaboradas en telar. Frente al bombardeo constante de imágenes al que las

Uno de sus trabajos recientes como directora es *Papacuna*. Junto con el Colectivo Llama, investigó sobre las significaciones y la diversidad de la papa nativa en el mundo andino y se evidenció que el cultivo de estas ha pasado a ser para consumo familiar. Su producción para la venta no es rentable debido a la proliferación de grandes monocultivos, como es el caso de la papa chola. La obra se tejió a partir de tres relatos: la voz de los campesinos, la del universo mítico andino de las papas y la de los personajes que representaban a estas. Los actores que personificaron a las variedades chiwila, poronga y superchola llevaban máscaras artesanales peruanas.

Como actriz, dramaturga, directora y, sobre todo, como alguien enamorada de las expresiones de su país, los procesos de investigación, creación y búsqueda de su trayectoria artística han ido de la mano de la riqueza cultural ecuatoriana.

sociedades actuales se encuentran expuestas, la artista sintió la necesidad de distanciarse momentáneamente de la fotografía e incurrir en procesos de producción artística contrapuestos a la velocidad que caracteriza a la vida diaria. En el trabajo lento del tejido en telar encontró un modo de resistir y protestar ante las exigencias de velocidad impuestas por la sociedad.

El interés de la artista por los usos sociales de los fuegos artificiales, en relación con sus búsquedas personales, devinieron en la elección de este oficio como temática central de

las representaciones del proyecto. La superstición china de que la pirotecnia espanta a los malos espíritus y, en Ecuador, sus vínculos con las prácticas religiosas, fueron los detonantes de la exploración del proyecto.

Sin tener conocimiento alguno sobre el tejido en telar, para la elaboración de sus obras tuvo que conocer la técnica. Con la ayuda de la artesana Mónica Malo, aprendió a utilizar el telar de pedal. Al llegar la pandemia, sus prácticas no pudieron continuar presencialmente, así que lo hizo de forma autodidacta, con el error como parte del proceso. El ejercicio constante del tejido le ha permitido experimentar y desarrollar habilidades. Por otra parte, su proceso se ha enriquecido con el contacto que ha establecido con artesanos y artesanas de las ramas de la pirotecnia y el hilado.

El proceso creativo de las obras partió de referencias visuales de fuegos artificiales tomadas del libro *Expresión estética popular de Cuenca* de Claudio Malo González. Los motivos repre-

sentados se inspiraron en las luces, los cohetes, globos y castillos de fuegos artificiales. Con base en el análisis de estos elementos, inició una exploración cromática y morfológica. Se realizaron bocetos digitales y las configuraciones fueron trasladadas al telar. Los tejidos se elaboraron con algodón y lana de oveja hilada a mano. Paralelamente, con los bocetos, se llevaron a cabo animaciones sobre fotografías de 35 mm.

Desde el arte como disciplina, el tejido no es un medio común de expresión. Su relación con lo femenino, el hogar y las manualidades ha incidido en su poca valoración como recurso expresivo. Durante siglos, el mundo del arte, dominado por lo masculino, no dio espacio para este tipo de representaciones. En la Escuela de la Bauhaus, las mujeres fueron direccionadas a los talleres textiles, de este modo, redefinieron al textil como obra artística. En el Ecuador, son pocos los artistas que han incursionado en el trabajo textil. Este proyecto tuvo como fin abrir un espacio para esta práctica en el medio artístico local. ■



## RENOVACIÓN GENERACIONAL ARTESANAL

Una de las mayores problemáticas a las que se enfrenta el sector artesanal es la pérdida del relevo generacional en la práctica de los oficios. Desde hace varios años, el Cidap organiza un espacio formativo dirigido a niños y niñas, que se lleva a cabo durante el mes de agosto. En este, los participantes —mediante juegos, clases prácticas de construcción de objetos artesanales y el trabajo directo con un artesano o artesana— se introducen en el mundo de la artesanía. El programa tiene como propósito involucrar a las nuevas generaciones con los procesos y técnicas artesanales tradicionales que permiten mantener vivo al universo de saberes y conocimientos del ejercicio de la artesanía.



 **cidap /**  
cooperación internacional de  
adultos y otros pueblos

**45 AÑOS** 1975  
**cidap** 2020

# JUGANDO CON ARTESANÍAS

## TALLER DE CONSTRUCCIÓN DE MÁSCARAS

**INSTRUCTOR:**  
Javier Pérez Álvarez

**DEL 12 AL 16 DE JULIO**  
10H00 - 12H00

**INSCRIPCIONES:**  
cooperacion\_internacional@cidap.gob.ec/  
+593 98 638 8122

**MODALIDAD PRESENCIAL Y VIRTUAL** 

**EDAD: 8 A 15 AÑOS • CUPO LIMITADO**

• La modalidad presencial contará con todas las medidas de bioseguridad

**TALLER GRATUITO**

www.cidap.gob.ec  
CIDAP AMÉRICA CIDAPAMERICA @cidapamerica

## TALLER VACACIONAL: JUGANDO CON ARTESANÍAS

**DICTADO POR:**  
Javier Pérez Álvarez, Maestro Artesano, Ecuador.

**DIRIGIDO A:**  
Niñxs entre 8 y 15 años

**NRO. DE NIÑXS  
CAPACIDADXS:**

**22**

**NRO. DE HORAS DE  
DURACIÓN:**

**10**

**Nro. de beneficiarixs presenciales: 16**

**Nro. de beneficiarixs virtuales: 6**

El juego fue la herramienta para acercar a las nuevas generaciones al trabajo creativo de la construcción de máscaras. Los participantes, provenientes de Ecuador, México y Argentina, conocieron los diferentes tipos de máscaras de producción artesanal existentes y la importancia histórica, simbólica, cultural y ritual de estos objetos para las comunidades. Este taller se desarrolló en un lapso de 5 días.

Con base en un primer acercamiento, cada asistente elaboró su propia máscara acorde a sus intereses y por medio de una exposición final fueron compartidos los saberes adquiridos. El taller contribuyó al desarrollo inclusivo, creativo e intelectual de los niños y niñas participantes en un momento de su formación marcado por la huella del contexto pandémico.

### PROCESO DE APRENDIZAJE:

El taller estuvo compuesto por contenidos teóricos y prácticos. Los conocimientos teóricos trataron la historia de la máscara y sus características distintivas según su lugar de origen. En el caso de aquellas elaboradas en el Ecuador, las temáticas fueron abordadas con mayor profundidad.

Los asistentes diseñaron y construyeron sus propias máscaras inspiradas en su

entorno, empleando materiales de uso cotidiano como papel, cartón, cola blanca, botellas plásticas, hilo de lana, pinceles y productos reciclables. Los ejercicios prácticos consistieron en la elaboración de máscaras faciales a través de la exploración de sus múltiples expresiones, la aplicación de técnicas constructivas para la realización de las bases y la utilización del color para obtener expresividad y dotar a la pieza de significado. ■



Máscaras realizadas por participantes del taller.  
Fotografía: Archivo del Cidap.



Proceso de elaboración de máscaras.  
Fotografía: Archivo del Cidap.



## AGENDA MENSUAL DE ESPACIOS FORMATIVOS

**FEBRERO****ELECTRICIDAD BÁSICA Y ELECTROFORMADO**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
17, 18, 19 y 22	Retos de la virtualidad	Taller virtual	161

**CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE PROPIEDAD INTELECTUAL Y DERECHOS DE AUTOR**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
18	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	227

**TALLER DE PÁTINAS**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
23	Retos de la virtualidad	Taller virtual	169

**MARZO****PMF DE PLATA Y COBRE Y ENGOBES METÁLICOS**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
8 al 12	Retos de la virtualidad	Taller virtual	175

**POLÍTICAS CULTURALES: ECONOMÍA, COMUNIDAD Y DERECHOS PARA EL SECTOR ARTESANAL**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
18	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	237

**ABRIL****ARDIS, SEMANA DE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO, 2021. EDICIÓN TEXTIL**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	NRO.	PÁGINAS
5 al 9	ARDIS -2021	Talleres virtuales	5	81 - 105

**ARDIS, SEMANA DE LA ARTESANÍA Y EL DISEÑO, 2021. EDICIÓN TEXTIL**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	NRO.	PÁGINAS
5 al 9	ARDIS -2021	Conferencias virtuales	11	113 - 153

**MAYO****BIOCERÁMICA, UN ESPACIO DE CONEXIÓN Y CREACIÓN**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
10 al 14	Retos de la virtualidad	Taller virtual	191

**LEGISLACIÓN LABORAL Y TRIBUTARIA DEL ARTESANO**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
13	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	237

**TEJIDO EN TELAR: DISEÑO E INNOVACIÓN**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
17, 18, 25, 25 y 31	Formación en territorio	Taller presencial	41

**RESILIENCIA: EXPERIENCIAS Y ACCIONES TRANSFORMADORAS EN POBLACIONES ARTESANALES VULNERABLES**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
27	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	257

**JUNIO****TEJIDO EN TELAR: DISEÑO E INNOVACIÓN**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
1, 14, 18, 21 y 22	Formación en territorio	Taller presencial	41

**ESCULTURAS DE PEQUEÑO FORMATO EN BARRO, APLICACIÓN DE PIGMENTOS NATURALES Y ESMALTES**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
14 al 18	Retos de la virtualidad	Taller virtual	199

**TÉCNICAS Y PROCESOS APLICADOS AL TRABAJO CON LA CORTEZA DEL COCO**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
23 al 27	Formación en territorio	Taller presencial	71

**RESILIENCIA: EL ARTESANO Y SU OFICIO EN PELIGRO, ESTRATEGIAS PARA LA REVITALIZACIÓN DE LOS SABERES Y TÉCNICAS ARTESANALES**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
24	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	263

**JULIO****TEJIDO EN TELAR: DISEÑO E INNOVACIÓN**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
5 y 6	Formación en territorio	Taller presencial	41

**CONCEPTOS Y MÉTODOS DE DISEÑO APLICADOS A LA CREACIÓN ARTESANAL**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
12 al 23	Retos de la virtualidad	Taller virtual	219

**TALLER VACACIONAL: JUGANDO CON ARTESANÍAS**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
12 al 16	Renovación generacional artesanal	T. presencial virtual	301

**RÉPLICAS PRECOLOMBINAS EN BARRO: PRODUCCIÓN, INNOVACIÓN Y REVITALIZACIÓN**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
17, 18, 24, 25 y 31	Formación en territorio	Taller presencial	49

**ESTRATEGIAS PARA LA IDENTIFICACIÓN DE TENDENCIAS Y NUEVOS MERCADOS**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
22	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	311

## AGOSTO

### RÉPLICAS PRECOLOMBINAS EN BARRO: PRODUCCIÓN, INNOVACIÓN Y REVITALIZACIÓN

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
1, 7, 8, 14 y 15	Formación en territorio	Taller presencial	49

### CONSTRUCCIÓN DE PROYECTOS COLECTIVOS PARA LA CULTURA Y LAS ARTESANÍAS

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
5	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	277

### PAJA TOQUILLA: TEÑIDO NATURAL, PROCESOS PRODUCTIVOS, INNOVACIÓN Y COMERCIALIZACIÓN

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
19, 20, 23 -25	Formación en territorio	Taller presencial	57

### TALLER DE PAPEL MACHÉ

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
30	Retos de la virtualidad	Taller virtual	211

## SEPTIEMBRE

### TALLER DE PAPEL MACHÉ

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
1 - 3	Retos de la virtualidad	Taller virtual	211

### PAJA TOQUILLA: TEÑIDO NATURAL, PROCESOS PRODUCTIVOS, INNOVACIÓN Y COMERCIALIZACIÓN

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
2 y 24	Formación en territorio	Taller presencial	57

### MARKETING Y COMERCIALIZACIÓN ARTESANAL

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
16	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	285

### PROCESOS ASOCIATIVOS PARA EL FOMENTO Y COMERCIALIZACIÓN DE ARTESANÍAS

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
20, 22 y 24	Formación en territorio	Taller presencial	65

### SEMINARIO NACIONAL DE CERÁMICA

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
27 - 30	Retos de la virtualidad	T. presencial virtual	207

## OCTUBRE

### SEMINARIO NACIONAL DE CERÁMICA

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
1	Retos de la virtualidad	T. presencial virtual	207

**PROCESOS CREATIVOS PARA LAS ARTESANÍAS Y ARTES POPULARES**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
7	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	293

**NOVIEMBRE**

**TEJIDO ARTESANAL DE CADENAS Y CESTERÍA EN METAL**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
15 al 19	Retos de la virtualidad	Taller virtual	183

**DICIEMBRE**

**ECONOMÍAS DE LA CULTURA: PERSPECTIVAS Y REALIDADES EN LATINOAMÉRICA**

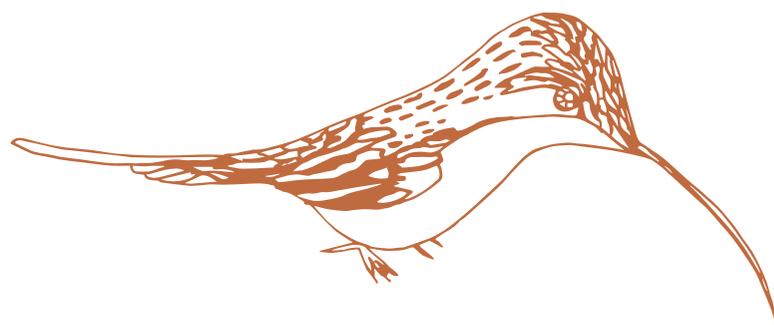
FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
1	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	245

**TEJIDO TRADICIONAL DEL SOMBRERO FINO DE PAJA TOQUILLA ECUATORIANO**

FECHA (DÍA/S)	CATEGORÍA DEL PROGRAMA FORMATIVO	MODALIDAD	PÁGINA
2	Retos de la virtualidad	Conferencia virtual	271



## RECOMENDACIONES BIBLIOGRÁFICAS



Los ponentes e instructores de los distintos espacios formativos del Programa de formación continental para el sector artesanal - 2021, recomendaron los siguientes autores y textos:

### TALLER PROXIMIDADES AL DISEÑO. UNA METODOLOGÍA DE INTERCAMBIO ENTRE LA TRADICIÓN ARTESANAL Y LAS HERRAMIENTAS DE DISEÑO

Carmen Malvar

#### **Texto recomendado:**

Papanek, V. (2014). Diseñar para un mundo real. Ecología humana y cambio social. Pol·len Edicions.

#### **Autores recomendados:**

Bonfil Batalla;  
Gui Bonsiepe;  
Luis Villoro.

### PROPUESTAS METODOLÓGICAS: TEJIENDO COMUNIDADES DE INTERAPRENDIZAJE

Bradley Hilgert

#### **Texto recomendado:**

Castro-Gómez, S. (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global (pp. 79-91). Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

#### **Autor recomendado:**

Anibal Quijano

### TRADICIÓN E INNOVACIÓN: PUENTES POSIBLES...

Gabriela Eljuri

#### **Texto recomendado:**

Malo, C. (1991). Artesanías, Cultura Popular y Diseño. En Artesanos y diseñadores: CIDAP.

### TALLER DE PÁTINAS Y ARCILLAS METÁLICAS

Alberto Santos

#### Textos recomendados:

1. Hiscox, & Hopkins. (2007). El recetario industrial (Segunda ed.). Gustavo Gili, SL.
2. Longo, A. (1966). Estudio de los complejos cianurados de cobre (II). Universidad de Buenos Aires.
3. Heaser, S. (2006). Joyería mágica de arcilla de metal. Océano Ambar.

### ESCULTURAS DE PEQUEÑO FORMATO EN BARRO, APLICACIÓN DE PIGMENTOS NATURALES Y ESMALTES

Samir Valencia

#### Textos recomendados:

1. Bloomfield, L. (2014). Guía de esmaltes cerámicos. Recetas.
2. Constant, C., & Ogden, S. (1997). La paleta del ceramista. Gustavo Gili.
3. Fuentes, R. (2013). Desde el barro hasta la cerámica.

### CONCEPTOS Y MÉTODOS DE DISEÑO APLICADOS A LA CREACIÓN ARTESANAL

Francisco Olmos y Thelma Cazorla

#### Textos recomendados:

1. Espíndola, J. L. (1996). Creatividad. Estrategias y Técnicas. Longman de México Editores; Editorial Alhambra Mexicana.
2. Kandinsky, V. (1926). Kandinsky. Punto y línea sobre el plano. Paidós.
3. Kleon, A. (2014). Aprende a promocionar tu trabajo. Gustavo Gili, SL.
4. Munari, B. (1981). ¿Cómo nacen los objetos? Gustavo Gili, SL.
5. Osterwalder, A., & Pigneur, Y. (2010). Generación de modelo de negocio. Centro Libros PAPF, S.L.U.
6. Rodríguez, M. (2017). Cómo crear y gestionar tu proyecto craft. Guía de negocios para makers y artesanos. Gustavo Gili, SL.

### POLÍTICAS CULTURALES: ECONOMÍA, COMUNIDAD Y DERECHOS PARA EL SECTOR ARTESANAL

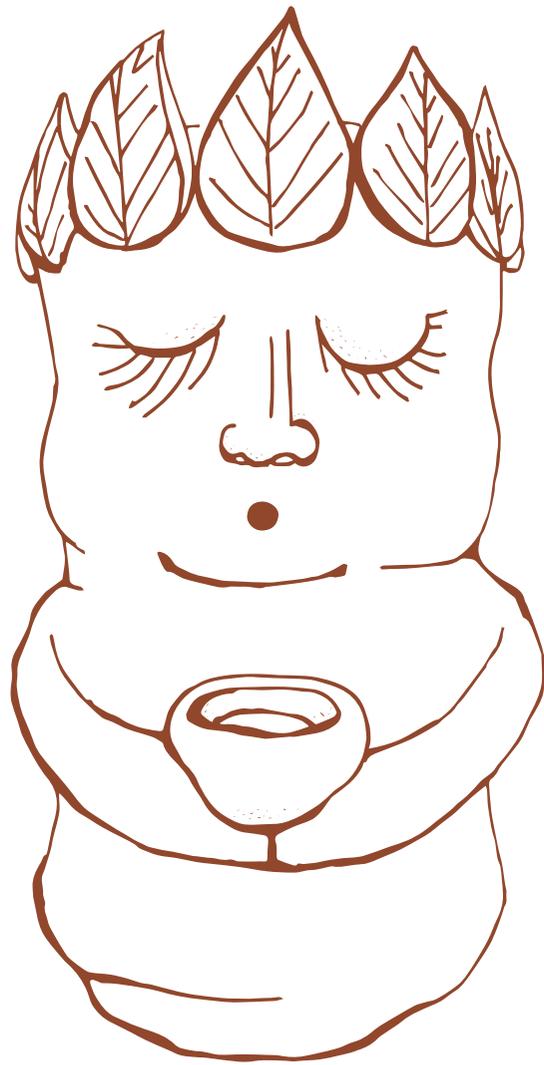
Bárbara Velasco

#### Texto recomendado:

- Prieto, J. (2004). Derechos culturales y desarrollo humano. Revista Pensar Iberoamérica, 7. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a07.htm>



Corte de corteza de coco. Cuenca, provincia del Azuay. Fotografía: Andrea Valdiviezo.



**ANEXOS**

## ANEXO 1.

### PROCESO DE TEÑIDO CON TINTES NATURALES

#### -Descripción de proceso aplicado en taller dirigido a mujeres de Pre Asociación de Emprendedoras de Paja Toquilla de la Parroquia de Nazón-

**Plantas utilizadas:** nogal y garao

**Tintes complementarios:** cúrcuma, anilina café

#### RECOLECCIÓN DE PLANTAS:

El proceso inicia con la recolección de las plantas que se usarán para el teñido de la fibra. Las plantas de las que se pueden obtener pigmentos son conocidas como tintóreas. Generalmente, para el teñido de paja se utilizan las hojas, raíces, cortezas y tallos. Es menos común el uso de bayas, frutos y flores. Las plantas pueden ser conservadas en refrigeración o ser secadas, sin embargo, los resultados son mejores cuando están frescas.

En el caso de usar nogal, este proporciona un buen pigmento cuando los tallos y hojas se cosechan antes de que el fruto haya caído del árbol. En otras especies, se recomienda emplear las hojas antes de la floración, en ese período es cuando más sustancias colorantes contienen.

Las plantas de zonas secas tienen más tinte que las de zonas húmedas.

#### PREPARACIÓN PREVIA AL TEÑIDO:

Se recomienda trabajar con una cocina industrial en un espacio que cuente con buena ventilación.

Para poder teñir una cantidad de 20 cogollos de paja, se usa un tanque metálico grande o 2 ollas con capacidad de entre 15 y 30 litros.

Las ollas o tanques deben estar limpios. Para eliminar cualquier residuo de grasa, se calienta agua en el mismo recipiente y después se lo enjuaga. Es importante no dejar nada de grasa o suciedad, ya que afectan a la calidad y al proceso del teñido.

#### PREPARACIÓN DE PLANTAS TINTÓREAS:



Triturada y desmenuzada de las plantas. Fotografía: Margarita Malo.

Una vez recolectadas las plantas, se separan las hojas de los tallos y las cortezas. Las hojas son desme-

nuzadas manualmente o con ayuda de una tijera. Los tallos y cortezas se machacan, mientras más fino sea el machacado, el tinturado tendrá un mejor resultado.

El material picado y triturado se coloca en una olla o tanque con agua fría. En el caso del garao y el nogal, por 5 cogollos de paja se añade 1 kilo de planta. La concentración del tinte dependerá de la cantidad de agua. Las plantas se maceran toda la noche, si se las deja más tiempo, el resultado será mejor. La maceración puede tomar hasta una semana.

Una vez maceradas, utilizando la misma agua, se hierven las plantas por tres horas. El tiempo de hervido puede variar según la planta.

A continuación, se observan las plantas encontradas en la región y que pueden ser empleadas para obtener tintes naturales. Se indican mordientes, cantidades y resultados.



Proceso de maceración de las plantas. Fotografía: Margarita Malo.

NOMBRE COMÚN DE LA PLANTA	PESO DE LA PLANTA	PARTES DE LA PLANTA A USAR	MORDIENTE	COLOR
Chillca	1 kg.	Hojas	200 g. Alumbre	Amarillo
Cochinilla	300 g.	Insecto seco	200 g. Alumbre	Rosado
	200 g.	Insecto húmedo		
Eucalipto	3 kg.	Hojas	100 g. Alumbre	Amarillo
Nogal	1 kg.	Hojas, tallos, fruto, cortezas	----	Pardo o café
Maíz negro	500 g.	Grano, mazorca	1 cda. Alumbre	Celeste
Achiote	500 g.	Semilla	1 cda. Alumbre	Amarillo
Garao	1 kg.	Hojas, tallos	-----	Café o marrón
Guayusa	500 g.	Hojas, tallos	-----	Amarillo
Molle	3 kg.	Hojas, corteza	1 cda. Alumbre	Amarillo
Retama	3 kg.	Hojas, corteza	1 cda. Alumbre	Amarillo

Fuente: Información basada en Melgar D. (2011); Manual para el teñido de paja toquilla con tintes naturales; Catacaos, Piura.

### MORDIENTES:

Los mordientes son productos que permiten que el color se fije en la paja. Dependiendo de las plantas tintóreas, puede o no utilizarse un mordiente. El nogal y el garao no requieren de estos.

Los mordientes más comunes son: alumbre, sulfato de cobre, dicromato de potasio, sulfato de hierro y barro. Estos pueden aplicarse antes, durante o después del tinturado. Para contrarrestar el maltrato que sufre la fibra, los mordientes deben colocarse junto con ácido acético.

### PREPARACIÓN DE LA PAJA TOQUILLA:

Para que el tinte tenga una buena fijación y sea absorbido, se debe abrir la fibra. Para ello, la paja se remoja en agua fría, de modo que esté humedecida antes del teñido. Es importante que esta no quede sumergida en el agua, ya que podría quebrarse. Esto se realiza el día anterior al proceso de tinturado.



Fibra previamente humedecida, lista para el teñido. Fotografía: Margarita Malo.

### TEÑIDO:

Una vez que las plantas han hervido, se sumergen los cogollos de paja en la olla. En esta etapa, los cogollos son colocados poco a poco, de modo que se pueda probar si el tinte está listo.

El tiempo de hervido es de 20 minutos. En este tiempo, las plantas y los cogollos deben ser meneados utilizando una varilla o cuchara de palo. De requerirse el uso de alumbre como mordiente, se lo coloca durante el teñido.



Cocinado de las plantas para extracción del tinte. Fotografía: Margarita Malo.

### TINTES COMPLEMENTARIOS:

Para intensificar el color o crear variedades de tonos, se complementa el tinte con otros colorantes como cúrcuma, café o anilinas (solamente una pizca). Los tintes complementarios se colocan durante el proceso de teñido.

Por otra parte, se obtienen variaciones de color aplicando ceniza (de quinua molle o mazorcas de maíz quemadas). Para esto, se retiran los cogollos del fuego para dejarlos enfriar y lavar. Una vez limpios, se sumergen en agua con ceniza.

### LAVADO Y SECADO:

Una vez terminado el tinturado, se retira la olla del fuego. Los cogollos se dejan enfriar, se lavan y se cuelgan para su secado.

Las ollas o tanques también deben ser lavados y secados para evitar que se manchen y oxiden.

En cuanto a la decoloración de la fibra por causa de la luz, se recomienda enrollarla en un cartón, tapar la mitad con papel negro y dejar el cartón bajo techo en un lugar donde reciba luz solar directa. Después de un día de exposición al sol, se retira el papel negro y se verifica si la mitad expuesta al sol ha perdido color con relación a la que se encontraba cubierta.

### PRUEBA DE EFECTIVIDAD DE TINTES:

Para comprobar que el tinte ha tenido una buena fijación, se frota la fibra con una tela de algodón blanca. Si la tela se mancha, es que el tinte no se ha fijado y probablemente se requiera de un mordiente.

### REGISTRO DEL PROCESO:

Con el fin de registrar los diferentes procesos de teñido y, a la vez, valorar los resultados, se recomienda separar las muestras, identificarlas y anotar el proceso que se ha aplicado en cada una. ■

### Modelo de tabla para registro de muestras:

<b>RECETA Nro.</b>				<b>FECHA:</b>		
<b>PLANTA:</b>				<b>PESO:</b>		
<b>PARTE/S DE PLANTA USADAS:</b>						
<b>PROCESO:</b>						
<b>TIEMPO DE MACERADO:</b>				<b>CANTIDAD DE AGUA (LITROS):</b>		
<b>TIEMPO DE HERVOR DE PLANTAS:</b>						
<b>TINTE DE REFUERZO</b>	<b>SÍ</b>	<b>NO</b>	<b>TINTE USADO:</b>		<b>CANTIDAD:</b>	
<b>MORDIENTE</b>	<b>SÍ</b>	<b>NO</b>	<b>MORDIENTE USADO:</b>		<b>CANTIDAD:</b>	
<b>TIEMPO DE HERVOR DE PAJA:</b>						
<b>OBSERVACIONES:</b>						
<b>NOTA:</b> 1 Kilo de paja = 5 cogollos						

Fuente: Información basada en Melgar D. (2011); Manual para el teñido de paja toquilla con tintes naturales; Catacaos, Piura.

## ANEXO 2.

## FICHA DE CONTROL DE PRODUCCIÓN:

<b>NOMBRE DEL PRODUCTO:</b>		<b>CÓDIGO:</b>	
Tiempo de elaboración:		Dimensiones:	
<b>MATERIA PRIMA</b>			
	Cantidad:		
	Tipo:		
	Tratamiento:		
<b>OTRO MATERIAL</b>			
<b>TEJIDO</b>			
	Horma	Sí	No
	Plantilla	Sí	No
Tipo de tejido	Tejido 1		
	Tejido 2		
	Tejido 3		
	Tejido 4		
Densidad tejido:	Fino	Mediano	Grueso
Proceso de tejido:			
Procesos adicionales:			
Acabados:			
<b>OBSERVACIONES:</b>			

Fuente: Elaborado por Margarita Malo.

## ANEXO 3

## COMPUESTOS QUÍMICOS PARA HACER RECETAS PARA PÁTINAS:

Nombres y fórmulas químicas - usos comunes	Uso	Observaciones
Acetato de Cobre II ((Cu(H <sub>2</sub> O) <sub>4</sub> ) <sub>2</sub> ) o acetato cúprico	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Acetato de Plomo (Pb(C <sub>2</sub> H <sub>3</sub> O <sub>2</sub> ) <sub>2</sub> )	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Ácido acético (CH <sub>3</sub> COOH) o ácido etanoico (vinagre concentrado)	Industrial	Requiere permisos especiales
Ácido clorhídrico (HCl) o ácido muriático para limpiar cerámica de pisos	Industrial	Requiere permisos especiales
Ácido cloroáurico (HAuCl <sub>4</sub> ) o Ácido tetracloroáurico(III)	Laboratorios	Proveedores de reactivos de laboratorios
Ácido Nítrico grado industrial (HNO <sub>3</sub> )	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Ácido Oxálico (HOOC-COOH) o ácido etano dioico	Medicinas	Almacenes especializados de químicos
Azufre en polvo (S) o flor de azufre.	Industrial	Farmacias y almacenes especializados
Bicarbonato de sodio (NaHCO <sub>3</sub> ) o Carbonato ácido de sodio. Polvo de hornear	Industrial	Farmacias y almacenes especializados
Bórax o Tetra borato de Sodio hidratado (Na <sub>2</sub> [B <sub>4</sub> O <sub>7</sub> (OH) <sub>4</sub> ]·8H <sub>2</sub> O)	Industrial	Farmacias y almacenes especializados
Carbonato de Amonio ((NH <sub>4</sub> ) <sub>2</sub> CO <sub>3</sub> )	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Carbonato de cobre II (CuCO <sub>3</sub> ) o Carbonato Cúprico	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Carbonato de Sodio (Na <sub>2</sub> CO <sub>3</sub> )	Industrial	Requiere permisos especiales
Cloruro de amonio (NH <sub>4</sub> Cl)	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Cloruro de Calcio (CaCl <sub>2</sub> )	Industrial	Requiere permisos especiales
Cloruro de Sodio (NaCl)	General	Supermercados
Cremor Tártaro o Bitartrato de potasio (K <sub>2</sub> H <sub>2</sub> O <sub>6</sub> )	Alimentos	Uso alimenticio
Hidróxido de Sodio (NaOH) (sosa cáustica para desagües)	Industrial	Requiere permisos especiales
Hipo sulfito de Sodio (Na <sub>2</sub> SO <sub>2</sub> )	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Nitrato de Bismuto III (Bi(NO <sub>3</sub> ) <sub>3</sub> )	Industrial	Proveedores de reactivos de laboratorios
Nitrato de Cobre II (Cu(NO <sub>3</sub> ) <sub>2</sub> ) o Nitrato Cúprico	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Nitrato de Hierro III o Nitrato Férrico (Fe(NO <sub>3</sub> ) <sub>3</sub> )	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Solución concentrada de amoníaco o hidróxido de amonio (NH <sub>3</sub> )	Industrial	Requiere permisos especiales
Sulfato de Cobre (CuSO <sub>4</sub> ) o lo más común Sulfato de cobre hidratado (CuSO <sub>4</sub> ·5H <sub>2</sub> O)	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Sulfato de Potasio (K <sub>2</sub> SO <sub>4</sub> )	Agrícola	Tiendas de productos agrícolas
Sulfuro de amonio ((NH <sub>4</sub> ) <sub>2</sub> S)	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Sulfuro de Antimonio (Sb <sub>2</sub> S <sub>3</sub> ) también conocido como estibina	Industrial	Proveedores de reactivos de laboratorios
Sulfuro de Bario (BaS)	Industrial	Proveedores de reactivos de laboratorios
Sulfuro de Potasio (K <sub>2</sub> S)	Industrial	Almacenes especializados de químicos
Tiosulfato de Sodio (Na <sub>2</sub> S <sub>2</sub> O <sub>3</sub> · 5H <sub>2</sub> O) llamado también hiposulfito sódico	Industrial	Almacenes especializados de químicos

- Hay que comprarlo.
- Se puede usar productos caseros.
- Se puede preparar de forma casera.

Fuente: Elaborado por Alberto Santos.

## ANEXO 4.

### COMPILACIÓN DE RECETAS PARA LA ELABORACIÓN DE PÁTINAS:

Alberto Santos

#### Pátina azul para cobre y latón

Materiales:

Pátina con ácido nítrico

Viruta o laminillas de cobre limpias y decapadas

Proceso:

Dejar reaccionar el HNO<sub>3</sub> con las laminillas de cobre hasta que cese la reacción. Luego retirar el metal, diluir con agua destilada y guardar en un frasco bien tapado. Esta pátina es una solución de nitrato de cobre II concentrado. Es un líquido corrosivo y Tóxico. Se debe manejar con precaución. La pieza de cobre tiene que ser limpiada con Alcohol. Se pinta la pieza con la pátina y se calienta con el soplete con la llama baja. Se lava con agua corriente, se deja secar y se repite el proceso hasta corregir y homogeneizar la superficie.

#### Pátina negra para cobre, latón y plata

Materiales:

Azufre en polvo

Vaselina líquida

Proceso:

Por agitación, a 60 grados de temperatura, se va añadiendo azufre en polvo (flor de azufre) a la vaselina líquida calentada, hasta formar una pasta. Se sube la temperatura poco a poco, hasta alcanzar un poco más de 100 grados centígrados y lograr una pasta homogénea. Para mejores resultados, se debe calentar hasta formar una pasta marrón oscura; a continuación, se deja enfriar. Con esta pasta se pueden obtener tonos que varían desde el marrón claro hasta el marrón azulado en piezas de cobre, latón y plata. Para quitar una pátina mal lograda, solo hace falta calentar con el soplete unos pocos segundos y lavar la pieza.

#### Color fucsia para cobre

Materiales:

Bórax (Tetra borato de Sodio hidratado (Na<sub>2</sub>[B<sub>4</sub>O<sub>5</sub>(OH)<sub>4</sub>]8H<sub>2</sub>O))

Bicarbonato de sodio (NaHCO<sub>3</sub>)

Proceso:

Se disuelve bórax en agua caliente hasta alcanzar el punto de saturación y ebullición. Se desengrasa y lava con bicarbonato a la pieza de cobre. A continuación se la coloca en una malla metálica de acero inoxidable y con un soplete de

llama potente, se calienta la pieza hasta casi llegar al punto de fusión del cobre. Se sumerge a la pieza rápidamente en la solución hirviente de bórax. La coloración fucsia es inmediata y se puede hacer varias veces hasta lograr el color deseado. Luego se pule y se cubre con cera microcristalina.

#### PÁTINAS DE DIVERSOS COLORES PARA PLATA, COBRE Y LATÓN:

##### Amarillo oro:

Materiales:

8 g de Tiosulfato de Sodio (Na<sub>2</sub>S<sub>2</sub>O<sub>3</sub> · 5H<sub>2</sub>O) llamado también hiposulfito sódico

50 g de Nitrato Férrico (Fe(NO<sub>3</sub>)<sub>3</sub>) o normalmente la sal hidratada Fe(NO<sub>3</sub>)<sub>3</sub> · 9

H<sub>2</sub>O

1.1 litros de agua destilada

Proceso:

Calentar la solución hasta hervir y sumergir la pieza en ella.

##### Amarillo verdoso 1:

Materiales:

1 g de Tiosulfato de Sodio (Na<sub>2</sub>S<sub>2</sub>O<sub>3</sub> · 5H<sub>2</sub>O) llamado también hiposulfito sódico

8 g de Nitrato Férrico (Fe(NO<sub>3</sub>)<sub>3</sub>) o sal hidratada Fe(NO<sub>3</sub>)<sub>3</sub> · 9 H<sub>2</sub>O

1.6 litros de agua destilada

Proceso:

Sumergir la pieza en la solución. A diferentes temperaturas se producen diferentes tonalidades.

##### Amarillo verdoso 2:

Materiales:

7 g Cloruro de amonio (NH<sub>4</sub>Cl)

4 g Acetato de Cobre II ([Cu(H<sub>2</sub>O)<sub>6</sub>]<sub>2</sub>) o acetato cúprico

0.05 litros de agua destilada

Proceso:

Proceso en frío. Pátina opaca Pesada. Funciona después de varias aplicaciones.

##### Azul 1:

Materiales:

15 g de Sulfuro de Potasio (K<sub>2</sub>S)

200 g de Cloruro de amonio (NH<sub>4</sub>Cl)

1 litros de agua destilada

Proceso:  
Calentar el metal y aplicar la solución con brocha o pincel. Dejar secar.

### **Azul 2:**

Materiales:  
60 g de Tiosulfato de Sodio ( $\text{Na}_2\text{S}_2\text{O}_3 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$ ) o hiposulfito sódico  
4 g de Ácido Nítrico grado industrial ( $\text{HNO}_3$ )  
1 litro de agua destilada

Proceso:  
Sumergir el metal en la solución. Experimentar con diferentes temperaturas.

### **Azul verdoso:**

Materiales:  
142 g de Sulfato de Cobre ( $\text{CuSO}_4$ ) o Sulfato de cobre hidratado  $\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$ )  
142 g de Acetato de Sodio ( $\text{C}_2\text{H}_3\text{NaO}_2$ ) o ( $\text{CH}_3\text{COONa}$ )  
142 g de Carbonato de cobre II ( $\text{CuCO}_3$ ) o Carbonato Cúprico  
1 litro de agua destilada.

Proceso:  
Sumergir el metal en la solución. Experimentar con diferentes temperaturas.

### **Azul pavo real:**

Materiales:  
150 g de Tiosulfato de Sodio ( $\text{Na}_2\text{S}_2\text{O}_3 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$ ) o hiposulfito sódico  
25 g de Acetato de Plomo ( $\text{Pb}(\text{C}_2\text{H}_3\text{O}_2)_2$ )  
30 g de Cremor Tártaro o Bitartrato de potasio ( $\text{KC}_4\text{H}_5\text{O}_6$ )  
1 litro de agua destilada

Proceso:  
Proceso por inmersión, pátina intensa y transparente. Sumergir el objeto entre 20 y 30 minutos. Se debe aplicar un conservante inmediatamente después de que el objeto se retira y se seca.

### **Azul metálico - negro:**

Materiales:  
10 g de Sulfuro de Bario ( $\text{BaS}$ )  
1.25 litros de agua destilada

Proceso:  
Proceso de inmersión, pátina semiopaca. Sumergir el objeto en la solución durante la noche a temperatura normal. Es necesario aplicar un conservante.

**Violeta:**  
(Para latón y bronce)

Materiales:  
16 g de Nitrato de Cobre II ( $\text{Cu}(\text{NO}_3)_2$ ) o Nitrato Cúprico  
0.2 litros de agua destilada

Proceso:  
En un recipiente se prepara una solución de 100 ml de agua destilada con 20 gramos de ferrocianuro de potasio II ( $\text{C}_6\text{FeK}_4\text{N}_6$ ) o hexacianoferrato (II) de potasio. En caliente y con una brocha se aplica en el bronce una capa de ferrocianuro de potasio saturado y se sumerge en la solución de nitrato de cobre.

### **Blanco antiguo:**

Materiales:  
20 g de Nitrato de Bismuto III ( $\text{Bi}(\text{NO}_3)_3$ )  
250 ml de agua destilada.

Proceso:  
Calentar el metal y aplicar la solución sobre una placa caliente.

### **Marrón:**

Materiales:  
1 g de Tiosulfato de Sodio ( $\text{Na}_2\text{S}_2\text{O}_3 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$ ) llamado también hiposulfito sódico  
8 g de Nitrato de Hierro III o Nitrato Férrico ( $\text{Fe}(\text{NO}_3)_3$ )  
1 litro de agua destilada.

Proceso:  
Sumergir el metal en la solución y dejar unos minutos. A continuación cepillar hasta que emerge el color.

### **Marrón mate:**

Materiales:  
28 g de Sulfuro de Bario ( $\text{BaS}$ )  
28 g de Sulfuro de Potasio ( $\text{K}_2\text{S}$ )  
58 g de solución concentrada de amoníaco o hidróxido de amonio ( $\text{NH}_3$ )  
1.5 litros de agua destilada.

Proceso:  
Calentar el metal y aplicar la pátina sobre una placa caliente.

### **Marrón negruzco:**

Materiales:

2 g de Sulfuro de Antimonio (Sb<sub>2</sub>S<sub>3</sub>) también conocido como estibina  
 4 g de Hidróxido de Sodio (NaOH)  
 ½ litro de agua destilada

Proceso:  
 Calentar la solución y aplicar con un pincel.

#### **Marrón claro a oscuro (marrón básico):**

Materiales:  
 5 g de Nitrato de Hierro III o Nitrato Férrico (Fe(NO<sub>3</sub>)<sub>3</sub>)  
 1 litro de agua destilada

Proceso:  
 El proceso en caliente da como resultado un color transparente. Para cada color es necesario que la mezcla sea fresca.

#### **Café mate:**

Materiales:  
 25 g de Sulfuro de Bario (BaS)  
 7 g de Sulfuro de Potasio (K<sub>2</sub>S)  
 60 g de Solución concentrada de amoníaco o hidróxido de amonio (NH<sub>3</sub>)  
 0.75 litros de agua destilada

Proceso:  
 Proceso en frío. El resultado es una pátina opaca que se oscurece inmediatamente después de la aplicación.

#### **Café óxido:**

Materiales:  
 80 g de Nitrato de Hierro III o Nitrato Férrico (Fe(NO<sub>3</sub>)<sub>3</sub>)  
 60 g de Perclorato de Hierro II (Fe(ClO<sub>4</sub>)<sub>2</sub>) o Perclorato Ferroso.  
 3 litros de agua destilada

Proceso:  
 El proceso en frío da como resultado una excelente pátina opaca. Se logran efectos inmediatos.

#### **Café negro:**

Materiales:  
 2 g de Sulfuro de Antimonio (Sb<sub>2</sub>S<sub>3</sub>) también conocido como estibina  
 4 g de Hidróxido de Sodio (NaOH)  
 0.25 litros de agua destilada

Proceso:  
 El proceso en caliente da como resultado una excelente pátina semiopaca. El color aparece inmediatamente después de la aplicación. Esta pátina también se puede aplicar en frío.

#### **Café oscuro:**

Materiales:  
 20 g de Sulfuro de Potasio (K<sub>2</sub>S)  
 1 litro de agua destilada

Proceso:  
 Pátina de proceso caliente o frío. Queda transparente y se puede utilizar solamente una vez, de lo contrario se convierte en neutra.

#### **Negro:**

Materiales:  
 7 g de Carbonato de cobre II (CuCO<sub>3</sub>) o Carbonato Cúprico  
 4 g de Carbonato de Amonio ((NH<sub>4</sub>)<sub>2</sub>CO<sub>3</sub>)  
 1 g de Carbonato de Sodio (Na<sub>2</sub>CO<sub>3</sub>)  
 1 litro de agua destilada

Proceso:  
 Calentar la solución y sumergir la pieza. Mover constantemente.

#### **Púrpura:**

Materiales:  
 5 g de Cloruro de Sodio (NaCl) o sal común  
 4 g de solución concentrada de amoníaco o hidróxido de amonio (NH<sub>3</sub>)  
 4 g de ácido acético (CH<sub>3</sub>COOH)  
 5 g Cloruro de amonio (NH<sub>4</sub>Cl)  
 1 litro de agua destilada

Proceso:  
 Calentar la solución. Con una brocha aplicar varias capas sobre la pieza en hasta lograr el tono deseado.

#### **Rojo oscuro:**

Materiales:  
 3.1 g de Nitrato de Cobre II (Cu (NO<sub>3</sub>)<sub>2</sub>) o nitrato cúprico  
 3 g de Cloruro de amonio (NH<sub>4</sub>Cl)  
 1.2 g de Cloruro de Calcio (CaCl<sub>2</sub>)

0.7 g de Sulfato de Cobre ( $\text{CuSO}_4$ ) o sulfato de cobre hidratado  $\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$   
 0.7 g de Ácido Oxálico ( $\text{HOOC-COOH}$ ) o ácido etano dioico  
 0.2 litros de agua destilada

Proceso:  
 Aplicar la solución sobre la pieza y calentar. Sumergir la pieza en una solución diluida de ácido nítrico. Dejar actuar a la solución entre 10 y 15 minutos.  
 Lavar y secar.

### Verde 1:

Materiales:  
 15 g de Nitrato de Cobre II ( $\text{Cu}(\text{NO}_3)_2$ ) o nitrato cúprico  
 ½ litros de agua destilada

Proceso:  
 Calentar la pieza, aplicar con una brocha y/o pincel.

### Verde 2:

Materiales:  
 7 g de Cloruro de amonio ( $\text{NH}_4\text{Cl}$ )  
 8 g de Acetato de Cobre II ( $[\text{Cu}(\text{H}_2\text{O})_6]_2$ ) o acetato cúprico  
 0.03 litros de agua destilada

Proceso:  
 Calentar la solución. Aplicar sobre la pieza con un pincel.

### Verde antiguo 1:

Materiales:  
 40 g de Nitrato de Cobre II ( $\text{Cu}(\text{NO}_3)_2$ ) o nitrato cúprico  
 40 g de Cloruro de amonio ( $\text{NH}_4\text{Cl}$ )  
 40 g de Cloruro de Calcio ( $\text{CaCl}_2$ )  
 1 litro de agua destilada

Proceso:  
 Calentar el metal. Aplicar sobre la pieza con un pincel.

### Verde antiguo 2:

Materiales:  
 12 g de Sulfato de Cobre ( $\text{CuSO}_4$ ) o sulfato de cobre hidratado  $\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$   
 2 g de Cloruro de amonio ( $\text{NH}_4\text{Cl}$ )  
 ¼ litro de agua destilada

Proceso:  
 Calentar el metal. Aplicar sobre la pieza con un pincel.

### Verde antiguo 3:

Materiales:  
 14 g de Sulfato de Cobre ( $\text{CuSO}_4$ ) o Sulfato de cobre hidratado  $\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$   
 85 g de Cloruro de amonio ( $\text{NH}_4\text{Cl}$ )  
 1.2 litros de agua destilada

Proceso:  
 Calentar el metal. Aplicar sobre la pieza con un pincel.

### Verde claro:

Materiales:  
 5 g de Cloruro de Sodio ( $\text{NaCl}$ )  
 4 g de solución concentrada de amoníaco o hidróxido de amonio ( $\text{NH}_3$ )  
 4 g de Ácido acético ( $\text{CH}_3\text{COOH}$ ) o ácido etanoico.  
 5 g de Cloruro de amonio ( $\text{NH}_4\text{Cl}$ )  
 1.2 litros de agua destilada

Proceso:  
 Calentar el metal. Aplicar sobre la pieza con un pincel.

### Verde manzana:

Materiales:  
 50 g de Cloruro de Sodio ( $\text{NaCl}$ )  
 40 g de Solución concentrada de amoníaco o hidróxido de amonio ( $\text{NH}_3$ )  
 50 g de Cloruro de amonio ( $\text{NH}_4\text{Cl}$ )  
 40 g de Ácido acético glacial  
 3 litros de agua destilada

Proceso:  
 Proceso en frío, pátina opaca. La aplicación de un conservante es opcional.

Las ilustraciones publicadas tuvieron como modelo de referencia a las siguientes piezas artesanales:

Mocawas (cuencos de cerámica) y máscara de niño quichua.  
Autoras: Marcia Chango y Clementina Malaver. pp. - portada, 2, 22 y 301.  
Máscaras de fiestas populares. Autor: Manuel Toaquiza. pp. 10, 156, 306 y 315.  
Danzante de Pujilí. Autor: anónimo. p. 23  
Máscara de mujer. Autora: Anita Lara. p. 24.  
Colgante: Villanueva Martos Joyería; p. 26.  
Gráficos de pieza cerámica. Autor: Guillermo Guerra. pp. 38 y 39.  
Planta de uvilla electroformada. Autor: Alberto Santos. p. 78.  
Aretes de filigrana. Autor: Manolo Jara. p. 110.  
Alebrije. Autor: anónimo. p. 157.  
Pájaros de papel maché. Autor: Paul Trujillo. pp. 158 y 316.  
Pájaro y maceta de cerámica. Autor: Samir Valencia. pp. 158 y 320.  
Bordado de Zuleta. Autor: anónimo. p. 224.  
Máscara de búho. Autor: Luis Ugsha. p. 235.  
Aretes de flor: Autor: Argó Joyería. p. 269  
Muñeco Automata. Autor: Juguetes con oficio. p. 300.

La ilustración de la p. 76 tuvo como referencia la obra de Ismael Rodríguez.

---

Para citar a esta publicación se debe utilizar el siguiente formato:

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - CIDAP. (2022). Programa de Formación Continental para el Sector Artesanal 2021 (Primera edición). Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - CIDAP.

---

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la autorización por escrito del titular de los derechos.

### **AGRADECIMIENTOS:**

Sara Jaramillo, Bárbara, Velasco, Conny Viscarra, Yadhira Espinoza, Adrián Salvador, Alberto de Betolaza, Alberto Santos, Alejandra Dawi, Alexandra Correa, Amalia Ramírez, Ana Gabriela Andrade, Andrés Felipe Suárez, Ariel Chamorro, Bernarda Polanco, Bradley Hilgert, Carmen Malvar, Consuelo Mezones, Cornelia Kammermann, Daniel Mezones, Daniela Fuentes Moncada, Diana Ledesma, Diana Sojos, Domingo Carranza, Elena Alfaro, Elisa Guillén, Emilio Vargas, Emilio Vargas, Felipe Mendoza, Fernando Lazcano, Francisco Olmos, Gabriel Finkelsztejn, Gabriela Eljuri, Gabriela Montalvo, Genaro López, Gladys Rosado, Gustavo Moscoso, Hernán Pacurucu, Hilda Males, Irene Ramos, Ismael Rodríguez, Iván Encalada, Javier Cevallos, Javier Pérez, Javier Rivera, Jefferson Rivera, José Manuel Tiviano, Juan José Palacios, Juan Valdivieso, Juana Guarderas, Julián Ramos, Karla Cisneros, Lucas Saragosí, Lucia Chrometzka, Luis Vallejo, Marcia Pulla, Marco Machado, Matilde Lema, Michelle Olarte, Napoleón Cabrera, Pablo Cardoso, Pamela Abad, Pamela Cevallos, Paola de la Vega, Paola Fritz, Paola Quinche, Raúl Cabrera, Rosa Jijón, Rosa Salinas, Roxana Amarilla, Roxana Cayo, Sairi Alfonso Lema, Samir Valencia, Santiago Vega, Silvia Narváez, Silvia Zeas, Thelma Cazorla, Vanesa Alarcón, Venuca Evanán, Xavier Molina y Zulma Masi.



Con el apoyo de:



ESTUDIOSAVAGE



NOCKXFT



Directorio Cidap:



[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)



# OEI



Organización de los  
Estados Americanos



Ministerio de Producción,  
Comercio Exterior,  
Inversiones y Pesca

Ministerio  
de Cultura  
y Patrimonio

Ministerio de  
Relaciones Exteriores y  
Movilidad Humana



República  
del Ecuador

**Gobierno  
del Ecuador**

**GUILLERMO LASSO  
PRESIDENTE**