

UN CAMPO DE LO PROPIO, EL NOSOTROS DE LA ACTIVIDAD ARTESANAL EN COLOMBIA

Daniel Ramírez¹

Resumen

Amparado en las elaboraciones teóricas de Pierre Bourdieu y Nestor García Canclini, propongo una ruta para abordar la actividad artesanal en Colombia como un campo. En el texto apporto elementos derivados de una investigación documental y de campo que realicé para Artesanías de Colombia S.A. en el 2012 sobre las relaciones entre artesanía, arte y manualidad. Relaciones que como propongo, no se pueden entender por fuera de la posición dominante que Artesanías de Colombia S.A. y desde allí, el diseño industrial, en la constitución de los principios de división y visión que establecen la legitimidad de las artesanías.

Derivado de la propuesta de García Canclini sobre la condición *postautonomía* de los campos, propongo algunas líneas para pensar el campo de las artesanías fuera de sí mismo.

Sheltered in the theoretical elaborations of Pierre Bourdieu and Nestor Garcia Canclini, I propose a route to address the craft activity in Colombia as a field. In the text I bring elements derived from a documentary and field research I did for Artesanías de Colombia S.A. in 2012 on the relationship between handicrafts, art and craft. Relationships that as I suggest, can not be understood outside of the dominant position Artesanías de Colombia S.A. and thence, industrial design, in the constitution of the principles of division and established the legitimacy vision of crafts.

Derived from García Canclini's proposal on the condition of the fields *postautonomía* propose some lines to think the field of crafts outside himself.

Descriptores

Campo de las artesanías, nacionalismo, diseño industrial, Artesanías de Colombia S.A., postautonomía.

Crafts field, nationalism, industrial design, Artesanias de Colombia SA, pos-tautonomy.

Introducción

En las propuestas teóricas y en los resultados de investigaciones, más que fundamentos o conclusiones, experimentamos senderos y enigmas del saber. Néstor García Canclini, 2010.

Una institución en crisis es más reflexiva, está más dispuesta a la interrogación sobre sí que una institución sin problemas. Pierre Bourdieu, 2010.

¹ Este artículo hace parte de los productos de la investigación denominada *Arte, artesanía y arte manual. Estudio para la actualización del conocimiento del sector artesanal*, que desarrollé durante el 2012 para Artesanías de Colombia S.A bajo la modalidad de contratista en el proyecto *Investigación y gestión del conocimiento*. danielramirez_pg@yahoo.com

Este documento recoge algunas de las tensiones identificadas durante el año 2012 en una investigación que realicé para Artesanías de Colombia S.A. sobre las relaciones entre arte, artesanía, manualidad y diseño. Sin embargo, las tensiones que esbozo y trato de relevar no se circunscriben a ese año de trabajo. Algunas las había percibido tiempo atrás cuando realice unos diagnósticos socio-culturales para Artesanías de Colombia S.A. en el 2007.

En ese entonces me pude percatar de dos cuestiones: la primera, que a diferencia de lo que dictaba mi experiencia como consumidor y transeúnte de ciudad, no todos los objetos que me había acostumbrado a ver expuestos sobre retazos de tela en las aceras, los podía entender como artesanía, a pesar de que habían sido hechos a mano. Lo que por extensión también me hacía dudar sobre el uso de la categoría de artesano para estas personas. La segunda, de que a diferencia de lo que había aprendido en mi educación escolar sobre la tradición inmemorial de la nación y, en el pregrado de antropología, sobre las raíces milenarias de la *cultura material* de los pueblos indígenas de América y de Colombia, no podía subsumir esa noción en la de artesanía. No sólo porque la primera constituía una forma precisa de mercancía y la segunda, me parecía, desbordaba al mercado como último destino; sino porque la artesanía me mostraba una historia más reciente de la que me había acostumbrado a codificar en términos de años antes de Cristo o del Presente.

Lo que intento decir, es que a pesar de que había aprendido a ubicar en el terreno de lo artesanal a toda la producción de objetos elaborados a mano, la experiencia dentro y orbitando a Artesanías de Colombia S.A. me había mostrado que sólo ciertos objetos, personas y procesos podían ser representados como artesanías, artesanos y artesanales y, a la vez, que las artesanías, los artesanos y los procesos artesanales, que está empresa reconoce, están diferencial y

desigualmente posicionados en el marco general de los límites que ella ha construido para cada noción. Es decir, me encontraba en un escenario diferenciado y jerarquizado para el que no contaba, siguiendo a Bourdieu, con el “capital simbólico” necesario para moverme en este “campo” –no sé si ya lo haya adquirido—. Estas dos nociones no son fortuitas, pues una de las cosas que trataré de mostrar en este artículo, es que la actividad artesanal constituye un campo en el sentido que le da Bourdieu, y para el que es necesaria la adquisición y puesta en juego de cierto *habitus* que permite reconocer la existencia del campo y de las jugadas posibles -permitidas— dentro del mismo. En este sentido, como lo advierte García Canclini, el lector a duras penas encontrará senderos y enigmas que ameritan ser recorridos con posterioridad.

Por otra parte, el llamado que me hizo Artesanías de Colombia S.A. para realizar esta investigación sobre la relación entre la artesanía, el arte y la manualidad –al que agregué el diseño—, parecería tener cierta simultaneidad y consonancia con mis propias preocupaciones. Sin embargo, esa discusión se ha abordado en esta empresa desde la década del setenta, por lo que aquí sólo podré aportar las consideraciones de un recién llegado al campo, en tal sentido no hay simultaneidad. tampoco hay consonancia porque mientras a la empresa le interesa entender el lugar actual de la artesanía en estas relaciones, a razón de la incertidumbre generada por las diferentes tensiones que ha generado la desestabilización de las certezas que había construido sobre las nociones de artesano y artesanía, en parte suscitadas por la re-configuración del nosotros nacional que provocó la Constitución de 1991; mis intereses, están encaminados a entender el lugar de la empresa dentro de la configuración del campo de la artesanía y de su relación con estos otros escenarios, es decir, a cuestionar lo que dentro de la lógica institucional no parece tener lugar.

De este modo, lo otro que trataré de mostrar en este artículo es que Artesanías de Colombia S.A. no es una entidad que sólo debe amoldarse a las formas recientes que han adquirido los artesanos y la artesanía, sino una que debe asumir su lugar en la construcción de éstas, tanto en el pasado como en el presente, porque ella misma ha contribuido a estructurar de una forma precisa la relación entre la artesanía, el arte, la manualidad y el diseño. Suponiendo que lo que Bourdieu plantea sobre la crisis es cierto, quiero entonces pensar esta empresa como una *institución en crisis*, y concederle estas líneas la posibilidad de abrir el camino para que se cuestione sobre sí misma ahora que parece haber encontrado en los objetos producidos por indígenas las certezas perdidas. Esto, claro, no pensando en recuperar la estabilidad de empresa, sino en poner de relieve las implicaciones políticas, económicas, sociales y culturales que tiene su hacer, toda vez que a las artesanías se les reconoce la capacidad de representar el nosotros nacional.

He estructurado estas líneas introductorias con demasiada autorreferencialidad y advirtiéndolo que las escribo como un recién llegado al campo, por dos razones: la primera, el análisis y discusión sobre la relación entre arte y artesanía no es nueva en Colombia y mucho menos en Latinoamérica. Desde la década del setenta y en distintos rincones disciplinarios, se ha abordado la cuestión, desde México y sobre este país o incluso sobre la región en general lo han hecho Nestor García Canclini (1982; 1990), Victoria Novelo (1976) y Marta Turok (1988); desde Perú pensando en ese país y en la región en general, Lauer Mirko (1982; 1989), entre otros. En Colombia, a diferencia de estos países la relación que más se ha abordado es la de la artesanía y el diseño, aunque no sin desconocer el marco de referencia establecido por los autores que he citado y los problemas por ellos anotados; en esta línea cabe destacar el trabajo de Ana Cielo Quiñones y Gloria Barrera (2006) y los de Neve Herrera (1976; 1992; 2003). La segunda, porque como lo he percibido a lo largo de estos cinco años transcurridos desde el 2007, las

consideraciones sobre las artesanías y la actividad artesanal que no gocen de la autoridad legítima que ha constituido el diseño y especialmente su práctica dentro de Artesanías de Colombia S.A., son desestimadas u obstaculizadas si provienen de otras disciplinas o lugares, con excepción de lo que las artesanas y artesanos puedan decir sobre cada uno de los oficios que ejecutan, al menos los que la empresa reconoce.

Es decir, en esta introducción he tratado de exhibir cierto capital adquirido y un posicionamiento dentro del campo de las artesanías, lo que como iniciado, deriva en una forma particular de abordar sus relaciones con el arte, la manualidad y el diseño, pues no soy artesano, artista, ejecutor de manualidades o diseñador. Por eso, el abordaje socio-histórico que propongo adolece, entre otras cosas, de consideraciones sobre la plástica, la estética y la economía; no obstante, la perspectiva adoptada me ha permitido entender que la discusión sobre las relaciones entre esos campos es parte constitutiva y constituyente de las artesanías y, a la vez, que la particularidad de éste con relación a esos otros está en la forma como se ha entendido lo nacional y desde ahí el *nosotros* de la nación. Y esto último constituye un tercer elemento que mostraré en este artículo.

En un principio la investigación estaba encaminada a entender las relaciones entre la artesanía, el arte y las manualidades en las dos últimas décadas, sin embargo, rápidamente me di cuenta que esa pretensión podría ser estéril si no entendía la forma cómo se había conformado el campo de las artesanías en Colombi; al ampliar la delimitación temporal me topé con un campo en el que el diseño resultaba inherente pero sobre lo que no se me había invitado a pensar, por ello finalmente lo incluí. La investigación la hice con atención al campo de la artesanía y con centro en Artesanías de Colombia S.A., procurando hacerlo en atención al ciclo de la economía: producción, circulación y consumo, tomando con cierta libertad las consideraciones que Marx

hizo al respecto en la introducción a los *Grundrisse*; en especial la relación entre producción y consumo, y las formas como la producción crea al consumidor y el consumo como “el acto en virtud del cual el productor se hace productor” ([1857] 1972: 14).

Esto lo concreté desde tres escenarios de trabajo: el de la producción, para el que seleccioné cuatro lugares con los que Artesanías de Colombia S.A. ha sostenido relación a lo largo de sus 49 años de existencia Ráquira (Boyacá), La Chamba (Tolima), Sandoná y Pasto (Nariño) –en este artículo solo recojo algunas observaciones y fragmentos de entrevistas realizadas en La Chamba, Sandoná y Pasto—.

El del consumo, en la figura de tiendas y puestos de venta en Bogotá, Medellín, Pereira, Cartago, Barranquilla, Santa Marta, Cartagena, Manizales y Armenia; también abordé dos espacios feriales, la Feria de las Colonias 2012 y Expoartesanías 2012 –aquí sólo recojo las experiencias de Santa Marta, Cartagena—.

El tercer escenario, es la misma Artesanías de Colombia S.A., donde, además del trabajo con los funcionarios de la empresa a través de dos grupos focales y la convivencia rutinaria en las instalaciones de la empresa, realice un encuentro de dos días para abordar el tema y visité sus espacios comerciales, incluida su participación en la Feria Internacional de Arte de Bogotá (ArtBo) realizada en octubre de 2012 –experiencia que también recojo aquí—.

El nosotros de la actividad artesanal

Como anota Nestor García Canclini en su más reciente publicación, si bien Bourdieu no fue el primero en advertir que una de las características de la modernidad era la constitución de campos autónomos dentro del espacio social, sí fue el sociólogo que construyó una teoría sofisticada y rigurosa sobre éstos, en la medida en que permitió entender la forma como operan las estrategias y disputas de agentes e instituciones dentro de cada uno de éstos –el arte, la literatura, la ciencia, la política, etc.—. La noción de campo, plantea García Canclini, acabó con la oposición abismal y abstracta entre el individuo y el todo social, entre la noción romántica del individuo y el determinismo social; esto porque, como lo mostró Bourdieu, cada campo tienen una estructura interna y unas reglas específicas que determinan las formas de producción, circulación y apropiación de obras y prácticas en cada uno de éstos (García Canclini 2010).

Para Bourdieu el espacio social está constituido por espacios estructurados de posiciones que determinan y están determinadas por leyes sociales que le son propias a cada uno de estos espacios o campos. En ellos que tienen lugar unas disputas entre agentes e instituciones por la legitimidad de aquello que es susceptible producir, circular y apropiar dentro del campo mismo. Esas disputas derivan de la distribución desigual del capital específico –porque solo tiene valor en relación con un campo determinado y no con otros— que establece las posibilidades y limitaciones que tienen los agentes e instituciones para el desarrollo de estrategias de conservación o de subversión de las posiciones que dentro del campo tienen como dominantes o dominados, según sea el estado de la acumulación del capital necesario para entrar y mantenerse en el juego del campo (Bourdieu 2000, 1976, 1997, 1990)

El campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, ha emergido poco a poco, de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente

irreversible. [...] Esos recursos colectivos, colectivamente acumulados, constituyen a la vez limitaciones y posibilidades. [...] No se puede hacer todo [...]; tampoco se puede hacer cualquier cosa. Hay sistemas de clasificación admitidos [...], jerarquías que orientan las elecciones (Bourdieu 2010a, 38).

Las estrategias y elecciones de los agentes, no obstante, no responden enteramente a las motivaciones y cálculos que estos realizan dentro del juego para lograr una mejor posición dentro del campo, ni tampoco son el efecto transparente de los condicionamientos de la estructura de éste. Para Bourdieu las prácticas sociales no responden al puro objetivismo o subjetivismo, pues no son puro constreñimiento *exterior* a las decisiones de los agentes, ni tampoco puras decisiones libres y espontáneas. En realidad, advierte, éstas son más bien una “*interiorización de la exterioridad*” que “permiten a las fuerzas exteriores ejercerse, pero según la lógica específica de los organismos en los cuales están incorporadas [haciendo posible] la producción libre de todos los pensamientos, todas la percepciones y todas las acciones inscritas en los límites inherentes a las condiciones particulares de su producción, y de ellos solamente” (Bourdieu 2008, 91. énfasis en el original). Debe entenderse que esas condiciones de producción están determinadas histórica y socialmente, y así son, a su vez, el producto de trayectorias y experiencias pasadas que, “registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formas y todas la normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo” (Bourdieu 2008, 88-89). El *habitus*, como denomina el autor a esta relación, es un “sistema de disposiciones ligado a una trayectoria social y un campo” (Bourdieu 2010a, 40).

El *habitus*, entonces, es un “sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas [...] generativos, es generador de estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido expresamente concebidas con este fin” (Bourdieu 2000, 118-119).

En este orden de ideas, en cada campo solo ciertos posibles son ofrecidos a aquellos que están interesados en el juego y participando en él, por eso, aquello que está en juego y los interés puestos en éste son irreductibles a otros campos o a sus intereses; de tal forma que son autónomos pues obedecen a leyes sociales que le son propias (Bourdieu 2010a). En este sentido, el *habitus* opera como un principio de visión y división legítimo y que legitima las prácticas de aquellos que se disputan una posición dominante dentro del campo a razón del volumen y densidad del capital con el que cuentan.

Este capital, además de ser específico, está distribuido de forma desigual dentro del campo, lo que permite diferenciar dominantes de dominados. Dos anécdotas propuestas por Bourdieu, con relación al campo del arte, sirven para ejemplificar las tensiones que genera esa distribución del capital específico con relación a los principios de visión y división. Cuenta el Autor que en Bienne, una pequeña ciudad Suiza, se suscitó una discusión acerca de la diferencia entre desecho, basura y obra de arte, cuando los barrenderos de la ciudad tomaron por basura algunas obras de arte contemporáneo que habían sido expuestas en espacios públicos; luego, concluye “Hay artistas que hacen obras con desechos y la diferencia sólo es evidente para quienes poseen los principios de percepción convenientes. Evidentemente, cuando se trata de obras en un museo, es fácil reconocerlas” (Bourdieu 2010a, 27). No obstante, en otro relato, también cuestiona esa seguridad que se supone brinda el museo como lugar legítimo para el arte, cuando el edificio y

las obras son expuestas ante la mirada desprovista de instrumentos de reconocimiento indispensables para diferenciar entre una obra de arte y un objeto ordinario; donde una boca de incendio, comentada desde de las categorías de percepción producidas a través de toda la historia del mundo artístico, puede rápidamente pasar de lo profano a lo sagrado para aquellos que no cuentan con el capital necesario para hacer esa diferenciación (Bourdieu 2010a, 29).

En suma, lo que el autor pone de relieve con estas anécdotas del campo del arte, y que es extrapolable como generalidad a otros, es que en la medida en que el *habitus* opera como principio de visión y división desde el que se establece lo legítimo en el campo como trayectoria y como prácticas posibles, el arte aparece como una construcción condicionada, producida por las prácticas de aquellos que han entrado en el juego de definir y hacer lo que cuenta y pesa como arte; entonces extendiendo el planteamiento, podría agregar: como artesanía, como diseño y como manualidad. No en vano, este autor indica que los “objetos de conocimiento son *construidos*, y no pasivamente registrados y [...] que el principio de dicha construcción es el [*habitus*] que se constituye en la práctica” (Bourdieu 2008, 85).

He establecido este encuadre para señalar que a pesar de lo que dicta el sentido común o la sociología más esperanzadora, el campo de las artesanías no permite cualquier cosa y sólo entiende como legítimas algunas otras. Es decir, contraria a la noción más generalizada que entiende por artesanía todo lo hecho a mano y por artesano a aquel que lo hace, lo mismo que la más refinada propuesta por Sennet (2009) -donde el artesano es tanto el carpintero como el programador de Linux y, la artesanía el ejercicio de la ciudadanía motivado por la calidad— el *habitus* de este campo sólo reconoce y permite reconocer a ciertos agentes, ciertos objetos y ciertas capacidades, por lo que desconoce a otras tantas. De esto me ocupo en lo que sigue

“Talento del pueblo”

Hablar de artesanía en Colombia, y al parecer en otros países latinoamericanos (Cf. Lauer 1989), es bastante complicado porque el término como sustantivo o adjetivo engloba un sinnúmero de prácticas y objetos con los que se relata parte del mundo prehispánico o con los que se identifican las más variadas estrategias de rebusque en las actuales ciudades. En parte, me parece esto responde a tres cuestiones: la primera, porque en el sentido común—esa conciencia práctica, cotidiana, desarticulada, episódica, fragmentaria y contradictoria de la que habla Gramsci (Cf. Hall 2010)— de los desprovistos de capital e incluso de aquellos que lo tienen en mayor volumen, se encuentran sedimentadas varias de las nociones que históricamente ha descrito el mismo término; así, hemos puesto en el mismo horizonte de visión y entendimiento a las prácticas y objetos que se elaboraban en el siglo XIX y los que hoy se ejercen y venden en las aceras de las calles.

La segunda, que alimenta y le da peso a la primera, son los trabajos que desde distintos rincones del campo científico extienden la noción hasta los confines de la *historia universal* —Sennett (2009), por ejemplo habla de artesanía en la Grecia clásica— o de las diferentes historias nacionales —Turok (1988) y Novelo (2003) para México; Lauer (1982) para Perú y Latinoamérica (1989); Herrera (1976; 1992) para Colombia—.

Esto, como lo advierte Lauer “ha hecho de la palabra *artesanía* una generalización de la desconfían casi todos los científicos” y ello, argumenta, deriva de “la coexistencia de diversas manera precapitalistas de producir objetos” que se han homologado y homogeneizado sin

mayores preocupaciones; de hecho, indica, cuando tal preocupación ha surgido lo ha hecho en el seno de las obligaciones estatales en las que se han reducido las diferencias a un solo principio operativo que ha estado ligado las necesidades ideológicas de los distintos nacionalismos o a las apuestas exportadoras de cada país desde la década del setenta. En cualquier caso, concluye, estas definiciones poco han aportado al entendimiento cabal de esta realidad (Lauer 1989, 32).

Finalmente, la tercera cuestión sobre que ha permitido que en la noción de artesanía se homologue toda la producción manual de objetos que ha existido a lo largo de la historia de la humanidad o de la nacional, es que aquellos que cuentan con mayor volumen de capital científico o burocrático –por mencionar sólo dos— han asumido que la cuestión es semántica o de perspectiva y en tal sentido, nombrar cualquier cosa desde el mismo principio de identidad no reviste mayor importancia en términos de las formas como nos relacionarnos con todo eso que se llama artesanía. No resulta extraño, entonces, como lo planteó Victoria Novelo en una conferencia que realizó en el 2010 en el marco del XXXII Coloquio de Antropología e Historia Regional realizado en México, que la artesanía es una polisemia que se ha convertido en un “eso”: “cualquier cosa o demasiadas cosas”.²

No obstante, como lo recuerda Buordieu el mundo no es un objeto que simplemente se presenta al observador en absoluta pasividad para que éste lo registre, por el contrario, el observador construye ese mundo y lo hace desde la trayectoria individual o colectiva que determina los principios de lo visible: “[...] no podemos saltar por encima de nuestro tiempo; estamos determinados por el espacio de los posibles ofrecido[s] por el campo en un momento dado del

² *De eso que llamamos artesanías mexicanas*. <http://www.youtube.com/watch?v=WgLZsOfM5MM> (08/12/1012).

tiempo y aprehendido a través de las lentes del habitus” (Bourdieu 2010a, 40). En esta medida eso que Lauer (1989) identifica como definiciones insuficientemente elaboradas con relación a la desbordada y dispersa realidad de la artesanía, es de hecho la forma como se ha producido el recorte sobre el universo de posibilidades y se ha constituido lo que ahora legítimamente cuenta como artesanal dentro del campo. Esto, claro, como lo advierte Bourdieu (2000, 1976, 1997, 1990) para otros campos, no cierra el espacio a las disputas que se gestan entre agentes e instituciones por la adquisición de una posición dominante desde la que se pueda establecer lo legítimo.

En Colombia ese recorte de posibilidades inicia con una exclusión de lo legítimo a la mayoría de oficios o artes que se ejercieron durante la colonia y buena parte del siglo XIX; de manera que la sastrería, la zapatería, la albañilería, herrería, la pintura y tejería —elaboración de tejas— y la panadería, entre otros, quedaron por fuera de lo legítimo en el momento en que la mirada se desplazó de los procesos de elaboración hacia el resultado de éstos, los objetos.³

Aunque tal exclusión constituye un arbitrario dentro del campo, el *habitus* reconocido por los agentes y soportado en sus prácticas —en este caso las de percepción que sedimentan el sentido común y la legitimidad de las elaboraciones del campo científico—, hace que éstas tiendan a “aparecer como necesarias, incluso como naturales, por el hecho de que están en el principio de los esquemas de percepción y de apreciación a través de los cuales son aprehendidas” (Bourdieu

³ Retomo algunos de los oficios que enumeran Alberto Mora Mayor (1997) y David Sowell (2006), dos historiadores que han realizado investigaciones sobre los gremios artesanales durante el siglo XIX en Medellín y Bogotá, respectivamente. Mora Mayor hace una advertencia en su texto que no puedo pasar por alto y que tiene relación con lo problemático que resulta leer la historia con las categorías del presente. A pesar de que su libro habla sobre los artesanos del siglo XIX, él mismo anota que en las fuentes documentales que utilizó para su trabajo, la noción de artesano no aparece, en cambio sí las de “artistas”, “oficiales” y “oficiales de artes” (1997, 51n).

2008, 87-88). Entonces, en el caso del campo de las artesanías, el recorte sobre los servicios para privilegiar los objetos pasa inadvertido porque cumple con las certezas que el mismo *habitus* ha producido y del que es producto; en este caso, amparado por la diferencia que surgió en el siglo XIX entre industria/artesanía, máquina/hombre y que constituyó una forma específica de relación con el tiempo, donde la industria representaba lo nuevo y la artesanía lo tradicional (Cf. Sennett 2009). En este sentido, todo aquello que rebasara lo nuevo, simplemente era inmemorial. El principio de visibilidad, entonces, estaba en la temporalidad, de manera que siempre y cuando lo artesanal continuara ceñido a lo hecho a mano e inmemorial, poca relevancia revestía la división social del trabajo manual que concretó la artesanía como elaboración de objetos.⁴

Este recorte sobre las posibilidades para lo artesanal dentro del campo, ha estado acompañado por otro que ha operado sobre el espacio o, más bien, circunscribiendo la inmemorialidad al territorio nacional. En este sentido es acertada la consideración de Lauer (1989) sobre la ideología nacionalista con la que se ha tratado de definir a las artesanías, y lo es porque es sólo al *pueblo* a quién se le reconoce la capacidad y posibilidad de producir los objetos ligados a la tradición, a la de la nación.

⁴ Como lo anotó Neve Herrera en uno de los grupos focales que realicé con funcionarios y exfuncionarios de Artesanías de Colombia, de no haber sido por este recorte y sí se hubiese entendido lo artesanal desde un punto tecnológico, entonces hasta la pesca tendría que ser legítimamente considerada como artesanal y así susceptible de la oferta Estatal que para este campo se ha direccionado a través de la empresa (Neve Herrera, Artesanías de Colombia S.A., marzo 14 de 2012).

Esto es evidente en las palabras que ofreció Graciela Samper de Bermúdez en una de sus primeras intervenciones como Gerente General de Artesanías de Colombia en 1972, cito en extenso:⁵

Antes que la industria y la técnica, la artesanía fue en Colombia, factor preferencial de producción, de ocupación y de trabajo para gran parte de la población. Y, también, antes que la literatura, la pintura o la escultura, la artesanía sirvió de forma de expresión al *talento del pueblo* que a través de sus manos creativas ha ido dejando en *muchos objetos* de sencilla y particular belleza *las huellas más tradicionales y autóctonas de nuestra vida como nación que comienza con las culturas aborígenes y se prolonga hasta nuestros días*, sentando bases muy nacionales para adaptarse, sin perder autenticidad, a las nuevas épocas de relación internacional y proyectarse hacia el futuro.

La artesanía nacional es la expresión popular más pura que logra mostrar en el presente señales concretas de lo que nuestro pueblo ha hecho en el pasado como comunidad creativa. Porque sus manifestaciones no son reflejo de talento individual sino reflejo de talento de masas, muestras tangibles de imaginación popular.

De nuestro remoto pasado hasta nuestro promisorio presente se proyecta la artesanía como constante de nuestro desarrollo cultural y económico [...].

Ojalá los conceptos anteriores sirvan para mostrar *cómo la artesanía tiene siempre un valor tradicional* pero no deja de ser contemporánea porque camina con el tiempo al lado de los pueblos. Y nos sirve para aclarar que la artesanía siendo un valor tan nacional tiene siempre una proyección universal porque está vinculada a la historia de toda la humanidad (1972, sp. énfasis agregado).

⁵ Graciela Samper de Bermúdez fue la primera de seis mujeres que han dirigido esta empresa; su administración duró 12 años, comprendidos entre 1972 y 1984, lo que hace de ella la segunda gerente con mayor continuidad en la empresa después de Cecilia Duque Duque quien la presidió entre 1990 y el 2006. Ambas son reconocidas por haber promovido la inserción del diseño, industrial específicamente, en el campo de las artesanías como mecanismo para mejorar las formas de producción y los aspectos formales y estéticos de estos objetos.

“Talento del pueblo”, “las huellas más tradicionales y autóctonas de nuestra vida como nación que comienza con las culturas aborígenes y se prolonga hasta nuestros días”, son enunciados que hablan de un pueblo, del nuestro, el de la nación, que hunde sus raíces en un pasado inmemorial, pero rastreable y comprobable en los vestigios arqueológicos.⁶ Esto, como lo plantea Lauer, está amparado en una idea en la que lo indígena es “el hecho natural [...], el punto de partida inmóvil desde el que se mide la modernidad” y agrega, “Parafraseando a Borges, podríamos decir que en relación con lo indígena, la idea es monumental, pero el protagonista es pobre” (1982, 111,112).

Dentro del campo de las artesanías esto es evidente desde la clasificación, estatalmente reconocida mediante el Decreto 258 de 1987, que contempla tres tipos de “artesanía productora de objetos” en Colombia.⁷ Derivado del principio de visibilidad centrado en la temporalidad a la que aludía hace un rato, este Decreto reconoce la existencia de un tipo “indígena”, otro “tradicional popular” y uno contemporáneo; que son enunciados en ese orden unidireccional que ubica lo indígena como inmóvil, lo popular tradicional –la del pueblo del que habla Graciela Samper de Bermúdez (1972)— en un punto medio y, lo contemporáneo, como el límite extremo de lo legítimo.

⁶ Gloria Isabel Botero (2006) demuestra cómo el pasado prehispánico de Colombia empieza a ser aceptado sólo tres décadas después de la independencia, gracias a que científicos como Humboldt y algunos anticuarios como Manuel Vélez –la arqueología como profesión científica en Colombia sólo inicia hasta principios del siglo XX—, lograron consolidar la idea de que las sociedades prehispánicas habían alcanzado el grado de “civilización” y que ello se podía demostrar desde la existencia de una monumentalidad comparable con las del México y Perú antiguos.

⁷ No se puede pasar por alto al Estado como garante de la legitimidad de lo que está en juego dentro del campo, pues como lo plantea Bourdieu, éste es en quien en “última instancia” legitima a aquellos que tienen mayor capital acumulado para legitimar el *habitus* al que legitiman: “[...] ¿quién será juez de la legitimidad de los jueces? ¿Quién decidirá en última instancia? Se puede pensar que, en el mundo social, la escuela o el Estado constituyen perfectamente [...] el tribunal en última instancia cuando se trata de certificar el valor de las cosas” (2010a, 23).

Se considera Artesanía Indígena, aquélla en que el aborigen utilizando sus propios medios transforma, dentro de sus tradiciones, en objetos de arte y funcionalidad los elementos del medio ambiente en que vive para así satisfacer necesidades materiales y espirituales, conservando sus propios rasgos históricos y culturales.

[...]

Artesanía Tradicional Popular es la producción de objetos artesanales resultantes de la fusión de las culturas americanas, africanas y europeas, elaborada por el pueblo en forma anónima con predominio completo del material y los elementos propios de la región, transmitida de generación en generación. Esta constituye expresión fundamental de la cultura popular e identificación de una comunidad determinada.

[...]

Se considera Artesanía Contemporánea, a la producción de objetos artesanales con rasgos nacionales que incorpora elementos de otras culturales y cuya característica es la transición orientada a la aplicación de aquéllos de tendencia universal en la realización estética, incluida la tecnología moderna.⁸

Lo propio, lo nuestro, estaba representado por lo tradicional popular. Lo intocable y prístino era lo indígena, que constituían objetos con valor de uso -nótese en la definición la explicitación de satisfacer necesidades materiales y espirituales— a los que se les concedía una cualidad artística que, como lo advertía la antropóloga Yolanda Mora de Jaramillo (1969), sólo podía entenderse como parte del “arte primitivo” o “material etnográfico” que podía servir como inspiración a

⁸ Decreto 258 de 1987, artículos 5 a 7. Aunque esta clasificación cobró legitimidad sólo hasta 1987, tres años después de que fuera sancionada la Ley 36 de 1984 –con la que se buscaba la profesionalización del artesano—, ésta existía y regía las acciones de Artesanías de Colombia S.A. desde 1977 (Cf. Herrera et al. 1978). Como lo recuerda Jairo Acero, uno de los coautores de esta clasificación y de la definición general de artesanía en Colombia, ésta surgió como respuesta a la forma como Graciela Samper de Bermúdez, “parada en la puerta de Artesanías de Colombia” definía a su antojo lo que era y no artesanías, fue una apuesta, dice, por establecer criterios objetivos (Jairo Acero, Pontificia Universidad Javeriana, 7 de noviembre de 2012).

“artistas” o los “artesanos cultos”.⁹ Finalmente, el límite de lo “nuestro”, está puesto en lo contemporáneo, que representa el lugar en donde puede iniciar la industria o lo culto –no popular—, que, como lo evidencia la categoría que usa Mora de Jaramillo (1969), describe los objetos que han sido producidos manualmente por profesionales en artes o arquitectura y que, por lo general, han integrado nociones estéticas foráneas.

Es necesario resaltar que esta clasificación consagrada en el Decreto 258 de 1987 responde a los objetos y no a quienes los elaboran. La clasificación, para Ellos - el sustantivo se ha conservado en su forma masculina a pesar de que las mujeres constituyen el 70% de la fuerza laboral que se dedica parcial o completamente a la elaboración de objetos artesanales (Artesanías de Colombia S.A. 1998, Cf.)—, se construyó con relación al nivel de habilidad con el que desempeñan un oficio; así, la menor habilidad estaba en la figura del *aprendiz*, seguida por la del *oficial*, la del *instructor* y, finalmente, la del *maestro artesano*.¹⁰ Lo interesante de esta forma de clasificación es que supone que el sujeto de la artesanía indígena es un "aborigen" -en singular como está consignado en el Decreto—, el de la tradicional popular es el "pueblo" -parafraseando al

⁹ Mora de Jaramillo fue una de las primeras antropólogas en abordar los cambios culturales y tecnológicos de la producción de artesanías que se habían suscitado en Colombia desde la década del sesenta. Su trabajo se convirtió en razón suficiente para que la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal -una entidad civil y sin ánimo de lucro que surgió en 1966 (Museo de Artes y Tradiciones Populares 1994)—, le encomendara la museología del Museo de Artes y Tradiciones Populares que ésta organización abrió en 1971 (Cf. Mora de Jaramillo 1974).

¹⁰ Es sugerente el planteamiento que hace Richard Sennett sobre la relación de tiempo libre, ocio, pereza y tentación como tendencia de la mujer, no del hombre. Este autor indica que “Los Padres de la Iglesia imaginaban a las mujeres particularmente proclives a la licencia sexual si no tenían en que ocupar sus manos. Este prejuicio alimentó una práctica: la tentación femenina podía contrarrestarse mediante un oficio particular, el de la aguja [...] que tenía siempre ocupadas las manos de las mujeres”; y esto, advierte, en la edad media llegó a constituirse en fuente de honor para las mujeres, “Como señala el historiador Edward Lucie-Smith, ‘las reinas no se avergonzaban de tejer ni coser’ [...]” (2009, 77). En todo caso, advierte, la mujer era pensada como distractor para el hombre de ocupación.

Aunque seguramente estructurado por otras formas de representación de la mujer y lo femenino, resulta interesante pensar que la mayoría de gerentes de Artesanías de Colombia S.A. hayan sido –desde 1972 hasta la fecha— mujeres, y para complejizar el asunto, que también hayan sido mujeres las fundadoras de la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal.

Decreto, en su forma anónima— y, el de la contemporánea, como manifestación del límite del *nosotros*, simplemente no tiene sujeto; aunque sí un autor —una singularidad—, como mostrare más adelante.

He hecho este rodeo para precisar lo que pesa y cuenta como artesanía, algo que debo decir sólo he ido entendiendo en la medida en que he empezado a adquirir el capital necesario para reconocer el *habitus* que soporta este campo. Lo he hecho, para indicar el lugar desde el que abordo las relaciones entre artesanía, arte, manualidad y diseño; pero sobre todo, para poner de relieve que éstas se encuentran condicionadas por la forma en que la empresa que me solicitó la investigación ha producido, dentro del universo de posibles del campo, estas relaciones. Con esto quiero decir dos cosas: primero, que Artesanías de Colombia S.A. no es una entidad que despliega sus acciones sobre un mundo que la antecede o que goza de independencia respecto de ella; en este sentido, la empresa no sólo adopta una postura sobre la artesanía, pues al tiempo que lo hace, la crea. Como asevera Bourdieu:

Historia incorporada, naturalizada, y de ese modo olvidada en cuanto tal, el *habitus* es la presencia actuante de todo el pasado del cual es el producto: por lo tanto, es lo que le confiere a las prácticas [dentro del campo] su *independencia relativa* con referencia a las determinaciones exteriores del presente inmediato. Esa autonomía es la del pasado actuado y actuante que, al funcionar como capital acumulado, produce historia a partir de la historia y asegura así la permanencia en el cambio que hace al agente individual [o la institución] como mundo en el mundo (2008, 91-92).

La segunda, que a pesar de que la empresa ha ostentado un lugar dominante dentro del campo, procurando conservar o dejando actuar el *habitus* consagrado, y de que ello ha sido posible por el

olvido o naturalización del lugar que ocupa en el campo, al tomar postura crítica de ello, tal vez ésta se pueda pensar de otra forma.

En lo que sigue, me ocuparé de las tensiones del campo, en las que me parece están las posibilidades de esa transformación.

Un campo de lo propio

Bourdieu advierte que el *habitus* como “sistema[...] de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones [...]” (2008, 86. énfasis en el original) se encarna en los cuerpos y en las instituciones. Contrario a una lógica dualista o separatista, este autor propone que una relación vinculante entre las prácticas y las instituciones, pues:

el *habitus*, que se constituye en el curso de una historia particular, imponiendo a la incorporación su lógica propia, y por medio de la cual los agentes participan de la historia objetivada de las instituciones, es el que permite habitar las instituciones, apropiárselas de manera práctica, y por lo tanto mantenerlas en actividad, en vida, en vigor arrancarlas continuamente al estado de la letra muerta [...], hacer revivir el sentido que se encuentra depositado en ellas, pero imponiéndoles las revisiones y las transformaciones que la contraparte y la condición de la reactivación (Bourdieu 2008, 93)

Es decir, las prácticas que encarnan el *habitus* son, a su vez, objetivadas en las instituciones que deben reproducirlo y reactivarlo; donde la perdurabilidad de las instituciones depende de su

capacidad de reactivación. Esa reactivación, advierte, deriva de las luchas que al interior del campo se da entre quienes tienen el monopolio del capital específico y quienes buscan adquirirlo o a subvertirlo (Bourdieu 2000).

En el apartado anterior indiqué que el caso de las artesanías en Colombia, ha estado constituido por un principio de división y visión en el que la actividad artesanal se ha producido como aquella que elabora objetos a los que se les atribuye la capacidad de representar la identidad nacional. Esto, a diferencia de lo que ocurrió en México (Cf. Novelo 1976; 2003; Novelo; García Canclini 1982; Turok 1988) o en Perú (Lauer 1982, Cf.), no derivó de una preocupación estatal postrevolucionaria o populista, sino como parte de un efecto de las políticas desarrollistas que llegaron en la figura de los Cuerpos de Paz en el marco de la Alianza para el Progreso durante los años sesentas.¹¹

Una de las múltiples labores que desempeñaron los Voluntarios de los Cuerpos de Paz en Colombia, fue el trabajo con campesinos para organizarlos en cooperativas que les permitieran integrarse a la economía de mercado. Su trabajo en lugares como Ráquira (Boyacá), La Chamba (Tolima) y Sandoná (Nariño), inicialmente estuvo dirigido hacia la organización de los

¹¹ No desconozco los aspectos similares que hay entre Perú y Colombia con relación a la constitución del *habitus* del campo de las artesanías; de hecho, Lauer da cuenta de cómo el trabajo de los Cuerpos de Paz en el Perú constituyeron una lógica *perfeccionista* sobre lo artesanal en el Perú, que consistía en la adecuación estética de los objetos para la exportación y que posibilitó la creación de la Dirección General de Artesanías dentro del Ministerio de Industria, Turismo e Integración de ese País. Sin embargo, como advierte el autor, lo artesanal fue tomado por la política del populismo de Juan Francisco Velazco como una forma de entrar en contacto con las culturas dominadas y de hacer de la “plástica precapitalista contemporánea” —el autor sostiene una diferencia entre “precapitalismo contemporáneo” y “precapitalismo histórico—, especialmente de las artesanías, una manifestación de lo nacional (Lauer 1982. Especialmente el capítulo III). A pesar de los elementos comunes, la diferencia radica en que en Colombia, el Estado tardó mucho en asumir lo artesanal como un campo de acción y cuando lo hizo, fue tímido y delegó las tareas de identificación y dirección de lo artesanal; hay que recordar que sólo hasta 1984 se sanciona una Ley que tiene injerencia directa sobre los artesanos, en el Perú, por el contrario, la definición oficial fue sancionada en 1971 dentro del Plan de Desarrollo para ese país.

agricultores; sin embargo, en estos lugares les resultó más propicio el trabajo con las personas que elaboraban objetos de forma manual. Con ellos desarrollaron acciones para la consolidación de cooperativas y para la adecuación formal de los objetos con miras a ubicarlos en los almacenes SEARS de Estados Unidos con intermediación de la comercializadora Artesanías de Colombia Ltda.

Estas acciones representaron un problema para un puñado de personas que entendieron esas modificaciones como una *vandálica destrucción de las raíces culturales del país* (Cf. Iregui de Holguín 1972). La lectura de la situación no la produjo la presencia de los Voluntarios de los Cuerpos de Paz o las acciones que ellas y ellos desplegaron con miras a la constitución de una subjetividad para el desarrollo —una gestión de la población cifrada en prácticas encaminadas hacia la higiene, la salubridad, la nutrición, el desarrollo psicomotriz de infantes y vinculación de la mujer como fuerza de trabajo a la estructura productiva (Cf. Ramírez 2011) —, el problema, estaba centrado en las modificaciones que habían hecho a los objetos, porque los habían adecuado a la expectativa estética de los consumidores estadounidenses —el indio piel roja, el Tío Sam y el Pato Donald que, como ocurrió en Ráquira, empezaron a sustituir al burro cargando tinajas (Cf. Henríquez de Hernández 1982)—.¹²

¹² En la memoria de quienes trabajaron con ellos la lectura es muy distinta. Una mujer que trabajó con los Cuerpos de Paz en Sandoná, me relató que con los Voluntarios no sólo habían logrado constituir la Cooperativa Juan XXIII para organizar la producción, sino que con ésta habían logrado exportar los sombreros hacia los Estados Unidos. El negocio creció tanto, decía, que las asociadas no daban abasto para cumplir con los pedidos que les hacían y, entonces, una vez se constituyó en una posibilidad comercial concreta, algunas autoridades y personas prestantes del municipio declararon a los Voluntarios como personas no gratas para expulsarlos y quedarse ellos con la intermediación entre las artesanas y los consumidores (mujer de 60 años, Sandoná, 9 de septiembre de 2012). Cabe anotar que ni Ráquira, La Chamba o Sandoná, existe registro alguno —oficial o personal— de la presencia de los Cuerpos de Paz; de hecho, en los dos primeros lugares no hay recuerdos de su presencia.

La postura nacionalista quedó claramente ejemplificada en la intervención que la folclorista Cecilia Iregui de Holguín hizo en el *Primer seminario sobre diseño artesanal* que realizaron Artesanías de Colombia S.A. y el Museo de Artes y Tradiciones Populares en 1972:

Ante nuestra mirada displicente, iniciaron en el país una gran promoción artesanal enfocada a la exportación de los productos. Esta ligereza es explicable porque no existía una *conciencia responsable* para advertir que estaba en juego la cultura de un pueblo. No puedo dejar pasar inadvertido que fueron numerosas las personas que sabían la importancia y admiraban la ingenua belleza de nuestra artesanía tradicional, posiblemente su influencia no llegó hasta los *sectores donde hubiera podido detenerse la bándalica [sic] destrucción* como acaeció en algunos de nuestros centros artesanales [...]” (Iregui de Holguín 1972, sp. énfasis agregado)

Esta “conciencia responsable”, que encarna el principio de división y visión del *habitus* del que he hablado, se consolidó en dos instituciones: la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal y Artesanías de Colombia S.A. La primera, constituida en 1966 como una organización civil sin ánimo de lucro conformada por 23 mujeres ligadas por su trabajo, o el de sus esposos, a la arquitectura, la literatura, la industria o la construcción.¹³ La segunda, nace de las cenizas de la abatida comercializadora –la empresa de responsabilidad limitada— a la que se le criticaba la permisividad con relación al trabajo de los Cuerpos de Paz, que una vez constituida en sociedad anónima fue vinculada al Ministerio de Desarrollo a través de un fideicomiso (Cf. Samper de Bermúdez 1980).

¹³ Algunas de ellas eran Ana Cecilia Lloreda de Martínez –esposa del fundador del Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA), Rodolfo Martínez Tono—, Bertha Llorente de Ponce de León –esposa del arquitecto Guillermo Ponce de León con quien había constituido la Constructora Llorente y Ponce de León, que diseñó y construyó la nueva Guatavita—, Paulina Piedrahita del Castillo –esposa de Nicolás del Castillo Mathieu, en ese entonces Gerente de la Asociación Nacional de Industriales (ANDI)— y Clara Teresa Cárdenas de Arbeláez –luego directora de la Fundación Rafael Pombo—.

La postura nacionalista fue alimentada y fortalecida por aquella desarrollista –identificada por Lauer (1982 y 1989) como la apuesta comercial-industrial que buscaba integrar a los productores del precapitalismo contemporáneo a las lógicas de la modernidad capitalista— que veía en estos objetos, y en los procesos de elaboración de éstos, una posibilidad para “incentivar el aumento de divisas mediante el impulso a las exportaciones menores, y la creación de fuentes de empleo basadas en la mayor utilización posible de mano de obra” (Cortés Lombana y Henao Delgado 1973, 84).¹⁴ En ésta, si bien se reconocía una alta capacidad técnica para la elaboración de objetos, también se juzgaba como equivocado el camino estético que había tomado después de los Cuerpos de Paz. Esta perspectiva, sostenida desde la experticia del *diseño funcional o aplicado* –en el que había abrevado la entonces gerente de Artesanías de Colombia S.A., Graciela Samper de Bermúdez—llegó, en este caso, de los Estados Unidos en las figuras de Ángel Chavarri (1971) y, especialmente, del *artista-artesano* David Van Dommelen (1972; 1972b).¹⁵ Él cuestionaba tanto la aplicación motivos estadounidenses como la reproducción de objetos precolombinos:

¹⁴ Durante la década del sesenta y setenta múltiples estudios abordaron e intentaron precisar la forma como la artesanía podía convertirse en factor de desarrollo, ocupación y empleo para la fuerza laboral que la industria nacional no lograba integrar; en esto, la mayoría desarrollados por economistas, se resaltaba la posibilidad de generar empleos a bajos costos (Slighton 1968; Nelson 1967; Urrutia y Villalba de Sandoval 1971; Organización Internacional del Trabajo 1970; Puerto de Galán 1979 entre otros); esta apuesta, como lo evidencia el trabajo de Lauer (1989), fue compartida por varios países de América Latina.

¹⁵ Van Dommelen hacía parte del movimiento estadounidense *Arts and Crafts* y estaba vinculado como profesor asociado en el departamento de Educación de Arte en la Universidad del Estado de Pennsylvania. Este movimiento, surgido en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX y que alentó ideológicamente a la Bauhaus, buscaba recomponer la unicidad social que se había fragmentado con la separación entre industria y artesanía y, entre arte y artesanía. El movimiento, en su versión inglesa, amparaba su trabajo en la figura de los gremios medievales como bastión de resistencia contra los efectos sobre el gozo del trabajo que produjeron las máquinas y el capitalismo –no en vano Sennett (2009) toma como referencia para su propuesta por una ciudadanía comprometida a John Ruskin y William Morris— y, contra el culto al ingenio –la mirada carismática del arte a la que alude Bourdieu (2010a)— que había creado una jerarquía entre el artista y el artesano (Wick 2007). En este movimiento desestimaba la copia y, antes que

El nivel más bajo de la producción artesanal en Colombia cae en el área del diseño.

[...]

La peor degeneración del diseño se nota en las artesanías que han usado objetos históricos y pre-colombinos como inspiración para diseños [...]. En vez de permitir que la pieza de museo sea un comienzo para el artesano diseñador, la pieza se ha convertido en prototipo para una copia exacta [...] modelos que solo deberían estar en el Museo de Oro. La razón para esta contaminación histórica de las artesanías contemporáneas es que el liderato comercial ve el pasado como indicador de la [sic] cultura Colombiana. Desafortunadamente uno de los más grandes promotores del mal diseño fueron los voluntarios del Cuerpo de Paz que vivieron en pueblos en todo el país y entrenaron a la gente para producir lo que los voluntarios no conocían o entendían muy poco (1972, sp.)

El llamado que hacía Van Dommelen, entonces, era formar a los artesanos en cuestiones de diseño y hacerlo en atención a la cultura actual del país. Este llamado fue acogido por las dos instituciones, que convertidas en la “conciencia responsable” tuvieron que generar mecanismos para sostener la tensión entre la conservación de los objetos y sus procesos de elaboración —de manera que no se afectara la tradición— y, la adecuación de éstos a las demandas del mercado. La diferencia, no obstante, la estableció la forma cómo cada una propició la vinculación del diseño a la producción, una cuestión poco sencilla en un país en el que, gracias a una inexistente oferta académica, eran pocos los profesionales en esta área.¹⁶

Benjamin (1973) la reproductibilidad. Oscar Wilde, uno de los exponentes menos reconocidos pero más famoso de este movimiento, advertía en una conferencia dada en Estados Unidos en 1882: “No imitéis las obras de una nación [...]; podéis acoger su espíritu artístico del dibujo y su aptitud artística actual [...]; pero nunca copiarlo o imitarlo [...]. Dejad a los griegos esculpir sus leones y a los godos sus dragones; el búfalo y el gamo salvaje son vuestros animales” (1966, 1056).

¹⁶ El diseño aplicado fue parte de la estructura curricular de los programas de arquitectura y artes de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá entre la década del cincuenta y sesenta. Entre 1966 y 1968, la Universidad de los Andes ofreció cursos de extensión sobre diseño industrial, sin constituir un

La Asociación Colombiana de Promoción Artesanal desarrolló el Programa de Investigación para la Educación y Desarrollo del Artesano, con el que buscaba “Ayudar a los artesanos a investigar su propia realidad”, formarlos para que fueran “ellos mismos quienes con pleno conocimiento y asociadamente luchan por mejorar sus condiciones de existencia y producción” y “Recuperar oficios y técnicas artesanales en extinción y conseguir que las personas dedicadas a éstos, recuperen la autoestima y valoren mejor el hecho de ser portadores vivos de la cultura tradicional”. Esta apuesta se concretó en el Centro de Estudios Artesanos, donde se diseñaban y validaban los materiales didácticos necesarios para la educación de los artesanos —con participación de antropólogos, economistas y de los conocimientos en artes aplicadas que tenían las fundadoras—; en especial aquellos de Guacamayas y Ráquira (Boyacá), Morroa (Sucre), Pasto (Nariño) y los indígenas Waunnan (Chocó) (Museo de Artes y Tradiciones Populares 1994, 19- 21).¹⁷ De forma simultánea, la Asociación constituyó el Museo de Artes y Tradiciones Populares, con el que procuró “promover el contacto y valoración de la producción artesanal por

programa formal; esta iniciativa luego la secundó la Universidad Javeriana. En 1976 se crea la Asociación Colombiana de Diseñadores y se estructura el Plan Nacional de Diseño en cabeza de del Fondo de Promoción de Exportaciones (PROEXPO) que posibilita la conformación del Centro Colombiano de Diseño. Finalmente en 1978, el arquitecto Guillermo Sicard crea el programa de diseño industrial bajo la tutela de la facultad de artes en la Universidad Nacional (Quiñones Aguilar 2003; PROEXPO 1976), sin embargo fue en la Universidad Tadeo Lozano donde se constituyó el primer programa de diseño industrial.

¹⁷ Aún no me es claro porque Artesanías de Colombia y la Asociación, especialmente, se interesaron en los Waunnan. En un informe preparado por Luis Guillermo Vásco para Artesanías de Colombia S.A. en 1986, este antropólogo señalaba que: “Toda la cestería de *weguerr* [uno de los nombres comunes de la palma *Astrocaryum standleyanum* con la con la que se elaboran los canastos] tiene el sólo propósito de su venta a un cliente exclusivo: el Museo de Artes y Tradiciones Populares de Bogotá, cuyos compradores llegan hasta aquí para recoger la producción cada cierto tiempo” (Vasco Uribe 1986). Es curioso este interés por dos razones: la primera, los Waunnan encarnaban la producción de artesanía indígena, algo que para la época no era tan valorado como la tradicional popular que estaba representada en la producción que se realizaba en Ráquira, Guacamayas, Morroa, Pasto, Sandoná, San Jacinto y La Chamba, por mencionar algunas. La segunda, que deriva de la primera, es que sólo hasta 1984 el Estado colombiano, durante el gobierno de Belisario Betancour, se interesó por integrar a los indígenas en las apuestas de desarrollo (Cf. Departamento Nacional de Planeación) que, entre otras cosas, fue lo que posibilitó que Artesanías de Colombia contará con los recursos para contratar investigaciones como las de Vasco.

parte del público nacional y extranjero [...], y fundamentalmente, mantener vivo el espíritu de la predilección por los artefactos tradicionales e incentivar personalmente a los artistas artesanos [...]” (Museo de Artes y Tradiciones Populares 1994, 8).

Esta institución, entonces, fue objetivada y objetivó ese *habitus* que había constituido a la artesanía como la elaboración manual de objetos por parte del pueblo. Pero más importante que esto, es la función de creación y transferencia del capital específico que se requería para que los agentes pudieran jugar dentro de los límites establecidos por los principios de división y visión que sustentaban sus prácticas en el campo y al campo mismo; es decir, y en este caso, el nosotros de la actividad artesanal del que hablé en el apartado anterior. Los museos, como lo recuerda Bourdieu (Bourdieu 2010b), estimulan directamente por *acción directa* o *inmediata* la adquisición del capital necesario para el entendimiento y apropiación de tal o cual práctica cultural, lo que los diferencia de las escuelas que ejercen una *acción indirecta* en la distribución de ese capital, que de todas formas es una distribución diferencial. Sus consideraciones son concluyentes:

La acción propiamente pedagógica tiene así la capacidad de generar la necesidad de su propio producto y la manera adecuada de satisfacerla. Designando y consagrando ciertos objetos como dignos de ser admirados y apreciados, ciertas instancias –como la familia o la escuela, que están investidas del poder delegado de imponer un arbitrario cultural, es decir [...], el arbitrario de la admiración— pueden imponer un aprendizaje al término del cual dichas obras aparecerán como intrínsecas o, mejor, naturalmente dignas de ser admiradas o aparecidas (Bourdieu 2010c, 67-68).

Esta labor pedagógica, entonces, la desarrolló la Asociación en atención a la necesidad de constituir y transferir el capital necesario tanto en los productores, que se avergonzaban de su actividad, como en los consumidores, que mostraban mayor interés por los objetos foráneos o producidos industrialmente (Museo de Artes y Tradiciones Populares 1994). Por otra parte, la dificultad para reactivarse en atención a la luchas sostenidas por los distintos agentes dentro del campo fue lo que le significó su liquidación en el primer lustro del siglo XXI.

En cuanto a Artesanías de Colombia S.A., como mostraré, la forma en la que estableció el vínculo entre diseño y artesanía le permitió adquirir una posición dominante en el campo y, a su vez, constituir otra forma de *nosotros* en éste; ya no con relación al *pueblo* sino a los *diseñadores* que a través de la historia han hecho de ésta empresa y del campo mismo un lugar propio; es decir, objetivando lo que la institución había objetivado.

“la empresa de diseño más grande que existe en Colombia”

Fruto de los planteamientos que hizo David Van Dommelen en el *Primer Seminario de Diseño Artesanal* (Cf. Van Dommelen 1972b) y de las conclusiones generales de este evento, Graciela Samper de Bermúdez acudió al artista Carlos Rojas para conformar la Escuela Taller de Diseño.¹⁸ La elección de Carlos Rojas no fue fortuita. Entre 1953 y 1958 había combinado los estudios de arquitectura en la Universidad Javeriana con los de pintura en la Escuela de Bellas Artes; en

¹⁸ Las conclusiones del seminario fueron: “1. Investigar al artesano y sus problemas de producción, diseño y mercadeo. / 2. Establecer normas de calidad y definir campos de diferentes artesanías. / 3. Promover al artesano hacia nuevos diseños. / 4. Conservar y respetar los diseños tradicionales. / 5. Promover la intervención profesional en la orientación de las artesanías. / 6. Promover las artesanías en sus verdaderos valores publicitariamente. / 7. Establecer un Consejo Nacional de Artesanías que promueva eventos permanentes” (Van Dommelen et al. 1972, sp).

1955, sin haber concluido su formación en ninguno de estos programas, participó en la Exposición de Pintores Colombianos donde expuso sus obras al lado de artistas como Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando Botero, Edgar Negret, entre otros. Esta participación le significó la crítica benevolente de Marta Traba por el manejo de las técnicas y el reconocimiento de un talento innato por parte de Walter Engel. Sin embargo, para la década del setenta, la misma Marta Traba lo ubicaba como una persona consagrada al trabajo manual (González 2008); de tal forma que Rojas representaba lo mejor del arte moderno, luego abstracto y paradójicamente, lo peor de esos dos movimientos hasta el punto de caer en la manualidad, lo que al parecer le daba todo el crédito para dirigir la Escuela Taller (Cf. González 2008b).

Por su parte, la Escuela reproducía los planteamientos del movimiento *Arts and Crafts* en la medida que buscaba que cada artesano encontrara el camino para desarrollar su propio proceso creativo, “se daba orientación en aspectos de configuración, tales como proporción, estructura, composición, decoración, dando prioridad a la determinación de características y cualidades de la forma de los objetos” (Barrera Jurado y Quiñones Aguilar 2006, 38).

Prontamente el maestro y su asistente, el arquitecto Jairo Acero, se desplazaron a algunos de los municipios en los que habían estado los Cuerpos de Paz para realizar con los artesanos el trabajo que se venía desarrollando en Bogotá. En Pasto, por ejemplo, como lo permiten ver las entrevistas realizadas por Gloria Barrera y Ana Cielo Quiñones, los maestros Jesús Ceballos y Eduardo Muñoz Lora dan cuenta de las tensiones generadas por la mediación de estos agentes del campo. El primero señala que el trabajo del barniz de pasto con figuras antropomorfas de San Agustín —llevadas por un comerciante Alemán y encarnando lo que Van Dommelen consideraba como la “degeneración del diseño” por el uso de motivos pre-colombinos—, al igual que

rosetones y cenefas que llevo el “diseñador de Artesanías de Colombia, Carlos Rojas” no eran propios, por lo que optó por desarrollar sus propios diseños haciendo una reinterpretación de lo precolombino lo que le significó el rechazo de los objetos por parte de Artesanías de Colombia S.A. (Barrera Jurado y Quiñones Aguilar 2006, 114-116).

Por su parte, el maestro Muñoz Lora –a quien algunos artesanos de Pasto consideran un artista, alguien distinto a ellos por haber estudiado artes—¹⁹ pone de manifiesto que contrario a las expectativas de Rojas y de Artesanías de Colombia S.A. la creatividad que se pretendía potenciar entre los artesanos terminó reiterando la práctica de la reproducción: “[...] si bien es cierto que el trabajo del maestro Carlos Rojas era sacar el barniz de las figuras antropomorfas, para hacer un trabajo más libre, más de cada uno [...] muchos de los artesanos se dedicaron simplemente a copiar los diseños que [él] trajo [...], no entendieron el mensaje de él, su propuesta que era plantear posibilidades que uno podía desarrollar mucho más con la creatividad” (Barrera Jurado y Quiñones Aguilar 2006, 122).

Posteriormente, cuando la Escuela Taller de Diseño se convierte en la Unidad de Diseño, esto que Muñoz Lora relaciona como un malentendido por parte de los artesanos respecto del trabajo de los diseñadores de Artesanías de Colombia S.A., adquiere una nueva dimensión, cuando recae sobre éstos la responsabilidad de diversificar los productos para aumentar las posibilidades de comercialización.²⁰ Esta responsabilidad derivaba del hecho que eran ellos los llamados a

¹⁹ Durante mi estadía en Pasto pude entrevistarme con artesanos que trabajan el barniz de pasto y el tamo, cuando les preguntaba por la diferencia entre arte y artesanía, siempre me indicaron que arte era lo que hacía el maestro Muñoz Lora.

²⁰ No desconozco que en el *Instructivo de Diseño* elaborado por esta División también se contemplaban otras cuatro posibilidades para la adecuación de los objetos al mercado, a saber: rescate, conservación, mejoramiento y creación (Artesanías de Colombia 1988). Sin embargo, fuera una u otra posibilidad la que

determinar qué era la artesanía y cuáles eran sus posibilidades dentro del mercado, en un momento en el que los cursos y talleres en artesanías proliferaron con la intención de generar posibilidades de ingresos para poblaciones que no estaban integradas a la economía productiva del país. El objetivo de lo que se denominó la Escuela Nacional de Instructores –una unidad paralela a la División de Diseño—, como lo expresó la entonces gerente de esta empresa, era “la orientación a tantos instructores del país, que movidos por un sentido, equivocado a veces, de colaboración a la comunidad se dedican a enseñar una serie de 'manualidades' que no obedecen a la tradición de la población que la recibe, ni a la apropiada utilización de los recursos naturales que la circundan” (Artesanías de Colombia S.A. 1985, 14).

Bien fuera desde la División de Diseño o desde la Escuela Nacional de Instructores, a los diseñadores se les endilga la responsabilidad de determinar qué es la artesanía y de trabajarla adecuadamente para el mercado. La dependencia que se generó por parte de los artesanos hacia los diseñadores, desborda la copia de la que habla Muñoz Lora, y lleva a que los artesanos desarrollen incertidumbre con relación a los productos que elaboran. Cuando visité La Chamba, Ráquira y Sandoná, esto se hizo evidente en el sentimiento de orfandad que expresaban les había generado la ausencia prolongada de diseñadores que los asesoraran para poder participar en las Ferias.²¹

se realizara, parece que todas conllevaban a la diversificación porque permitía el establecimiento de líneas de productos que podrían satisfacer mercados distintos.

²¹ Esto claro, no se puede entender como un deseo generalizado. Muchos todavía luchan con las secuelas del trabajo con diseñadores que con muy buenas intenciones los hicieron producir objetos que no tuvieron ningún éxito en el mercado, o les transfirieron tecnología que sólo esdecuada para la recolección de polvo. En La Chamba, por ejemplo, me contaron de una diseñadora que los había puesto a trabajar unos jarrones para los que se requería mucho barro –inversión que tenían que asumir ellos— y que sobrepasaban las dimensiones de los hornos. En Pasto pude constatar como unos hornos diseñados por la empresa para el blanqueamiento de la paja toquilla, con la que se trabajan los sombreros de Sandoná, servían de archivadores en el Laboratorio de esta ciudad.

Los diseñadores entonces tenían que conservar el *habitus* consagrado con relación a la artesanía y los artesanos legítimos dentro del campo y, a la vez cumplir con el rol pedagógico que las nuevas dinámicas sociales, económicas y culturales le exigían al campo desde las tensiones entre los agentes.

Cabe anotar que en este periodo, comprendido entre 1985 y 1990, Artesanías de Colombia estaba bajo la dirección de María Cristina Palau, éste fue el momento en que diseñadoras y diseñadores industriales como Gloria Barrera, Andres Sicard, Alexandra Pinto y Carol Valencia –egresados de la Universidad Jorge Tadeo Lozano—, Ana Cielo Quiñones y Juan Pablo Salcedo –egresados de la Javeriana—, entre otras y otros, se integran a la empresa en modalidad de contratistas. Poco tiempo después, en la administración de Cecilia Duque Duque, se retiraron y posteriormente ingresaron como profesores de los programas de diseño industrial de esas universidades y se encargan de recrear entre los estudiantes el capital que habían adquirido en su experiencia dentro de la empresa; claro está, desde posturas críticas que han reactivado el campo desde propuestas como el diseño participativo o el co-diseño. Siguiendo a Bourdieu, este interés sostenido por el campo, es lo que él llama *illusio*, “la creencia fundamental de que el juego vale la pena, de que merece ser jugado [...]” (2010a, 40) y es lo que soporta la disposición de los agentes para desarrollar disputas para la adquisición de mayor volumen de capital o para posicionar el que

A pesar de esto, y como lo plantea Bourdieu (2008) frente a la historia objetiva de las instituciones por los agentes, no se cuestiona del todo a la institución sino a quienes trabajan en ella. En Sandoná un artesano de 52 años me decía: “No Artesanías de Colombia sino las personas que vienen de Artesanías de Colombia [...], diseñadores que se aprovechan de uno [...]. Una vez me sacaron todo lo que sabía y luego, en una feria, me di cuenta que lo estaban aplicando en otro lugar para mejorar los productos], me sentí utilizado. Eso es lo que le critico a Artesanías de Colombia” (Artesano de Sandoná, Sandoná, 9/09/2012).

tienen; que dentro del campo de las artesanías, explica el interés persistente de estos diseñadores en el juego y sus apuestas por tratar de modificar los principios de división y visión que soportan el *habitus* que los constituye y que ellos han ayudado a constituir.

No voy a detenerme en los subsiguientes cambios que tuvo la División de Diseño, en su tránsito hacia el Laboratorio Colombiano de Diseño o los Centros de Desarrollo Artesanal durante la década del noventa. Sin embargo creo que con los elementos enunciados ha de ser claro que no es fortuito que en 1999, Cecilia Duque Duque, quien cumplía nueve años al frente de la empresa, declarará en el informe gestión que se presenta anualmente a la Junta Directiva, que Artesanías de Colombia S.A. era “la empresa de diseño más grande que existe en Colombia” (Artesanías de Colombia S.A. 2000, 25).

De tal forma, que cuando hablo de un campo de lo propio y del nosotros de la actividad artesanal, lo hago en un doble sentido. Como mostré en el apartado anterior, *propio* es una equivalencia a lo nacional, donde el nosotros es el pueblo. Pero, como lo he mostrado aquí, *propio*, también hace alusión a una posición dominante dentro del campo desde la que se establecen los principios de visión y división para juzgar lo legítimo del campo, es decir el diseño; ahí, el nosotros, entonces está en la figura del diseñador. Si esto es así, ¿en dónde quedan los artesanos? En lo que sigue me ocupo de esta cuestión.

De la autonomía a la postautonomía

Buena parte de la teoría de Bourdieu sobre los campos deriva de su trabajo sobre el campo artístico y literario. En *La distinción* y *Las reglas del arte*, pone de manifiesto tres elementos que

le permiten entender la configuración de las disputas que se transan entre artistas, curadores, críticos, etc. El primero, es la ruptura que genera el campo con relación al mundo mercantil en el curso del siglo XIX, y que instituye el arte como un microcosmos social autónomo, porque logra separar este mundo, del mundo ordinario, el de los ciudadanos ordinarios.²² El segundo, que la producción y consumo del arte requiere de un capital específico, que es distribuido de forma desigual y por lo tanto no todos los agentes cuentan con los recursos simbólicos y económicos para descifrar una obra de arte. El tercero, que la *mirada* o el *gusto* necesaria para entender el arte no es innato, debe ser creado, apropiado y recreado por el *habitus* que establece los principios de visión y división que constituyen las categorías de percepción necesarias para el arte; la indiferencia frente al arte, entonces, es más la manifestación de la distribución desigual del capital específico que una falta de *don* o *carisma* (Bourdieu 2010a).

El capital, en todo caso, advierte, es específico y por tanto las luchas que agentes e instituciones sostienen por su apropiación o conservación es lo que le da el carácter autónomo al campo.

Por su parte, García Canclini, quien ha abrevado en la teoría de la práctica de Bourdieu, en los ochenta planteaba que las artesanías difícilmente se podían pensar dentro de esta autonomía. No sólo porque eran pensadas como negatividad con relación al arte, sino porque eran fruto de una

²² Amparado en este planteamientos, García Canclini se cuestiona sobre las razones por las cuales pocos artesanos llegan a ser reconocidos como artistas, y argumenta que al “concebirse el arte como un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes ‘espirituales’ [que requieren de un templo, el museo, y de una actitud espiritualizada, la contemplación] en la que la forma predomina sobre la función y lo bello sobre lo útil, las artesanías aparecen como lo otro, el reino de los objetos que nunca podrían despegar su sentido práctico” (1990, 223); lo que está relacionado con una operación secundaria que ubica lo culto en las ciudades y lo popular, las artesanías, como productos de indios y campesinos (1990, 225). Otra cuestión que muestra García Canclini, y en lo que coincide con Lauer (1982), es que la artesanía, entendida como expresión popular y, entonces como arte popular, está posicionada en una jerarquía menor con relación al arte a secas. Las razones que arguyen es que al arte se le concede la singularidad, la obra única que materializa la creación del artista; mientras que a la artesanía se le relega a la serie, al anonimato en nombre del pueblo y a la imposibilidad de escapar de la plástica transmitida (1990).

doble inscripción que las constituía en un híbrido establecido por la visión folclorista que las ha ubicado en un pasado mejor –en particular el prístino pasado que construyen los nacionalismos— y la explicación económica que las ha entendido como cualquier otra mercancía –desconociendo las historias de quienes los hacen y la función ideológica que cumplen estos objetos— (García Canclini 1982). Esta hibridez, advierte, no se entiende cuando lo económico se disloca de lo cultural y, aún más, cuando se piensa por separado la producción, la circulación y el consumo.

Este planteamiento, lo lleva a cuestionarse si durante ese ciclo –el de producción, circulación y consumo—, la artesanía conserva su estatus y particularidad. En resonancia con el de Novelo (1976) y Lauer (1982), indica que si la observación se detiene en la materialidad del objeto, seguramente la respuesta sea afirmativa, sin embargo cuando la mirada pasa hacia los procesos sociales y culturales que determinan cada una de las partes del ciclo, se hace evidente, que no es así, pues ésta hace un tránsito entre el valor de uso, el de cambio y finalmente el simbólico (García Canclini 1982) que la hacen mutar en el momento en que pasa de la producción a la circulación y de ésta al consumo.

Se puede inferir, entonces, que a diferencia de lo que ocurre en el arte, la hibridez de las artesanías permite estos tránsitos porque los agentes que las producen –incluso socialmente— y quienes las apropian cuentan con capitales distintos; es decir, no sólo desigualmente distribuidos, sino pertenecientes a campos diferentes. En parte esto explica lo que Bourdieu relataba con relación a las obras de arte y los recolectores de basura en Bienne; pero también lo que Cecilia Duque planteó durante una de las sesiones del *Encuentro Interdisciplinario sobre producción, circulación y consumo de productos artesanales* que moderé en abril del 2012. En sus intervenciones era claro que Artesanías de Colombia S.A. había procurado visibilizar “la

Colombia profunda”, el “ancestro colombiano” y promover su valoración al “levantar del suelo” –que en su concepción y la otros participantes es el lugar de los *hippies*— las artesanías y darles un lugar especial en ferias como Expoartesanías; sin embargo, como anotaba, “una vez las artesanías cruzan el aeropuerto Eldorado, se convierten en un código arancelario” como cualquier otra mercancía; es decir, es la mutación del objeto por el efecto del paso del acento cultural al económico, como capitales de campos distintos.²³

Ahora, si bien los planteamientos de García Canclini (1982) tienen fuerza teórica para entender las múltiples relaciones constitutivas y constituyentes de la artesanía, incluso del campo mismo, éstos no son suficientes para entender cómo en la producción misma se precia más el valor de cambio que el de uso, cómo la circulación y el consumo son formas de producción simbólica que están mediadas por el valor de cambio. Cuestiones totalmente relevantes dentro del campo de las artesanías en Colombia, pues las prácticas desplegadas por los agentes e instituciones dominantes –los diseñadores industriales y Artesanías de Colombia S.A., en particular— han consagrado un *habitus* en el que la elaboración de los objetos no parece tener otro fin que el de su puesta en circulación dentro del mercado de cambio. En La Chamba, por ejemplo, las cazuela y pocillos circulares de barro, se disputan el espacio productivo y comercial con aquellos de formas rectilíneas que son más apreciados por los consumidores que, definitivamente, no son ellos mismos.²⁴

²³ Cecilia Duque Duque, Bogotá, 19/04/2012. Los otros participantes de esta sesión que se denominó *límites y jerarquías*, en la que se abordó explícitamente las relaciones entre arte, artesanía, diseño y manualidad, fueron: Helga Mora de Corradine –exfuncionaria de Artesanías de Colombia S.A.—, Juan Pablo Salcedo –Decano de la Facultad de Diseño de la Universidad del Bosque—, Alexandra Pinto, Carol Valencia y Dagoberto Verdugo –funcionarios del SENA—.

²⁴ Mi estada en La Chamba, coincidió con la de un grupo de estudiantes de diseño industrial de la Universidad Javeriana –inscritos en una materia ofrecida por uno de los diseñadores que trabajó en Artesanías de Colombia S.A.— que estaban desarrollando un proyecto denominado *Sabores Inolvidables*, con el cual procuraban rescatar tanto los objetos tradicionales como las recetas culinarias que podrían

Esto, sin embargo, no es nuevo, al menos no en el plano teórico. Como afirma Marx (1972), en su crítica a la concepción del ciclo económico de la teoría clásica, las relaciones entre la producción, la distribución, el cambio y el consumo no se pueden pensar como espacios autónomos, ni como sucesivos. En cuanto a la relación entre producción y consumo, en particular, él advierte que “La producción es mediadora del consumo, cuyos materiales crea y sin los cuales a éste le faltaría el objeto. Pero el consumo es también mediador de la producción, en cuanto crea para los productos el sujeto para el cual ellos son productos [...]” (Marx 1972, 11). Esta relación es evidente dentro del campo de lo artesanal, sobre todo cuando se observan los esfuerzos sostenidos por el Museo de Artes y Tradiciones Populares, lo mismo que por Artesanías de Colombia S.A., para hacer de los objetos manualmente elaborados por el *nosotros* nacional, artesanías susceptibles de consumo dentro de una economía de mercado, en la que el productor se torna en artesano y el consumidor un agente dotado del capital simbólico necesario para reconocer que la apropiación de esos objetos –por “bonitos”, “nuestros”, “ancestrales”, “tradicionales”, etc.— está mediada por un valor de cambio. Este *habitus* entonces, es lo que dificulta el posicionamiento de las artesanías como arte -a secas—, o en casos excepcionales, apenas como arte popular.²⁵

contribuir a la restitución del valor de uso de las vasijas, ollas y pocillos. Aunque admirable el trabajo, por constituir una mirada distinta desde el diseño a la actividad artesanal, es decir no sólo la elaboración de productos; esta apuesta no restaura el predominio del valor de uso en la elaboración de los objetos, pues desde su concepción, estos están pensados para el turista que puede llegar a propósito de la construcción de un malecón sobre el Magdalena o, de aquel que se hospeda en los hoteles del departamento. Es decir, desde el momento mismo de la producción, está en juego el valor de cambio.

²⁵ Y digo excepcional porque generalmente está mediado por el momento en el que el productor reclamando una singularidad se desprende del *nosotros anónimo* del pueblo para exhibir una singularidad y construir una autoría o una marca. En el caso de los barnizadores de Pasto esto es evidente en personas como Eduardo Muñoz Lora, José María Obando, Jesús Ceballos; en Ráquira, en las figuras de Otilia y Rosa Jerez; en La Chamba en la persona de Ana María Cabezas, por mencionar algunos. Sin embargo, el caso más notorio es el del maestro Carlos Sánchez, quien en Pasto trabajaba el enchapado en tamo. Sanchez ha sido de los pocos artesanos –reconocido así por los agentes e instituciones del campo— que ha

Esto lo pude constatar en el marco de la Feria Internacional de Bogotá (ArtBo) que se realizó entre el 19 y 22 de octubre. Artesanías de Colombia S.A. gestionó un espacio para hacer exhibición de los productos, que según los principios de visión y división constituidos, eran dignos de estar en una feria de arte. La exhibición no contemplaba la venta de los mismos, y en tal sentido representaba un espacio de sensibilización. La gestión que la empresa realizó procuraba que este espacio estuviera dentro del pabellón de la feria en medio de las galerías; sin embargo y para sorpresa de la empresa, éste fue dispuesto en el exterior del pabellón, la frontera espacial entre el arte y la artesanía era evidente. Pero, más curioso resultaba que siendo éste un espacio de exhibición o de sensibilización, la mayoría de las personas, que iban a ver arte o comprar arte —y en habría que pensar lo que el *habitus* del campo artístico configura para este tipo de espacios que de cierta forma son diferentes a los museos y las galerías—, tuvieran como principio de su práctica el establecimiento de una transacción comercial y no la contemplación.

Por otra parte, si el concepto de hibridez, como lo plantea García Canclini (1990), es útil para ajustar la noción de campo a las realidades latinoamericanas y, en especial, para pensar el campo de la artesanía en Colombia como fruto de los principios de división y visión que constituyen de forma particular la relación entre artesanía, arte, diseño y manualidad. Éste, como se deriva de los planteamientos más recientes de este autor (García Canclini 2010), no permite entender lo que ocurre con esos principios cuando al salir de las instituciones especializadas, las que encarnan el mayor volumen de capital dentro de un campo, entran en interdependencias que los modifican y

participado y obtenido premio en las bienales de Arte Popular que organiza la fundación BAT. Cabe agregar, como lo manifestaron sus hijos (Adamo y Anderson Sánchez, Pasto, 06/09/2012), que ha sido uno de los pocos artesanos que le dio la espalda a Artesanías de Colombia S.A. desde que ésta inició sus acciones en Pasto; esto, sin embargo y como manifestación clara del *habitus* de este campo, no le impidió participar por el premio a la maestría artesanal que otorga esta empresa.

configuran de forma diferente –a este autor le preocupa en particular las artes visuales en su relación constitutiva y constituyente con los medios y las redes sociales—. En su planteamiento, es claro que la “geopolítica cultural globalizada” no permite conservar la mirada en dirección hacia la autonomía; pero, aclara, “Es legítimo hablar de una *condición* postautónoma en contraste con la independencia alcanzada [...] en la modernidad, pero no de una *etapa* que reemplazaría ese periodo moderno como algo radicalmente distinto y opuesto” (García Canclini 2010, 52 énfasis original). Esta condición habla de lo *inter* como terreno de la producción, la circulación y el consumo de bienes y conocimientos.

Este nuevo planteamiento, me parece, permite ver las disputas que los agentes sostienen en un campo determinado, cuando ni siquiera cuentan con el capital necesario para reconocer la existencia del campo, ni de las jugadas posibles dentro del mismo; algo que es totalmente relevante cuando se quiere entender el lugar de los artesanos dentro del campo, pues éstos no cuentan con el volumen de capital suficiente para reconocer el campo y las jugadas posibles dentro del mismo o intentan ingresar a éste poniendo en juego capitales no lícitos. Este reciente planteamiento, también es útil, me parece, para entender la relación entre artesanías y manualidades, porque las disputas que se trazan en la definición de lo uno o lo otro, están sostenidas –y se trata de una tendencia— por capitales diferentes.

En diciembre del 2012 realice un periplo por las Santa Marta (Magdalena), Barranquilla (Atlántico) y Cartagena (Bolívar). En las calles de estas ciudades me topé con un fenómeno que he observado en otras tantas desde hace bastante tiempo, hombres y mujeres que elaboran objetos de forma manual para disponerlos a la venta sobre retazos de tela tendidos sobre las aceras. En su mayoría, se enuncian como artesanos y su argumento principal es el trabajo manual que requieren

los objetos que elaboran; otros, pocos, como artistas a razón de que sus trabajos son fruto de la inspiración o creatividad que la vida misma les da. Como artistas o artesanos, la mayoría no reconoce los principios de división y visión que cada uno de esos campos ha constituido, y del que son constituyentes, en términos de legitimidad; sin embargo, quienes cuentan con el capital para reconocerlo, tampoco están dispuestos a pagar el derecho de entrada a éste. Hacerlo, supone sacrificar su trayectoria y traicionar un principio rector, la autonomía. Esto, no obstante, no los exime de valerse de la misma exclusión o especialización que han desplegado los agentes e instituciones dominantes en cada uno de los campos, y por tanto de la distribución desigual del capital económico y simbólico, para jugarse estrategias comerciales de amoldamiento a las demandas de los consumidores y sus capitales: si éstos los quieren ver como artistas, eso serán; si es como artesanos, también lo pueden ser; si es como *hippies* –término que rechazan por anacrónico e impreciso para enunciarse a sí mismos— entonces también pueden jugar a serlo.

Esto claro, no representa a todas las manualidades –así establecidas por los principios de visión y división del campo de las artesanías—, pues aquellos que decoran objetos manualmente y los trabajan haciendo objetos como parte de una purga penitenciaria, de una asignatura, de una actividad extracurricular o simplemente para ocupar las manos en algo; difícilmente están dispuestos a mutar su identidad como artesanos y a habitar un espacio social *inter* o inderterminado.

Conjurar la pérdida

De este extenso recorrido, que como decía en un principio sólo ofrezco senderos y enigmas, hay cuatro elementos que quiero poner de relieve. El primero, si queremos entender la relación entre

arte, diseño, artesanía y manualidad –en orden jerárquico dentro del campo social— o entre artesanía, arte, manualidad y diseño –en orden de relevancia dentro del campo de las artesanías—, es preciso objetivar la objetivación; es decir poner de manifiesto y entender los principios de división y visión que estructuran y son estructurados por las prácticas que hemos aprendido para mirar el mundo y aprehenderlo. En el caso particular del campo de las artesanías, hay que hacer todo un trabajo para entender cómo el diseño –recordando que cuando Artesanías de Colombia contrató la investigación de la que este artículo es producto, éste no estaba contemplado— ha logrado encarnarse dentro de la actividad artesanal hasta hacerse indisociable del mismo. Lo que a su vez supone un cuestionamiento a la concepción de que las artesanías gozan de completa autonomía o exterioridad de las formas como la empresa, como institución dominante, las ha producido.

El segundo, que el análisis de las relaciones requiere de la atención al plural; es decir no las relaciones entre arte, artesanía, manualidad y diseño, sino entre las artes, las manualidades y los diseños; pues unos y otros, están múltiplemente constituidos y diferencialmente jerarquizados dentro de los principios de división y visión que los identifica, lo que también determina formas particulares de las relaciones posibles o imposibles con los otros términos.

La tercera, si bien es cierto que “‘lo artesanal’ es arte (para el nacionalismo), industria (para el desarrollismo), virtual materia prima (para los comerciantes), o a su vez no-arte (para los interés del sistema artístico de cada país), artesanía (para los comerciantes) o factor de identidad nacional (para el populismo” como lo plantea Lauer (1982, 65) o, como se sigue del planteamiento de García Canclini (2010), que no existen objetos de arte, artesanales u otros *per se*, sino objetos mirados de forma diferente. También es cierto que el análisis de las relaciones no se puede

quedar en el plano de la diferencia lingüística o de percepción y conservando la materialidad como una constante. El análisis más bien tiene que estar amparado en una mirada hacia las interdependencias entre la producción, la circulación y el consumo, que a su vez permita dar cuenta de las formas *intersticiales* que producen constantemente la materialidad que hemos sostenido como constante, pero que sobre todo, den cuenta de las mutaciones que le generan los agentes en sus interacciones – entre ellos y con las materialidades—.

Finalmente, que la crisis que genera la pérdida de lo *propio* en la figura de objetos y oficios, que es una preocupación constante dentro del campo de las artesanías, por asimilación de lo externo; no debe derivar en una búsqueda por restaurar el equilibrio de las cosas de acuerdo a lo que hemos aprendido a reconocer como propio dentro de los principios de división y visión. Como advierte Lauer, la *pérdida* “es una dimensión inevitable de lo artesanal [...]. Por lo cual la mejor preocupación en este sentido debe ser entendida como temor por el [...] *cambio*, como la convicción de que los agentes de la modernidad no proporcionan un nuevo espacio para la reproducción social de las comunidades [...]. Pensemos que esto es efectivamente así, pero que aquí la artesanía no es el polo principal de este tipo de transformación, sino el espacio de sus consecuencias” (Lauer 1989, 69).

Esto último, me parece fundamental a la hora de pensar en las artesanías y en la forma como se han empezado a producir desde que la certeza del pueblo tradicional se ha perdido y entonces se ha buscado en lo indígena, el amparo para conjurar la pérdida de lo conocido. Si bien Artesanías de Colombia S.A. no es el único agente que determina lo artesanal, sí es la institución que cuenta con la legitimación estatal para hacerlo, por ello creo, que las palabras de una artesana de Sandoná sirven para poner de manifiesto las consecuencias de las transformaciones acaecidas en

el campo de las artesanías. Palabras que invitan a pensar en la necesidad de pensar nuevamente sobre las formas como se ha producido el campo de las artesanías y, sobre todo, en la puesta en juego de capitales distintos en este campo postautónomo, que definitivamente ponen de manifiesto la necesidad de que la institución se permita confrontarse a sí misma desde el lugar dominante que ostenta:

Parece que Artesanías de Colombia sólo se preocupa por los indígenas, entonces yo también soy indígena; me voy a poner unas plumas y voy a decir que soy de la familia de los quillacingas y voy a llegar allá. Porque no solamente el ser indígena va a tener el apoyo, sino el hecho de ser artesano y más que todo nosotros que vivimos en la parte sur de Colombia, y que Nariño pertenece a Colombia y por nosotros por la distancia, así no nos cataloguen como indígenas, pero sí que nos cataloguen como artesanos de tierra lejana.²⁶

Referencias

- Artesanías de Colombia S.A. 1988. *Instructivo de diseño*. Bogota: Artesanías de Colombia.
- . 1985. *Informe de labores 1984*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- . 1998. *Censo económico nacional: sector artesanal*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- . 2000. *Informe de labores 1999*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- Barrera Jurado, Gloria Stella, y Ana Cielo Quiñones Aguilar. 2006. *Conspirando con los artesanos: crítica y propuesta al diseño en la artesanía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Benjamin, Walter. 1973. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos*. Vol. I. Madrid: Taurus.
- Botero, Clara Isabel. 2006. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Bogotá D.C.: Instituto Colombiano de Antropología e Historia: Universidad de Los Andes, Facultad de Ciencias Sociales y Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales.
- Bourdieu, Pierre. 1976. «El campo científico». En *Intelectuales, política y poder*, 75-110. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- . 1990. «Espacio social y génesis de las ‘clases’». En *Sociología y cultura*, 281-309. México: Grijalbo.
- . 1997. «Espacio social y espacio simbólico». En *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, 11-32. Barcelona: Anagrama.
- . 2000. «Algunas propiedades de los campos». En *Cuestiones de sociología*, 112-119. [Madrid, España]: Istmo.
- . 2008. «Estructuras, habitus, prácticas». En *El sentido práctico*, 85-105. Madrid: Siglo XXI.

²⁶ Artesana de 47 años, Sandoná, 8/09/2012.

- . 2010a. «Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada». En *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, 19-41. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 2010b. «Los museos y su público». En *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, 43-49. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 2010c. «Sociología de la percepción estética». En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, 1.^a ed., 65-84. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chavarri, Ángel. 1971. *Centro de diseño e investigación artesanal. Col-310-043.TA*. Washington: ONU.
- Cortés Lombana, Pedro, y Hernán Henao Delgado. 1973. *La artesanía indígena en las condiciones socioeconómicas del Vaupés*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- Decreto 258 de 1987*.
- Departamento Nacional de Planeación. *Programa nacional de desarrollo de las poblaciones indígenas*. marzo 15 de 1984.
- García Canclini, Néstor. 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, D.F.: Editorial Nueva Imagen.
- . 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- . 2010. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Gómez, Nicolas. 2008. «La historia de las vanguardias en cinco años y medio». En *Carlos Rojas: una visita a sus mundos, Museo Nacional de Colombia, junio 5 - julio 20 2008*, sp. Bogota: Museo Nacional de Colombia.
- González, Felipe. 2008b. «Un gusto útil». En *Carlos Rojas: una visita a sus mundos, Museo Nacional de Colombia, junio 5 - julio 20 2008*, sp. Bogota: Museo Nacional de Colombia.
- . 2008. «Ingeniería de la participación». En *Carlos Rojas: una visita a sus mundos, Museo Nacional de Colombia, junio 5 - julio 20 2008*, sp. Bogota: Museo Nacional de Colombia.
- Hall, Stuart. 2010. «La importancia de Gramsci para el estudio de la raza y la etnicidad». En *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. , Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich editores, 257-285. Lima: Enviñ editores ; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador ; Instituto de Estudios Peruanos.
- Henriquez de Hernandez, Maria del Carmen Cecilia. 1982. «Elementos para un análisis del sector artesanal en Colombia a partir de 1960». Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Humanidades, Departamento de Sociología.
- Herrera, Neve. 1976. *Historia y factores de la artesanía*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- . 1992. *Artesanía y organización social de su producción: estructura de su organización gremial*. Bogotá: Artesanías de Colombia, CENDAR.
- . 2003. «Artesanía y cultura». En *Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia*, editado por Ana Cielo Quiñones, 1. ed., 63-108. Bogotá D.C.: Centro Editorial Javeriano.
- Herrera, Neve et al. 1978. *Manual de organización de la producción*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- Iregui de Holguín, Cecilia. 1972. *Primer Seminario sobre Diseño Artesanal*. Bogotá: Artesanías de Colombia - Asociación Colombiana de Promoción Artesanal.
- Lauer, Mirko. 1982. *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: Desco.
- . 1989. *La producción artesanal en América Latina*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Ley 36 de 1984*.
- Marx, Karl. 1972. «Introducción de 1857». En *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política: (Borrador) 1857-1858*, 1-34. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Mayor Mora, Alberto. 1997. *Cabezas duras y dedos inteligentes: estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Mora de Jaramillo, Yolanda. 1969. «Artes y artesanías populares». *Revista Colombiana de Folclor, segunda época*: 9-21
- . 1974. «Clasificación y notas sobre técnicas y el desarrollo histórico de las artesanías colombianas». *Revista Colombiana de Artesanías XVI*: 283-233.

- Museo de Artes y Tradiciones Populares. 1994. *Artesanía comunidad y desarrollo, memoria y futuro : Museo de Artes y Tradiciones Populares*. Santafé de Bogotá, D.C., Colombia: Museo de Artes y Tradiciones Populares.
- Nelson, Richard R. 1967. *A Study of Industrialization in Colombia*. Santa Monica, Calif.: Rand Corp.
- Novelo, Victoria. 1976. *Artesanías y capitalismo en México*. Tlalpan, D.F.: Centro de Investigaciones Superiores, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- . 2002. «Ser indio, artista y artesano en México». *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, diciembre.
- . 2003. «El trabajo artesanal mexicano, un sistema productivo y cultural». *Artesanías de América : revista del CIDAP*, diciembre.
- Novelo, Victoria. 2010. *De eso que llamamos artesanías mexicanas*. http://www.youtube.com/watch?v=WgLZsOfM5MM&feature=youtube_gdata_player.
- Organización Internacional del Trabajo. 1970. *Hacia el pleno empleo : un programa para Colombia*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, Divulgación Económica y Social.
- PROEXPO. 1976. *Plan Nacional de Diseño*. Bogotá: PROEXPO.
- Puerto de Galán, Rosario. 1979. *Monografía de Colombia: situación de los programas artesanales de los países miembros*. Sistema Económico Latinoamericano.
- Quiñones Aguilar, Ana Cielo. 2003. «Artesanía y diseño en Colombia». En *Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia*, 1-26. Bogotá D.C.: Centro Editorial Javeriano.
- Ramírez, Daniel. 2011. *Colombia artesanal: disputas por una colombianidad desde la producción artesanal*. Maestría en Estudios Culturales, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <http://biblos.javeriana.edu.co/uhtbin/cgiirsi/?ps=84DP8UEw6G/B-GENERAL/175610312/9>.
- Samper de Bermúdez, Graciela. 1972. «Palabras de la Gerente de Artesanías de Colombia S.A. Doña Graciela Samper de Bermúdez». En *Los artesanos en el Colón*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- . 1980. «Informe de gestión». Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- Sennett, Richard. 2009. *El Artesano*. Traducido por Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama.
- Slighton, Robert L. 1968. *The Craft Sector in Colombian Manufacturing*. Santa Mónica, CA.: Rand Corp.
- Sowell, David, y Isidro Vanegas. 2006. *Artesanos y política en Bogotá, 1832-1919*. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico : Editorial Círculo de Lectura Alternativa.
- Turok, Marta. 1988. *Cómo acercarse a la artesanía*. México, D.F.: Plaza y Valdés Editores.
- Urrutia, Miguel, y Clara Elsa Villalba de Sandoval. 1971. *El sector artesanal en el desarrollo colombiano*. Bogotá: Centro de Investigaciones para el Desarrollo, Universidad Nacional de Colombia.
- Van Dommelen, David. 1972. *Investigación sobre promoción del sector artesanal*. Preliminar. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A., Fundación Ford, Museo de Artes y Tradiciones Populares.
- . 1972b. «Artesanía en otros países». *Primer seminario sobre diseño artesanal*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. - Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis.
- Van Dommelen, David, y et al. 1972c. «Conclusiones generales». *Primer seminario sobre diseño artesanal*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. - Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis.
- Vasco Uribe, Luis Guillermo. 1986. *Estudio de cultura material embera y waunana y factibilidad de comercialización de algunos de sus elementos*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A., Universidad Nacional de Colombia.
- Wick, Rainer. 2007. *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wilde, Oscar. 1966. «El arte y el artesano». En *Obras completas*, 11.^a ed., 1051-1060. Madrid: Aguilar.

Entrevistas

- Adamo y Anderson Sánchez. Pasto, 06/09/12
 Artesana de 47 años, Sandoná, 8/09/2012
 Artesano de Sandoná, Sandoná, 9/09/2012
 Duque Duque, Cecilia. Artesanías de Colombia. 19/04/2012

Herrera, Neve. Artesanías de Colombia S.A., 14/03/ 2012
Jairo Acero, Pontificia Universidad Javeriana, 7 de noviembre de 2012
Mujer de 60 años, Sandoná, 09/09/2012