



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**POSGRADO EN DISEÑO INDUSTRIAL
MAESTRÍA EN DISEÑO INDUSTRIAL
TEORÍA E HISTORIA DEL DISEÑO**

**Hacia una colaboración más horizontal entre diseñadorxs y
artesanxs que trabajan las fibras vegetales en México.**

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO ACADÉMICO DE:
MAESTRA EN DISEÑO INDUSTRIAL**

**PRESENTA:
MARIANA GUADALUPE AGUILA ALONSO**

**DIRECTORA DE TESIS:
MDI. TAMARA LEÓN CAMACHO**
Facultad de Arquitectura, UNAM

**COMITÉ TUTOR:
DRA. CLAUDIA GARDUÑO GARCÍA**
Facultad de Arquitectura, UNAM

DR. LUIS FRANCISCO EQUIHUA ZAMORA
Facultad de Arquitectura, UNAM

DRA. DIANA ALBARRÁN GONZÁLEZ
Universidad de Auckland, Nueva Zelanda

DRA. ANA MARÍA SALAZAR PERALTA
Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

MÉXICO, CD. MX., DICIEMBRE, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



HACIA UNA COLABORACIÓN MÁS HORIZONTAL ENTRE DISEÑADORXS Y ARTESANXS QUE TRABAJAN LAS FIBRAS VEGETALES EN MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN DISEÑO INDUSTRIAL

DICIEMBRE 2022

ELABORADO POR

MARIANA GUADALUPE AGUILA ALONSO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN DISEÑO INDUSTRIAL

MARIANA GUADALUPE ÁGUILA ALONSO

TESIS DE MAESTRIA

**"HACIA UNA COLABORACIÓN MÁS HORIZONTAL
ENTRE DISEÑADORES Y ARTESANOS QUE
TRABAJAN LAS FIBRAS VEGETALES EN MÉXICO"**

**CAMPO DE CONOCIMIENTO: TEORÍA E HISTORIA DEL
DISEÑO**

**LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: ANÁLISIS Y PROCESOS DE
GESTIÓN DEL DISEÑO**

TUTORES:

**MDI. TAMARA LEÓN CAMACHO
DRA. CLAUDIA GARDUÑO GARCÍA
DR. LUIS EQUIHUA ZAMORA
DRA. DIANA ALBARRÁN GONZÁLEZ
DRA. ANA MARÍA SALAZAR PERALTA**

ÍNDICE

Resumen	3
Glosario	4-8
Introducción	9
Percepción de la problemática de las colaboraciones entre diseñadorxs y artesanxs que trabajan las fibras vegetales	10-11
Planteamiento del problema	12
Limitaciones de la investigación	13
Marco teórico	14-32
Pregunta de investigación	33
Hipótesis	33-34
Fibras vegetales rígidas y semirrígidas en México	
Características botánicas de las fibras	35-41
Descripción de las fibras rígidas y semirrígidas comúnmente utilizadas en la época prehispánica	42-45

Procesos artesanales de uso de fibras rígidas y semirrígidas en México

Artesanías realizadas con fibras vegetales en México 46-51

Visita a Diplomado en Diseño Industrial de Objetos 52-55

Análisis Etnográfico con Artesanxs y Diseñadorxs

Metodología etnográfica utilizada 56-57

Entrevistas a artesanxs y diseñadorxs 57-78

Formatos de entrevistas a artesanxs y diseñadorxs 79

Matrices comparativas de entrevistas a artesanxs y diseñadorxs 79-95

Análisis de las matrices comparativas 95-99

Conclusión final

Futuro posible del diseño entrelazado a la artesanía con fibras vegetales en México 100-103

Anexos 104-106

Bibliografía 107-110

Imágenes 111-118



RESUMEN

Esta tesis presenta un cuestionamiento respecto a las relaciones que se generan entre diseñadorxs y artesánxs que trabajan con fibras vegetales en México, comienza con las definiciones que explican algunos de los términos más utilizados respecto al tema; continúa relatando el problema principal experimentado en el trabajo entre artesánxs y diseñadorxs y las limitaciones que aparecieron durante la investigación. Posteriormente se presenta el marco teórico donde se relata el contexto general respecto a los términos de artesanía, diseño industrial, diseño artesanal y horizontalidad, con dicha información se formula la pregunta de investigación: ¿qué aspectos se deben analizar y plantear para proponer formas de colaboración horizontales entre diseñadorxs y artesánxs que trabajan con fibras vegetales en México? y una hipótesis que la sustenta. Para resolver la pregunta, se presenta un resumen sobre las diferentes fibras vegetales que se utilizan en México. Esto se acompaña de una tabla que explica detalladamente las características botánicas que poseen y describe las fibras que son más comúnmente utilizadas en el arte popular. De ahí continúa con la explicación sobre las diferentes artesanías que se producen en diferentes zonas del país y sus particularidades. A continuación se relata la visita que se realizó al Diplomado en Diseño Industrial de Objetos donde participaron artesánxs y diseñadorxs. Seguido de un análisis etnográfico que se llevó a cabo mediante entrevistas realizadas a diferentes artesánxs que trabajan con fibras vegetales y a diseñadorxs o directorxs de empresas que generan proyectos de diseño artesanal con dicho material. Mediante las entrevistas realizadas se procedió a la creación de dos matrices comparativas que presentan las diferentes respuestas de los participantes y se culminó con un análisis de dichos documentos. Para culminar, se hace un análisis final para determinar el futuro posible del diseño artesanal realizado con fibras vegetales y resolver la pregunta de investigación mediante la definición de los aspectos necesarios para proponer formas de colaboración más horizontales.

GLOSARIO

ARTESANÍA

Es un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, con valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. Puede ser un producto efímero o duradero y su función puede ser el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario o implemento de trabajo (Turok, M. et al, Manual Diferenciación Artesanía y Manualidad, Fonart,2009).

ARTE POPULAR

Creación colectiva ejecutada por individuos artesanos... la expresión sintética del alma de un pueblo, de sus gustos, sus ideales, de su imaginación, de su concepto de la vida (Novelo, V., Artesanos, Artesanías y Arte Popular de México, Una historia ilustrada, CONACULTA, 1996)..

MANUALIDAD

Objeto o producto que es el resultado de un proceso de transformación manual o semiindustrializado, a partir de una materia prima procesada o prefabricada. Tanto las técnicas como la actividad no tienen una identidad de tradición cultural comunitaria y se pierden en el tiempo, tomándose en una labor temporal marcada por las modas y practicada a nivel individual o familiar (Turok, M. et al, Manual Diferenciación Artesanía y Manualidad, Fonart,2009).

ARTESANX

Persona que por aprendizaje individual o colectivo que, mediante un medio de trabajo manual, formado por aprendizaje y hábito, crea productos (Novelo, V., Artesanías, Sociedad y Cultura, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993).

DISEÑO

Es la fase de creación de un sistema, producto, servicio o idea en el que se define la mayoría de sus características, su realización o producción, sus limitantes, su distribución, su uso y su forma de reproducción. (Chaves, N., Qué era, qué es y qué no es el diseño. Primer encuentro Latinoamericano de Diseño. "Diseño en Palermo". Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina, 2006)

DISEÑO INDUSTRIAL

El proceso de diseñar productos manufacturados para consumidores específicos (Tovey, M., Styling and design: intuition and analysis in industrial design, Design Issues, 1997). 2) Según la Sociedad Americana de Diseñadores (IDSA por sus siglas en inglés) el diseño industrial es la práctica profesional de diseñar productos, dispositivos, objetos y servicios usados por millones de personas en el mundo cada día.

DISEÑO ARTESANAL

El diseño aplicado en el ámbito artesanal aborda aspectos tan diversos como la investigación del origen de la materia prima de los productos, el proceso de consecución y adecuación de la misma, sus características físicas y posibilidades de manejo, la tecnología involucrada en la confección del objeto artesanal. El objetivo final es proponer cambios de contenido hasta convertir la artesanía en un producto altamente competitivo, bello, útil y económico, sin afectar jamás los valores culturales tradicionales del oficio y sus artífices (Elizondo, M. F., Reflexiones Para Una Capacitación Artesanal Eficaz Y Eficiente En México. En La capacitación de artesanos en México, una revisión (1.ª ed., pp. 49-62). Ciudad de México: Plaza y Valdés. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 2003).

CESTERÍA

1) Conjunto de técnicas para entretejer elementos rectilíneos, rígidos o semirrígidos, sin la ayuda de telares, para formar recipientes u objetos planos (Gámez, A., Naturaleza y Geometría, Cestería, Artes de México, 1997). 2) Vegetación hecha cultura material (Kuoni, B., Cestería Tradicional Ibérica, Ediciones del Serb_al, 1981).

FIBRAS VEGETALES

Según el Diccionario del Patrimonio Cultural de España son "filamentos naturales en los que predomina la dimensión longitudinal y que forman parte de la composición de los tejidos orgánicos vegetales. Se obtienen a partir de raíces, tallos, hojas, frutos y semillas de diversas plantas, y se suelen clasificar según este origen. Se emplean, principalmente, como materia prima para fabricar los hilos de los tejidos en trabajos de cestería."

FIBRAS VEGETALES RÍGIDAS

Aquellas cuya composición es más gruesa y permite resistir mucho peso y presión como la madera, las cañas o los mimbres. Algunos ejemplos de los objetos que se crean con ellas son los pizcadores de carrizo, muebles de mimbre o productos de madera (Gámez, A., Naturaleza y Geometría en la revista Cestería, Artes de México, 1997).

FIBRAS VEGETALES SEMIRRÍGIDAS

Aquellas cuya composición es más blanda y resiste poco peso y presión como las hojas, las pajas y los tallos suaves. Algunos ejemplos de los objetos que se crean con ellas son los cestos flexibles como los tompeates de palma o los petates de tule (Gámez, A., Naturaleza y Geometría en la revista Cestería, Artes de México, 1997).

TEJIDO

Es una técnica artesanal que se realiza entrecruzando dos o más series de elementos activos que en textiles son llamados trama y urdimbre. Esta técnica se utiliza para hacer recipientes, bolsas y esteras, y es el procedimiento más versátil de la cestería (Gámez, A., Naturaleza y Geometría en la revista Cestería, Artes de México, 1997).

TRENZADO

Es una técnica artesanal que se realiza entrecruzando dos o más hebras o ramales que transcurren en dos direcciones (...) esta técnica es ideal para la confección de largas tiras de tejido estrecho que a su vez pueden unirse para un cosido para componer un tejido mayor (Kuoni, B., Cestería Tradicional Ibérica, Ediciones del Serb_al, 1981).

TORCIDO

Es una técnica artesanal que en textiles se le conoce como ligamento enlazado y se va haciendo con dos hilos de trama, elemento activo horizontal. Mientras el primero pasa por un hilo de urdimbre, elemento pasivo vertical, que en este caso forma la estructura del cesto, el segundo hilo para por atrás y por arriba del primero y al frente del tejido (Gámez, A., Naturaleza y Geometría en la revista Cestería, Artes de México, 1997).

PRODUCTO INDUSTRIAL

Objeto producido de manera industrial en la cual puede intervenir o dirigir el ser humano o alguna máquina, pero su proceso de creación es realizado por algún objeto o sistema.

PRODUCTO ARTESANAL

Objeto creado con alguna característica de identidad cultural, que fue hecho con uno o más procesos manuales y lo exhibe en su composición y forma.

HORIZONTALIDAD

Es una nueva manera de relacionarse que implica comunicación democrática e igualitaria, sin jerarquías y anti-autoritarismo, refleja una experiencia que está en cambio constante. Es básicamente unidad en acción, todas las decisiones son consensuadas o votadas. Los objetivos de un colectivo horizontal son decididos por todos los participantes del grupo o votadas, todos tienen un papel equitativo en el proceso de toma de decisiones (Sitrin, M., (2006), Horizontalism; Voices of Popular Power in Argentina, AK Press, SBN 1-904859-58-5 ISBN-13 978-1-904859-58-1 Library of Congress Control Number: 2006920972).

INTRODUCCIÓN

Escribo esta tesis describiendo a “lxs diseñadorxs y lxs artesanxs” como un acto de respeto y valoración a todxs lxs artesanxs y diseñadorxs quienes me permitieron entrar a sus mundos y conocer sus formas de trabajo, opiniones, gustos y quejas sobre el diseño artesanal hegemónico, capitalista y machista en el que nos desenvolvemos todxs. De la misma forma comienzo escribiendo en primera persona en el mismo modo en que lo hizo la dra. Diana Albarrán González, como un acto de descolonización, reto a la academia del Norte y como un acto feminista, para también tirar “el modo correcto” de escritura y objetividad académica (Albarrán González, 2019; Mignolo, 2003).

En la actualidad, continuamente surgen nuevas marcas de diseño artesanal que comercializan textiles, huipiles, barro, cerámica, cestería y una gran diversidad de productos realizados en colaboraciones con artesanxs mexicanxs. Hablando específicamente de las fibras vegetales o cestería, como es más conocida, la mayoría de los productos que se encuentran en redes sociales, bazares y tiendas de diseño artesanal son piezas de uso doméstico como tapetes, canastos, lámparas, manteles, muebles y una infinidad de productos para la cocina. Este mercado se perfila a crecer exponencialmente, ya que se encuentra de moda y hay cada vez más interés por los productos hechos con fibras naturales, sin plásticos y realizados por artesanxs mexicanxs.

Resulta muy importante analizar el contexto de las fibras vegetales, las comunidades de artesanxs que las trabajan en distintos estados del país y la forma en que las empresas de diseño artesanal y lxs diseñadorxs que están colaborando con ellos. Estas colaboraciones parecen ser benéficas para el comercio de objetos artesanales y la valorización de las fibras y los conocimientos que poseen lxs artesanxs, pero es muy importante hacer un análisis para saber si las formas en las que se están desarrollando son favorables para ambas partes. Lamentablemente es común encontrar empresas de diseño artesanal enfocadas en fibras vegetales donde no se da a conocer los nombres o localidades de lxs artesanxs con quienes se trabaja, no se da crédito a sus creaciones, los costos de los productos son muy bajos y tampoco se genera un vínculo comercial para que más personas puedan colaborar con lxs artesanxs.

Esta tesis permitirá conocer si diversas formas de colaboración entran dentro de lo que se conoce como codiseño, donde todos los integrantes participan de manera horizontal, colaborativa, desarrollan las mismas tareas y obtienen las mismas ganancias (Albarrán González, 2019; Sitrin, 2006). El propósito de este texto es informar sobre el gigantesco valor que tiene el arte popular, específicamente el relacionado a las fibras vegetales y proponer formas de trabajo que valoren a lxs artesanxs como portadores de conocimientos ancestrales y buscar el bienestar de dichas personas y sus comunidades (Albarrán González, 2018).



PERCEPCIÓN DE LA PROBLEMÁTICA DE LAS COLABORACIONES ENTRE DISEÑADORXS Y ARTESANXS QUE TRABAJAN LAS FIBRAS VEGETALES

Desde el primer momento en que conocí un poblado de artesanxs que trabajan la hoja de palma en el estado de Guerrero, tuve un encuentro sorprendente con el mundo de la artesanía y del arte popular. El propósito de esa visita era generar una colaboración con artesanxs en la que pudiéramos generar un proyecto de diseño con sus habilidades y conocimientos, así como con los que había adquirido en la universidad. Sin embargo, pude percatarme instantáneamente que sería necesario generar un diálogo abierto y muy sensorial para poder comprender sus procesos y metodologías; de la misma forma, yo tendría que expresar clara y respetuosamente mis propósitos y metas en este intercambio de ideas. Fue así cómo pude entender que pertenecemos a mundos muy diferentes aunque solo estemos a kilómetros de distancia, pero hay propósitos similares, como el aumentar la comercialización de sus productos y difundir su valor cultural.

"...SERÍA NECESARIO GENERAR UN DIÁLOGO ABIERTO Y MUY SENSORIAL PARA PODER COMPRENDER SUS PROCESOS Y METODOLOGÍAS..."



Imagen 1. "Foto de mi participación en Contruyendo Lazos. Primer Encuentro Nacional de Jóvenes Creativos: Artesanos y Diseñadores del 2016." Fuente: Facebook, Obtenida del: perfil de Jackeline Luciano Perera

Sin embargo, los resultados de mis colaboraciones a lo largo de los años no siempre han sido positivas ni constructivas; he participado en encuentros de diseñadorxs y artesanxs en los cuales ha sido muy complicado comprender la visión de la otra persona, cada uno hemos tenido dificultad en abrir nuestra carcaza y explicar todo sobre nuestros procesos, ideales y formas de trabajo. Algunas de mis colaboraciones han resultado en proyectos sorprendentes que se comercializan y nos generan ingresos favorables a ambas partes; pero otras han resultado en relaciones distantes, sin efectos positivos y con distanciamientos que tal vez se pudieron haber evitado si hubiera habido un diálogo más transparente y honesto. Algo muy similar se genera en talleres, encuentros y diplomados donde el propósito principal es la colaboración horizontal entre artesanxs y diseñadorxs para que puedan proponer proyectos y productos que mantengan el valor del arte popular, pero lo vinculen al diseño contemporáneo, los resultados nunca son del todo positivos.

Hablando del uso de fibras vegetales en sí, me he dado cuenta de que existen varias marcas de diseño mexicanas que ofrecen productos y mobiliario que entrelazan a las fibras vegetales, e inclusive las hacen parte principal del producto; sin embargo, no incluyen los datos de lxs artesanxs que los crearon o no lo difunden en sus redes sociales y páginas de internet. Al presentar un producto cuya característica principal es una obra artesanal, sin presentar a su creador o darle la importancia necesaria, se entiende que el producto fue creado de manera cotidiana, industrial o manual; es decir, se ignora su importancia y carga cultural. Debemos entender que, aunque el diseño de un producto es muy importante, muchas veces no hay comparación en el gran legado cultural que poseen los artesanxs, en sus conocimientos, sus habilidades manuales y expresivas, que quedan grabadas en los tejidos que crean y que deben ser reconocidas cada que se describa el producto. Si se difunden los conocimientos y habilidades de los artesanxs que están plasmadas en los productos, sería favorable para ellos que también se difundiera su ubicación o localidad, para que más personas puedan acudir a su comunidad y colaborar con ellos o adquirir algún producto suyo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La artesanía siempre ha formado parte de la cultura popular mexicana gracias a un sin fin de objetos utilitarios que se encuentran en todos los hogares. No obstante, hasta la actualidad, habían sido pocos los creadores que habían generado un puente entre el diseño y el arte popular. En específico, la cestería, es una artesanía que se ha entrelazado con el diseño mediante la elaboración de mobiliario, objetos utilitarios y enseres domésticos durante varias décadas. Lamentablemente esta artesanía es aún poco valorada en el ámbito económico o social y sus creadores han ido abandonando paulatinamente el oficio debido al mal pago que reciben y los jóvenes ya no están interesados en aprenderlo. Es por esto que percibo como sumamente importante desarrollar un análisis sobre la cestería mexicana y su uso en la actualidad, tanto por diseñadorxs como arquitectos o empresarios, quienes la están enlazando con objetos de diseño.

El problema principal al que se enfoca esta investigación es el de las colaboraciones actuales entre diseñadorxs y artesanzs que trabajan con fibras vegetales rígidas y semirrígidas, las cuales, aparentemente, casi nunca son horizontales. Los artesanzs que participan en dichas colaboraciones obtienen trabajos durante periodos largos o cortos, pero no son fijos ni constantes; tampoco lo son sus ingresos y no cuentan con prestaciones mínimas. Lxs diseñadorxs acuerdan con los artesanzs el costo de su trabajo en la creación del producto, pero éstos desconocen el valor final y el porcentaje que representa su trabajo dentro de dicho valor. Lxs diseñadorxs, en su mayoría, no se adentran en los procesos de obtención de las fibras vegetales y tampoco investigan el contexto social, cultural, espiritual o económico de los artesanzs antes de diseñar los productos. Esto provoca que no se estructure una relación horizontal entre artesanz y diseñadorx, donde ambas partes puedan opinar y decidir aspectos productivos, estéticos y mucho menos económicos; lo cual resulta en trabajos a corto plazo para los artesanzs, un producto final que no engloba las opiniones de todos y en cuya creación no hubo intercambio de papeles: la/el diseñadorx no produjo con sus manos y la/el artesanz no opinó sobre el diseño.

EL PROBLEMA PRINCIPAL (...) DE LAS COLABORACIONES ACTUALES ENTRE DISEÑADORXS Y ARTESANXS QUE TRABAJAN CON FIBRAS VEGETALES RÍGIDAS Y SEMIRRÍGIDAS, APARENTEMENTE, (ES QUE) CASI NUNCA SON HORIZONTALES.

LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN



Imagen 2. “Casos de Covid-19 en población indígena ascienden a 10 mil 877: INPI.” Fuente: Gómez, C., (2020) Periódico La Jornada, Obtenida de: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/sociedad/2020/11/13/casos-de-covid-19-en-poblacion-indigena-ascienden-a-10-mil-877-inpi-4644.html>

Esta tesis explora diferentes formas colaborativas entre artesanos y diseñadores, así como sus opiniones y recomendaciones para mejorarlas. Dicha información se recolecta y analiza con el fin de proponer pautas a considerar antes de generar un proyecto de participación bilateral artesano-diseñador. Durante la producción de esta tesis han surgido diferentes limitantes, la primera y más importante ha sido la pandemia del virus SARS-COV-2 que ha generado cambios sociales, económicos, laborales y ambientales a nivel mundial. Esto limitó los planes originales de la investigación cualitativa etnográfica, que se desarrollaría en más comunidades del país donde se trabajan las fibras vegetales rígidas y semirrígidas. La segunda limitante fue que algunos artesanos o cooperativas no estuvieron interesados en participar en una entrevista y/o visita a su comunidad o domicilio, su respuesta fue que tenían trabajo que realizar y no tenían interés en compartir sus formas de trabajo si no había una retribución económica de por medio. La tercera limitante fue el desinterés de algunos diseñadores, aunque la mayoría respondió con ánimo y mucha apertura respecto a la entrevista y al tema a tratar, algunos no contestaron los correos electrónicos o mensajes de redes sociales y otros no contaban con disponibilidad de tiempo. La tecnología y los medios de videotelefonía han permitido que dicha limitante se pueda sobrellevar mediante entrevistas digitales que se han realizado de manera exitosa la mayoría de las veces. Aún con estos obstáculos, ha sido asombroso poder conocer a los actores principales que están relacionados actualmente con el diseño artesanal enfocado a las fibras vegetales en México.



MARCO TEÓRICO

ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

LA ARTESANÍA EN MÉXICO

El concepto de artesanía en México no es el resultado de un acto organizado o planeado por un grupo determinado de personas en un momento definido, es el resultado de un proceso que abarca diferentes siglos y que se ha ido modificando y estructurando al paso de los años y que continúa en constante evolución, análisis y cuestionamiento. Ha habido infinidad de investigadores que la definen de diferentes maneras pero desde perspectivas muy similares, y para poder comprenderla más ampliamente, se presentan algunas de ellas.

La Dra. Mejía (2004) relata en su trabajo “La artesanía de México: Historia, mutación y adaptación de un concepto”, que el concepto de artesanía en México comienza con los adornos creados en el mundo prehispánico, que destacan dentro de la actividad artesanal precortesiana, continúan durante de la época de conquista donde hay un proceso de traducción del mundo indígena desde la perspectiva hispana. Posteriormente, el concepto evoluciona durante la Nueva España y en el México independiente, durante de la creación de una identidad nacional, ya que el concepto “artesanx” y “producto artesanal” resultaron en el concepto “artesanía”. Desde entonces el concepto ha poseído diferentes significados y ha ido mutando y adaptándose al contexto histórico, social y cultural del paso de los años (Mejía, 2004).

Para comprender el contenido semántico del concepto de artesanía ella destaca:

“(…)proviene de un proceso de asignación de significados simbólicos que encadenó esferas cerradas de significado o semiosferas en el universo semiótico que dio inicio al momento del llamado “encuentro de dos culturas”, la española y la indígena” (Mejía, 2004, p.13).

**"... EL CONCEPTO DE
ARTESANÍA EN MÉXICO
COMIENZA CON LOS
ADORNOS CREADOS EN
EN EL MUNDO
PREHISPÁNICO, QUE
DESTACAN DENTRO DE
LA ACTIVIDAD
ARTESANAL
PRECORTESIANA..."**

En el mundo prehispánico, los objetos ornamentales eran de uso cotidiano y ritual, que utilizaban y creaban miembros provenientes tanto de la clase noble como del pueblo común. Dentro de dicha esfera simbólica, los adornos representan los significados generados cuando se distingue el ámbito de la vida cotidiana de lo sagrado. Dentro de los distintos pueblos prehispánicos, los toltecas eran considerados privilegiados ya que eran creadores de obras repletas de sabiduría y poseían técnicas manuales muy diversas para producir objetos utilitarios que tenían un gran significado social y religioso. Es debido a estos destacados conocimientos manuales que en algunas crónicas que relatan a los pueblos mesoamericanos, se explica que el término "tolteca" no se refiere al lugar de proveniencia que era Tula o Tollan, sino que bajo este término se distinguía a las personas que eran artífices de objetos ornamentales repletos de significados simbólicos, sociales, utilitarios y religiosos (Mejía, 2004, p.32).

La conquista española generó la mezcla de un sin fin de culturas, la que llegó con los españoles era ya en sí misma el resultado de una aleación de diversas y diferentes culturas con siglos de antigüedad y las que se descubrieron en México eran la representación de un mundo nuevo y completamente diferente que se desarrollaba de maneras tan contrastantes y similares a la vez. Dicha conquista se realizó mediante una larga investigación y análisis que realizaron los misioneros religiosos, quienes generaron los acercamientos entre las culturas prehispánicas nativas y la cultura española. El Códice Florentino y la Historia General de las Cosas de la Nueva España, del fraile franciscano Bernardino de Sahagún, son grandes recursos a los que recurrieron los frailes para comprender la cultura mesoamericana y así poder evangelizarlos (Mejía, 2004, p. 49). Una forma en la que los misioneros pudieron acercarse a los nativos fue mediante el contacto con los infantes ya que con ellos resultó fácil educar mediante la música, la pintura y la enseñanza de los oficios (Mejía, 2004, p. 48). Durante dicho proceso de evangelización, se mantuvieron algunas tradiciones en las que los artífices que creaban obras de gran valor cultural indígena continuaron su producción pero muchas otras se impartieron basándose en procesos artesanales europeos. Sin embargo, la percepción de los frailes españoles respecto al aprendizaje de oficios que realizaban los indígenas otorgaba un valor simbólico a las creaciones, pero no eran equiparables sus conocimientos y habilidades adquiridos con los que poseían los conquistadores españoles (Mejía, 2004, p. 65-66).

Lxs artesanxs europexs que arribaron al nuevo mundo trajeron consigo sus conocimientos y habilidades, que cabe recalcar, desgraciadamente se les otorgaba mayor valor que los que poseían los indígenas nativos. Sin embargo, dichos artesanxs que migraron de pueblos europeos trajeron consigo la organización gremial, la cual se fundó en dicho continente desde mediados del siglo XII y constaba de agrupaciones de artesanxs europeos de libre asociación que se generaron en las villas medievales y se organizaba con base en sus especialidades y formas de trabajo. De ahí surgen las divisiones con base en conocimiento y habilidades, como los maestros, oficiales y aprendices. Los maestros eran quienes podían adquirir los materiales y habían heredado sus conocimientos de sus familiares, poseían la herramienta para trabajar, vendían sus productos a un comerciante o cliente y obtenían la ganancia total. Los aprendices adquirían las habilidades y metodologías del oficio de los maestros y no definían el costo del trabajo realizado, los oficiales eran aprendices que ya habiendo realizado el trabajo, no quisieron o pudieron elevarse a maestros. Esta forma de organización no permitía la competencia entre sus integrantes ya que se establecían reglamentos que limitaban la forma de trabajo, producción y comercialización de sus productos. Las cofradías eran gremios unidos por características religiosas que se apoyaban entre sí y que compartían sentimientos y advocaciones religiosas (Mejía, 2004, p.39-41). Esta forma de trabajo colaborativa, gremial, fue abolida en España en 1813 mediante las Cortes de Cádiz pero siguieron existiendo en la Nueva España hasta 1835. Es en esta etapa posterior a la Independencia que la producción artesanal indígena se percibe como un oficio que todos podían realizar de manera igualitaria, sin importar la pertenencia o no a un gremio (Mejía, 2004, p.86).

El concepto de "nación" o "estado" mexicano surge entre 1910 y 1920, a partir de la conciencia de los mexicanos intelectuales que buscan una identidad única que los arraigue en la concepción de nacionalismo que se crea en esa época, donde lo que identifica al pueblo son las características originarias o esenciales que van asociadas a los rasgos indígenas y populares (Mejía, 2004, Monsiváis, 1992). Durante el porfiriato, México participó en la exposición de París de 1889, mostrando textiles, artesanías y obras de arte mexicanas en el pabellón mexicano. Se presentó una asimilación de la población indígena, pero de manera muy limpia y cosmopolita (Mejía, 2004, p.103). Posterior al porfiriato, el "nacionalismo" y el "indigenismo" se enaltecieron, en específico durante el mandato de Álvaro Obregón que abarcó de 1920 a 1924, cuando se nombró a José Vasconcelos como titular de Educación y Cultura a nivel nacional. Lo que se conoce como el proyecto Vasconcelista incluía un enaltecimiento y difusión de los oficios y el arte popular (López, 2005).

Desde aquellos años, el concepto de arte popular ha ido obteniendo significados más amplios. Artistas como Dr. Atl, Diego Rivera, Javier Guerrero, Carlos Mérida y José Clemente Orozco fueron representantes del movimiento indigenista y nacionalista, que revaloraba las características culturales, sociales y laborales de los pueblos indígenas y con esto, de la artesanía que ellos realizaban. Desde la época posrevolucionaria se ha ido moldeando la noción de artesanía como un arte popular que representa mediante objetos curiosos, elementos de folclor nacional que funcionan solo como curiosidades (Mejía, 2004, p.113).

**"EL CONCEPTO DE
"NACIÓN" O "ESTADO"
MEXICANO SURGE
ENTRE 1910 Y 1920, A
PARTIR DE LA
CONCIENCIA DE LOS
MEXICANOS
INTELECTUALES QUE
BUSCAN UNA
IDENTIDAD ÚNICA QUE
LOS ARRAIGUE EN LA
CONCEPCIÓN DE
NACIONALISMO...".**

En el documento de la Dra. Mejía (2004), se analizan las posturas que antropólogos, filósofos y escritores han realizado sobre la artesanía, el arte popular y los artesanos y sus diferentes significados. Otra investigadora muy importante para la artesanía y arte popular y cuya descripción analiza Mejía (2004), es la antropóloga **Marta Turok** quien describe a la artesanía como un objeto que representa la identidad cultural comunitaria y es el resultado de procesos de producción manual que se acompañan de un instrumento que facilita la modificación de la materia prima. Dicha materia se obtiene de recursos naturales que se localizan en un espacio cercano y circundante de la comunidad artesanal. La metodología usada para idear el objeto a producir es un conocimiento que se ha aprendido mediante la enseñanza familiar y posee la representación de símbolos e íconos que se adquirieron en la cultura local. La función de dichos objetos puede ser para eventos religiosos, familiares, laborales o comerciales (Turok, 1991; Mejía, 2004 p.116). **Carmen Morales** define a la artesanía como un trabajo manual, que se aprende de forma tradicional, cuyas creaciones están destinadas a comercializarse, sus relaciones de producción van ligadas con el tiempo que les permita el trabajo campesino y cuyos creadores son miembros de un grupo étnico, algo que se denota en los rasgos de apropiación étnica que van plasmados en los objetos (Morales, 1993; Mejía, 2004 p. 116-117). **Nestor Gacría Canclini** detalla que las artesanías pueden ser analizadas como medios de producción que no se contraponen al capitalismo sino que son un proceso que permite su existencia y dependen en cierta parte de él (Canclini, 1982; Mejía, 2004 p.120). **Catherine Good Eshelman** propone que la artesanía también puede ser un objeto innovador que los grupos indígenas crean dentro del sistema económico capitalista y dependiente, no solo objetos que se continúan produciendo de manera constante y sin variantes a través de los años (Good, 1988; Mejía, 2004 p.124). **Victoria Novelo** destaca que en la etapa actual del capitalismo que se vive en el siglo XXI, la permanencia del artesanado demuestra que poseen capacidades asombrosas de adaptación y flexibilidad ya que no podrían seguir comercializando si no hubiera habido un cambio en sus procesos de producción y comercialización. Ella comenta que la clave principal para alcanzar esta permanencia podría basarse en las diversas formas que poseen para la obtención de ingresos, donde diferentes miembros de la familia realizan acciones variadas para solventar sus gastos (Novelo, 2006). **Marina Matarrese** y **Luz del Carmen Vilchis** comentan que la artesanía más que una categoría en la que se cataloga a muchos objetos utilitarios, es un proceso donde se expresan prácticas, relaciones e instituciones (García Canclini, 1982; Novelo, 1976; Rotman, 1994, Matarrese & Vilchis, 2020). La distinguen como una categoría histórica que se puede analizar ya que es un fenómeno complejo compuesto por diferentes procesos y objetos que están en constante cambio (Lauer, 1982, Novelo, 1976; Matarrese & Vilchis, 2020). Explican que son un fenómeno que no es generalizable, hecho con técnicas tradicionales y representan el imaginario de grupos o etnias tanto rurales como urbanas que se pasan a través de la práctica entre generaciones. Igualmente consideran a los modelos artesanales como arquetipos ya que representan los valores religiosos, culturales, sociales, históricos y simbólicos de los creadores y su comunidad (Matarrese & Vilchis, 2020).

**"... LA ARTESANÍA TAMBIÉN PUEDE SER UN
OBJETO INNOVADOR QUE LOS GRUPOS
INDÍGENAS CREAN DENTRO DEL SISTEMA
ECONÓMICO CAPITALISTA Y DEPENDIENTE, NO
SOLO OBJETOS QUE SE CONTINÚAN
PRODUCIENDO DE MANERA CONSTANTE Y SIN
VARIANTES A TRAVÉS DE LOS AÑOS..."**

Con tantas definiciones de artesanía tan diversas pero con aspectos similares, se puede comprender lo que destaca Diana Mejía desde el inicio de su libro; la artesanía, lxs artesanxs y el arte popular son conceptos que se han ido generando, adaptando y modificando con base en el contexto histórico, político, económico, cultural y social de cada época en México. Dichos conceptos no pueden detenerse y dejar de mutar, ya que las personas, los procesos y los objetos que los representan seguirán cambiando día a día. Solo queda observar y analizar en las próximas décadas cómo es que el significado de ellos va cambiando conforme vaya cambiando su contexto.



Imagen 3. “Fundación en 1948 del Instituto Nacional Indigenista. Fue creado a instancias del Dr. Alfonso Caso (en la foto, dialogando con mujeres tu'un savi,mixtecas de Oaxaca)”. Fuente: Twitter del Museo Indígena, Obtenida de: <https://twitter.com/MiMuseoIndigena/status/1070000366333378560/photo/1>

Respecto a los programas sociales y gubernamentales que ha habido en México para el apoyo para los pueblos indígenas, 1947 fue un año muy importante ya que se fundó el Instituto Nacional Indigenista (INI), el primer organismo de apoyo al sector indígena del país bajo el mandato del presidente Miguel Alemán Valdés (Soto, 2006). Dicho instituto permaneció hasta el año de 2003, cuando fue sustituido por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, bajo el mandato del presidente Vicente Fox Quesada, el cual velaba por los mismos intereses de los pueblos indígenas pero con acuerdos que se basaban en los requerimientos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (Zolla, 2014).

Recientemente, en 2018 bajo el mandato del presidente Andrés Manuel López Obrador se reemplazó por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, el cual busca promover, respetar, proteger y garantizar el reconocimiento pleno y el ejercicio de los derechos de los pueblos indígenas y afroamericano (SEGOB, 2018). Por otra parte, enfocado al arte popular y la artesanía, en 1961 se creó el Banco Nacional de Fomento Cooperativo, dentro del cual surgió el Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías. Dicho fideicomiso fungió como antecedente del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) creado en 1974 (Soto, 2006), el cual realiza políticas de desarrollo, promoción y comercialización de la actividad artesanal e impulsa su constante investigación mediante las siguientes ligas de acción:

1. Capacitación Integral y/o Asistencia Técnica
2. Apoyos para Impulsar la Producción
3. Vertiente de Acopios de Artesanías
4. Apoyos para la Promoción Artesanal en Ferias y/o Exposiciones
5. Concursos de Arte Popular
6. Apoyos para la Salud Visual
7. Acciones para el Desarrollo de Espacios Artesanales en Destinos Turísticos
8. Apoyos para Proyectos Artesanales Estratégicos” (SHCP, 2018)

En 1953 el arquitecto mexicano Carlos Lazo Barreiro con el apoyo de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP) y la coordinación del arquitecto Raúl Cacho, crea los "Talleres de Artesanxs Maestro Carlos Lazo del Pino" en un antiguo edificio en el espacio de la Ciudadela, cerca del centro de la ciudad. El propósito de dicho espacio era fomentar el trabajo artesanal para renovar los conocimientos y aptitudes mediante la creación de talleres para artesanxs de cerámica, mosaico, muebles y textiles (Romero, 2015). Este espacio sirvió como predecesor de la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA) creada en 1962 mediante el Instituto Nacional de Bellas Artes, la cual relacionaba las artesanías y el diseño (EDINBA, 2021).



Imagen 4. "En su 38 aniversario, el Museo Nacional de Culturas Populares reabre sus puertas con cuatro exposiciones." Fuente: *Línea de Contraste* (2020), Obtenida de: <https://www.lineadecontraste.com/museo-culturas-reabre-exposiciones/>

En 1971 se crea la Dirección de Arte Popular, posteriormente conocida como la Dirección de Culturas Populares en el año 1978, la cual se mantiene hasta nuestros días y se apoya de la red de Unidades Regionales de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas en diferentes estados de la república, así como del Museo Nacional de Culturas Populares y el Centro de Información y Documentación "Alberto Beltrán" (Soto, 2006; DGCPIU, 2018). En 1980 la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA) se desintegra y se generan por separado, la Escuela de Diseño (EDINBA) y la Escuela de Artesanías (EDINBA, 2021). Todas estas instituciones han creado programas de apoyo, difusión, enseñanza y comercialización del arte popular para mantener el valor cultural, económico e histórico propios de una amplia variedad de pueblos indígenas del país. Hay muchas opiniones positivas y negativas sobre la forma en que dichas instituciones han manejado las artesanías y a los artesanxs del país. Por lo que es primordial que todas las personas que se vinculan con ellos, se mantengan informadas de las acciones y decisiones que toman las instituciones respecto a los artesanxs y a las artesanías. .



EL DISEÑO INDUSTRIAL EN MÉXICO

El diseño industrial, al igual que la artesanía es un concepto que se ha ido modificando a través de los años y cuyo significado depende de los creadores, los usuarios, la cultura y los materiales o servicios requeridos; es decir, de todo el contexto. La palabra “diseño” es una preconcepción sistematizada de las características de un objeto, servicio o proceso como es su forma y función, pero abarca muchos otros aspectos: sociales, tecnológicos, estéticos, psicológicos, económicos, culturales, anatómicos, fisiológicos que van implicados en todas sus características (Gay; Samar, 2007). Lo “industrial” es la característica de los objetos diseñados y concebidos con un medio de producción que requiere de máquinas o procesos industriales, no solo de la mano humana, como la artesanía.

Se puede comprender que la diferencia mayor entre artesanía y diseño industrial está en el proceso de creación, los artesanos pueden ir planeando la producción de un objeto al momento en que se va creando, en tanto el diseño necesita una planeación previa respecto a su forma de creación y uso de la maquinaria necesaria. El propósito del uso de la maquinaria era resolver el aumento de demanda de productos, producir más objetos de manera mecánica, lo cual facilitara la producción de más piezas en menos tiempo y esto permitiera disminuir el costo requerido y controlar la calidad. En la actualidad, muchos analistas del diseño industrial comparten la ideología de que el propósito final del diseño industrial debe ser la creación de objetos, servicios o procesos que respondan a demandas, contextos y problemáticas de la sociedad, incluyendo un análisis del contexto social, ambiental, económico, político; que también incluya características estéticas y funcionales que sean del agrado de los usuarios finales pero analizando a la vez el proceso de producción que permita que los creadores o productores y su contexto sean beneficiados y no perjudicados. Es decir, ya se habla de un proceso completo y circular donde no solo se piense en crear objetos o servicios que tengan una vida útil muy corta, sino que el diseño incluya una revisión del contexto, de los materiales a utilizar, de los productores que lo crearan y su contexto, del periodo de vida, del uso y función que resolverá, de cómo se utilizará después de su periodo de uso y como se puede reintegrar al medio ambiente sin contaminar o hacerlo lo menos posible.

Esta forma de pensar donde el diseño industrial sea un proceso circular que incluya a todas las partes involucradas es algo que se comenzó a analizar en el siglo XXI sin embargo se ha ido conformando con el paso de los años. Algunos autores plantean que el comienzo del diseño industrial fue desde la Revolución Industrial, cuyo país de arraigo fue Inglaterra a finales del siglo XVIII e inicios del XIX y aún más claro en la Gran Exposición Internacional de 1851 en Londres, capital de dicho país (Gay; Samar; 2007).

Otros destacan que la creación de objetos utilitarios para resolver las necesidades del ser humano representa el inicio del diseño de productos utilitarios; pero concretamente, el comienzo del diseño industrial fue determinado por el racionalismo de la forma, en especial por el movimiento conocido como Deutscher Werkbund, el cual fue fundado en 1907 en Munich, Alemania por Hermann Muthesius (Restrepo, 2015). Este movimiento unía al trabajo industrial con el artesanal, para destacar las cualidades de los artesanos alemanes pero produciendo a gran escala y a precios más bajos, para así poder competir con las industrias de producción masiva de Inglaterra y Estados Unidos. La característica más importante de dicho movimiento, fue el énfasis que hubo respecto a la utilidad, practicidad y simplicidad de los objetos, muebles y construcciones arquitectónicas. Dicho movimiento fue la base de todas las escuelas futuras de diseño como la Bauhaus, la de Chicago y la de Ulm (Salinas, 2001). Algunos investigadores comparten la postura de que no se puede definir una fecha exacta del inicio del diseño industrial, sino que se pueden destacar momentos (situaciones, eventos o personajes) incisivos o determinantes en la toma de conciencia de estar generando diseño de utilizarlo como la herramienta que es (Acha, 2009; Restrepo, 2015).

Lo cierto es que el diseño industrial llegó a México gracias a la migración constante de diversos personajes del arte, arquitectura y diseño de diferentes países del mundo. Se dice que el aterrizaje claro y definido del diseño industrial en México comenzó entre 1930 y 1950, gracias al trabajo de diferentes actores nacionales, pero mayormente por extranjeros que trajeron la teoría y práctica de escuelas europeas Bauhaus y la HfG de Ulm (Salinas, 2009; Romero, 2015).

En los años cuarenta, gracias al trabajo de diversos arquitectos mexicanos y extranjeros, se fue prestando mayor atención a los muebles y objetos utilitarios que no solo fueran adquiridos en el extranjero, sino producidos localmente. Los representantes más conocidos fueron tres, Clara Porset, William Spratling y Michael Van Beuren.



Imagen 5. Foto de Clara Porset. Fuente: Muxi, Z., (2015), Clara Porset 1895-1981, Obtenida de: <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/11/clara-porset-1895-1981/>

Clara Porset fue una de las primeras diseñadoras industriales que creó una variedad diversa de mobiliario que combinaba tradiciones estéticas mexicanas que fusionaban las cualidades del mueble prehispánico y el mueble popular, destacando las maderas locales y los tejidos de materiales naturales de manera artesanal (Comisarenco, 2019). Procedente de Cuba, estudió en La Habana, en Nueva York y en París y llegó a México en 1936, donde creó un despacho en el cual diseñó diversas colecciones de mobiliario para arquitectos muy importantes de su época. Su noción de diseño estuvo muy vinculada con la Bauhaus, ya que estudió en Black Mountain, donde conoció a Josef y Annie Albers; adicionalmente, tuvo a Hannes Meyer de asesor durante su presencia en México (Salinas, 2001; Restrepo, 2015). Algo que destacó de la labor de Clara fue su participación en revistas de arquitectura lideradas por hombres, desde finales de los 40 y principios de los 50, donde exaltó la importancia del diseño industrial y de la artesanía mexicana (Restrepo, 2015).

En 1940 participó en la exposición y concurso Organic Design del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde a la par de participantes latinoamericanos y americanos exhibió una nueva forma de producir y diseñar mobiliario acorde al contexto social, cultural y económico de la época. Resultaron ganadores de dicho concurso Clara y su esposo, el artista Xavier Guerrero, así como Michael Van Beuren. La propuesta que entregaron Clara y su esposo fue un conjunto de muebles para el interior que era de bajo costo y que llevaba el seudónimo de “mobiliario rural” (Restrepo, 2015; Museo Franz Mayer et al., 2006; Salinas 2001). Otra exposición muy importante para el diseño industrial mexicano, fue la que lideró Porset en 1951 en el Palacio de Bellas Artes “El arte en la vida diaria: exposición de objetos de buen diseño hechos en México”. En ella se exhibieron diferentes objetos utilitarios y artesanales de producción local y con el propósito de generar difusión e interés en el mercado mexicano en el diseño y su involucramiento en la vida cotidiana mediante su inserción en diferentes medios de consumo (Porset, 1952; Restrepo, 2015).



Imagen 6. “Héctor Aguilar, Antonio Pineda, William Spratling, and Antonio Castillo”. Fuente: Guzmán, Juan. (1955) Colección de la Biblioteca Latinoamericana, Universidad de Tulane. Obtenida de: <https://unframed.lacma.org/2013/04/11/modern-mexican-silver-reflections-across-time>

William Spratling fue un reconocido viajero americano que admiraba la artesanía y joyería prehispánica. Llegó a Taxco a finales de la década de 1920 y en 1933 comenzó a producir diseños en plata, que producían manualmente artesanos de Iguala, Guerrero. Debido a su popularidad y crecimiento, en 1935 fundó en Taxco el taller Las Delicias, en el que empleó a 300 artesanos plateros, joyeros, tejedores y carpinteros. Posteriormente, su taller se enfocó en la joyería, impulsando así el crecimiento de la artesanía mexicana especializada en la plata, contribuyendo a que Taxco se convirtiera en un punto referencial para la compra y venta de joyería de dicho material. Sus productos reflejaban diferentes características estéticas de la iconografía precortesiana, art déco y formas modernas. Su colaboración con un gran número de artesanos mexicanos de dicha ciudad, que trabajaban en su empresa y aprendieron a reflejar características estéticas, permitió que para 1955 muchos de sus trabajadores se independizaran y establecieran alrededor de trescientos talleres artesanales de joyería (Comisarenco, 2019; Restrepo, 2015; Morrill & Scott, 2002; Littleton, 2000).

Michael Van Beuren fue un diseñador americano que estudió en la Bauhaus pero no pudo concluir debido a su clausura bajo el régimen Nazi. Llegó a México a inicios de la década de 1930 para construir los bungalows del Hotel Flamingos en la playa de Acapulco, Guerrero. Posterior a esto regresó a la Ciudad de México y fundó la empresa y taller de producción de mobiliario Grabe & Van Beuren y abrió la tienda de exhibición de mobiliario, Domus, en la Zona Rosa.

Su empresa destacó por las propuestas de perfección técnica, cualidades estéticas modernistas y excelente calidad. Su taller de producción creció rápidamente y a gran escala pero su forma de trabajo, a diferencia de la de Spratling, estaba fraccionada en diferentes áreas y quienes trabajaban en una sección del proceso de producción, no adquirían conocimientos de otras. Las características más importantes de su labor en el diseño industrial mexicano fue que la gran calidad de diseño, forma y función de sus productos fue algo accesible a la mayoría de las personas. Promovían la excelente calidad y la generación de tendencias mediante la comercialización de sus productos en enormes tiendas departamentales como El Palacio del Hierro, El Puerto de Liverpool y Salinas y Rocha. Como comenta Restrepo (2015, pg 79), “este crecimiento le permitió la democratización del diseño en miras a la socialización de su proyecto de ciudad moderna” (Comisarenco, 2019; Restrepo, 2015; Mallet, 2014).



Imagen 7. “Michael Van Beuren posa sonriente con el primer equipo de trabajadores en su fábrica alrededor de 1939. Fuente: El diseño alemán que revolucionó los muebles mexicanos Fuente: Villasana, C., (2019), Archivo Ingrid Van Beuren y Tiago Solís, Obtenida de: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/el-diseno-aleman-que-revoluciono-los-muebles-mexicanos>

Respecto a instituciones que fueron formando lo que hoy es la carrera de Diseño Industrial, en 1949 el maestro José Chavez Morado (1909-2002) creó el Taller de Integración Plástica (TIP) que se ha considerado el primer intento de taller de enseñanza en el área de diseño. Se estableció en La Ciudadela y su propósito era “orientar y estimular económicamente a los jóvenes graduados de la Escuela de Pintura y Escultura de la SEP y de la Nacional de Artes Plásticas de la UNAM” (Comisarenco, 2019). Posteriormente se fundaron los “Talleres de Artesanxs” por los arquitectos Carlos Lazo y Raúl Cacho en 1952 y terminada en 1958, formaba parte del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se le denominaba la “Bauhaus mexicana”, en ella se mezclaban arquitectxs, artesanxs y artistas, se creaban mobiliario y producto y se unían la arquitectura y las artes decorativas. De aquí surge la noción de diseño que permanece hasta nuestros días, en la que se da “preeminencia al espíritu popular como garante de expresión de la identidad nacional” (Comisarenco, 2019).

Lo siguiente fue el Centro Superior de Artes Aplicadas que se formó en 1958 y la dirigió el maestro Jorge Olvera y se dividía en tres partes:

- 1.- Arte monumental (murales, escultura monumental, talla directa, mosaicos y vitrales)
- 2.- Artes aplicadas (cerámica, esmaltes, grabado, platería y textiles)
- 3.- Escuelas (de restauración y conservación de obra artística y laudería)

En ella se daban clases sobre artes aplicadas y formaban a técnicos y diseñadores de las artesanías especializadas para la industria utilitaria (Comisarenco, 2019).

En 1959 se creó la carrera de Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, fue propuesta y estructurada por Jesús Virchez, Sergio Chiappa y Horacio Durán. Posteriormente en el año de 1969, se forma la carrera de Diseño Industrial en la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyo primer director y creador, Horacio Durán, explicó sus objetivos iniciales:

- a) Mejorar la calidad de los productos
- b) Aumentar la productividad
- c) Optimizar el uso de las instalaciones industriales actuales
- d) Abrir nuevas fuentes de producción
- e) Conseguir que nuestros productos compitan con mayores ventajas en el mercado internacional
- f) Evitar la salida de divisas y el encarecimiento de los costos de producción por el pago de regalías sobre diseños extranjeros. (Comisarenco, 2019, p.165)

Horacio Durán fue así un precursor del diseño industrial al igual que Clara Porset. Nació en 1923 y falleció en 2009, realizó la especialidad en industrias en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo de la UNAM, pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y escenografía. Colaboró con importantes arquitectos de su época y destacó su interés por el diseño industrial, algo que se iba comentando de boca en boca entre sus conocidos. En 1959 tuvo la oportunidad de colaborar con el doctor Felipe Pardinas y el doctor Hernández Prieto, rector de la Universidad Iberoamericana, en la estructuración del plan de estudios de la carrera de Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana



Imagen 8. "Clara Porset y Horacio Duran, los padres del diseño industrial en México". Fuente: Damian, Nestor. (2022). Obtenida de: <https://www.experimenta.es/noticias/industrial/clara-porset-y-horacio-duran-los-padres-del-diseno-industrial-en-mexico/>

En la década de los sesenta fundó y fue el primer coordinador de los cursos de diseño industrial en la UNAM, enseñó a más de treinta generaciones de estudiantes y en el año de 1980 colaboró en el desarrollo del programa de posgrado en Diseño Industrial para la misma institución. Fue hasta finales de 1983 que asume el puesto de Coordinador del Posgrado, el cual conservó hasta 1999 y obtuvo el reconocimiento de Profesor Emérito el año 2000 por el Honorable Consejo Universitario de la UNAM (Comisarenco, 2019; Romero, 2015; Salinas, 2007).

Posteriormente, más universidades públicas y privadas fueron incluyendo la licenciatura de Diseño Industrial a su catálogo, pero fue en 1981 cuando inició sus actividades la Academia Mexicana de Diseño, fungiendo como presidente fundador Alejandro Lazo Margain (Romero, 2015). En relación al diseño industrial y el comercio nacional y extranjero, en 1971 se fundó el Centro de Diseño del Instituto Mexicano de Comercio Exterior (CDIMCE) el cual promovió la venta de artículos industriales y artesanales para organismos privados y públicos, así como asesoramiento para nuevas empresas y artesanos. Se generó un registro de diseñadores en directorios artesanales de exportadores y se creó el Premio Anual de Diseño, así como algunas publicaciones recurrentes del diseño mexicano (Romero, 2015). Desde aquellos años, han sido constantes las acciones realizadas por arquitectos, artistas, diseñadores y más personas interesadas en que el diseño industrial genere un mercado local e internacional que pudiera cubrir la demanda de objetos y servicios de millones de mexicanos y extranjeros, difundiendo la creatividad, belleza y buena calidad con la que pueden ser producidos. Es un concepto que como se mencionaba al inicio, es similar a la artesanía, ya que está en constante cambio y depende de las situaciones en las que se encuentre la sociedad, la política, la economía y la cultura, pero cuyos representantes seguirán ideando mejoras y soluciones a cualquier problemática que pueda necesitar de soluciones diseñadas por mexicanos.

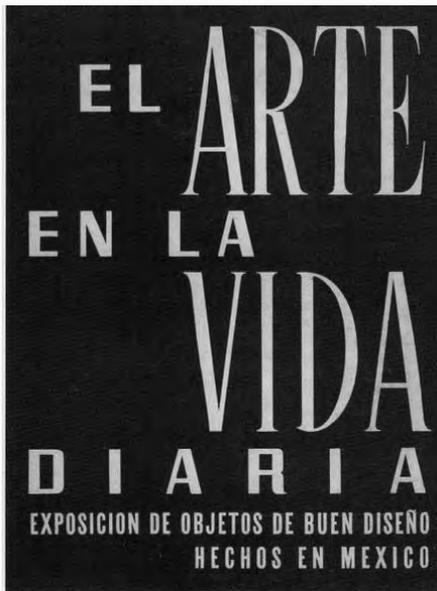


Imagen 9 y 10. "Clara Porset, Afiche de la muestra «El arte en la vida diaria» y "Clara Porset, Exposición «El arte de la vida diaria» en Ciudad Universitaria 1952. Frase de su autoría para contextualizar". Fuente: *Un Día, Una Arquitecta*, Zaida Muxi. (2015). Obtenida de: <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/11/clara-porset-1895-1981/>

EL DISEÑO ARTESANAL EN MÉXICO

Las diferencias principales que poseen el diseño y la artesanía son el uso de procesos y metodologías industriales que posee el diseño industrial, así como el valor simbólico e histórico que posee la artesanía y la profesionalización escolar que requiere el diseño industrial. Los representantes importantes que arraigaron al diseño industrial en México como Ixs ya mencionadxs crearon productos y formas de trabajo que unían los procesos industriales requeridos para producir objetos en gran escala, con procesos artesanales que son una enorme tradición en México. Analizando el trabajo de Ixs diseñadorxs ya mencionados, se observa que ha habido un interés en experimentar la sinergia de procesos artesanales e industriales y esto habla de una sociedad interesada en los nuevos objetos que posean nuevas y diferentes características estéticas o simbólicas (Sandoval, 2021). No se puede hablar de una fecha exacta en que el diseño industrial y la artesanía se unieron en nuestro país, ya que podría parecer que en realidad una proviene de la otra y se han ido complementando con base en el contexto de cada época. Lo que sí podemos analizar es la forma en que se interrelacionan y los aspectos favorables y negativos que esto tiene para diferentes críticos.

En 1962 se creó la primera Escuela de Diseño y Artesanías (EDA), de nuevo por el maestro José Chavez Morado y duró hasta 1980, cuando se convirtió en la Escuela de Diseño (EDINBA) y la Escuela de Artesanías. Se creó la carrera profesional de Diseñadorx Artesanal que duraba 4 años y aparte se impartían cursos y talleres de menor duración. Los oficios que se enseñaban eran: vitrales, mosaicos, cerámica, platería, hojalatería, esmaltes, herrería, estampado, madera y textiles. En 1965 ya se incluía en el plan de estudios materias donde se impartían pensamientos teóricos y procesos tecnológicos. Dentro de la institución se creó un museo de arte popular mexicano denominado Colección Montenegro, fundada en 1921 gracias al acervo del Dr. Atl, Jorge Enciso, Diego Rivera y Roberto Montenegro.



Imagen 11. “La Escuela de Diseño y Artesanías –EDA– inicia clases en febrero de 1962”. Fuente: Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Obtenida de: <https://edinba.inba.gob.mx>

En 1981 la Dirección General de Profesiones autorizó a la Escuela de Diseño (EDINBA) validar como nivel licenciatura las carreras de diseño gráfico, de muebles, de objetos y textiles (Comisarenco, 2019; Romero, 2015).

Para analizar profundamente las cualidades que diferencian al diseño y la artesanía, sirve destacar el ensayo que en 1973 Octavio Paz escribió "La Artesanía: entre el Uso y la Contemplación", en el que compara las diferencias estéticas y explica por qué aunque son medios de expresión similares, es difícil generar una cooperación perfecta entre ellas. Sus principales ejes son el **ideal estético, los símbolos, la belleza, la utilidad, la necesidad, la localidad, la producción, la organización y el tiempo**. Respecto al **ideal estético**, explica que éste no nace con las artesanías, sino que se crea posteriormente. Los objetos creados por culturas precortesianas no entraban en categorizaciones y la hermosura no era un valor aislado y autosuficiente, "[las artesanías] pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso" (Paz, 1997). La característica más importante de los objetos era su utilidad y su eficacia mágica, sus características determinaban si tendría un uso profano o sagrado. Al contrario del diseño industrial, cuyos objetos provienen de procesos artísticos, en específico del arte contemporáneo, ya que al momento de su creación pierden la novedad inicial y se convierten en lugares comunes estéticos. El ideal estético del diseño es simplificar las formas de los objetos usando la menor cantidad de material para resolver una función, mientras sea menos perceptible el producto es mejor (Paz, 1997). En cuanto a la **utilidad**, la artesanía no está relacionada con ella, se vincula más con los sentidos y no importa si funciona o no, las personas quieren poseer ese significado en sus hogares ya que los vincula con otras formas de pensar. Sin embargo, el diseño industrial genera objetos que resuelven necesidades, es su signo de función, cuando las personas adquieren un producto de diseño industrial es porque les ha resuelto una preocupación o problemática. Respecto a la **forma y función**, la artesanía no se basa en el valor económico de la función o uso sino por el hecho placentero de poseer una parte de una cultura, a cualquier precio y de distintas formas. El diseño industrial comúnmente se esfuerza por que la forma prediga la función, "su ser es su significado y su significado es ser útil" (Paz, 1997). Esto lo explica mejor al hablar de **adornos**, cuando se diseña un objeto industrial, los adornos son suprimidos si no resuelven una función, al contrario de la artesanía, donde los adornos pueden ser el vínculo exacto que lleva al comprador a sentirse relacionado con la persona o comunidad que lo creó y su significado es totalmente una percepción individual, la contemplación estética. Lo cual nos lleva a analizar las diferentes **relaciones** que se generan entre la artesanía y el usuario y el diseño industrial y el usuario. Respecto a la artesanía, la relación que se exhibe en cada objeto es muy personal, cada parte de sí representa a la persona creadora y su forma de expresar ideas, emociones y gustos. Y la relación que se guarda con los objetos industriales puede ser algo emocional al incluir valores económicos, sociales o culturales, pero su producción y componentes nos remiten a una relación únicamente funcional, no nos acerca a sus creadores o productores. La **belleza** de la artesanía siempre oscila entre las relaciones de ella con la utilidad, con el placer y el servicio. La belleza de la artesanía es constante porque depende de su creador, del espectador, del usuario, del tiempo y del ánimo de todos ellos. Al contrario, la belleza de los objetos de diseño dependen de su función y esto se basa en su geometría y composición, los objetos industriales serán más bellos si la mayoría o totalidad de los usuarios que lo pueden usar lo perciben como eso, un producto que es bello porque resuelve una necesidad de manera imperceptible. **La organización** que también los diferencia es algo que va relacionado con el tiempo. Lxs artesanxs forman grupos familiares cuyos directores son respetados por su historia y vinculación con el conocimiento manual, no por el poder o el dinero, sino por habilidades y la capacidad de pasarlas y compartirlas a más personas. En el diseño industrial se manejan jerarquías vinculadas al poder económico, cultural, social y político. Los procesos de producción y conocimientos técnicos no se pueden pasar fácilmente entre personas ya que hay limitantes tecnológicas que requieren de un poder adquisitivo o educativo que va separando a los integrantes de un grupo. Por último el tiempo es el eje que separa de manera exponencial al diseño industrial y a la artesanía. Es la razón por la cual se fueron alejando ambas, ya que la demanda de una gran población generó que hubiera un interés en pasar de producir manualmente a utilizar máquina y procesos industriales y surgió el diseño industrial.

“[LAS ARTESANÍAS] PERTENECEN A UN MUNDO ANTERIOR A LA SEPARACIÓN ENTRE LO ÚTIL Y LO HERMOSO”. (PAZ, 1997).

Los medios de producción masiva y el interés en seguir produciendo más productos para incrementar ganancias económicas es lo que ha fomentado que los objetos industriales tengan una vida muy corta. Se convierte en desperdicio de manera casi inmediata y sus componentes se vuelven inservibles la mayoría de las veces. La artesanía, al contrario, no tiene un ciclo de vida determinado, puede durar una eternidad, se adapta a todos los contextos y puede tener una muerte aceptable, reincorporándose al planeta (Paz, 1997).

El análisis de Paz postula ciertas diferencias entre la artesanía y el diseño industrial que las distancia de manera tajante, pero al observar las marcas de diseño mexicano que ofrecen productos de diseño artesanal en diferentes eventos y foros como el Design Week, el Abierto Mexicano de Diseño o la Expo Mueble Internacional, se puede apreciar que el diseño artesanal se encuentra en apogeo. El punto de partida del diseño artesanal es la importancia de la permanencia de la artesanía, pero hay innovaciones que pueden generar caminos nuevos y si se incorporan rasgos tradicionales a productos y servicios actuales, podrían sufrir algunas modificaciones pero lo más importante será su continuidad (Soto, 2006). También la separación entre lo útil y lo bello que generó la revolución industrial puede ser fusionada de nuevo mediante el diseño artesanal, reforzando los contenidos estéticos y simbólicos junto con características que permitan su permanencia (Soto, 2006).

Dentro de la década de 1970 se crearon dos exposiciones de diseño artesanal, la primera en 1976 en la Galería Universitaria Aristos y la segunda en 1978 en el Museo de Arte Moderno. Los expositores eran alrededor de 20 diseñadorxs quienes durante 20 años realizaron artesanías de manera profesional. Igualmente se creó el grupo Diseñadores Artesanales A.C. que incluía diseñadorxs enfocados a joyas, textiles, muebles y cerámica. El propósito de esta asociación era difundir su trabajo mediante eventos y exposiciones y generar un intercambio de conocimientos y habilidades artesanales (Comisarenco, 2019).

Veinte años después, en la década de 1990, la Universidad Autónoma Metropolitana dentro de la Unidad Azcapotzalco, creó el Programa Multidisciplinario Diseño Artesanal Cultura y Desarrollo. En ella se busca impulsar y preservar la creación artesanal mediante distintas dinámicas que promueven las alianzas entre diseñadorxs y artesanaxs que resulten en el desarrollo de nuevos productos y se generen ingresos para ambas partes (Comisarenco, 2019).



Imagen 12. “Blog informativo del Programa Multidisciplinario Diseño y Artesanías de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco”. Fuente: ProMDyA Obtenida de: <http://promdya.blogspot.com/>

Algunos críticos destacan que lamentablemente el propósito de muchxs diseñadorxs es utilizar las habilidades artesanales como adorno de nuevos productos, darles nuevos usos a objetos comunes y generar nuevas colecciones de productos actuales fabricados con procesos ancestrales (Novelo, 2006). La crítica que se hace se enfoca en que muchas tiendas de diseño, interiorismo o de diseño artesanal generan vínculos entre sus trabajadores que son diseñadorxs industriales o arquitectos, formados en universidades y artesanxs o grupos artesanales, pero el único propósito de dicho enlace es contratar a lxs artesanxs como obreros para plasmar sus conocimientos, habilidades manuales y significados culturales en objetos utilitarios creados por diseñadorxs, pero cuyo significado no destaque o genere valor al conocimiento artesanal sino represente simplemente lo que la marca y los usuarios necesitan en sus hogares, pero con un toque autóctono (Novelo, 2006). Sin embargo, también hay posturas donde se destaca la importancia de unir los conocimientos artesanales con nuevos usos y hacia nuevos clientes.

Ha habido diferentes programas generados por instituciones de gobierno que promueven la capacitación y el apoyo para que lxs artesanxs y sus cooperativas puedan integrar aspectos de diseño industrial, gráfico o textil en sus productos. La antropóloga Marta Turok y la diseñadora Maggie Galtón crearon en 2013 mediante el FONART un manual que explica una metodología sencilla en la que artesanxs pueden mejorar aspectos de sus productos, su producción y su comercialización. Dicho manual involucra lineamientos, recomendaciones y explicaciones sobre el concepto de diseño artesanal y cómo el diseño puede ser un catalizador para mejorar aspectos artesanales. El propósito de este manual es que funcione como:

“Una capacitación orientada a mejorar la calidad y el diseño de los productos artesanales para adaptarlos a las necesidades y demandas de los mercados nacionales e internacionales sin perder de vista los elementos esenciales de su origen tradicional.” (FONART, 2013)

Destacan que los objetivos del manual de diseño artesanal son conservar, rescatar y resaltar la identidad cultural de la comunidad mediante la creación o mejora del producto, así como impulsar una revalorización de la cultura y de los productos artesanales. Asimismo, buscan motivar a que la artesanía funcione como puente entre la sociedad y los procesos y conocimientos artesanales y permita la dignificación de lxs artesanxs y sus oficios; roponer metodologías para que los productos artesanales adopten características del diseño que mejoren su funcionalidad, calidad e identidad que puedan abrir puertas en diferentes mercados y asegurar la autogestión y el respeto hacia los recursos naturales y medio ambiente, que son base fundamental de la producción artesanal (FONART, 2013). Está claro que los apoyos para artesanxs y el diseño artesanal se continuarán generando por parte del gobierno, pero especialistas como Victoria Novelo destacan que aún hace falta llevar a cabo capacitaciones que ayuden a prevenir “el agotamiento de materias primas y saqueo de recursos naturales” que se generan de manera constante debido al uso incorrecto y desmesurado de recursos necesarios para la producción artesanal (Novelo, 2006).



Imagen 13. "Manual de Diseño Artesanal. Fuente: Artesanía Textil ,
 Obtenida de: http://artesaniatextil.com/wp-content/uploads/2018/04/manual_diseno_artesanales.pdf

Los resultados de la unión entre diseño y artesanía pueden ser muy positivos, por lo que algunos analistas ponen de manifiesto la necesidad de cambiar los paradigmas que se tienen respecto a la relación entre diseño y artesanía. La principal queja de lxs artesanxs es que mediante la producción masiva e industrial de los objetos con características artesanales, se transgrede la identidad, los símbolos y las prácticas culturales sin que se les informe o consulte. Es por esto muy importante comprender que tanto el diseño como la artesanía son el resultado de la resignificación de sus productos, ambos se designan como patrimonio inmaterial y poseen un gran valor social, cultural e histórico ya que han correspondido a la intervención y transformación de la realidad (Kettley, 2005; Sandoval, 2021)



HORIZONTALIDAD

La primera lectura de la palabra “horizontalidad” puede guiar inmediatamente a pensar en características otorgadas por la geometría, la física o la astronomía respecto a cualquier ente que sea perteneciente o relativo al horizonte. Sin embargo, hay un análisis semántico más complejo que relaciona actualmente la característica de horizontalidad con las relaciones de poder del ser humano, donde éste ya no se maneja de manera vertical, sino que se distribuye de manera más equitativa de forma horizontal y paralela.

La palabra “horizontalidad” comenzó a ser escuchada en días posteriores a la rebelión gestada en Argentina en el 2001. No se sabe a ciencia cierta quién fue la primera persona en decirla o de donde provino, pero se usó comúnmente para destacar una nueva práctica social en la que las personas se unieron, viendo cada uno por los demás y aprendiendo a resolver problemas en conjunto (Sitrin, 2010, 2012). Del contexto del movimiento conocido como “cacerolazo” en Argentina en 2001 (movimiento social y de exigencia nacional que fue reconocido por las personas que salían y tocaban sus cacerolas en las calles), surgió una nueva forma de convivencia y relación social que implicaba un plano de igualdad en el cual comunicarse entre personas. Horizontalidad no es una ideología o programa político, es una nueva dinámica social de relacionarse e implica el uso de democracia directa y un esfuerzo colectivo para generar acuerdos entre personas (Sitrin, 2010, 2012).

En el contexto político, social y económico que se desarrollaba en ese momento en Argentina, la horizontalidad permitió generar discusiones que condujeron a la generación de nuevos lineamientos y posturas respecto a la forma de convivencia, unidad y gobernabilidad por todos los ciudadanos (Sitrin, 2010, 2012). Esta forma de cooperación y relación social no queda exenta de estar vinculada con el capitalismo y las jerarquías de poder que se siguen manejando alrededor del mundo, pero queda claro que mientras dichos sistemas sigan rigiendo la forma de vida y de distribución de bienes, la meta principal de la horizontalidad no se podrá alcanzar. Es un proceso que requiere de tiempo, análisis, participación y determinación de todas las personas de una colectividad, es una herramienta y también una meta (Sitrin, 2010, 2012). Desde 2010 se han ido gestando más proyectos y pensamientos que expanden la horizontalidad por todos los continentes, se están creando formas de trabajo, partidos políticos, empresas y hasta formas de convivencia donde se rechaza la jerarquía, los altos mandos, los jefes y cualquier forma de trabajo o convivencia que implique la gobernabilidad de uno sobre otro. La autogestión se está enseñando como una forma de convivencia en comunidades, escuelas, vecindarios y empresas. Esto puede incentivar que se generen y se propongan nuevas formas de aprendizaje, intercambio, cultura, arte, economía y trabajo (Sitrin, 2010, 2012).

La horizontalidad está muy vinculada con pensamientos filosóficos, políticos y económicos en los que se plantea el cooperativismo y se distancia del individualismo que distingue al capitalismo. Como lo explica Foucault, “el problema social, económico, político, filosófico y ético actual ya no es liberar al individuo del estado, sino alejarlo de la individualización vinculada al estado (d’Auvergne, 2018; Foucault, 2000). Esto cambia con la horizontalidad, ya que cada miembro explica su visión y percepción personal, se genera una discusión colectiva y se toman decisiones grupales; no hay estado o mercado que dirija el proceso de decisión o generación de cambios colectivos. Algo muy similar a la horizontalidad es lo que Foucault llamó “parrhesia” que es una noción política, de libertad de expresión y con enfoque en la honestidad, la cual representa el expresar las situaciones con completa transparencia. “Parrhesia” es una práctica pública que requiere la unión entre la honestidad de palabra y el pensamiento del locutor, un reto que analiza la unión entre los dos interlocutores ya que existe la posibilidad de que si no se realiza de manera óptima, el diálogo termine (d’Auvergne, 2018; Foucault, 2000). La horizontalidad, la autonomía y la acción directa son características que permitirán nuevas formas de circulación del poder y del conocimiento que generarán una vida política, social y económica más equitativa y elegida por todos; y permitirán analizar las percepciones propias de lo que debe ser una comunidad satisfactoria para todos, donde la política la determinan las mismas personas (d’Auvergne, 2018).



Imagen 14. “El Argentinazo y su legado “Cacerolazo en la plaza de Mayo”. Fuente: Razón y Revolución, Obtenida de: <https://razonyrevolucion.org/el-argentinazo-y-su-legado/>

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Analizando las bases antes postuladas, se puede formular una pregunta concreta que englobe todas las características ya mencionadas, **¿qué aspectos se deben analizar y plantear para proponer formas de colaboración horizontales entre diseñadorxs y artesanxs que trabajan con fibras vegetales en México?**

HIPÓTESIS

Debido al aumento de proyectos de diseño artesanal con fibras vegetales que se presentan en eventos de diseño en México y que se comercializan en redes sociales, es relevante investigar la forma en que se están llevando a cabo estas colaboraciones para conocer si ambas partes comparten un propósito y cómo éste se relaciona con la preservación de la cultura del tejido de fibras vegetales. Además, es muy importante analizar si estas colaboraciones están siendo útiles para ambas partes, si los dos reciben un beneficio económico justo, inmediato y si el trato interpersonal es el debido.

Este análisis sobre los modelos de colaboración es muy importante en la actualidad, ya que continúan surgiendo numerosas propuestas de diseño que buscan retomar el uso de fibras vegetales, ya sea de manera artesanal o industrial. También las fibras vegetales se están convirtiendo en parte clave dentro de los cambios tecnológicos, sus cualidades están siendo aprovechadas en áreas tanto tecnológicas, como científicas, artísticas, alimentarias, etc. Esto debido a que con las nuevas políticas gubernamentales, así como la conciencia que está teniendo la sociedad, se comienza a sustituir el uso desmedido del plástico especialmente en productos de almacenamiento, mobiliario, artículos de belleza, limpieza, moda, etc. Es por eso que la investigación sobre su vínculo con el diseño será muy útil ya que seguirá creciendo su uso en esta y muchas áreas más.

El propósito de este acercamiento con lxs diseñadorxs es que permita conocer sus opiniones y posturas respecto a su forma de trabajo con artesanxs, sus procesos creativos y recomendaciones para cualquier persona que busque generar vínculos con las fibras vegetales, lxs artesanxs que las trabajan y sus contextos. Igualmente, del lado de los artesanxs, la intención es que esta investigación genere un puente que permita conocer sus procesos de trabajo con las fibras, como la obtención, distribución, aprovechamiento, manejo y reutilización, así como averiguar cuáles son sus opiniones sobre las colaboraciones que han tenido con diseñadorxs y qué recomendaciones hacen a otrxs artesanxs o diseñadorxs para poder generar proyectos favorables de manera equitativa.

Este planteamiento se basa en lo que se presenta en el libro *"Fibras vegetales y las artesanías en el Estado de México"*, sobre el trabajo de investigación que realizaron con artesanxs que utilizan diferentes fibras vegetales como el mimbre, el izote, el carrizo, el otate, el tule y la vara de perilla entre otros. De las fibras, analizaron su composición, su obtención, su proceso de producción y el resultado final; además, analizaron el contexto de lxs artesanxs y la comunidad donde habitan. Dicho libro es el ejemplo principal del proceso para generar un enlace con los artesanxs y poder investigar, con su permiso, todo sobre sus conocimientos y buscar un beneficio común (Vazquez y Munguía, 2015).

La hipótesis se resume en que es posible buscar formas de trabajo colaborativo más horizontal entre diseñadorxs y artesanxs; pero esto depende de que ambas partes acuerden previamente los términos de dicha colaboración (roles, límites, y resultados esperados) y de que tanto los beneficios como las responsabilidades (sociales, culturales y ambientales) sean compartidas y equitativas.

FIBRAS VEGETALES RÍGIDAS Y SEMIRRÍGIDAS EN MÉXICO

CARACTERÍSTICAS BOTÁNICAS DE LAS FIBRAS

La bióloga María Teresa Germán diseñó una tabla con 22 de las 80 especies de fibras vegetales que se encuentran en México. Ella menciona que dichas fibras componen las 20 familias botánicas y destaca que, inclusive, el nombre de algunas especies se obtuvo con base en el uso que se les da (Germán, 1997). En una visita realizada al Herbario del Instituto de Biología de la UNAM se pudo encontrar que existe una gran variedad de ejemplares con pequeñas variantes de cada especie descubierta en México y en más países, es un catálogo sorprendente y abierto a todo público.



Imagen 15 y 16. "El Herbario de la UNAM, un gabinete de maravillas botánicas en miles de repisas". Fuente: Cinta, A. (2018) LOCAL MX, Obtenida de: <https://www.local.mx/zonas/zona-sur/cu/herbario-unam/>

FAMILIA BOTÁNICA: HERBÁCEAS Y TREPADORAS

NOMBRE CIENTÍFICO
ARUNDO DONAX

CLASIFICACIÓN
GRAMINAE

NOMBRES COMUNES
Carrizo, caña, cañaveral,
carricillo, habal, pakaab y
ekhalal.

SECCIONES TEJIBLES
Tallo hueco y flexible con
entrenudos

USO
Canastas de asa, cestos y
chiquihuites

REGIÓN
Todo el país.



Imagen 17 "Arundo Donax L."

Fuente: Red de Herbarios del Noroeste de México. 2022.
Obtenida de: <http://herbanwmex.net/portal/index.php..>

NOMBRE CIENTÍFICO
CHUSQUEA GALLEOTIANA R

CLASIFICACIÓN
GRAMINAE

NOMBRES COMUNES
Otate

SECCIONES TEJIBLES
Tallos alargados

USO
Cestos

REGIÓN
Oaxaca, Guerrero y Chiapas



Imagen 18 "Chusquea"

Fuente: Red de Herbarios del Noroeste de México. 2022.
Obtenida de: <http://herbanwmex.net/portal/index.php..>

NOMBRE CIENTÍFICO
PHRAGMITES AUSTRALIS (CAV.)
TRINN

CLASIFICACIÓN
GRAMINACEA

NOMBRES COMUNES
Carrizo, acatl, bi-xilla, cañete,
carricillo, gui-ya-gui, hatal, picua
y remo.

SECCIONES TEJIBLES
Tallos rectos con nudos poco
engrosados.

USO
Cestos

REGIÓN
Sonora y Baja California



Imagen 19 "Phragmites australis (Cav.) Trin. ex Steud."

Fuente: Catálogo de las plantas vasculares de Chile. Gayana Botánica.
Obtenida de: <http://catalogoplantas.udec.cl/?q=node/1444>

NOMBRE CIENTÍFICO
CYPERUS CANNUS PRESL

CLASIFICACIÓN
CYPERACEAL

NOMBRES COMUNES
Cañita, becho-topa, pechotopa,
tule, ahuepetla, zacate de tule.

SECCIONES TEJIBLES
Tallos de 3 m que emergen del
agua.

USO
Petates, sopladores y cestos.

REGIÓN
Zonas húmedas en todo el país



Imagen 20 "Cyperus canus J.Presl & C.Presl."

Fuente: Red de Herbarios del Noroeste de México. 2022.
Obtenida de: <http://herbanwmex.net/portal/index.php..>

FAMILIA BOTÁNICA: HERBÁCEAS Y TREPADORAS

Tabla 2. Especies de fibras vegetales rígidas en México y sus características. Obtenida de la revista Cestería de Artes de México. Fuente: Revista "Cestería", Artes de México, Número 38, p., 1997

NOMBRE CIENTÍFICO

SCIRPUS LATIFORNICUS
(C. MEYER) STEUDEL

CLASIFICACIÓN

CYPERACEAE

NOMBRES COMUNES

Tule, tule bofo, tule grande.

SECCIONES TEJIBLES

Tallos triangulares de entre 1 y 3.5 cm que emergen del agua.

USO

Petates y cestería de todo tipo.

REGIÓN

Lagos de Michoacán



Imagen 21 "Schoenoplectus californicus"

Fuente: Atlas of Florida Plants. Institute of Systematic Botany. 1972.
Obtenida de: <https://florida.plantatlas.usf.edu/plant.aspx?id=2194>.

NOMBRE CIENTÍFICO

TYPHA LATIFOLIA L.

CLASIFICACIÓN

TYPHACEAE

NOMBRES COMUNES

Chuspata, tule, tule ancho, cola de gato

SECCIONES TEJIBLES

Hojas planas de hasta 3 m de alto y 2 cm de ancho que emergen del agua.

USO

Cestería de todo tipo.

REGIÓN

Lagos de Michoacán.



Imagen 22 "Typha latifolia L."

Fuente: Herbarium of Wisconsin State University. 1969.
Obtenida de: <https://wisflora.herbarium.wisc.edu/taxa/index.php?taxon=5294&cl=Trempealeau%20County%202016>

NOMBRE CIENTÍFICO

DESMONCUS QUASILLARIUS
BARTLETT.

CLASIFICACIÓN

PALMAE

NOMBRES COMUNES

Bayal, bejuco de canasta, junco.

SECCIONES TEJIBLES

Hojas de hasta 2 m de largo y 5 cm de ancho.

USO

Canastos

REGIÓN

Tabasco y península de Yucatán.



Imagen 23 "Desmoncus chinantlensis"

Fuente: Plants of the world online. KEW's Herbarium. Royal Botanical Gardens.
Obtenida de: <https://powo.science.keew.org/>

NOMBRE CIENTÍFICO

MONSTERA DELICIOSA LIEBM.

CLASIFICACIÓN

ARACEAE

NOMBRES COMUNES

Piñanona y mimbre.

SECCIONES TEJIBLES

Raíces adventicias de 1 m aprox.

USO

Cestería de todo tipo.

REGIÓN

Zonas cálidas húmedas de Oaxaca, Jalisco, Veracruz y Morelos.



Imagen 24 "Monstera deliciosa Liebm"

Fuente: Atlas of Florida Plants. Institute of Systematic Botany. 1967.
Obtenida de: <https://florida.plantatlas.usf.edu/specimendetails.aspx?PlantID=277>

FAMILIA BOTÁNICA:

ARBUSTIVAS Y AGUALESCENTES

Tabla 3. Especies de fibras vegetales rígidas en México y sus características. Obtenida de la revista Cestería de Artes de México. Fuente: Revista "Cestería", Artes de México, Número 38, p., 1997

NOMBRE CIENTÍFICO

AGAVE LECHUGUILLA
TORR.

CLASIFICACIÓN

AGAVACEAE

NOMBRES COMUNES

Lechuguilla

SECCIONES TEJIBLES

Hojas y raíces.

USO

Cordelería, bolsas, cepillos y cestos.

REGIÓN

Zonas secas de Coahuila, Chihuahua, San Luis Potosí, Tamaulipas y Zacatecas.



Imagen 25 "AGAVE LECHUGUILLA TORR"

Fuente: Desert Botanical Garden Herbarium (DES).

Obtenida de: <https://herbanwmex.net/portal/collections/individual/index.php?ocoid=2043870>.

NOMBRE CIENTÍFICO

BAMBUSA VULGARIS
SCHARD.

CLASIFICACIÓN

GRAMINAE

NOMBRES COMUNES

Bambú, palomba, cupamu, otate y sacáu.

SECCIONES TEJIBLES

Tallo hueco y con entrenudos de hasta 16 m.

USO

Canastas de asa, chiquihuites y muebles.

REGIÓN

Casi todo el país.



Imagen 26 "Bambusa vulgaris"

Fuente: Antropocene. Un mundo ecosostenible.

Obtenida de: <http://antropocene.it/wp-content/uploads/2020/06/Bambusa-vulgaris.jpg>

NOMBRE CIENTÍFICO

DASYLIRION WHEELERY
WATTS EX ROTHR

CLASIFICACIÓN

NOLICACEAE

NOMBRES COMUNES

Sotol y sereke.

SECCIONES TEJIBLES

Hojas lineales arrosetadas de 1 m color verde claro.

USO

Canastos

REGIÓN

Norte de México



Imagen 27 "Dasylirion wheeleri Watts ex Rothr"

Fuente: Herbario de la Universidad de Sonora (USON:USON).

Obtenida de: <https://herbanwmex.net/portal/collections/individual/index.php/>

NOMBRE CIENTÍFICO

BAMBUSA ACULEATA SCHARD

CLASIFICACIÓN

GRAMINAE

NOMBRES COMUNES

Otate y caña brava.

SECCIONES TEJIBLES

Tallo recto, hueco y con entrenudos.

USO

Canastos y chiquihuites.

REGIÓN

Casi todo el país.



Imagen 28 "Bambusa aculeata Schard"

Fuente: Plants of the world online. KEW's Herbarium. Royal Botanical Gardens.

Obtenida de: <https://powo.science.kew.org/>

FAMILIA BOTÁNICA:

ARBUSTIVAS Y AGUALESCENTES

Tabla 4. Especies de fibras vegetales rígidas en México y sus características. Obtenida de la revista Cestería de Artes de México. Fuente: Revista "Cestería", Artes de México, Número 38, p., 1997

NOMBRE CIENTÍFICO

OTATEA ACUMINATA
(MONRO) C.E. CALDERÓN Y
SODERSTI.

CLASIFICACIÓN

GRAMINAE

NOMBRES COMUNES

Otate

SECCIONES TEJIBLES

Tallo recto y con entrenudos.

USO

Canastos y chiquihuites.

REGIÓN

Casi todo el país



Imagen 29 "Otatea acuminata (Monro) C.E. Calderón y Sodersti."

Fuente: Red de Herbarios del Noroeste de México

Obtenida de: https://herbanwmex.net/imglib/h_seinet/seinet/ASU/ASU0011/ASU0011835.jpg

NOMBRE CIENTÍFICO

YUCCA DECIPIENS TREL.

CLASIFICACIÓN

AGAVACEAE

NOMBRES COMUNES

Palma de San Pedro, oyi,
palma china, seréke.

SECCIONES TEJIBLES

Hojas de 60 cm de alto
y 4 cm de ancho.

USO

Canastos,
chiquihuites.
tortilleros, abanicos.

REGIÓN

Zonas áridas de Aguascalientes,
Durango, Guanajuato, Jalisco,
San Luis Potosí y Zacatecas.



Imagen 30 "Yucca decipiens Trel."

Fuente: SEINet Portal Network Arizona - New Mexico Chapter.

Obtenida de: https://swbiodiversity.org/imglib/h_seinet/seinet/ASU/ASU0003/ASU0003158.jpg

NOMBRE CIENTÍFICO

CARLUDOVICA PALMATA R. Y
P.

CLASIFICACIÓN

CYCLANTHACEAE

NOMBRES COMUNES

Palma jipi, huano y jipi japa.

SECCIONES TEJIBLES

Hojas de 40 a 80 cm en forma
de abanico.

USO

Sombreros, joyería, abanicos

REGIÓN

Campeche y Yucatán



Imagen 31 "Carludovica palmata R. y P."

Fuente: University of Florida Herbarium).

Obtenida de: <http://cdn.flmnh.ufl.edu/Herbarium/jpg/145/145423a1.jpg/>

FAMILIA BOTÁNICA: ARBÓREAS

Tabla 5. Especies de fibras vegetales rígidas en México y sus características. Obtenida de la revista Cestería de Artes de México. Fuente: Revista "Cestería", Artes de México, Número 38, p., 1997

NOMBRE CIENTÍFICO
NOLINA MATA PENSIS
WIGGINS.

CLASIFICACIÓN
NOLINACEAE

NOMBRES COMUNES
Sotol, palmita y gurú

SECCIONES TEJIBLES
Hojas lineales angostas y ensanchadas en su base con márgenes acerrulados.

USO
Cestería y sombreros

REGIÓN
Durango, Sonora y Chihuahua.



Imagen 32 "Nolina mata pensis Wiggins."

Fuente: University of Colorado Museum of Natural History Herbarium Vascular Plant Collection.
Obtenida de: https://botanydb.colorado.edu/botany/COLO_V/02264/02264042.jpg

NOMBRE CIENTÍFICO
BRAHEA DULCHIS (H.B.K.)
MART

CLASIFICACIÓN
PALMAE

NOMBRES COMUNES
Palma dulce, palma de sombrero, palmito, palma de sotol, soyate.

SECCIONES TEJIBLES
Hojas verde fuerte o pálido en forma de abanico.

USO
Tompeates, petates y aventadores.

REGIÓN
Baja California y Sonora.



Imagen 33 "Brahea dulchis (H.B.K.) Mart"

Fuente: University of New Mexico Herbarium.
Obtenida de: <https://herbanwmex.net/portal/collections/individual/index.php?occid=4060384>

NOMBRE CIENTÍFICO
SABAL MEXICANA MART.

CLASIFICACIÓN
PALMAE

NOMBRES COMUNES
Palma

SECCIONES TEJIBLES
Hojas de 2 metros.

USO
Tompeates, petates y aventadores.

REGIÓN
Casi todo el país.



Imagen 34 "Sabal mexicana Mart."

Fuente: IREKANI, Instituto de biología de la UNAM
Obtenida de: <http://unibio.unam.mx/irekani/handle/123456789/20750?mode=full&proyecto=Irekani/>

NOMBRE CIENTÍFICO
SALIX HUMBOLDTIANA WILLD.

CLASIFICACIÓN
SALICACEAE

NOMBRES COMUNES
Vara, sauce, ahuejote, huejote sauz y mixcaxtac.

SECCIONES TEJIBLES
Ramas delgadas y largas.

USO
Cestos

REGIÓN
Vertientes del Pacífico y Golfo de México.



Imagen 35 "Salix humboldtiana Willd."

Fuente: University of South Florida Herbarium.
Obtenida de: <https://cdn.plantatlas.org/img/specimens/USF/170590.jpg>

FAMILIA BOTÁNICA: ARBÓREAS

Tabla 6. Especies de fibras vegetales rígidas en México y sus características. Obtenida de la revista Cestería de Artes de México. Fuente: Revista "Cestería", Artes de México. Número 38, p., 1997

NOMBRE CIENTÍFICO

SALIX TAXIFOLIA, SALIX BOMPLANDIANA Y SALIX GOODINNI

CLASIFICACIÓN

SALICACEAE

NOMBRES COMUNES

Vara, sauce, ahujote, huejote sauz y mixcaxtac.

SECCIONES TEJIBLES

Ramas delgadas, largas y flexibles.

USO

Cestería

REGIÓN

Regiones de clima seco de Baja California, Chihuahua, Coahuila, Durango y Sonora



Imagen 36 "Salix taxifolia, Salix Bomplandiana y Salix Goodinni."

Fuente: Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO)
Obtenida de: <https://enciclovida.mx/especies/167329>

NOMBRE CIENTÍFICO

HELIOCARPUS DONNEL-SMITHII ROSE

CLASIFICACIÓN

TILIACEAE

NOMBRES COMUNES

Jonote, jolotzin y majagua

SECCIONES TEJIBLES

Corteza

USO

Cordelería

REGIÓN

Vertientes del Pacífico y Golfo de México.



Imagen 37 "Heliocarpus donnel-smithii Rose."

Fuente: Biodiversidad de Guatemala, United States National Herbarium - Smithsonian.
Obtenida de: <https://biodiversidad.gt/portal/collections/individual/index.php?occid=240257>

NOMBRE CIENTÍFICO

PINUS ENGELMANII CARRIERI

CLASIFICACIÓN

PINACEAE

NOMBRES COMUNES

Pino y pino real

SECCIONES TEJIBLES

Hojas en forma de aguja de 7.5 a 40 cm. De largo verde amarillentas

USO

Guares

REGIÓN

Zona Norte, especialmente Durango, Chihuahua y Baja California.



Imagen 38 "Pinus engelmannii Carrieri."

Fuente: Red de herbarios del noroeste de México. Arizona State University Vascular Plant Herbarium.
Obtenida de: <https://herbanwmex.net/portal/taxa/index.php?taxon=4054&clid=3627>

DESCRIPCIÓN DE LAS FIBRAS RÍGIDAS Y SEMIRRÍGIDAS COMÚNMENTE UTILIZADAS EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

Las fibras vegetales han sido utilizadas por los seres humanos desde el periodo cenolítico, el cual abarca del 12,000 al 5,000 A.N.E., para generar objetos utilitarios que facilitaban tareas básicas como la recolección de semillas, fruta y verdura, la pesca, dormir sobre la tierra, sentarse sobre cualquier superficie o inclusive envolver a los muertos. Los objetos que han permitido descubrir dicha información han sido lazos, bolsas, redes y canastas que han sido encontrados en diferentes lugares alrededor del mundo (Salinas, 2010).

El doctor Oscar Salinas explica que algo muy importante del México prehispánico eran los asientos o icpallis (asentadero en náhuatl). Dicho asiento constaba de “un atado muy apretado en forma de cilindro con una o dos ligaduras probablemente de mecate (...) que tenían un diámetro de aproximadamente veinte centímetros (...) y a lo largo cincuenta centímetros aproximadamente; este mueble era fácilmente portable” (Salinas, 2010). Destaca que en Tenochtitlan era muy común que las personas utilizaran este asiento sencillo tejido con diferentes fibras vegetales; en el Códice Matritense o Primeros Memoriales y en el Códice Florentino se describen cinco variaciones de rollos de fibras vegetales que se utilizaban para recargarse sobre el piso:

Xiuicpalli: elaborado con hierba
Zacaipalli: elaborado con zacate
Cuahxuiicpalli: elaborado con varas
Ixhuaicpalli: elaborado con palma
Tollicpalli: elaborado con tule
(Salinas, 2010, p.82)



Imagen 39. “Representación en el Códice Matritense de los diferentes tipos de asientos en rollo.” Fuente: Salinas, O., (2010), Obtenida de: Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 82, Designio, México.

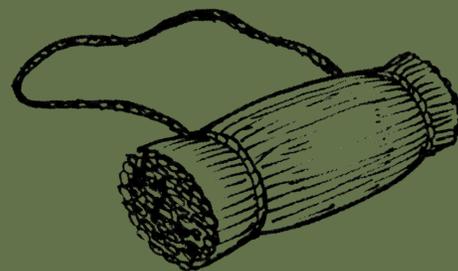


Imagen 40. “Asiento en rollo de varas con dos ligaduras y cuerda para transportarse (icpalli). Representación hipotética del autor.”. Fuente: Salinas O., (2010), Obtenida de: Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 83, Designio, México.

Otro asiento que destaca el autor es el cojín prismático (tolicipalli). El cual es un diseño posterior que utilizaban mucho los mexicas, ya que aparece en casi todos sus códices:

Al analizar su forma, se puede inferir que la estructura se construía probablemente con tiras de madera unidas entre sí con mecate, hasta lograr una forma prismática, que se cubría con una envolvente tensada hecha con un tejido similar al llamado petate, de aproximadamente treinta y cinco o cuarenta centímetros por lado y veinte centímetros de altura, para lograr con esto el confort adecuado (Salinas,2010,p.83).

Los tolicpallis también se usaron en las regiones maya y zapoteca, pero el diseño presentaba diferentes medidas para adaptarse a las posturas que utilizaban dichas culturas como descansar las piernas entrecruzadas en la superficie: “ (medían) aproximadamente sesenta por sesenta centímetros por lado y entre veinte y veinticinco centímetros de altura” (Salinas, 2010, p.84).



Imagen 41. “Asientos tolicpalli del área del altiplano (izquierda) y de la región maya (centro y derecha). Representación hipotética del autor”. Fuente: Salinas, O., (2010), *Tecnología y Diseño en el México Prehispánico*, página 83, *Designio, México*.



Imagen 42. “Tolicipalli, con su cuerda para transporte. Representación hipotética del autor.”. Fuente: Salinas, O., (2010), *Tecnología y Diseño en el México Prehispánico*, página 83, *Designio, México*.

Otro objeto de fibras vegetales muy utilizado del México Prehispánico era el petlatl (petate) que se realizaba con diferentes fibras vegetales semirrígidas como el tule, la chuspata y la palma. Sus usos más comunes eran el tapiz, la alfombra, forro para asientos o cama. Todos los habitantes de las comunidades prehispánicas los utilizaban en sus hogares, no era un objeto que delimitara la condición social o política. Las dimensiones más comunes eran dos y ambas representaban el uso que tenían. La que se utilizaba como asentadero para trabajar, descansar y conversar comúnmente medía ochenta y uno por ciento ocho centímetros. Y la que comúnmente se utilizaba para dormir, medía aproximadamente ciento treinta y cinco por ciento noventa centímetros, espacio suficiente para que una pareja se recostara en él. Para el uso de cama, se cubría con cobijas o mantas gruesas y delgadas y al término de ésta se enrollaba y se almacenaba en algún espacio de la casa, para evitar que se pisara o se ensuciara o absorbiera el frío (Aguilera, 1977; Salinas, 2010).



Imagen 43. "Joven matrimonio azteca sobre un petate para casa-habitación.. Representación hipotética del autor.". Fuente: Salinas O., (2010), Obtenida de: Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 101, Designio, México.

Al igual que el petate, otro objeto producido con fibras vegetales rígidas y que era utilizado por la mayoría de la sociedad prehispánica eran los cestos de almacenaje donde las familias acumulaban sus enseres, frutas, verduras y granos. Las fibras más utilizadas eran, y siguen siendo, la palma, el mimbre, el tule, el oate y el carrizo. Con la mayoría de estas fibras se realizan hasta nuestros días cestos de diferente volumen y forma, pero el más común era el chiquihuitl (chiquihuite), de forma cilíndrica. Otros cestos que se utilizan en algunos lugares de nuestro país son los tanatli (tanates) y los tompiatl (tompeates) cuya diferencia es el tamaño más pequeño y el uso que se les otorga. Al poseer una cubierta o tapa superior, los chiquihuites se convierten en cajas o cajones y en náhuatl se les determinaba las petlacalli (petacas), que eran cajas tejidas de fibras vegetales como los petates pero con cubierta. En dichos objetos almacenaban y transportaban objetos personales o inclusive los utilizaban como mobiliario (Salinas, 2010).



Imagen 44. "Representación de un chiquihuite cargado de tomates. Códice Mendoza". Fuente: Salinas O., (2010), Obtenida de: Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 108, Designio, México.



Imagen 45. "Cesto con tapa, utilizado para transportar implementos para el consumo de alimentos. Códice Mendoza. Representación hipotética del autor" Fuente: Salinas O., (2010), Obtenida de: Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 109, Designio, México.

Fue así como se comenzaron a crear objetos utilitarios que posteriormente entraron dentro del término arte popular o artesanía, el cual es resultado del sincretismo entre tradiciones prehispánicas y la cultura que trajeron los conquistadores españoles a México. El uso de las fibras vegetales en Latinoamérica y en el mundo entero generaba mucho dinero antes del uso de los plásticos. A finales del siglo XIX e inicios del XX, el henequén fue la fibra vegetal que más se cultivó, vendió y usó en México. Esta fibra se cosechó en algunos estados del sur del país, principalmente en Yucatán, donde se conoció como el oro verde, ya que aunque los (antiguos) mayas la utilizaban para su uso diario, el uso industrial, portuario y textil que se le encontró después de la primera guerra mundial hizo que su producción y venta generara mucha riqueza en dicho estado. El henequén era exportado a muchos países, principalmente a Estados Unidos; sin embargo el uso de dicha fibra en los hogares mexicanos permaneció constante ya que se siguió utilizando para la creación de mobiliario básico como superficies de sillas, cestos y petates. En la actualidad aún se utiliza el henequén para producir cuerdas y bolsas de almacenaje de un sin fin de productos; pero ya casi no se utiliza como materia prima para la creación de muebles de interior (Peniche, 2010).



Imagen 46. "Henequén: el "oro verde" yucateco." Fuente: Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Gobierno de México, Obtenida de: <https://www.gob.mx/siap/es/articulos/henequen-el-oro-verde-yucateco?idiom=es>



PROCESOS ARTESANALES DE USO DE FIBRAS RÍGIDAS Y SEMIRRÍGIDAS EN MÉXICO

ARTESANÍAS REALIZADAS CON FIBRAS VEGETALES EN MÉXICO

Tal como se ha mencionado previamente, las fibras vegetales se utilizan para la creación de muchos productos, el uso específico que se le da depende de dos aspectos principales. El primero es el material que se pueda obtener en el medio ambiente en el que se encuentre alguna comunidad o grupo de habitantes. El tule o la chuspata que se consigue en los alrededores del lago de Pátzcuaro, Michoacán no tiene las mismas características ni requerimientos que la palma de huano o “jipi-japa” como es popularmente conocida, que se encuentra en el poblado de Bekál, en Campeche. El segundo aspecto son los usos y costumbres de los habitantes de dichos poblados. Por ejemplo, casi todos los poblados donde se trabajan las fibras vegetales, las utilizan para tejer cestos, ya que es el producto más común y la mayoría de las fibras se pueden tejer de dicha forma. Igualmente, los cestos sirven para almacenar cualquier material sólido; sin embargo, lo que los diferencia son las fibras con las que se tejen ya que en algunas es más resistente, con más o menos espacios entre cada nudo, lo cual permitirá o no que se puedan guardar productos muy gruesos o ligeros. Así es que podemos distinguir que hay poblados en los que las costumbres dictan que el uso de una fibra para la creación de algún producto sea algo común, religioso o simbólico.

Según el Diccionario del Patrimonio Cultural de España, las fibras vegetales son:

... filamentos naturales en los que predomina la dimensión longitudinal y que forman parte de la composición de los tejidos orgánicos vegetales. Se obtienen a partir de raíces, tallos, hojas, frutos y semillas de diversas plantas, y se suelen clasificar según dicho origen. Se emplean, principalmente, como materia prima para fabricar los hilos de los tejidos en trabajos de cestería.” (Patrimonio Cultural de España, 2021).

Las fibras que crecen en México son muchas y muy variadas, las fibras vegetales se clasifican en dos tipos, las rígidas y las semirrígidas. Las primeras son las maderas, las cañas o los mimbres y las segundas son las hojas, las pajas y todos los tallos suaves. Con las rígidas se crean objetos resistentes para contener objetos o materiales pesados, e incluso muebles para soportar el peso de una o varias personas; además, pueden durar muchos años en contacto directo con el agua y su tejido no es muy maleable. Las semirrígidas sirven para crear tejidos más detallados, cestos flexibles, figuras humanas, animales o formas muy maleables, pueden tener menor duración y no resisten mucho el contacto con el agua o con la luz solar (Gámez, 1997).

Fue así como se comenzaron a crear objetos utilitarios que posteriormente entraron dentro del término arte popular o artesanía, el cual es resultado del sincretismo entre tradiciones prehispánicas y la cultura que trajeron los conquistadores españoles a México. El uso de las fibras vegetales en Latinoamérica y en el mundo entero generaba mucho dinero antes del uso de los plásticos. A finales del siglo XIX e inicios del XX, el henequén fue la fibra vegetal que más se cultivó, vendió y usó en México. Esta fibra se cosechó en algunos estados del sur del país, principalmente en Yucatán, donde se conoció como el oro verde, ya que aunque los (antiguos) mayas la utilizaban para su uso diario, el uso industrial, portuario y textil que se le encontró después de la primera guerra mundial hizo que su producción y venta generara mucha riqueza en dicho estado. El henequén era exportado a muchos países, principalmente a Estados Unidos; sin embargo el uso de dicha fibra en los hogares mexicanos permaneció constante ya que se siguió utilizando para la creación de mobiliario básico como superficies de sillas, cestos y petates. En la actualidad aún se utiliza el henequén para producir cuerdas y bolsas de almacenaje de un sin fin de productos; pero ya casi no se utiliza como materia prima para la creación de muebles de interior (Peniche, 2010).



Imagen 47. "Naturaleza y Geometría" Tejido plano de fibras vegetales. De izquierda a derecha: 1) Tejido en espiral de hoja de palma, 2) Tejido de petate en tule 3) Tejido en espiral de mimbre." Fuente: Gámez, Ana P., (1997), Obtenida de: "Cestería". Artes de México

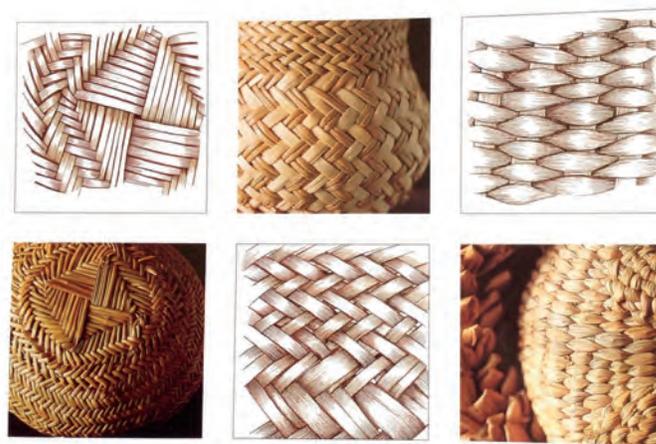


Imagen 48. "Naturaleza y Geometría" Tejido de bolsa y de recipiente de fibras vegetales. De izquierda a derecha: 1) Tejido de guare de carrizo. 2) Tejido de guare de carrizo. 3) Tejido de tule de forma animal." Fuente: Gámez, Ana P., (1997), Obtenida de: "Cestería". Artes de México

Gámez (1997) clasifica las formas del tejido en tres diferentes, **la plana, la de bolsa y la de recipiente**. La primera es aquella cuya superficie es simplemente bidimensional y cuyo uso es el de evitar el contacto de alguna persona u objeto con alguna superficie. El ejemplo más claro de estos productos son las superficies tejidas con palma o con tule, comúnmente utilizadas como tapetes, o petates, que todavía se utilizan en algunos poblados o comunidades indígenas para dormir o para cubrir los cuerpos de los fallecidos y enterrarlos (Gámez, 1997).

El segundo tipo de superficie puede ser bidimensional o tridimensional, depende de su uso. Los morrales o bolsas son objetos bidimensionales cuyo doblez permite que puedan almacenar objetos. El tercero, los de recipiente son objetos cuyo tejido genera un objeto tridimensional cuya forma y uso es difícil de modificar. El ejemplo más común de recipiente son los tenates, cestos tejidos a base de diferentes fibras vegetales (Gámez, 1997).

Otro aspecto importante es la mezcla que hay entre la tradición prehispánica y las tradiciones españolas, las cuales generaron un enorme número de variantes de los tejidos tradicionales de cada cultura. De la prehispánica obtenemos los objetos con nombres característicos como el petate, el tenate, el tompeate, las petacas o los soyates. Y de la parte española se pudo introducir otra variante de objetos como las canastas de asa, los sombreros de una pieza y los objetos religiosos (Gámez, 1997).

Toda esta mezcla de culturas se generó gracias al tipo de fibras vegetales que se encuentran en cada zona geográfica de México. Debido a los diferentes climas y a las variaciones de suelo de nuestro país, la variedad de fibras que se encuentran en cada estado permite que los habitantes puedan adaptar dichos materiales a sus necesidades. La autora divide en cuatro las zonas de nuestro país en las que se produce la cestería:

- 1) la zona norte
 - 2) la zona central
 - 3) las mixtecas y Oaxaca
 - 4) el golfo y el sureste.
- (Gámez, 1997)



Imagen 49. Mapa de zonas geográficas de zonas. Fuente: Águila, Mariana.

La zona norte engloba los estados de Baja California, Baja California Sur, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas, Sinaloa, Nayarit, Durango y Zacatecas. En Sonora destacan los seris, grupo étnico que crea las coritas, cestos tejidos con hoja del arbusto torote y en forma de espiral, los cuales tenían importancia religiosa y cultural ya que se creía que obtenían un poder gracias a la persona que los había tejido. En Chihuahua son los tarahumaras quienes tejen cestos usando palma, carrizo y hojas de pino para crear cestos que se conocen como guares y los que utilizaban para contener agua. En Baja California también son los cochimíes y los pai-pai quienes utilizan las hojas de palma y de cedro que obtienen de sus alrededores para crear figuras y formas en sus tejidos que componen hermosos cestos. En los estados de Durango, Nayarit y Jalisco se encuentran los huicholes o wirrárikas quienes crean sombreros o contenedores de palma para almacenar flechas o para acompañarlos durante sus recorridos religiosos o en sus actividades cotidianas (Gámez, 1997).



Imagen 50. "Canastas y platos tejidos con varas de torote." Fuente: Facebook de Comca'ac Artesanías Torres, Obtenida de: <https://sonorastar.com/2021/01/06/artesania-comcaac-regalo-cultural-de-los-seris-al-mundo/>

La zona central está conformada por los estados de Jalisco, Michoacán, Guanajuato, Aguascalientes, San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo, Estado de México y Morelos. En los estados de Jalisco, Guanajuato y Michoacán se producen sombreros de palma. En Michoacán se trabaja con mimbre, tule, chuspata los cuales se obtienen de lagos, como el de Pátzcuaro. En el Estado de México, Morelos e Hidalgo se trabaja con el tule, la palma y el carrizo. Con ellos producen muebles de todos tamaños y cestos cuyo mayor uso es almacenar tortillas (Gámez, 1997).



Imagen 51. "Chuspata, un regalo artesanal de Michoacán para Cuautla" Fuente: El Sol de Cuautla, Hernández, Rosaura, Obtenida de: <https://www.elsoldecuautla.com.mx/cultura/chuspata-un-regalo-artesanal-de-michoacan-para-cuautla-7234372.html>

En la zona de las Mixtecas y Oaxaca, la escritora incluye parte de los estados de Puebla y Guerrero. En el primero, en la Sierra Norte Poblana, los otomíes y los nahuas tejen cunas y bolsas con la corteza del jonote. En el estado de Guerrero, en los poblados de Chilapa y Tlamacazapa, los artesanos utilizan las hojas de la palma para crear canastos, bolsas y tortilleros cuyo proceso sigue siendo igual, pero han generado propuestas variadas en las que ya hasta incluyen el uso de máquinas de coser para generar formas y volúmenes diferentes. Lamentablemente, en este estado y en otros más como Oaxaca y Puebla, la palma ha ido desapareciendo debido al consumo desmedido y al desinterés por plantarla en áreas protegidas, por lo que recurren a la compra de estas hojas por medio de vendedores procedentes de otros estados. En Oaxaca, Puebla y Guerrero también se utiliza el oate y el carrizo para crear cestos de diferentes tamaños y suficiente rigidez necesaria para cargar materiales muy pesados (Gámez, 1997).



Imagen 52. "Nada qué celebrar en el Día del Artesano, reprochan indígenas mixtecos". Fuente: Castillo, Victor, El Sol de Orizaba., Obtenida de: <https://www.elsoldeorizaba.com.mx/cultura/arte/nada-que-celebrar-en-el-dia-del-artesano-reprochan-indigenas-mixtecos-1366009.html>

Por último, en la parte del Golfo y el sureste se integra por los estados de Veracruz, Chiapas, Tabasco, Campeche, Yucatán y Quintana Roo. En todos estos estados, la fibra que más se utiliza es la hoja de palma con la cual se tejen petates, cestos, abanicos y manteles. En Chiapas, los lacandones utilizan mucho la fibra de ixtle para crear bolsas y redes. En el estado de Yucatán se utiliza la palma popularmente conocida como "jipi-japa" cuyo verdadero nombre es huano o paja toquilla, la cual es muy delgada y con ella crean los ya conocidos sombreros cuya delgadez es sorprendente. Igualmente, como se mencionó anteriormente, en Yucatán, el henequén rigió el modelo de desarrollo económico, político y social de ese estado de 1938 a 1980. Actualmente se utiliza simplemente para cordelería, la creación de redes de pesca y bolsas para contener las semillas (Gámez, 1997; Peniche, 2010) .



Imagen 53. "Sombreros Jipijapa de Becal" Fuente: Campeche Travel, Obtenida de: <https://campeche.travel/packages/sombreros-jipijapa-de-becal/>

VISITA A DIPLOMADO EN DISEÑO INDUSTRIAL DE OBJETOS

Durante la semana del 14 al 18 de Octubre de 2019 se llevó a cabo la última etapa del quinto Diplomado en Diseño Industrial de Objetos en el poblado de San Agustín Etla, en los alrededores de la ciudad de Oaxaca de Juárez en el estado de Oaxaca. Dicho diplomado se realizó en una alianza entre el Centro de las Artes de San Agustín (CASA) y el Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) de la UNAM, y fue creado por el Dr. Luis Equihua, por invitación de la historiadora y curadora Ana Elena Mallet. El propósito de este proyecto es crear un lazo entre el diseño industrial y la artesanía mexicana. En este diplomado convergen artesanos y diseñadores, todos arriban por sus propios medios con el propósito de conocer ideas y metodologías de diseño industrial para mejorar el diseño de sus productos o artesanías. Aunado a esto, el objetivo general del diplomado es tener la posibilidad de generar duplas o grupos en los que se entrelazan ideas de diseño y artesanía para crear un nuevo proyecto que podría convertirse en una marca o producto. El diplomado consta de cinco módulos de una semana cada uno, los primeros dos, el cuarto y el quinto se llevaron a cabo en el CASA en Oaxaca, y el tercero se realizó en el CIDI en la UNAM.



Imagen 54. “Cartel del 5to Diplomado en Diseño Industrial de Objetos.” Fuente: Cuenta de Facebook del Dr. Luis Equihua, Obtenida de: <https://www.facebook.com/luisequihua>

En este diplomado, el Dr. Equihua, junto con otros maestros del CIDI, como Diego Alatorre y Ana Paula García, apoyaron e instruyeron a alrededor de 20 jóvenes, mitad artesanos y mitad diseñadores. Ellas y ellos generaron duplas y crearon objetos de diseño que mezclaban sus habilidades y conocimientos artesanales con aspectos técnicos y estéticos del diseño. Todos los participantes eran hombres y mujeres entre los 25 y los 45 años de edad, muchos procedentes del estado de Oaxaca, algunos otros de la Ciudad de México, otros de Jalisco, Guanajuato, Puebla o Michoacán e inclusive de Alemania. Los diseñadores eran principalmente industriales aunque también había diseñadores de moda y arquitectos. Los artesanos tenían diferentes oficios como tejedores de telares de lana de Teotitlán del Valle, en Oaxaca, tejedores de telar de cintura de Michoacán, alfareros que trabajaban el barro en Santa María Atzompa, en Oaxaca, tejedores de palma de San Luis Amatlán, Oaxaca, tejedoras a máquina de pedal en Asunción Ixtaltepec, Oaxaca y muchos más.

Algunas duplas no funcionaron, algunos artesanxs y diseñadorxs trabajaron individualmente y otras duplas se convirtieron en triadas donde dos artesanxs y unx diseñadorx o dxs diseñadorxs y unx artesanx crearon proyectos sorprendentes. Los objetos que se diseñaron durante el diplomado fueron muy variados como luminarias con textiles de flores de Juchitán de Zaragoza, termos con barro y cobre de Michoacán, objetos con mármol para cargar el papel de baño, vasos para mezcal hechos con barro negro, lentes de sol con plástico reciclado y reutilizado, maceteros de barro rojo, huaraches de lana bordada en telar de cintura, bolsas con piel y lana bordadas en telar de pedal, etc.

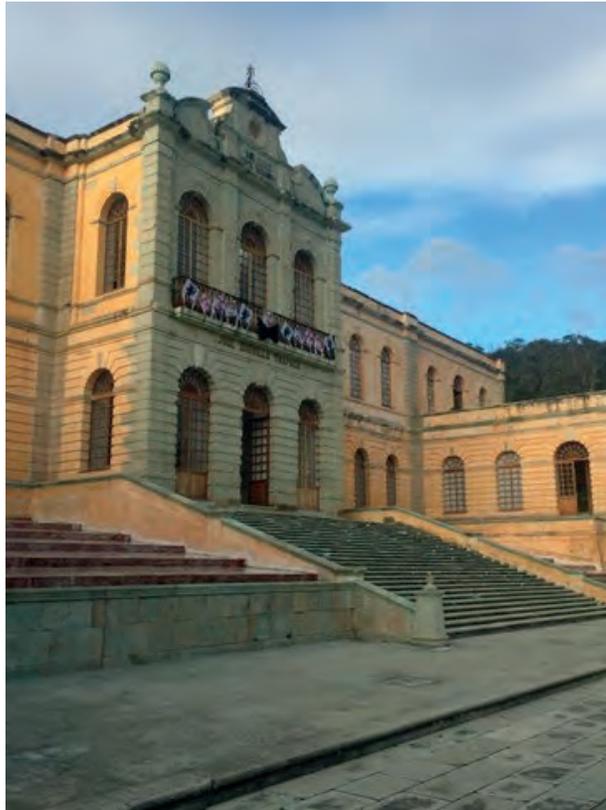


Imagen 55. "Foto del Centro de las Artes de San Agustín, en San Agustín Etlá, Oaxaca". Fuente: Águila, Mariana.

Durante la semana del cierre de este diplomado hubo una conversación con el mtro. Diego Alatorre quien explicó algunos ejemplos de la forma de trabajo que se lleva a cabo entre artesanxs y diseñadorxs. Explicó cómo cada generación de participantes del diplomado elige un nombre que los define y representa para la exposición y venta de sus productos, este año la quinta generación eligió el nombre de "Ensamble" para su exposición, lo cual es resultado de un proceso de participación que ha servido para que los artesanxs y diseñadorxs encuentren una característica común que represente sus proyectos y que les otorgue el sentido de unidad como grupo. También comentó que anteriormente cada artesanx y diseñadorx trabajaba de manera independiente, no se generaban duplas, ni se creaban objetos que unían las ideas de unx artesanx y un diseñadorx. Esto permitía que cada persona realizara la idea que tenía en mente pero nunca se enlazaban dos y se creaba un solo producto. Esta vez esa decisión resultó en objetos que unían las habilidades de uno o varixs artesanxs y la noción del diseño que cada diseñadorx traía.

Posteriormente se entrevistó a algunos participantes del diplomado con el interés de conocer sus opiniones sobre su participación y su perspectiva respecto a las colaboraciones entre artesanas y diseñadorxs.. La primera dupla estaba formada por la artesana Adriana Guzmán, procedente de Asunción Ixtaltepec, en el estado de Oaxaca, y el diseñador Gerardo Rosete, de la Ciudad de México. Ella relató que al inicio parecía haber mucho entendimiento y habían logrado llegar a la creación de una pantalla de lámpara hecha con acrílico y tela, en donde Adriana tejió figuras representativas de su poblado, como las flores de los vestidos istmeños. Sin embargo, al final del diplomado comenzaron a surgir problemas relacionados principalmente con los gastos, específicamente referentes a los materiales que habían comprado para la creación de sus pantallas. Explicó que el problema fue que no establecieron el límite de gastos, ni quién pagaría por cada elemento y no fueron llevando un registro de gastos para poder controlarlos y desglosarlos. Por lo que ambos participantes relataron que había una deuda de dinero de parte de su compañera/o y la situación terminó en que ninguno le pagó a la otra persona y el vínculo que había servido para diseñar un producto artesanal muy bello terminó sesgado y sin una futura producción o comercialización.

Por otro lado, también hubo duplas cuyo resultado fue exitoso, y, según sus comentarios, pudieron generar un diálogo muy transparente y simple. Tal fue el caso de Valeria Tamayo Córdoba y Rubí Maribel López Ruiz. La primera es procedente de San Miguel de Allende, Guanajuato, es diseñadora industrial y posee una marca de diseño llamada NIDO, la cual crea productos de interiorismo para niños con procesos artesanales y una empresa de planeación de eventos. Rubí proviene de Santa María Atzompa, en Oaxaca y aunque estudió la carrera de arquitectura, su pasión por el oficio familiar de alfarería la mantiene vinculada al barro. Esta dupla diseñó maceteros de barro que también sirven como casa para aves. Ellas relataron que en su dupla hubo un diálogo honesto y claro y coincidieron en el punto inicial de crear un objeto que lograra el propósito y las características que ambas querían plasmar, no tuvieron problemas con los gastos, la producción y los roles que desarrolló cada una de ellas.



Imagen 56. "Foto de las piezas realizadas en barro para alimentar a las aves por Valeria Tamayo Córdoba y Rubi Maribel López Ruiz". Fuente: Águila, Mariana.

Algo muy similar sucedió con la dupla de Mónica Díaz Martínez y Diego Morales Toledo. Ella es artesana cuya familia proviene del poblado de San Luis Amatlán, en el estado de Oaxaca, donde se conoce el hermoso tejido de hoja de palma que crea la comunidad. Por otro lado, él proviene de Puebla, capital del estado de Puebla donde estudió la carrera de Diseño Industrial y ambos se conocieron previamente en la Ciudad de Oaxaca, donde su amistad se fue forjando con el tiempo. Ellos trabajaron de manera muy sencilla y puntual, su producto fue una mezcla entre una jícara hecha de barro y una base tejida de palma natural. La opinión de esta dupla respecto al curso fue que tenían una visión diferente sobre lo que sería el diplomado, les gustó el haber conocido las instalaciones del CIDI de la UNAM y le ven muchas posibilidades a su producto y a su marca. Sin embargo, comentaron que hay varios aspectos muy importantes que creen que faltaron en el diplomado, el primero sería generar dinámicas que permitieran que tanto artesanas como diseñadoras se quitaran esa venda de los ojos sobre la percepción que tienen sobre el otro y su forma de trabajo. Explicaron que hicieron falta más dinámicas que incentivaran a ambas partes a extender sus panoramas y abrirse a la posibilidad de ceder y aceptar otros puntos de vista y perspectivas sobre el objeto a crear.

Los comentarios de estas tres duplas permiten conocer diferentes posturas sobre qué aspectos son positivos o negativos en las relaciones entre diseñadoras y artesanas, ya sea por un periodo de tiempo corto o largo. Lo primordial de este proyecto es la importancia que tiene la generación de espacios y dinámicas que permitan la participación y el aprendizaje equitativo y horizontal entre artesanas y diseñadoras.



Imagen 57 y 58. "Foto de lxs participantes al Diplomado en Diseño Industrial de Objetos y de los objetos producidos". Fuente: Águila, Mariana.

A photograph showing two women in a workshop. The woman on the left is wearing a blue shirt and a red and black patterned necklace, looking down at a pile of colorful fabrics (red, orange, yellow, and white) on a table. The woman on the right is wearing a green jacket and a white measuring tape around her neck, looking at the same fabrics. The background shows wooden frames and more textiles hanging on the wall.

ANÁLISIS ETNOGRÁFICO CON ARTESANXS Y DISEÑADORXS

METODOLOGÍA ETNOGRÁFICA UTILIZADA

Para determinar la metodología que permitiría conocer las opiniones y puntos de vista de artesanxs y diseñadorxs, se recurrió a la etnografía. Este estudio se basó en la metodología propuesta por Eduardo Restrepo, que consiste en un estudio etnográfico cualitativo que comienza por definir la técnica o instrumento de investigación a utilizar, en este caso, la entrevista etnográfica. Continúa con la estructuración de las preguntas de la entrevista que van de acuerdo con las personas que se va a cuestionar; para esta investigación se generaron dos formatos diferentes, uno para artesanxs y otro para diseñadorxs. Lo siguiente es una planeación de las personas a entrevistar así como un calendario de actividades, en el cual se distribuyen las fechas en las que se entrevistaría a cada persona o grupo de personas. Ya realizadas las entrevistas, la metodología propone transferir toda la información mediante una escritura etnográfica que se caracteriza por la captura de todos los datos, respuestas y opiniones en un texto que después servirá de base para un análisis final. Todo culmina con una comparación o estudio de la información obtenida para definir si el propósito inicial de la investigación se pudo alcanzar y generar alguna resolución (Restrepo, 2016).

El diseño de las entrevistas tomó como base la pregunta de investigación: **¿qué aspectos se deben analizar y plantear para poder proponer formas de colaboración horizontales entre diseñadorxs y artesanxs que trabajan con fibras vegetales en México?** Fue así que las preguntas de la encuesta se fueron estructurando, iniciando con preguntas generales, seguidas con otras más específicas y enfocadas a la forma de trabajo de cada grupo, su contexto social, laboral, familiar, económico y cultural. Cada entrevista terminó con preguntas en las que las respuestas que se buscan de los entrevistados son opiniones y recomendaciones sobre qué se debe cambiar y qué debe mantenerse para que las colaboraciones entre diseñadorxs y artesanxs sean más horizontales. El método, como lo explica Restrepo, es la justificación de por qué dichas entrevistas se diseñan de esa manera. Para esto se presentaron ante varios asesores y se eligió una entrevista que fuera sencilla, de menos de una hora de duración y que el diálogo entre pregunta y pregunta se fuera generando cada vez con más fluidez y apertura, para que cada entrevistado pudiera dar sus opiniones y quejas con confianza (Restrepo, 2016).

El trabajo de campo, la fase del proceso investigativo, se realizó de diferentes maneras ya que al inicio de esta tesis se tenía pensado acudir presencialmente a varios estados, pero esto cambió debido a la pandemia del SARS-COV-2; la cual impuso fronteras de contacto físico con algunas personas pero permitió que los medios virtuales generaran un puente para el diálogo, facilitando el proceso de las entrevistas. A la mayoría de lxs diseñadorxs se les entrevistó de manera virtual, ya sea por correo electrónico o videollamada. A todos se les explicó desde un inicio el contexto de la investigación y se les envió el documento de texto con las preguntas a realizarles, algunos accedieron a una entrevista virtual y otros respondieron el cuestionario mediante audio o texto. A la mayoría de lxs artesanxs se les entrevistó de manera presencial, en su comunidad y en sus casas o talleres, con todos se generó un contacto previo a la entrevista con el propósito de generar algo de confianza y entablar un diálogo más claro y honesto (Restrepo, 2016).

Se eligió a los entrevistados con base en los productos de diseño que realizan, o el uso de fibras vegetales con el que crean productos artesanales o las colaboraciones que han tenido ya sea diseñadorxs con artesanxs o artesanxs con diseñadorxs. Lxs artesanxs entrevistados fueron elegidos con base en su contexto laboral, cultural y social. Algunos de ellos ya son colaboradores en algunos proyectos de diseño artesanal con uso de fibras vegetales, otros son conocidos de amistades cercanas, quienes aportaron el contacto de artesanxs que laboran con fibras, algunos más fueron descubiertos en internet o redes sociales que poseen museos de arte popular o directorios como es el Directorio de Grandes Maestros del Arte Popular del Fomento Cultural Banamex. Lxs diseñadorxs entrevistados fueron seleccionados igualmente con base en su contexto laboral, cultural y social. La mayoría de ellos han participado en exposiciones o eventos de diseño en nuestro país como Design Week Mexico, el Abierto Mexicano de Diseño o bazares como Caravana Americana o La Lonja. El aspecto particular es que sus productos se enfocan en las fibras vegetales y las colaboraciones con artesanxs mexicanos de diferentes estados del país.

ENTREVISTAS A ARTESANXS Y DISEÑADORXS

ARTESANXS

Se entrevistó a 11 artesanxs procedentes de diferentes estados de la República Mexicana como lo son el Estado de México, Guerrero, Querétaro, Oaxaca, Yucatán y Campeche, quienes trabajan con diversas fibras naturales y bajo diferentes formatos ya sea mediante empresa familiar, como empleados de una empresa o de manera independiente y cuyas pequeñas descripciones se realizan a continuación.



Imagen 59. "Mapa de la República Mexicana con la ubicación de lxs artesanxs entrevistadxs". Fuente: Águila, Mariana

MARGARITO SABINO

Margarito tiene 40 años, vive en el poblado de Tlamacazapa en el estado de Guerrero el cual se ubica en la montaña entre la ciudad de Iguala y Taxco. La fibra que trabaja es hoja de palma, la adquiere ya sea yendo a la montaña a cortarla o comprándola a los vendedores que llegan a ofrecerla a su pueblo, procedentes de otros poblados de Guerrero. Su forma de trabajo es familiar, ya que todos los miembros de su familia colaboran en el tejido de hoja de palma, no posee un negocio o taller, trabaja en su propia casa y a menudo sale de su comunidad a vender productos como tortilleros o cestos. Ha colaborado con diseñadorxs y revendedores de diferentes estados del país y extranjeros, para quienes ha producido desde piezas pequeñas como aretes, hasta piezas grandes como mesas o sillas tejidas a mano. Cuando tiene pedidos muy grandes, se encarga de solicitarle a algunos vecinos y familiares que le ayuden en la producción de más piezas para satisfacer la demanda. Ha producido piezas para la tienda del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), aunque comenta que fue un trabajo muy difícil coordinar pedidos de un gran número de piezas con sus vecinos

(...) HA PRODUCIDO DESDE PIEZAS PEQUEÑAS COMO ARETES, HASTA PIEZAS GRANDES COMO MESAS O SILLAS TEJIDAS A MANO.

EDAD: 40 AÑOS

LOCALIDAD: TLAMACAZAPA, GUERRERO.

FIBRA QUE TRABAJA: HOJA DE PALMA



Imagen 60 y 61. "Margarito Sabino en su domicilio y tejiendo hoja de palma". Fuente: Águila, Mariana

"NACHO" MORALES

Bernardino Morales García, mejor conocido como "Nacho" Morales es un artesano de 68 años que vive en San Pedro Tultepec, pueblo perteneciente al municipio de Lerma en el Estado de México y la fibra que trabaja es el tule. Dicho material existía de manera abundante en su pueblo, por eso posee ese nombre, sin embargo debido a la explotación, al crecimiento de la mancha urbana y a la contaminación, es ahora escaso y no posee la calidad suficiente para permitir un tejido de muebles idóneo. Él ha colaborado con el arquitecto Oscar Hagerman y actualmente es de los artesanos principales con los que colabora la empresa Txt.ure de Regina Pozo, de la cual hablaremos más adelante. Explica que desde niño aprendió a tejer el tule y lo realizó hasta los inicios de su edad adulta pero debido a las pocas ventas, lo abandonó hasta hace pocos años que retomó sus ventas cuando generó su pequeño local donde ofrecía sus muebles. Las piezas que produce son principalmente bancos, mesas, tapetes o cabeceras y gracias a sus conocimientos y su trabajo con la empresa Txt.ure ha podido presentar sus tejidos en diversos museos y exposiciones en México y Estados Unidos.

LAS PIEZAS QUE PRODUCE SON PRINCIPALMENTE BANCOS, MESAS, TAPETES O CABECERAS...

EDAD: 70 AÑOS

LOCALIDAD: SAN PEDRO TULTEPEC, ESTADO DE MÉXICO.

FIBRA QUE TRABAJA: TULE



Imagen 62 y 63. "Nacho Morales en su domicilio y en su taller y de la empresa TXT.URE ". Fuente: Águila, Mariana

ANTONIO ALBA

Antonio Alba es un artesano de 37 años y vive en el poblado de Acambay de Ruiz Castañeda, en el Estado de México y las fibras que trabaja son el tule y el bejuco. De la misma forma que Nacho, comenta que dicho material era abundante hace veinte o treinta años en los lagos y lagunas que existían en su poblado, por lo que muchos de los habitantes de su comunidad lo trabajaban y era su fuente principal de ingresos. Sin embargo, los problemas de contaminación y desabasto también limitan la obtención del material y deben comprarlo de distribuidores de otros poblados y no de las reservas cercanas. Antonio no tiene un taller u oficina pero trabaja de manera independiente y acude a las oficinas, fábricas o casas de los clientes que lo buscan para la producción de sillas ya sea con tule o bejuco. Una de las empresas con las que trabaja principalmente es Canto Artesanos, de quienes se hablará más adelante. Él explica que ha percibido cómo, el interés de las personas por los muebles con fibras vegetales ha aumentado en los últimos 5 años y esto le genera ingresos más constantes. Los muebles que teje son principalmente sillas a las que entrelaza tule o bejuco para el asiento y el respaldo, aunque también ha tejido cabeceras de cama, bancas y sillones.

LOS MUEBLES QUE TEJE SON PRINCIPALMENTE SILLAS A LAS QUE ENTRELAZA TULE O BEJUCO PARA EL ASIENTO Y EL RESPALDO, AUNQUE TAMBIÉN HA TEJIDO CABECERAS DE CAMA, BANCAS Y SILLONES.

EDAD: 37 AÑOS

LOCALIDAD: ACAMBAY DE RUIZ CASTAÑEDA, ESTADO DE MÉXICO.

FIBRA QUE TRABAJA: TULE Y BEJUCO



Imagen 64 y 65. "Antonio Alba en el taller de la empresa Canto Artesanos". Fuente: Águila, Mariana

ANTONIO CRUZ

Juan Antonio Cruz Hernández es artesano de 34 años y director de la empresa que posee con su padre Francisco Cruz de 54 años, EMAT Mx. Vive en el poblado de Tequisquiapan que pertenece al estado de Querétaro, trabaja el mimbre, una fibra que es utilizada por una gran cantidad de artesanos en su comunidad y que es reconocida a nivel nacional. El mimbre es como se le conoce a un tipo de rattan, y casi toda la fibra que se vende en México proviene de Asia o Europa del Este. Francisco comenta que él fue de los primeros artesanos de la comunidad que aprendieron a trabajar el material dentro de una empresa en la que laboraba, fue de ahí que surgió su interés de generar su propio negocio y producir más piezas como las que aprendió a tejer. Aunque parecería que en Tequisquiapan hay una gran cantidad de artesanos que trabajan el mimbre o rattan, Juan Antonio explica que es cada vez más difícil encontrar en su poblado jóvenes que quieran trabajarlo, son mayormente adultos mayores quienes lo aprendieron de jóvenes y lo siguen realizando. EMAT MX realiza todo tipo de piezas de alto valor estético y de excelente calidad, lo cual denominan alta artesanía. Sus clientes son principalmente de la Ciudad de México y de Querétaro, las piezas que más producen son pantallas de lámparas, muebles, bolsas, canastas y piezas experimentales de diferentes creadores. El material que más usan es el rattan en diferentes formatos y gruesos pero también han trabajado con fibras sintéticas que algunos clientes les solicitan para una mayor durabilidad.

(...) LAS PIEZAS QUE MÁS PRODUCEN SON PANTALLAS DE LÁMPARAS, MUEBLES, BOLSAS, CANASTAS Y PIEZAS EXPERIMENTALES DE DIFERENTES CREADORES.

EDAD: 34 AÑOS

LOCALIDAD: TEQUISQUIAPAN, QUERÉTARO.

FIBRA QUE TRABAJA: MIMBRE



Imagen 66 y 67. "Antonio Cruz y Francisco Cruz en el taller de su empresa EmatMX y artesanos trabajando el mimbre". Fuente: Águila, Mariana

ROBERTO MEJÍA

Roberto Mejía es un artesano de 64 años del poblado de Los Reyes Acaquilpan, en el Estado de México y trabaja el popotillo. Popotillo o mijo, es como se le denomina a la fibra larga y delgada que se obtiene del pasto en las faldas de las montañas y es muy similar al trigo. Roberto comenta que la forma en la que aprendió a trabajar con esta fibra fue gracias a su esposa y su familia, quienes provienen de otra comunidad del Estado de México donde varias personas lo trabajaban debido a su fácil recolección en los prados de los alrededores. Actualmente solo se consigue en mercados del Estado de México o inclusive dentro de la Ciudad de México. Ya no es fácil recolectar en las faldas de las montañas o prados. Roberto y su esposa, Patricia García, comenzaron vendiendo sus artesanías en pequeños mercados dentro de la Ciudad de México; ha sido tan bien recibida que actualmente comercializan en exposiciones nacionales y extranjeras de arte popular y venden en las tiendas del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART). Han creado su marca Yolo Popotli Artesanía Mexicana y han colaborado con diferentes diseñadorxs y artistas para crear imágenes artesanales de gran relevancia. Las piezas que más comercializan son alhajeros, cruces, imágenes de paisajes, llaveros e imanes.

LAS PIEZAS QUE MÁS COMERCIALIZAN SON ALHAJEROS, CRUCES, IMÁGENES DE PAISAJES, LLAVEROS E IMANES.

EDAD: 64 AÑOS

LOCALIDAD: LOS REYES ACAQUILPAN, ESTADO DE MÉXICO.

FIBRA QUE TRABAJA: POPOTILLO

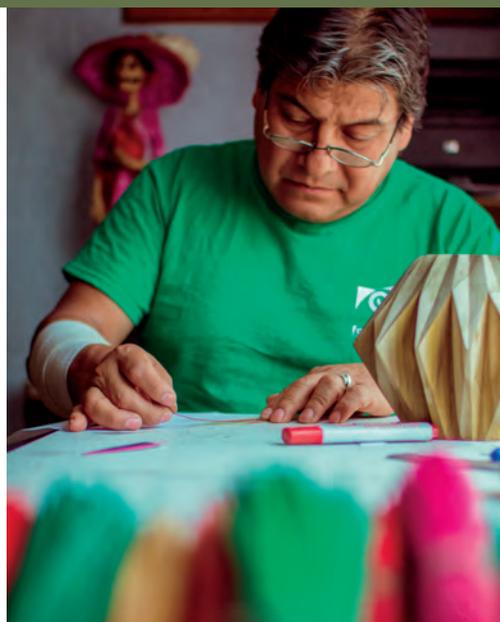


Imagen 68 y 69. "Roberto Mejía en su domicilio y el popotillo hervido de colores". Fuente: Águila, Mariana

ESTELA MARTÍNEZ

Estela Martínez tiene 48 años de edad, es una artesana que vive en el poblado de San Juan Guelavía, en los Valles Centrales del estado de Oaxaca y trabaja el carrizo. Ella aprendió a trabajar la fibra desde niña y ha pasado sus conocimientos a sus hijas e hijos pero ya sus nietos no quieren aprenderlo. Al igual que en otros poblados, anteriormente se trabajaba el carrizo debido a su vastedad en los alrededores pero esto ha disminuido debido a la poca existencia de la fibra y al desinterés de sus habitantes de trabajarlo. Al ser una fibra gruesa, el carrizo se utiliza mucho para arquitectura y arreglos en las casas como cortinas, bardas, techumbres y muebles. Igualmente, se venden muchas canastas, pantallas de lámparas o decoraciones para eventos sociales y religiosos. Estela y su familia venden de manera independiente, han trabajado para empresas de muebles y decoración pero antes de la pandemia, los eventos donde lograban más ventas eran exposiciones artesanales auspiciadas por organizaciones públicas y privadas.

(...) SE UTILIZA MUCHO PARA ARQUITECTURA Y ARREGLOS EN LAS CASAS COMO CORTINAS, BARDAS, TECHUMBRES Y MUEBLES. IGUALMENTE, SE VENDEN MUCHAS CANASTAS, PANTALLAS DE LÁMPARAS O DECORACIONES PARA EVENTOS SOCIALES Y RELIGIOSOS

EDAD: 48 AÑOS

LOCALIDAD: SAN JUAN GUELAVÍA, OAXACA.

FIBRA QUE TRABAJA: CARRIZO



Imagen 70 y 71. "Estela Martínez y su nieta en su taller y tienda, y una pantalla colgante de carrizo". Fuente: Águila, Mariana

BELÉN PÉREZ

Belén Pérez es una artesana que tiene 34 años y vive en el poblado de San Luis Amatlán, dentro del municipio de Miahuatlán en el estado de Oaxaca y trabaja la hoja de palma. Dicha hoja que trabaja la corta de las montañas alrededor de su poblado o la compra a otros artesanos que la venden en su comunidad. Ella aprendió a trabajar con la palma gracias a las enseñanzas de su madre y su abuela, es un trabajo que realizan aún muchas mujeres y hombres de su comunidad, aunque cada vez hay menos jóvenes que lo aprenden. Actualmente ella trabaja de manera independiente, produce diferentes productos para clientes de Miahuatlán o de Oaxaca especialmente cestos, contenedores, monederos, cubiertas de botella o contenedores de agua o mezcal. Ha participado en diferentes concursos artesanales a nivel estatal y ha recibido algunos premios. Los productos que más comercializa son bolsas, cestos, monederos, cubiertas de botellas o vasos personalizados y bolsas.

(...) PRODUCE DIFERENTES PRODUCTOS PARA CLIENTES DE MIAHUATLÁN O DE OAXACA ESPECIALMENTE CESTOS, CONTENEDORES, MONEDEROS, CUBIERTAS DE BOTELLA O CONTENEDORES DE AGUA O MEZCAL.

EDAD: 34 AÑOS

LOCALIDAD: SAN LUIS AMATLÁN, OAXACA.

FIBRA QUE TRABAJA: HOJA DE PALMA



Imagen 72 y 73. "Belén Pérez en su domicilio y una cubierta de botella tejida en hoja de palma". Fuente: Águila, Mariana

TOMASA CASANOVA

Tomasa Tita Casanova Arellano es una artesana que tiene 75 años de edad y vive en el poblado de Zumpahuacán, en el Estado de México, cerca de Malinalco y de Tenancingo de Degollado. La fibra que ella trabaja es el izote, el cual comúnmente se podía obtener de los cactus que crecían después de la temporada de lluvias en todos los alrededores de su domicilio ,pero debido al poco consumo que tienen en la actualidad, son muy pocos los que crecen y hay cada vez menos personas que los trabajan en su comunidad. Tomasa relata que ella aprendió de su padre y sus abuelos todo el trabajo del izote, desde cómo cortar las hojas del cactus, como rajarlas, mojarlas, secarlas, desfibrarlas, hilarlas, urdir las y tejerlas. Ella trabaja de manera independiente, a su tiempo y tejiendo cuando no tiene labores de la casa, gracias a las recomendaciones de su amiga Lourdes Calvo, tiene ya algunos años que acude a vender sus productos a bazares artesanales en la Ciudad de México. Sin embargo, esto es cada vez menos frecuente debido a su edad y a que ninguno de sus hijos se interesó en aprender sus conocimientos, por lo que ha ido perdiendo el interés. Los productos que comúnmente realiza son bolsas, monederos y manteles.

LOS PRODUCTOS QUE COMÚNMENTE REALIZA SON BOLSAS, MONEDEROS Y MANTELES.

EDAD: 75 AÑOS

LOCALIDAD: ZUMPAHUACÁN, ESTADO DE MÉXICO.

FIBRA QUE TRABAJA: IZOTE



Imagen 74 y 75. "Tomasa Casanova en su domicilio y piezas producidas con jonote". Fuente: Águila, Mariana

PASTOR NOO

Pastor Noo Ku Cam es un artesano de 77 años de edad y vive en el poblado de Ebtún, casi colindante con la ciudad de Valladolid, en el estado de Yucatán. La fibra que trabaja es el bejuco, la cual se obtenía en los alrededores de su poblado, sin embargo ha ido desapareciendo la fibra y para obtenerlo tiene que ir a poblados más lejanos o comprarla a distribuidores. Aprendió estos conocimientos gracias a sus padres y sus familiares que lo trabajaban pero en la actualidad ya nadie de su familia lo hace. Él trabaja de manera independiente, anteriormente tejía muchas piezas como canastas y pantallas de lámpara, pero ahora se hace cargo de su tienda de abarrotes. Sus clientes eran principalmente de Valladolid, Mérida o de Cancún y los productos que más vendía eran canastas para regalos Navideños o pantallas de lámparas para restaurantes u hoteles. Actualmente, nadie de su familia mantiene la artesanía ya que no la aprendieron de niños y no están interesados en hacerlo.

(...) ANTERIORMENTE TEJÍA MUCHAS PIEZAS COMO CANASTAS Y PANTALLAS DE LÁMPARA, PERO AHORA SE HACE CARGO DE SU TIENDA DE ABARROTES.

EDAD: 77 AÑOS

LOCALIDAD: EBTÚN, YUCATÁN.

FIBRA QUE TRABAJA: BEJUCO



Imagen 76 y 77. "Pastor Noo en su domicilio y piezas producidas con bejuco". Fuente: Águila, Mariana

CELSA IHUIT

Celsa Maria Ihuit Moo es una artesana de 84 años de edad y vive en el poblado de Xocchel, a las afueras de la ciudad de Mérida en el estado de Yucatán. Ella trabaja el soskil de henequén, material que le permitió en 1994 formar la sociedad de artesanas "Mujeres de Xocchel". Posteriormente, en 2009 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Artes y Tradiciones Populares otorgado por la Secretaría de Educación Pública y en 2019 recibió el mérito "Consuelo Zavala Castillo" en la Cámara de Diputados de Yucatán. Aprendió a trabajar con el henequén gracias a su madrina, quien le enseñó a tejer para vender bolsas. Actualmente ella trabaja de manera independiente con sus familiares e hijos, a quienes les enseñó sus conocimientos y ahora son ellos quienes le ayudan y colaboran para mantener el negocio familiar. Las piezas que producen actualmente son manteles, bolsas, tortilleros, nacimientos, aretes, pulseras, cestos y figuras animales. Sus clientes principales son tiendas de artesanías, tiendas del gobierno del estado, boutiques en Izamal, Cancún y Tulum.

LAS PIEZAS QUE PRODUCEN ACTUALMENTE SON MANTELES, BOLSAS, TORTILLEROS, NACIMIENTOS, ARETES, PULSERAS, CESTOS Y FIGURAS ANIMALES

EDAD: 84 AÑOS

LOCALIDAD: XOCHEL, YUCATÁN.

FIBRA QUE TRABAJA: SOSKIL DE HENEQUÉN



*Imagen 78 y 79. "Celsa Ihuit en su domicilio y piezas producidas con soskil".
Fuente: Águila, Mariana*

ANTONIO ACOSTA

Antonio Acosta tiene 35 años y vive en el poblado de Becal, entre la ciudad de Mérida y Campeche pero perteneciente al estado de Campeche. La fibra que trabaja es la palma jipijapa, la cual comenta que es originaria de Panamá, pero se trabaja en diversos poblados colindantes con el suyo. Este conocimiento lo adquirió de sus padres quienes también lo heredaron de sus abuelos, y actualmente él y 3 hermanos suyos mantienen la tradición. La fibra la obtienen de su terreno que se ubica a las afueras de Becal, donde ellos mismos la cultivan y la cosechan ya que posee las cualidades necesarias para poder tejer. Su empresa es familiar, en ella trabajan sus padres y hermanos y es en su domicilio donde está ubicada su tienda y cueva que crearon bajo tierra para poder tejer la hoja de palma con la humedad necesaria, ya que el clima cálido de la zona no lo permitiría. Las piezas que produce principalmente son los sombreros, para los cuales requiere de moldes especiales y procesos muy detallados. Aparte de los sombreros también comercializan abanicos, cestos, bolsas, joyería y canastas. Sus clientes más comunes son tiendas de artesanías, de diseño y decoradores de Campeche, Yucatán y CDMX.

LAS PIEZAS QUE PRODUCE PRINCIPALMENTE SON LOS SOMBREROS (...) APARTE DE LOS SOMBREROS TAMBIÉN COMERCIALIZAN ABANICOS, CESTOS, BOLSAS, JOYERÍA Y CANASTAS.

EDAD: 35 AÑOS

LOCALIDAD: BECAL, CAMPECHE.

FIBRA QUE TRABAJA: HOJA DE PALMA JIPI JAPA



Imagen 80 y 81. "Antonio Acosta en su tienda y algunas piezas producidas con palma jipi japa". Fuente: Águila, Mariana

DISEÑADORXS

Se entrevistó a 8 diseñadorxs o dueños de empresas que trabajan con artesanxs que utilizan fibras vegetales. La mayoría de ellos vive o creó su empresa en la Ciudad de México aunque lxs artesanxs con los que laboran viven en diferentes estados del país. Muchos de ellos comenzaron su proyecto con el interés de vincular el valioso arte de trabajar con fibras vegetales con diferentes propuestas de diseño comercializables que ofrecen algo novedoso al mercado.



Imagen 82. "Mapa de la República Mexicana con la ubicación de lxs diseñadorxs entrevistadxs". Fuente: Águila, Mariana

REGINA POZO

Regina Pozo tiene 38 años de edad, vive en la Ciudad de México y tiene una empresa de diseño llama Txt.ure. Estudió Historia del Arte, la licenciatura en la Universidad Iberoamericana y la maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México, su pasión por el diseño la ha vinculado a increíbles proyectos como es el museo Archivo Diseño y Arquitectura, en donde se colecciona, exhibe y analiza al diseño en diferentes formas. Ahí fungió como directora de 2008 a 2015, y en el 2015 fundó Txt.ure, donde colabora con artesanxs de diferentes poblados que dominan una técnica, la cual han pulido y perfeccionado para poder crear objetos artesanales con cualidades sobresalientes. Su primera colección "Tule", se enfoca en los taburetes de tule que realizaban artesanxs desde épocas prehispánicas, que hacen referencia a los "icpalli", asientos en náhuatl que se realizaban con diferentes fibras vegetales y eran utilizado por reyes y gente muy importante de aquellas épocas. Actualmente, esta colección se produce con artesanxs del poblado de **San Pedro Tultepec, del Estado de México**, principalmente con el artesano Bernardino "Nacho" Morales, a quien ya se mencionó, y se compone de asientos, mesas y taburetes cuyas características estéticas y utilitarias reflejan las maravillosas habilidades de sus creadores.

(...) ESTA COLECCIÓN SE PRODUCE CON ARTESANXS DEL POBLADO DE SAN PEDRO TULTEPEC, DEL ESTADO DE MÉXICO (...) Y SE COMPONE DE ASIENTOS, MESAS Y TABURETES (...)

EDAD DE LA EMPRESA: 7 AÑOS

CIUDAD: CIUDAD DE MÉXICO

FIBRA QUE COMERCIALIZA: TULE



Imagen 83 y 84. "Foto de Regina Pozo y de la colección Tule". Fuente: Pozo, Regina. Obtenida de: <http://www.reginapozo.com/about> y <http://www.txt-ure.mx/collections>

MOISÉS HERNÁNDEZ

Moisés Hernández tiene 40 años de edad y radica en la Ciudad de México, estudió la carrera de Diseño Industrial en el Tecnológico de Monterrey y la maestría en Diseño de Producto en la Escuela Cantonal de Arte y Diseño de Lausanne (ECAL), en Suiza. Su proyecto de maestría fue enfocado en el arte popular mexicano y los objetos que se crean dentro de él. De ahí salió, en el año 2013 el proyecto de "Diario", una colección de objetos utilitarios a través de la cual, como comenta el diseñador, repiensa los elementos de la vida cotidiana en México. En 2016 creó una colección de cestos tejidos con hoja de palma natural, fibra natural que trabaja la comunidad de **Tlamacazapa, en Guerrero**. Moisés relata que desconocía la comunidad de artesanos del poblado de Guerrero y fue gracias a una invitación que recibió de la entonces Secretaria de Cultura del estado de Guerrero, Alejandra Frausto, que descubrió a la comunidad y la belleza de su artesanía. El proyecto se nombró "The Palm Women of Tlamacazapa" y se compuso de cestos rectangulares y cilíndricos, así como de bolsas que se crearon con hoja de palma y un plástico dorado que permitía enaltecer las cualidades de la hoja y de las artesanas que las tejían.

(...) CESTOS RECTANGULARES Y CILÍNDRICOS, ASÍ COMO DE BOLSAS QUE SE CREARON CON HOJA DE PALMA Y UN PLÁSTICO DORADO QUE PERMITÍA ENALTECER LAS CUALIDADES DE LA HOJA Y DE LAS ARTESANAS QUE LAS TEJÍAN. (...)

EDAD DE LA EMPRESA: 9 AÑOS

CIUDAD: CIUDAD DE MÉXICO

FIBRA QUE COMERCIALIZA: HOJA DE PALMA



Imagen 85 y 86. "Foto de Moisés Hernández y de un cesto realizado con artesanas de Tlamacazapa".

Fuente: Caneda, Ximena.

<https://ambientesdigital.com/mois-es-hernandez/>

Fuente: Diario Shop.

<http://www.diarioshop.com/palm-1>

AC PALMA

AC Palma es una empresa que nació en el 2010 cuando Araceli Prado y Carmen Lombana decidieron unirse y crear un negocio que difundiera la hermosa artesanía que se realizaba en el poblado de Tlamacazapa, en el estado de Guerrero. Araceli y su socia Carmen viven en la Ciudad de México y fue en el 2009 cuando Araceli conoció en las calles de la ciudad, el trabajo de unx artesanx que tejía productos con hoja de palma proveniente de **Tlamacazapa** y comenzó una aventura que no ha podido abandonar. El catálogo de productos de AC Palma es muy grande y variado, casi todo está hecho con palma natural o fibras similares de otros poblados como Chilapa en Guerrero, o de diferentes estados como Michoacán o el Estado de México. Ofrecen diversos productos utilitarios desde productos para el baño y la recámara, otras para la mesa o comedor, objetos de decoración, bolsas y objetos para regalar en fiestas. Sus clientes son principalmente interioristas, decoradores, tiendas de diseño, tiendas de artesanía y el público en general. Comercializan en supermercados, tiendas de diseño en México y Estados Unidos.

OFRECEN DIVERSOS PRODUCTOS UTILITARIOS DESDE PRODUCTOS PARA EL BAÑO Y LA RECÁMARA, OTRAS PARA LA MESA O COMEDOR, OBJETOS DE DECORACIÓN, BOLSAS Y OBJETOS PARA REGALAR EN FIESTAS.

EDAD DE LA EMPRESA: 13 AÑOS

CIUDAD: CIUDAD DE MÉXICO

FIBRA QUE COMERCIALIZA: HOJA DE PALMA



Imagen 87 "Foto de Araceli Prado y Carmen Lombana". Fuente: Revolution of Forms. Obtenido de: <https://revolutionofforms.co/pages/our-designers>
Imagen 88 "Foto del catálogo de AC Palma". Fuente: AC PALMA. Obtenido de: <http://acpalma.com.mx/>

ALMA

Alma es el nombre de la empresa de diseño artesanal que comenzó dentro de la investigación de tesis de licenciatura de Berke Gold desde finales del 2016. Berke tiene 32 años, vive en la Ciudad de México, estudió la carrera de Diseño Industrial en la universidad Centro de Diseño, Cine y Televisión en la Ciudad de México y su proyecto de titulación fue la creación de objetos de diseño artesanal con la colaboración de artesanxs tejedores de palma del poblado de **Tlamacazapa**, en el estado de Guerrero. Explica que fue justo gracias a la recomendación de Moisés Hernández que pudo conocer esta localidad y conoció una familia de artesanxs con quienes pudo comenzar a generar pruebas y productos que iban modificando hasta que resultaron las bolsas tejidas de palma que Alma comercializa. La bolsa "Taco Bag" proviene de varias referencias de moda que estaban en tendencia en aquel momento y se mantienen en el gusto de la gente año con año. Las Taco Bags fueron las primeras y actualmente se producen también las bolsas "Taco Roll" y ambas han llegado a comercializarse en diferentes países de Europa, Estados Unidos y en nuestro país.

(...) CONOCIÓ UNA FAMILIA DE ARTESANXS CON QUIENES PUDO COMENZAR A GENERAR PRUEBAS Y PRODUCTOS QUE IBAN MODIFICANDO HASTA QUE RESULTARON LAS BOLSAS TEJIDAS DE PALMA (...)

EDAD DE LA EMPRESA: 4 AÑOS

CIUDAD: CIUDAD DE MÉXICO

FIBRA QUE COMERCIALIZA: HOJA DE PALMA



Imagen 89 "Foto de Berke Gold". Fuente: Kickstarter. Obtenido de: <https://www.kickstarter.com/projects/weaingtejer/weaving-tejer>.

Imagen 90 "Foto de Taco Bag en color natural". Fuente: ALMA. Obtenido de: <https://www.instagram.com/wearealmamx/>

MAKAHUA

El nombre Makahua proviene de la lengua en náhuatl y tiene dos significados “de mano a mano” o “el acto de dar la mano”. Makahua diseña y comercializa productos realizados con hoja de palma que se realiza principalmente en la ciudad de Chilapa de Álvarez, en el estado de Guerrero. Beatriz Carregha proveniente de la Ciudad de México, comenzó la empresa en el año 2002 debido a su constante interés en exportar a todo el mundo productos hechos por artesanos mexicanos, actualmente la manejan sus hijas Lorena y Paola Sariñana. Continúan trabajando con los mismos artesanos y con más familias que trabajan la hoja de palma que se teje en forma de trenza y posteriormente se teje a máquina para generar figuras volumétricas como cestos o platos como manteles. Algo muy importante para ellas es que los artesanos con quienes trabajan siempre han estado interesados y con mucha disposición de probar nuevas formas, colores y tejidos. Así han podido mejorar su técnica y crear piezas innovadoras, destacan que es gente muy trabajadora que siempre está dispuesta a hacer mejores productos. Después de 19 años siguen con el proyecto que inició su madre y esperan que pueda seguir durante muchos años más. Para mantener el interés de sus clientes, actualmente presentan nuevas colecciones dos veces al año, todas realizadas con los mismos artesanos de Chilapa.

EDAD DE LA EMPRESA: 20 AÑOS

CIUDAD: CIUDAD DE MÉXICO

FIBRA QUE COMERCIALIZA: HOJA DE PALMA



**(...) CONOCIÓ UNA FAMILIA DE
ARTESANXS CON QUIENES PUDO
COMENZAR A GENERAR PRUEBAS
Y PRODUCTOS QUE IBAN
MODIFICANDO HASTA QUE
RESULTARON LAS BOLSAS
TEJIDAS DE PALMA (...)**

Imagen 91 y 92 "Foto de Beatriz Carregha y de la Colección Pinto.". Fuente: MAKAHUA. Obtenido de: <https://www.makahua.com/>

CANTO ARTESANOS

Canto Artesanos es una empresa que mezcla la arquitectura, el diseño industrial y el tejido de fibras vegetales como ninguna otra. Claudia Barriga es la directora, es arquitecta de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) tiene 41 años, vive en la Ciudad de México y comenzó la empresa en el 2014, después de haber trabajado durante 4 años con el reconocido y ya mencionado arquitecto Oscar Hagerman. Trabajando con él ambos vieron la posibilidad de que ella produjera los muebles ya diseñados por él y fue así como durante un año entero trabajaron juntos enfocados en revisar las características de producción y comercialización del mobiliario. Los materiales que utilizan son aparte de la madera, fibras vegetales como el tule, la tela de algodón o telas sintéticas. La empresa colabora con Antonio "Toño" Alba quien ya se mencionó previamente y se pudo entrevistar gracias a la amabilidad de Claudia. Él es el actual artesano principal quien también incorpora a más familiares al trabajo cuando se tejen las fibras o las telas en las sillas que producen. Actualmente se venden las sillas a diferentes estados de la república, así como a Estados Unidos y a Europa, por lo que Claudia espera poder continuar con la empresa muchos años más, exportando sus productos a otros países y difundiendo el trabajo del arquitecto en más lugares.

LOS MATERIALES QUE UTILIZAN SON APARTE DE LA MADERA, FIBRAS VEGETALES COMO EL TULE, LA TELA DE ALGODÓN O TELAS SINTÉTICAS.

EDAD DE LA EMPRESA: 8 AÑOS

CIUDAD: CIUDAD DE MÉXICO

FIBRA QUE COMERCIALIZA: TULE



Imagen 93 y 94 "Foto de Oscar Hagerman y Claudia Barriga y de la Silla Arrullo". Fuente: Canto Artesanos. Obtenida de: <https://canto.mx/canto-artesanos>

HECHO DE MÉXICO

Hecho de México es una empresa que comenzó Cristian Mendoza, un arquitecto de 32 años de edad, proveniente de la ciudad de Morelia, en el estado de Michoacán, quien siempre ha estado ligado con el diseño de objetos y hace 7 años comenzó la marca. Explica que todo inició gracias a unos viajes que realizó por diferentes estados de la república; durante este tiempo pudo apreciar el enorme valor de la artesanía mexicana y comenzó a generar vínculos con artesanos que realizan productos asombrosos. Gracias a la cercanía que tiene Cristian con diferentes comunidades del estado de Michoacán, fue que pudo apreciar y fascinarse por las artesanías realizadas con fibras vegetales que se comercializan en mercados o ferias y pudo generar de manera fácil un puente de conexión con diferentes familias de artesanos. Esto le ha permitido expandir sus zonas de trabajo y actualmente colabora con algunas de las familias con las que iniciaron en Michoacán y otras más de Jalisco, Hidalgo y Yucatán. Las fibras que trabajan son la paja, el tule, la hoja de palma y la hoja de pino. Los productos que realizan y comercializan son diversos, desde pantallas de lámpara, cabeceras de cama, sillones, manteles, biombos, sillas, espejos y demás objetos de decoración interior. Sus clientes principales son arquitectos e interioristas nacionales que buscan sus productos para la decoración de nuevos espacios habitacionales o comerciales, y con base en los resultados que han obtenido, Cristian espera poder continuar con la empresa por muchos años más.

(...) DESDE PANTALLAS DE LÁMPARA, CABECERAS DE CAMA, SILLONES, MANTELES, BIOMBOS, SILLAS, ESPEJOS Y DEMÁS OBJETOS DE DECORACIÓN INTERIOR.

EDAD DE LA EMPRESA: 7 AÑOS

CIUDAD: MORELIA, MICHOACÁN.

FIBRA QUE COMERCIALIZA: PAJA, TULE, HOJA DE PALMA Y HOJA DE PINO.



Imagen 95 y 96 "Foto de artesanos con los que colabora Hecho de México y de sus productos." Fuente: Hecho de México. Obtenido de: <https://www.instagram.com/hdmx.taller/?hl=es>

FERNANDO LAPOSSE

Fernando Laposse tiene 34 años, estudió la carrera de Diseño Industrial en la universidad Central Saint Martins de Londres, donde radica la mayoría del tiempo. Cuando no se encuentra en Londres recurre a realizar trabajos de investigación, diseño y producción con campesinos de diferentes comunidades en diferentes estados de México, pero principalmente en la comunidad de Santo Domingo Tonahuixtla, en el estado de Puebla. Dicha comunidad se enfoca principalmente en la agricultura, en específico al maíz, como la mayoría de las poblaciones en México. Fernando comenzó a investigar y generar pruebas con las hojas del maíz y surgió el proyecto Totomoxtle. Dicho proyecto consiste en la creación de una marquetería compuesta de hojas de maíz criollo que ha sido trabajado por él y por campesinos de la comunidad. Con esta marquetería han creado diferentes productos como hojas de madera laminada, macetas, lámparas y mesas. Este proyecto y otros más han sido exhibidos en museos muy importantes del mundo como el Cooper Hewitt Smithsonian de Nueva York, el Design Museum y el Victoria and Albert Museum de Londres, o eventos importantes de diseño como el Design Basel, la Dutch Design Week, la Triennale di Milano o el London Design Festival.

DICHO PROYECTO CONSISTE EN LA CREACIÓN DE UNA MARQUETERÍA COMPUESTA DE HOJAS DE MAÍZ CRIOLLO QUE HA SIDO TRABAJADO POR ÉL Y POR CAMPESINOS DE LA COMUNIDAD.

EDAD DE LA EMPRESA: 5 AÑOS

CIUDAD: LONDRES, INGLATERRA Y CIUDAD DE MÉXICO.

FIBRA QUE COMERCIALIZA: HOJA DE MAÍZ, FIBRA DE SISAL Y LUFFA



Imagen 97 y 98 "Foto de Fernando Laposse, el maíz y la marquetería realizados en el proyecto Totomoxtle". Fuente: Laposse, Fernando. Obtenido de: <http://www.fernando-laposse.com/projects/totomoxtle/>

FORMATOS DE ENTREVISTAS A ARTESANXS Y DISEÑADORXS

Para realizar las entrevistas correspondientes a artesanxs y a diseñadorxs, se estructuraron una serie de preguntas dirigidas a los participantes las cuales contaron con características muy similares pero con ligeras diferencias entre sí. A lxs artesanxs se les preguntó por:

- datos generales
- procedencia
- su contexto social, familiar y laboral
- el abastecimiento de la/s fibra/s con que trabajan
- su proceso productivo
- proceso de comercialización
- percepción comercial
- perspectiva respecto a las colaboraciones con diseñadorxs o arquitectos.

A lxs diseñadorxs se les realizaron preguntas similares pero enfocadas a su contexto laboral, su forma de trabajo con lxs artesanxs y sus puntos de vista en cuanto a las colaboraciones. Los aspectos que se les preguntaron fueron:

- datos generales
- procedencia
- contexto de las empresas donde trabajan
- el contexto social, familiar y laboral de lxs artesanxs con quienes colaboran
- el abastecimiento de la/s fibra/s con que trabajan
- forma de trabajo con artesanxs
- proceso de comercialización
- percepción comercial
- perspectiva respecto a las colaboraciones con artesanxs

MATRIZ COMPARATIVA DE ENTREVISTAS A ARTESANXS Y DISEÑADORXS

Con las entrevistas realizadas tanto a artesanxs como a diseñadorxs se diseñó una matriz comparativa que permite destacar respuestas similares o muy diferentes entre lxs artesanxs y entre lxs diseñadorxs. Esta matriz permite encontrar puntos importantes a considerar para determinar qué aspectos hay que ir destacando y convertirlos en recomendaciones a seguir o evitar para futuras colaboraciones.

NOTA: La matriz comparativa entre artesanxs y diseñadorxs se encuentra en los archivos anexos.

MATRIZ COMPARATIVA ENTRE ARTESANXS

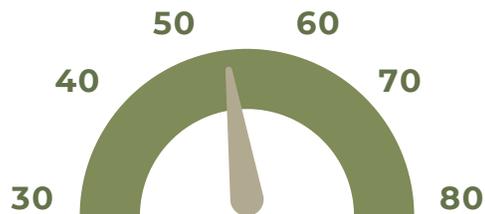
De las entrevistas realizadas a los 11 artesanxs y artesanas se puede obtener información muy valiosa respecto a su contexto, sus formas de trabajo y sus opiniones sobre cómo podría mejorarse el trabajo colaborativo entre artesanxs y diseñadorxs. A continuación se destacan los puntos más importantes de dichas respuestas:

Datos generales

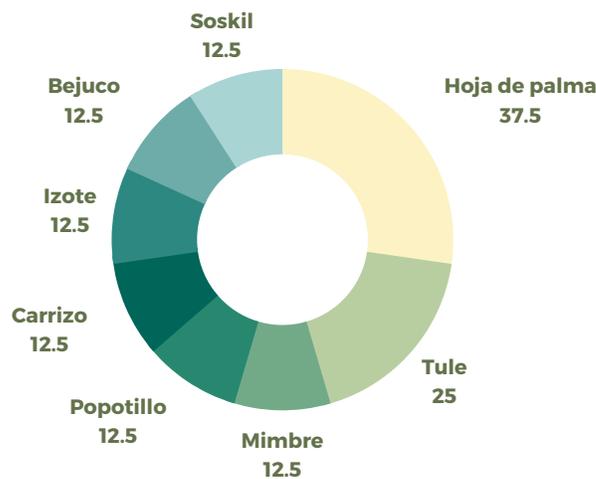
Las edades de lxs artesanxs oscilan entre los 31 y los 83 años por lo que es un rango muy amplio. La fibra más utilizada es la hoja de palma, tres de ellos trabajan dicho material aunque se utiliza en tres diferentes estados: Guerrero, Oaxaca y Campeche. El tule es el material que dos de ellos usan y ambos se encuentran ubicados en el Estado de México. El resto de las fibras utilizadas son el mimbre, el popotillo, el carrizo, el izote, el bejuco y el soskil de henequén.

La categoría de productos más manufacturados por lxs artesanxs son cestos o canastas, ya sea con asa o sin asa o de diferentes tamaños, la mayoría produce algún tipo de objeto para almacenar. Dichxs artesanxs que producen cestos son Margarito Sabino con hoja de palma, Estela Martínez Vázquez con carrizo, Belén Pérez García con hoja de palma, Pastor Noo Ku Cam con bejuco, Celsa Maria Ihuit Moo con soskil de henequén y Antonio Acosta con palma jipijapa. El segundo producto más realizado es el mueble, ya sea asientos, bancos, mesas, pantallas, etc. Lo producen Nacho Morales con el tule, Antonio Alba igual con tule, Juan Antonio Cruz Hernández con mimbre, Estela Martínez Vázquez con carrizo, Pastor Noo Ku Cam con bejuco. El resto de los objetos producidos con fibras son cajas, cuadros, bolsas, estropajos, manteles, animales, joyería, etc.

Respecto a la forma de aprendizaje de sus conocimientos artesanales, todos coinciden que lo aprendieron mediante enseñanzas de algún familiar o conocido, que fue de manera progresiva y que posterior a ello cada quien lo fue perfeccionando y adaptando a sus gustos y modos de trabajar.



Rango de edades



Fibras utilizadas

Productos más manufacturados



Imagen 99, 100 y 101, Graficas del rango de edades, las fibras utilizadas y productos más manufacturados. Fuente: Aguila, Mariana.

[/projects/datosmaxtic](#)

Forma de trabajo

En cuanto a la forma de trabajo, cinco de los once entrevistados coinciden en que trabajan de manera individual aunque realizan la mayoría del tiempo trabajos bajo pedido de algún cliente o empresa pero no poseen una. Tres de los entrevistados, Roberto Mejía, Juan Antonio Cruz Hernández y Antonio Acosta, poseen una empresa y dependen de las compras de sus clientes para la producción de la mayoría de sus piezas artesanales. Dos de ellos, Tomasa Tita Casanova Arellano y Pastor Noo Ku Cam, no trabajan con empresas sino que van realizando productos esperando que se puedan vender posteriormente ya sea en su domicilio o con algún conocido. "Nacho" Morales es el único que trabaja principalmente como empleado de una empresa que es Txt.ure.

La siguiente pregunta de la entrevista era si trabajan frecuentemente con diseñadorxs, empresas de diseño o bajo pedido, nueve de los entrevistados comentaron que sí aunque dos de ellos destacaron que apenas comienzan y es muy poca la cantidad de proyectos que han realizado. Dxs artesanxs, Tomasa Tita Casanova Arellano y Pastor Noo Ku Cam no trabajan actualmente con empresas de diseño o diseñadorxs. En relación a esta pregunta, se les cuestionó si sus ingresos vienen total o mayormente de la artesanía, diez de los once entrevistados lo confirmaron y solo Pastor Noo Ku Cam explicó que ya no, ahora la mayoría de sus ingresos proviene de la tienda de abarrotes que puso y debido a ello ya casi no trabaja el bejuco. Respecto a su contexto laboral, todxs lxs artesanxs comentaron que no poseen un sueldo fijo, ni siquiera los que son dueños de sus negocios, y sólo uno, Juan Antonio Cruz Hernández goza de prestaciones de ley.

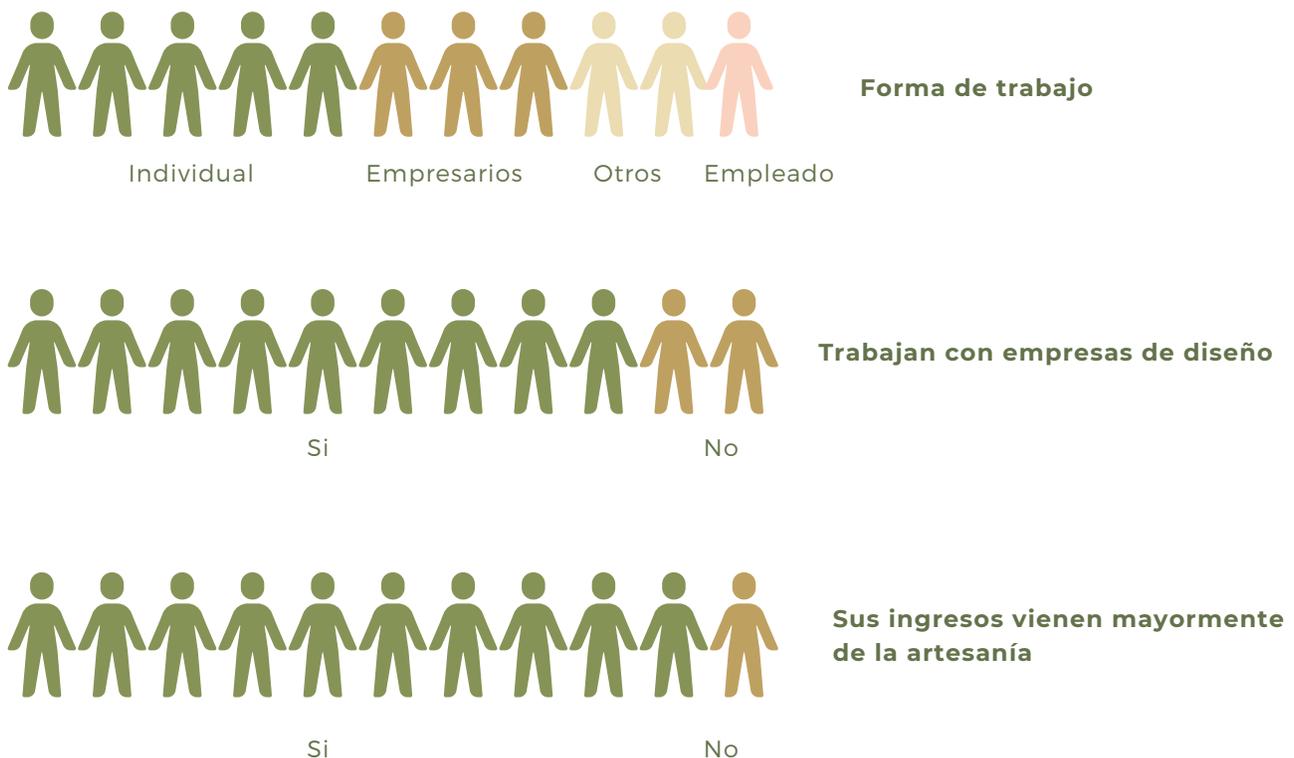


Imagen 102, 103 y 104, Graficas que ilustran la forma de trabajo, la relación con las empresas de diseño y la fuente de ingresos. Fuente: Aguila, Mariana.

<https://projects.totomoxtoy.com/>

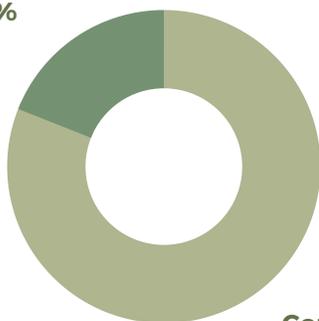
Proceso productivo

Posteriormente y hablando del proceso productivo, cuando se les cuestionó respecto al abastecimiento de las fibras vegetales, la respuesta principal que dieron nueve encuestados es que la compran a otros distribuidores ya que lamentablemente ya no crece en su comunidad, solamente Tomasa Tita Casanova Arellano y Antonio Acosta producen sus materias primas, el izote y la palma jipijapa. Es decir, generan todo el procesamiento de la fibra desde su plantación, su cocción y hasta que está listo para tejerse.

Abastecimiento de fibras vegetales

Cultivan

19%



Compran
81%

Proceso más utilizado

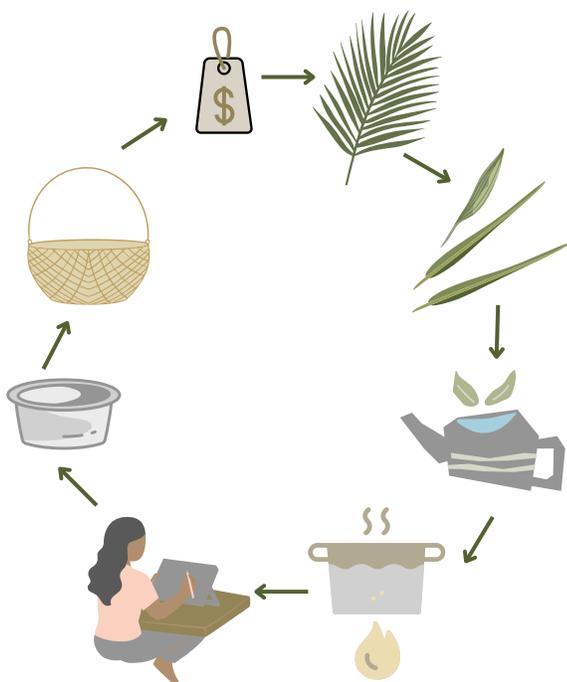


Imagen 105 y 106. Graficas que ilustran el abastecimiento de fibras vegetales y del proceso más utilizado de uso de fibras vegetales. Fuente: Aguila, Mariana.

<https://projects.totomoxley.com>

Igualmente se les cuestionó respecto a los procesos que realizan para sus diferentes clientes, se les comentaron diferentes etapas que podrían llevar a cabo y ellos eligieron las que se adaptan a su forma de trabajo. Las opciones dadas eran: 1)Cortar la hoja de su planta, 2)Comprar la fibra, 3)Rajar la fibra, 4)Hervir la fibra, 5)Mojar la fibra, 6)Poner colorante o teñir, 7)Urdir la fibra, 8)Diseñar lo que se va a tejer, 9)Usar o hacer molde, 9)Tejer la fibra 10) Pegar la fibra 11)Cotizar 12) Transportar 13) Vender 14)Enviar. Los pasos más utilizados por todos fueron: 2)Comprar la fibra, 3)Rajar la fibra, 5)Mojar la fibra, 6)Poner colorante o teñir, 8)Diseñar lo que se va a tejer, 9)Usar o hacer molde, 9)Tejer la fibra, 11)Cotizar, 13) Vender y 14)Enviar.

Como comentábamos antes, casi ninguno de ellos corta la fibra, casi todos la compran. El rajar es un trabajo que casi todos lo hacen excepto "Nacho" Morales y Antonio Alba quienes trabajan el tule que no requiere más que ser humedecido. Tampoco lo realiza Pasto Noo Ku Cam ya que su fibra el bejuco se utiliza tal como es. Todos tienen que mojar la fibra en algún punto del proceso de uso, pero poner colorante es algo que casi no se realiza con el tule, el bejuco o el mimbre ya que son fibras que aunque se hierva no cambian de color en la cubierta de su hoja o tallo. El resto de las fibras como la hoja de palma, el popotillo, el izote y el soskil adaptan el colorante con el que se hierven de manera muy fácil, el que es más difícil es el carrizo pero si se puede realizar. Ya que se tiene la fibra lista para tejer es necesario humedecer de nuevo para asegurarse de que se pueda tejer sin romperse, hay casos especiales como el de la hoja de palma jipijapa que requiere estar dentro de un lugar oscuro y húmedo para evitar que se rompa, por lo que la mayoría de lxs artesanas tienen que recurrir a una cueva o crear una propia en sus hogares. La fibra que no necesita humedecerse, ni un molde para trabajarse es el popotillo, solo necesita estar seca para poder pegarse sobre una hoja que posea cera de Campeche o algún pegamento similar para quedar prendada e ir creando una superficie con dichos tallos pegados lado a lado.

Los moldes que utilizan la mayoría de lxs artesanxs pueden ser muebles en los cuales se va a tejer la fibra, o estructuras de metal o madera de las cuales se sostenga y vaya quedando prendada de ellos, o en algunos casos lxs artesanxs usan objetos normales de la vida diaria a los que se va amarrando el tejido y después puede desprenderse. Los objetos que se utilizan son frecuentemente objetos normales de casa como cubetas, baldes, vasos, tazas, platos o cualquier objeto cuya forma se quiera imitar.

Precios

Para cotizar los objetos creados, lo más común que relatan lxs artesanxs es darle el precio a los clientes con base en los precios que tienen productos similares realizados previamente por ellos, sus familiares o personas de su comunidad. Dichos precios muchas veces no son analizados con base en los ingresos económicos que necesita la persona o la familia, tampoco analizan el tiempo dedicado desde que se cortó la fibra en su medio ambiente o la cantidad de agua requerida. Respecto a la venta y el envío, casi la totalidad de los entrevistados comentan que más de una vez les ha sucedido que han tenido supuestos clientes que les realizan encargos, algunas veces les dan anticipo, otras tantas no y al final nunca van a recolectar lo que pidieron y no pagan el tiempo o el material que invirtió la persona en su producción. Las entregas o envíos que solicitan los clientes casi siempre son solventadas por lxs mismxs artesanxs y muchas veces requiere que ellos salgan de su comunidad y acudan a la ciudad o domicilio de los clientes para entregar los productos creados, esto genera que los artesanxs o sus familiares dediquen uno o varios días a la entrega de mercancía que podrían haber invertido en tejer o crear más productos y no reciben pago por el tiempo invertido. Cuando se analiza el tiempo promedio que se invierte en producir una pieza de fibras vegetales, todxs lxs artesanxs coinciden en que depende mucho del diseño o del tamaño que cada producto posee, pero el tiempo mínimo que requiere el tejido o la creación de un producto es de un día, esto si las fibras ya están hervidas con algún colorante y humedecidas.



Imagen 107, Graficos que ilustran la poca ganancia que obtienen lxs artesanxs. Fuente: Aguila, Mariana.

Comercialización

Analizando el proceso de comercialización de las piezas, casi todos coinciden en que en los últimos cinco años ha aumentado el número de pedidos y clientes que poseen. Solo Tomasa Casanova y Pastor Ku coinciden en que ha disminuido el número de clientes que poseen y debido a la pandemia no han podido recurrir a los mercados o puntos de venta a los que acudían anteriormente. Lxs artesanxs que venden mayor número de piezas en la actualidad, comentan que los clientes les solicitan piezas tradicionales pero con ligeros cambios como el color, las medidas y los moldes.

Otro punto en el que la pandemia ha afectado las ventas se refiere a las exposiciones o eventos culturales en los que lxs artesanxs se presentaban para ofrecer productos para su comercialización, pero debido a que ya no se pueden generar eventos de mucha asistencia, esto ha sido un factor negativo para muchas familias. Respecto a la determinación de los precios de los productos, ocho de los once entrevistados comentaron que son solo ellos quienes deciden los precios y si el cliente no está de acuerdo, ya lo revisan entre las dos partes. Sin embargo, “Nacho” Morales y Antonio Alba, al trabajar para dos empresas, afirman que son ellos y al mismo tiempo sus clientes quienes deciden el precio. Por otro lado, Margarito Sabino, artesano de hoja de palma de Guerrero comentó que siempre prefiere dejar que sus clientes le determinen el precio de su artesanía, excepto por los productos que a veces vende en las calles que ya poseen un precio individual, pero siempre está abierto a modificarlo. Al analizar si los precios a los que venden su artesanía les satisfacen o no, solo cuatro de los once entrevistados dijeron que no, que les gustaría subir los precios pero desgraciadamente no pueden porque el precio de los productos similares que venden otrxs artesanxs de su comunidad son del mismo precio y si los subieran, la gente no les compraría. El resto de los entrevistados dice que si está satisfecho con los precios aunque posteriormente les gustaría subirlos.



Imagen 108 y 109, Graficos que ilustran la forma de determinar precios y la satisfacción con los precios de venta. Fuente: Aguila, Mariana.

Al preguntarles sobre el tipo de clientes que poseen, las respuestas fueron muy diversas sin que hubiera una predominante. El tipo de clientes que poseen son principalmente compradores comunes que quieren piezas artesanales de fibras para sus hogares, seguidos de tiendas artesanales que le compran a más artesanxs que trabajan diversos productos, algo muy similar son las mueblerías que ofrecen dentro o como parte de sus muebles algunas piezas artesanales. Explican que sus compradores más recurrentes en la actualidad son diseñadorxs o arquitectos que les solicitan piezas personalizadas con medidas, colores y moldes específicos para integrarlos dentro de proyectos de interiorismo o comercialización para compradores locales o extranjeros.

Percepción de las artesanías

Al preguntar a lxs artesanxs respecto a su percepción sobre el estado actual en el que se encuentra la artesanía, lxs artesanxs comentaron principalmente sus preocupaciones donde la más común fue que a diferencia de las épocas en que ellos eran jóvenes y habían muchos artesanxs en sus comunidades, actualmente es muy escasa la cantidad de jóvenes que en los poblados o comunidades se interesan por aprenderla y mantenerla. Otra opinión que comparten muchos artesanxs es que la obtención de la fibra es cada vez más difícil, a diferencia de algunas décadas anteriores cuando la obtención de la fibra se podía realizar de manera más sencilla y cercana a sus hogares. Explican que su obtención es más lejana, complicada y a veces se reduce a una o dos veces al año por lo que han optado por comprar el recurso directamente con revendedores que se las entregan de manera más sencilla aunque a un precio más alto. También opinan que podría haber más difusión y valorización de la artesanía por parte del gobierno, ya que algunas comunidades sí están bien expuestas en la publicidad de los estados, pero otras no

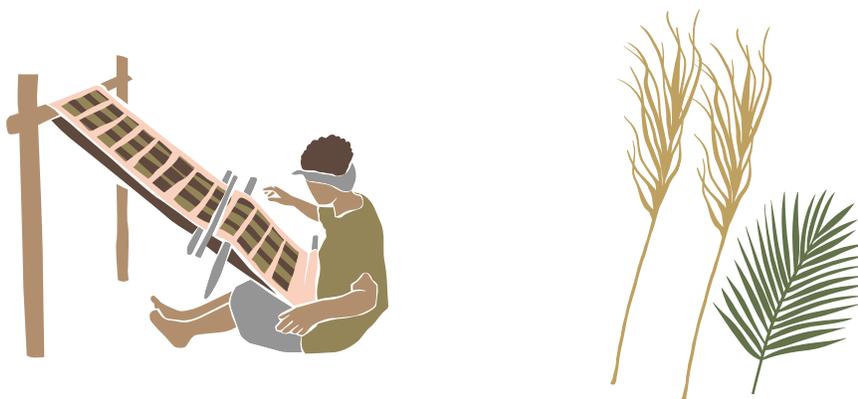


Imagen 110, Graficos que ilustran la problemática respecto al desinterés de los jóvenes en trabajar las artesanías y el desabasto de las fibras vegetales. Fuente: Aguila, Mariana.

Colaboraciones artesanxs y diseñadorxs

Aspectos positivos

Por último se les preguntó a lxs artesanxs respecto al tema principal, su punto de vista positivo y negativo de las colaboraciones entre artesanxs y diseñadorxs. Entre los aspectos favorables que destacan de estas colaboraciones, el principal es que es un nuevo mercado que les abre oportunidades de venta y comercialización de su trabajo y sus creaciones. La mayoría de los entrevistados comentan respecto a sus colaboraciones que les favorece el trabajar con nuevos mercados y con nuevas empresas de diseño, ya que se generan productos que ellos no habrían imaginado y así pueden intercambiar ideas y proponer nuevas formas de uso. También resulta algo favorable para algunos, ya que al incrementar la demanda de trabajo, se requiere de más personas que apoyen en la producción artesanal por lo están invitando a sus familiares y amigos a retomar el trabajo artesanal que anteriormente habían abandonado. Otro punto positivo es que al trabajar con despachos de arquitectura y diseño se generan nuevos vínculos ya que algunxs diseñadorxs los han recomendado con nuevos clientes y se genera una red de clientes que continúa creciendo, lo cual equivale a más ingresos constantes.



Imagen 111, Graficos que ilustran los aspectos positivos de las colaboraciones como la creación de nuevos productos, los nuevos mercados. Fuente: Aguila, Mariana.

Aspectos negativos

Respecto al lado negativo, la queja principal de lxs artesanxs es que no hay continuidad en las colaboraciones, muchas veces se terminan los proyectos y no se genera una demanda continua de productos y hay lapsos de tiempo muy largos entre pedidos, por lo que lxs artesanxs buscan sus propias formas de obtener ingresos, ya sea mediante la comercialización de sus productos tradicionales o el autoempleo. Otro problema que relatan es que muchxs diseñadorxs o artistas que quieren trabajar con artesanxs no se aproximan a conocer las formas de trabajo, los requerimientos y las características de las distintas formas de crear los tejidos por lo que solo solicitan un trabajo de parte suya sin saber qué se puede o no producir. Sugieren que lxs diseñadorxs que quieran colaborar, primero aprendan las características del tejido, de la fibra y sus procesos, para así poder tener una idea más clara de lo que se puede hacer. La tercera queja es que muchas colaboraciones no comienzan ni terminan con ambas partes como iguales, no hay decisiones conjuntas ni un aprendizaje de lxs artesanxs de la forma del trabajo de lxs diseñadorxs. Como se mencionaba anteriormente, nueve de lxs artesanxs relatan que en ocasiones anteriores arquitectos o diseñadorxs les dicen sobre la posibilidad de realizar uno o varios proyectos en conjunto, se llegan a hacer prototipos y pruebas que al final no se liquidan y el proyecto se queda abandonado.

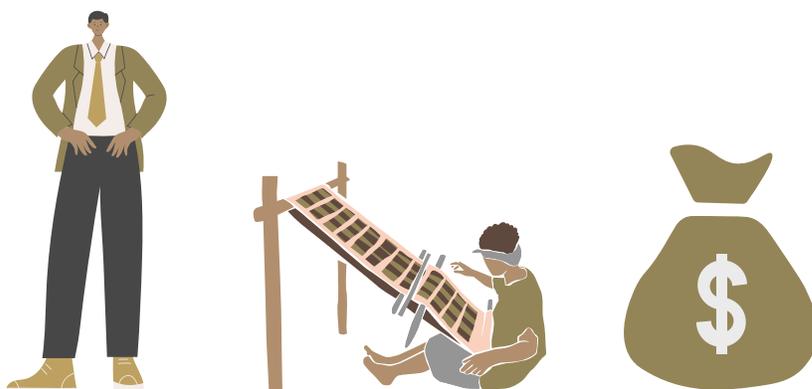


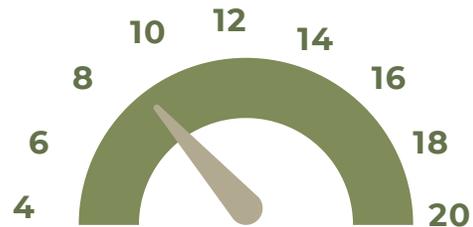
Imagen 112, Graficos que ilustran los aspectos negativos de las colaboraciones como la falta de interés por aprender de los diseñadores y la falta de continuidad en los pedidos. Fuente: Aguila, Mariana.

MATRIZ COMPARATIVA ENTRE DISEÑADORXS

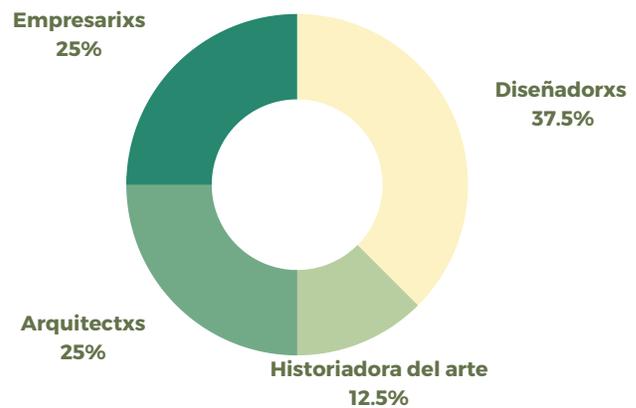
De las entrevistas realizadas a los 8 diseñadorxs o dueños de empresas también se puede obtener información muy completa respecto a sus perspectivas y opiniones sobre las colaboraciones entre artesanas y diseñadorxs. A continuación se destacan los puntos más importantes de sus respuestas:

Datos generales

Las edades de lxs diseñadorxs y dueñxs de empresas entrevistados oscilan entre los 30 y los 39 años, este rango no es tan amplio. Pero sus empresas tienen entre 4 y 20 años desde que las crearon y el promedio es de 9.12 años. La mayoría radica en la Ciudad de México, aunque Fernando Laposse vive la mayoría del tiempo en Londres, Inglaterra y Cristian Mendoza, de Hecho de México, radica en la ciudad de Morelia, en el estado de Michoacán. Tres de los entrevistados son diseñadorxs industriales; específicamente, Moisés Hernández, Fernando Laposse y Berke Gold. Claudia Barriga y Cristian Mendoza son arquitecta y arquitecto y Regina Pozo es historiadora del arte. Todos son dueños o trabajan en empresas de diseño artesanal que tienen dentro de sus proyectos principales la colaboración con artesanas que trabajan con fibras vegetales. Todas sus empresas fueron creadas entre el año 2002 y el 2018 por lo que se puede considerar que todas son de reciente creación. Los productos que venden son principalmente mobiliario con procesos artesanales, cuatro de los entrevistados ofrecen muebles como sillas, bancos, mesas o sillones hechos con fibra vegetal. Seguido de esculturas artísticas, cestos, accesorios para cocina, accesorios para baño y bolsas. Los sitios donde comercializan sus productos son principalmente en páginas web, en las redes sociales, en bazares o exposiciones de diseño, en tiendas de diseño, en galerías de arte, en tiendas de moda y en eventos culturales. Todos coinciden en que sus clientes son tanto nacionales como extranjeros.



Edad de las empresas



Estudios o puesto

Productos más comercializados



Imagen 113, 114 y 115, Graficas de promedio de edad de las empresas, los estudios o puesto y productos más comercializados. Fuente: Aguila, Mariana.

<https://projects.totomorfis.com/>

Fibras que trabajan

En relación con la variedad de fibras con las que trabajan, cinco de los entrevistados trabajan con la hoja de palma, Moisés Hernández, Araceli Prado, Berke Gold, Lorena y Paola Sariñana y Cristian Mendoza. Fernando Laposse utiliza el zacate, la hoja de maíz y el sisal; Regina Pozo y Claudia Barriga utilizan el tule y Cristian Mendoza aparte de la hoja de palma y el tule, también utiliza la hoja de pino y la chuspata. Las comunidades de artesanas con los que más colaboran son Tlamacazapa, dentro del Estado de Guerrero, Chilapa también dentro del estado de Guerrero, Acambay en el Estado de México, Tulancingo, también en el Estado de México, diferentes comunidades alrededor del Lago de Pátzcuaro, en el Estado de Michoacán y Santo Domingo Tonahuixtla, en el estado de Puebla.

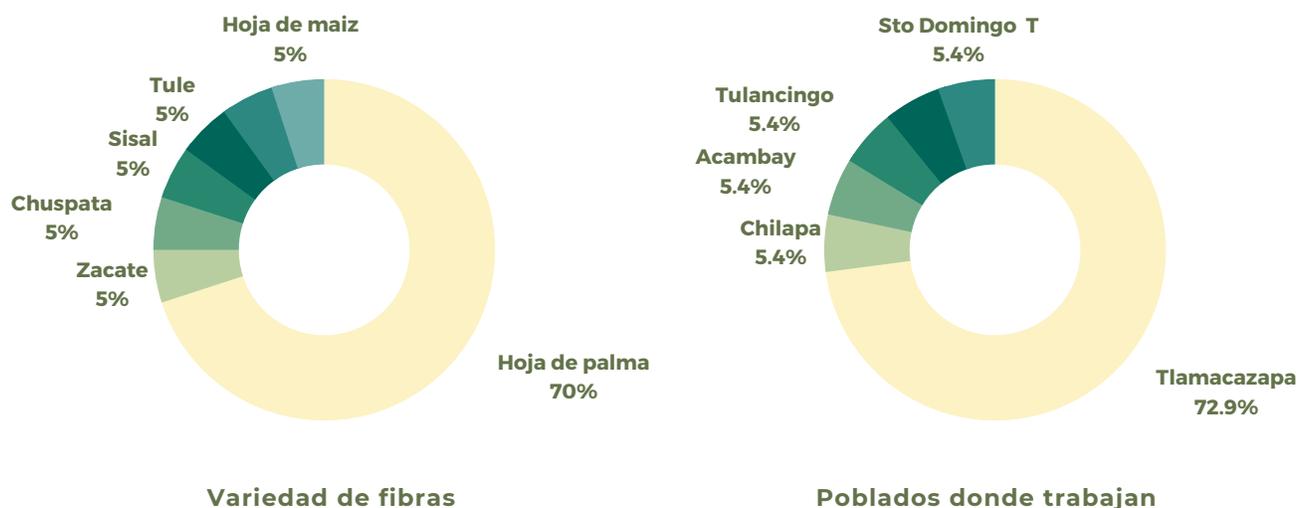


Imagen 116 y 117, Graficos que ilustran la variedad de fibras que comercializan las marcas y los poblados donde colaboras con artesanas que las trabajan. Fuente: Aguila, Mariana.

Formas de trabajo

Respecto a la forma de trabajo con las comunidades, todos comenzaron acudiendo presencialmente y generando el contacto directo con las artesanas. Hay algunos diseñadores que fueron invitados a conocer el trabajo que se realizaba en la comunidad, como Fernando Laposse, Moisés Hernández o Claudia Barriga, que fue introducida a artesanas por el arquitecto Oscar Hagerman. Otros lo hicieron investigando respecto a las comunidades que trabajaban diversos materiales y acudieron personalmente a conocer a algunas artesanas como Regina Pozo y Cristian Mendoza. Otros tantos obtuvieron información y el contacto con las artesanas gracias a amigos o conocidos como Araceli Prado, Berke Gold y Lorena y Paola Sariñana. Sin embargo, con el paso del tiempo y el crecimiento de las empresas, algunos de ellos pasan el rol de acudir a las comunidades a otros trabajadores o miembros del equipo como sucede con Regina Pozo o Moisés Hernández. Hay otros más que solicitan a las artesanas que sean ellas quienes acudan a sus oficinas en la ciudad para entregar o trabajar ahí mismo, como sucede con Claudia Barriga y Araceli Prado. El resto de los diseñadores mantiene la forma de trabajo en la que ellos se comunican con las artesanas mediante llamadas o mensajes y solicitan a las artesanas las piezas necesarias, ellas las trabajan en sus comunidades y mandan por paquetería sus productos realizados o los diseñadores mandan un transporte que lo recolecta y lleva hasta sus oficinas o talleres.

Como sucede dentro de muchos procesos de producción industriales, lo principal es conseguir la materia prima. Al cuestionar si eran lxs artesanxs o ellos quienes conseguían la fibra vegetal, todos, excepto Fernando Laposse explicaron que son lxs mismos artesanxs quienes consiguen la fibra con la que trabajan. Fernando explica que al trabajar con el maíz en un campo de cultivo ya muy explotado, recurrió al Banco de Semillas del Centro Internacional de Mejoramiento de Maíz y Trigo (CIMMYT) para poder cultivar semillas orgánicas que reemplacen las transgénicas con las que cultivaba anteriormente la comunidad.

Al preguntar sobre el número de artesanxs con los que colaboran, todos ofrecieron una respuesta variada. Txt.ure trabaja con ocho artesanxs especializados en el tule, Moisés Hernández trabaja con una familia y una cooperativa de artesanas de hoja de palma, AC Palma colabora con alrededor de cincuenta a setenta familias de artesanxs de hoja de palma, Alma trabaja con doce artesanas la hoja de palma, Canto Artesanos trabaja con un artesano pero frecuentemente son tres o cuatro personas más que le ayudan por lo que es un total de cinco artesanxs del tule, Hecho de México colabora con doce familias de artesanxs que trabajan la hoja de palma, el popotillo, la hoja de pino, el tule y la chuspata y Fernando Laposse colabora con cuarenta y cinco familias campesinas que le apoyan a recolectar la hoja de maíz y posteriormente trabajan con ella.

Forma de contacto



Invitadxs por conocidos Individualmente Recomendación

Obtención de la fibra



Cultivada Comprada

Número de artesanxs con los que colabora

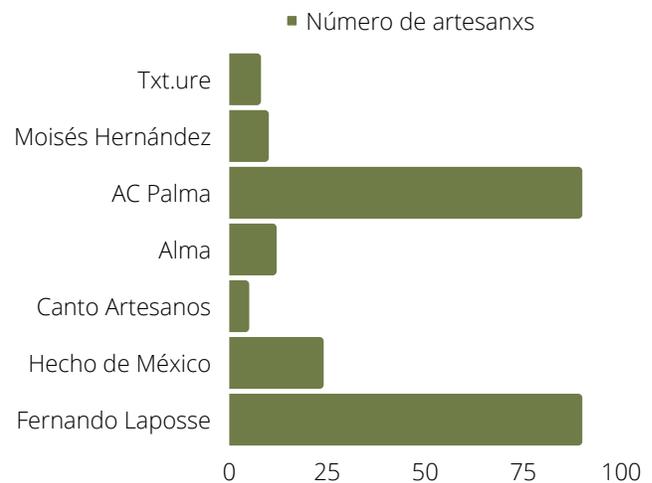


Imagen 118, 119 y 120, Graficos que ilustran las diferentes formas de contacto con artesanos, la diferencia entre quienes cultivan o compran la fibra y el número de artesanos con quienes colaboran.

Fuente: Aguila, Mariana.

Aprendizaje

Respecto al aprendizaje de las habilidades y conocimientos de tejido y uso de fibras, solo tres de los entrevistados aprendieron a trabajar las fibras mediante enseñanzas de lxs artesanxs. Especialmente, Fernando Laposse explica que los campesinos con los que trabaja no son artesanxs, ya que solo realizan labores del campo pero gracias al aprendizaje que han tenido juntos, ya son ellos los campesinos, quienes también se están convirtiendo en artesanxs al trabajar las hojas del maíz para usos artísticos y comerciales que él les va enseñando. Cristian Mendoza y Berke Gold relatan que ambos aprendieron a tejer las fibras y conocer sus procesos por lo que tuvieron más contacto con los saberes artesanales. Al momento de diseñar y definir cómo se van a producir los objetos artesanales, algunos de los creadores sí generaron un diálogo con lxs artesanxs para que ambos definieran el diseño de cada una de sus piezas. Claudia, de Canto Artesanos explica que para aprender el proceso de tejido de las sillas, el arquitecto Oscar la llevó a conocer a lxs artesanxs con los que trabajaba y ellos le explicaron la forma en que tejen cada una de las sillas, por lo que ella no les enseñó nada sino al contrario. Berke de Alma les enseñó a las artesanas diferentes imágenes de moda, arquitectura y arte y ellas le iban haciendo sugerencias de que se podría hacer con sus habilidades con la hoja de palma para crear bolsas. Moisés, de Diario Shop colaboró con las artesanas durante un año para mezclar sus habilidades y conocimientos con recomendaciones suyas que iba dando para mejorar sus procesos de producción en los cestos que crearon. Regina, de Txt.ure detalla que para las piezas de tule lxs artesanxs son expertos en su creación, por lo que ella y lxs diseñadorxs de su empresa solo les iban sugiriendo aspectos de calidad y forma para que los muebles fueran más atractivos. Cristian, de Hecho de México explica que al comenzar a trabajar con artesanx aprendió a destacar todas las habilidades y conocimientos que poseen por lo que para crear los muebles que comercializan, fueron ellos quienes les iban sugiriendo la forma de hacerlos y tejerlos y lxs diseñadorxs solo iban perfeccionando los detalles y generando pequeñas propuestas de nuevas formas. Otros más explican que son ellos quienes les ofrecen a lxs artesanxs las guías de color, forma y función a lxs artesanxs para producir las piezas como AC Palma y Makahua. Fernando Laposse explica que él le da las composiciones y los pasos a seguir a los campesinos que trabajan con la hoja de maíz pero espera que en el futuro ellos le puedan proponer formas y colores a utilizar.

Aprendieron a trabajar la fibra



Formas de diseñar los productos



Mutua



Decisión de la marca

Imagen 121 y 122, Graficos que ilustran cuantos diseñadores aprendieron a trabajar las fibras y las diferentes formas en que diseñan los productos. Fuente: Aguila, Mariana.

Costos

Al hablar de la forma de pagos o el costo del trabajo de lxs artesanxs, la mayoría de los entrevistados aseguró que el pago se realiza con base en las piezas que hayan realizado y es contra entrega, es decir, que una vez que lxs artesanxs hayan concluido su trabajo, se les paga por él. Otros como Fernando Laposse, Regina Pozo y Lorena y Paola Sariñana pagan a lxs artesanxs quincenal o mensualmente con base en las piezas que hayan producido.

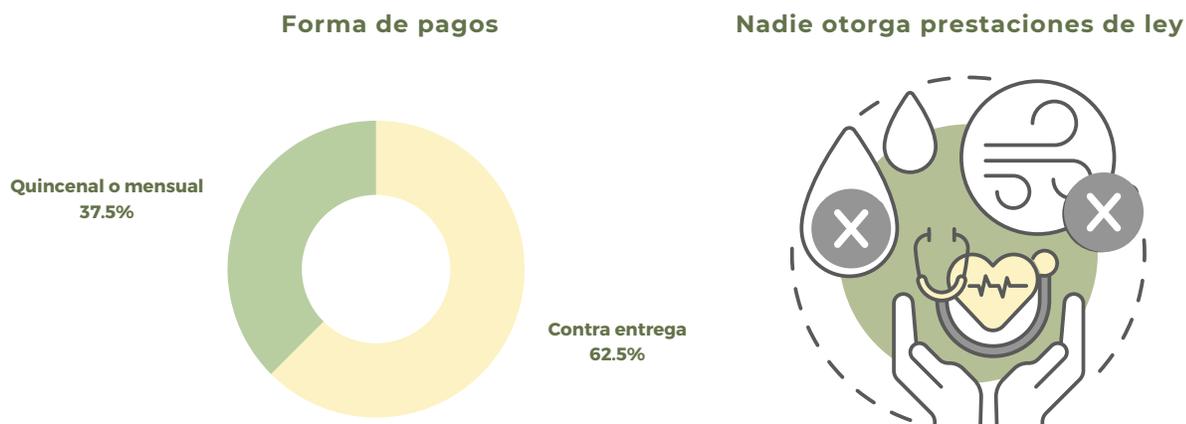


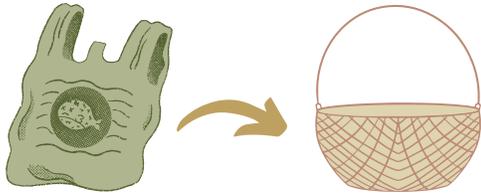
Imagen 123 y 124, Graficos que ilustran cuantos diseñadores aprendieron a trabajar las fibras y las diferentes formas en que diseñan los productos. Fuente: Aguila, Mariana.

Hay algunas variantes en cuanto al pago a artesanxs, por ejemplo, Fernando Laposse le regala a los campesinos el maíz que se obtiene del cultivo, Regina ha modificado varias veces las formas de pago a lxs artesanxs con base en las necesidades que va identificando y acuerda con ellos los precios, Moisés cada año actualiza los precios de los cestos con base en la economía del país. Aracely tiene a algunxs artesanxs con sueldo fijo y a otros les otorga anticipo antes de la producción y les paga contra entrega al final. Berke tiene un tabulador de precios en el que incluye las necesidades de cada artesana y todos los gastos que ellas hayan efectuado para la producción de sus productos. Respecto a las prestaciones, ninguna de las empresas o diseñadorxs otorga prestaciones de ley a lxs artesanxs con quienes colabora, sólo Regina Pozo creó un proyecto de fondeo colectivo con el cual pudo pagar la creación de un taller y bodega que se encuentra en la casa del artesano “Nacho” Morales. Respecto a la demanda que se percibe actualmente, todos concuerdan en que el interés por productos de diseño artesanal, en específico con fibras vegetales, crece continuamente.

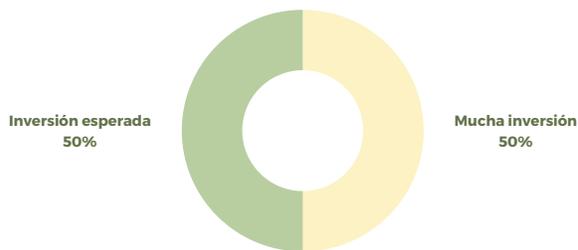
Colaboraciones artesanxs y diseñadorxs

Por último se les cuestionó de distintos aspectos y opiniones sobre el diseño artesanal y sus resultados. Todos coinciden en que el interés por el diseño de objetos hechos con plásticos está siendo reemplazado por la atracción hacia materiales naturales y ecológicos como las fibras. Ocho entrevistados explican que lo que hace interesante a los productos que comercializan es el valor añadido que poseen, el hecho de que lleve inscritas las manos y la cultura de algúnxs artesanax creador y su comunidad. Todos comercializan sus productos en México y en más países debido a que los extranjeros les compran más frecuentemente.

Más demanda de fibras que de plástico



Tiempo y dinero invertido



La inversión no se recupera



Imagen 125, 126 y 127, Graficos que ilustran el aumento de la demanda de fibras vegetales debido al desinterés por el plástico, la equidad entre las opiniones respecto a la inversión otorgada y su preocupación por la inversión no recuperada. Fuente: Aguila, Mariana.

El lado negativo que encontraron cuatro de los entrevistados es que fue mucho el tiempo invertido en obtener los productos finales, lo cual significa mucho dinero invertido que se recupera lentamente con ventas. Otro aspecto importante puntualizado es el proceso necesario para alcanzar la excelente calidad de los productos, algo que es difícil de entender desde un punto de vista de unx artesanx. Regina, Moisés, Cristian y Berke explican que han invertido mucho tiempo y dinero realizando pruebas y prototipos que nunca tuvieron la certeza de poder recuperar, ya que muchxs artesanxs abandonaron el proyecto durante la etapa de pruebas y que debido a ello también suben los precios de los productos por toda la inversión que se ha colocado. Araceli comenta respecto a esto que le parece muy difícil encontrar la manera de explicarles a lxs artesanxs el porqué una pieza que no se hizo con los requerimientos estipulados no se va a pagar, ya que no es lo que solicitaron. Explica que ha visto que para muchxs artesanxs, aunque un producto no se haga a la perfección, debe ser pagado simplemente por haber sido hecho y no les preocupan los detalles que evitaron o evadieron y que marcan la perfección de un producto. Otros problemas que explica Claudia tienen que ver con el material; comenta que ha sido un aprendizaje continuo el entender todos los requisitos que posee el tule como el espacio para trabajarlo o el lugar donde se almacena, las características que debe tener para evitar que se moje, se llene de hongos o se rompa.

Colaboraciones artesanxs y diseñadorxs

Aspectos positivos

En particular, al definir sus opiniones sobre qué aspectos positivos pueden ver de sus experiencias compartidas con lxs artesanxs, el primer punto en el que siete entrevistados coincidieron es que se encuentran muy contentos de poder unir dos mundos que podrían parecer lejanos, todos han encontrado una forma de dialogar y encontrar puntos en común con lxs artesanxs con los que colaboran. Otro punto favorable en el que cinco entrevistados coinciden es en el hecho de que han podido percibir cómo los ingresos de las familias de artesanxs con quienes colaboran han mejorado, esto se ha traducido en la mejora de sus espacios habitacionales y de trabajo los cuales cuentan con mejores infraestructuras. Un tercer factor positivo que tres de ellos comparten es el gusto por ver que algunxs artesanxs que ya habían dejado de lado sus conocimientos artesanales los están retomando y están integrando a más familiares a este trabajo. Por último, cuatro entrevistados comparten su punto de vista al explicar que les complace mucho saber que estos conocimientos artesanales no solo están desplazando a los procesos industriales que se realizaban con plásticos sino que también van siendo más conocidos en el mundo entero gracias a la difusión que muchos medios y actores importantes de la cultura están dando a la artesanía hecha con fibras vegetales.

Felices de colaborar



Mayor reconocimiento y valor de las artesanías y los conocimientos artesanales



Percepción de que los ingresos de los artesanos con quienes colaboran han mejorado



Imagen 128, 129 y 130, Graficos que ilustran el placer de los diseñadores de colaborar con artesanos, por su reconocimiento y que sus ingresos han mejorado. Fuente: Aguila, Mariana.

Aspectos Negativos

En los aspectos negativos, todos los entrevistados dieron opiniones muy diferentes por lo que se relatan todas. Fernando Laposse explica que para él la unión entre artesanía y diseño no es positiva ya que esto genera que las características específicas de las artesanías se vayan eliminando al intentar mezclarlos. Argumenta que para muchxs diseñadorxs, lxs artesanxs no son socios o colaboradores, son solo mano de obra barata y sus conocimientos son utilizados como un ícono y no con la importancia cultural que deberían. Para Regina Pozo hay dos lados negativos de la colaboración, el primero es que ya hay mucha gente interesada en adquirir los muebles artesanales pero con las características de estética y calidad que ella plasmó en el trabajo de cada artesanx, por lo que mediante un contrato busca evitar que más personas le compren a lxs artesanxs con quienes ella colabora. El segundo punto es que a veces al darle ingresos muy altos a lxs artesanxs, ellxs lo gastan de manera inmediata sin saberlo guardar o ahorrar por lo que en poco tiempo vuelven a tener muy pocos ingresos o dinero guardado. Para Moisés Hernández el mayor problema fue encontrar una forma de dialogar y trabajar con las mujeres de la cooperativa con quienes estaba, ya que las diferencias sociales, educativas, geográficas y económicas generan un diálogo muy difícil entre todos. Para Araceli, quien trabaja con la misma comunidad que Moisés, le parece muy complicada la forma de trabajo con artesanxs quienes tienen prioridades como la religión o la agricultura por encima de aspectos laborales o económicos.

Aspectos negativos que perciben lxs diseñadorxs



Regina Pozo



Moisés Hernández



Arecli Prado



Berke Gold



Lorena y Paola Sariñana



Claudia Barriga



Cristian Mendoza



Fernando Laposse

Imagen 131, Graficos que ilustran las diferentes opiniones de lxs diseñadorxs entrevistadxs-
Fuente: Aguila, Mariana.

Para Berke, quien trabaja en la misma comunidad de Araceli y Moisés, el problema con el que se encontró y que recomienda a lxs diseñadorxs evitar es el acudir a alguna comunidad de artesanxs con ideas muy estructuradas sobre lo que se quiere hacer o alcanzar. Recomienda acudir con artesanxs con la mentalidad abierta y dispuestos a cambiar de ideas y a aceptar cualquier postura o pensamiento que puedan tener lxs artesanxs. Para Paola y Lorena el principal problema es la inseguridad que se vive en el poblado de lxs artesanxs, lo que les limita acudir a la comunidad y mantener un diálogo más cercano con ellos. Para Claudia ha sido muy difícil, ya que no hay mucho involucramiento de su parte en los conocimientos de lxs artesanxs y su comunidad; por lo que sugiere que lxs diseñadorxs generen vínculos de sensibilidad, honestidad y comprensión. Por último, para Cristian ha sido complicado encontrar artesanxs con quienes pueda colaborar ya que muchos se han negado debido a malas experiencias previas, por lo que recomienda que lxs diseñadorxs se preocupen más por generar un lazo de amistad con las personas y luego se cree la relación laboral.

ANÁLISIS DE LAS MATRICES COMPARATIVAS

Mediante las respuestas que otorgaron tanto artesanxs como diseñadorxs se pueden analizar las diferentes opiniones y perspectivas que poseen sobre las colaboraciones y si son horizontales o no. Al inicio de las matrices se puede apreciar las diferencias de edad, la mayoría de lxs diseñadorxs tienen entre 30 y 39 años mientras que las edades de lxs artesanxs oscilan entre los 31 y los 83 años, un rango mucho más amplio. La edad promedio de lxs artesanxs entrevistadxs es de 51 años, la de lxs diseñadorxs es 34 años. La localidad también varía en gran medida, la mayoría de lxs diseñadorxs viven en ciudades mientras que todos lxs artesanxs radican en poblados en diferentes estados del país. En educación, casi todos lxs diseñadorxs o dueños de empresas estudiaron una licenciatura, al contrario, casi todos lxs artesanxs aprendieron mediante enseñanzas familiares. Todas estas características son datos importantes de los entrevistados que relatan el contexto educativo y geográfico en el que se encuentran, sin embargo, comienza demostrando que ambas partes no se encuentran en posiciones equitativas. La educación obtenida en las escuelas o en los poblados o en el campo no es la misma, lxs diseñadorxs no aprenden a trabajar con los materiales naturales locales que poseen lxs artesanxs, ni lxs artesanxs aprenden formas de diseñar, producir o comercializar sus productos en escuelas y ciudades.

Respecto a la obtención de las fibras vegetales, todos lxs artesanxs coincidieron en que son ellos quienes se encargan de conseguir la materia prima, no lxs diseñadorxs. Lo mismo sucede con el trabajo manual, todos lxs artesanxs producen las piezas manualmente y al contrario lxs diseñadorxs no tienen contacto con las fibras naturales hasta que lxs artesanxs se las otorgan ya convertidas en objeto final. Con esta información se puede ver que la mayoría de lxs diseñadorxs no participan en todas las etapas de creación de un producto, entran solo en las etapas de diseño, comercialización y contacto con clientes finales (etapas en las que la mayoría de las veces no se incluye a lxs artesanxs). Son solo lxs artesanxs quienes se encargan de las etapas de obtención de la fibra, del proceso artesanal y de transformación del material al producto final, muchas veces lxs diseñadorxs no están al tanto de la forma de obtención de las materias primas. Algunx diseñadorxs desconocen que las materias primas, no se obtienen en la localidad de lxs artesanxs, ni las fechas en que están disponibles o su origen inicial.

Diferencias	Artesanxs	Diseñadorxs
Edad promedio	51 años	34 años
Localidad	Poblados	Ciudades
Estudios	Enseñanzas familiares	Licenciatura
Obtención de fibras	Si	No
Etapas que desarrolla	Obtención de la fibra, proceso artesanal, transformación del material	Diseño, comercialización y contacto con clientes

Tabla 7. Comparativa entre artesanxs y diseñadorxs. Fuente: Aguila, Mariana

En cuanto a la forma de trabajo, todos lxs diseñadorxs o dueños de empresas no tienen un jefe, poseen sus empresas o trabajan de manera independiente. Tres de lxs artesanxs trabajan para empresas a la par de que comercializan de manera independiente sus productos, los demás trabajan de manera independiente e incluyen a sus familias en el proceso de producción. Sin embargo, en las colaboraciones son principalmente lxs diseñadorxs quienes buscan colaborar con artesanxs, son escasos los casos que relataron lxs entrevistadx sobre el interés de artesanxs que colaborar con diseñadorxs. Esto habla del positivo interés que tienen muchxs diseñadorxs en conocer otras formas de producción y creación de objetos alejados de los procesos industriales que se ofrecen en las grandes ciudades. En lo que respecta a compra y venta, son lxs diseñadorxs quienes pagan a lxs artesanxs a cambio de un trabajo manual, no son lxs artesanxs quienes pagan a diseñadorxs para crear colaboraciones que integren aspectos de diseño a sus procesos o productos, ni se dividen los gastos de la inversión entre todos; esto habla de un contexto económico desigual ya que lxs diseñadorxs poseen más recursos económicos que lxs artesanxs desde un inicio. Otro punto importante a destacar, es que todos lxs artesanxs incluyendo a los que trabajan con empresas, no poseen prestaciones de ley ni seguro social, algo primordial que afecta no solo al artesanx sino también a sus familiares.

Analizando el establecimiento de precios, la mayoría de lxs artesanxs que trabajan de manera independiente explicaron que los precios de sus productos son asignados por ellos mismos, sin embargo, quienes trabajan para empresas relataron que los precios los asignan lxs diseñadorxs o dueños de las empresas. Las respuestas de lxs artesanxs sobre la percepción de sus ingresos es que están satisfechos con lo que perciben comúnmente por su trabajo, pero al cuestionarles si les gustaría aumentar sus ingresos, la mayoría coincidió en que podrían vender más caros sus productos para mejorar aspectos de su vida cotidiana pero los clientes no pagan precios más altos.

Diferencias	Artesanxs	Diseñadorxs
Forma de trabajo	Empleados e independientes	Independiente / Sin jefe
Colaboración artesanxs - diseñadores	Secundan	Comienzan
Rol de comercialización	Venta	Compra
Determinación de precios	A veces, en empresas no	Si
Satisfacción de ingresos	A veces, no siempre	Si

Tabla 8. Comparativa entre artesanxs y diseñadorxs. Fuente: Aguila, Mariana

Continuando con el tema de los pagos, la mayoría de lxs diseñadorxs pagan a lxs artesanxs contra entrega, algunos pagan con sueldos quincenales o mensuales y algunos otros dan anticipo. Respecto al establecimiento de los costos del trabajo artesanal, todos lxs diseñadorxs relataron que los costos se revisaron y determinaron entre las dos partes y se formaron acuerdos respecto a los precios. Algunxs diseñadorxs explican que anualmente hacen análisis e incrementos a los costos en base al aumento de precios de materiales y al salario mínimo. Toda esta información relata la relación económica que hay entre artesanxs y diseñadorxs la cual no es establecida completamente de manera horizontal, si así fuera lxs artesanxs no solo determinarían los ingresos que obtienen por su labor manual o el proceso de obtención de la materia prima, sino que decidirían de igual manera que lxs diseñadorxs el precio final del producto y obtendrían las mismas ganancias que ellos.

En cuanto a las percepciones sobre la artesanía hecha con fibras vegetales en la actualidad, la mayoría de lxs artesanxs coincidieron en que la demanda ha aumentado en los últimos cinco años, sin embargo, no ha aumentado la cantidad de artesanxs y se ha complicado el abastecimiento de las fibras. Lxs diseñadorxs coinciden en que la demanda de sus clientes por productos utilitarios o artísticos hechos con fibras naturales ha aumentado pero no ha sido fácil encontrar artesanxs en diferentes estados ya que mucha gente ha abandonado el oficio y el abastecimiento de las fibras no es fácil como hace años antes. Resulta muy importante destacar la importancia en el aumento de ventas de lxs artesanxs ya que la mayoría comentó que con dicho aumento han ido añadiendo a familiares en la producción de grandes pedidos y así han podido retomar dichas prácticas.

Diferencias	Artesanxs	Diseñadorxs
Opinión sobre precios	Si	Si
Precios que determinan	Precios de trabajo artesanal	Precios de trabajo artesanal y de venta final
Percepción de la demanda	Ha aumentado	Ha aumentado
Percepción de la demanda laboral	Jóvenes no les interesa	Jóvenes no les interesa
Percepción del abastecimiento de fibras	Cada vez hay menos	Cada vez hay menos

Tabla 9. Comparativa entre artesanxs y diseñadorxs. Fuente: Aguila, Mariana

Sin embargo, es alarmante ver que lxs diseñadorxs o las empresas no forman parte de los procesos de obtención de las fibras ni hay interés en fomentar un abastecimiento constante mediante proyectos de permacultura en las comunidades de lxs artesanxs con quienes colaboran. Tampoco se habló sobre la creación de iniciativas para involucrar a lxs miembrxs más jóvenes de las familias, con el propósito de que se incentive la permanencia de los conocimientos artesanales.

Revisando las opiniones favorables que otorgaron tanto artesanxs como diseñadorxs ambos coinciden en que hay aspectos positivos que se están generando en la actualidad y esto evidencia que las colaboraciones tienen más posibilidades de continuar y aumentar, que de cesar. Lxs artesanxs comentaron que los beneficios principales son que han aumentado sus ventas y han podido tener mejoras en su calidad de vida, han podido mantener su forma de trabajo e integrar a más familiares y conocidos a sus proyectos y les ha ayudado el poder tener ideas nuevas de productos artesanales con nociones de diseño. Lxs diseñadorxs destacan que los puntos positivos de estas colaboraciones han sido el aumento de ventas así como el vínculo con artesanxs y sus comunidades. Un aspecto favorable es que algunxs artesanxs relataron que su trabajo y su persona han sido reconocidos en diferentes lugares y medios de difusión, lo cual habla de un reconocimiento mayor al que poseían artesanxs que trabajaban con diseñadorxs hace algunas décadas. Sin embargo, la mayoría de las percepciones positivas se relacionan con ingresos económicos, lo cual es benéfico ya que genera una permanencia del trabajo, pero al no ser una relación horizontal no se puede esperar que los ingresos que perciben ambas partes sean iguales. Igualmente, la noción que comparten todos lxs diseñadorxs es que al generar colaboraciones con artesanxs han podido ayudar a que ellos mejoren su contexto económico y social, algo que no es completamente favorecedor, ya que demuestra que la percepción colonizadora sigue latente y no los perciben como iguales sino como personas con un contexto inferior.

Por último, evaluando las opiniones negativas que otorgaron artesanas y diseñadoras sobre experiencias previas se puede inferir que el principal problema son las gigantescas diferencias culturales, económicas, sociales y ambientales que existen. La mayoría de las artesanas comentaron que las diseñadoras con quienes han trabajado raramente investigan sus procesos de trabajo, las características de las fibras o el contexto en el que ellos se desarrollan. Igualmente, les ha afectado la poca constancia de los trabajos que les solicitan, la temporalidad de los pagos o el bajo valor económico que les otorgan a sus productos. La mayoría de las diseñadoras explicaron que su mayor problema ha sido la inversión tan grande de dinero y tiempo que han otorgado para llegar a la producción de piezas de excelente calidad, estética y viabilidad. Algunos otros aspectos se relacionan con la inconsistencia de la producción, las dificultades de la transportación o en el diálogo con las artesanas. Todas estas opiniones sustentan el problema inicial que es la difícil creación de un puente de diálogo que permita a ambas partes entender la forma de vivir y pensar del otro, así como entender que no es más valioso el dinero que invierten las diseñadoras que el tiempo que le dedican las artesanas a la creación de piezas o prototipos, lo principal es comprender que no hay un elemento que sea más valioso que el otro, ambas partes son igual de importantes. Para comenzar a solucionar dichos problemas se necesita que tanto artesanas como diseñadoras consideren desde un inicio las enormes diferencias que los caracterizan, investiguen más sobre el contexto del otro para poder comprender el mundo que los rodea y entiendan desde el inicio cuáles son las metas que busca cada quien.

Diferencias	Artesanas	Diseñadoras
Opiniones favorables de la colaboración artesanas - diseñadoras	Aumento de ingresos, mejor calidad de vida, mantener su forma de trabajo, integrar a más familiares y nuevas ideas de productos artesanales.	Aumento de ventas así como el vínculo con artesanas y sus comunidades.
Opiniones negativas de la colaboración artesanas - diseñadoras	Las diseñadoras raramente investigan sus procesos de trabajo, las características de las fibras o el contexto en el que ellos se desarrollan. La poca constancia de los trabajos que les solicitan, la temporalidad de los pagos o el bajo valor económico que les otorgan a sus productos.	La inversión tan grande de dinero y tiempo que han otorgado para llegar a la producción de piezas de excelente calidad, estética y viabilidad. Inconsistencia de la producción, Las dificultades de la transportación o en el diálogo con las artesanas.

Tabla 10. Comparativa entre artesanas y diseñadoras. Fuente: Aguila, Mariana



CONCLUSIÓN FINAL

FUTURO POSIBLE DEL DISEÑO ENTRELAZADO A LA ARTESANÍA CON FIBRAS VEGETALES EN MÉXICO

Después del análisis de las respuestas de diseñadorxs y artesánxs parece surgir la misma pregunta inicial, entonces, ¿se puede trabajar de manera horizontal? La respuesta que otorga la matriz es que no, en la actualidad lxs artesánxs y diseñadorxs no están colaborando de manera horizontal pero esto no significa que poco a poco no se pueda ir modificando. Tal como se cita al inicio a Marina Sitrin, en la horizontalidad todos los participantes colaboran de manera igualitaria, no existen jerarquías y poseen un papel equitativo en la toma de decisiones. (Sitrin, 2006) En las colaboraciones que se desarrollan actualmente, lxs diseñadorxs y artesánxs no colaboran de manera igualitaria ya que su contexto no es el mismo, no poseen los mismos valores, ni obtienen los mismos ingresos y tampoco toman ambos las decisiones sobre aspectos de obtención de la materia prima, el diseño, la producción, la comercialización y la transportación de los productos realizados en conjunto. Pero esto no limita la posibilidad de que poco a poco vayan surgiendo formas de colaboración más horizontales (o menos verticales), tal como las iniciativas de proyectos de colaboración que están creando instituciones públicas o educativas como el Diplomado en Diseño Industrial de Objetos, donde los participantes trabajan de manera más equitativa y pueden generar empresas dirigidas simultáneamente por artesánxs y diseñadorxs. Hay muchos factores importantes por considerar que pueden llevarse a cabo para que cada vez esta relación vaya siendo más horizontal, por lo que se debe volver a la pregunta inicial **¿qué aspectos se deben analizar y plantear para poder proponer formas de colaboración más horizontales entre diseñadorxs y artesánxs que trabajan con fibras vegetales en México?**

Lo primero que se debe fomentar es una **desoccidentalización del diseño** por parte de lxs diseñadorxs, tal como lo explican Alfredo Gutiérrez y Fernando Álvarez, quienes proponen buscar diferentes significados a lo que se entiende por Diseño Industrial, el cual se enseña en México y en muchos países latinoamericanos con tradiciones de pensamiento occidentales o noratlánticos y no adaptadas al contexto que se vive en Latinoamérica (Gutiérrez y Álvarez, 2017). Ellos proponen un pensamiento basado en lo que De Sousa Santos denuncia en su libro *"Epistemologías del Sur"* sobre la destrucción que ha generado el capitalismo y la occidentalización sobre diferentes formas de conocer y pensar de muchos pueblos originarios ubicados al sur de los continentes.

También propone la búsqueda de formas para luchar contra la monocultura y crear alternativas que revalorizan la enorme gama de culturas que existen en el mundo (De Sousa Santos, 2009, citado en Gutiérrez, Álvarez, 2017, p. 17). Este nuevo diseño tiene un nombre, Diseño del Sur, y engloba muchos aspectos:

“un diseño altruista, compasivo, que atienda la interrelación en comunidad con todos los seres con que cohabitamos en nuestro planeta...[que permita] atenuar y superar las desigualdades humanas e incluir a todos en el gran diseño planetario, al punto de abrir camino a la expresión de numerosos grupos humanos hoy tachados de pobres e indigentes” (Gutiérrez y Álvarez, 2017, p.17)

Este diseño del Sur, o de muchos sures como ellos lo llaman, no solo contempla el bienestar de las personas sino de todos los seres vivos, las plantas, los animales, los ecosistemas y todo lo que éstos engloban. La diferencia principal entre el diseño del sur y el del norte es que el primero se basa en la interculturalidad, en muchas maneras de vivir y pensar, y el del norte es dirigido por una sola voz y una sola manera de pensar (Gutiérrez, Álvarez, 2017). Esta definición permite comprender que diseño no solo hay de un tipo, se debe diseñar para el pluriverso, reimaginarlo y reconstruir mundos que engloben a más mundos (Gutiérrez, 2015).

El segundo aspecto a analizar es la **comprensión de la equidad**, ambas partes diseñan, tanto artesanas como diseñadorxs poseen habilidades y conocimientos que les han permitido crear ideas, artesanías o productos que expresan su forma de pensar. Tal como lo detalla Gutiérrez (2015):

“Diseñar es primordial para las personas que adrede planean y esquematizan en modos que prefiguran sus acciones y fabricaciones; personas diseñadas por su manera de diseñar, moldeadas por las interacciones con las especificidades estructurales y materiales de sus ambientes; en una doble circulación los seres humanos diseñan mundos que replican diseñándolos” (Gutiérrez, 2015, p. 116).



Imagen 132, "La mozambiqueña María Paula Meneses reflexionará, desde las epistemologías del Sur, sobre los retos de la EpTS" Fuente: Congreso de educación para la transformación social. Obtenida de: <https://www.congresoed.org/wp-content/uploads/2021/08/epistemologias-del-Sur.jpg>

Él propone que lxs diseñadorxs eliminen las ideas colonialistas que mantienen la noción de clasificar a los otros, a lxs artesanxs y a todo su ecosistema, como objeto y puedan reconocerlos como sujetos iguales. Esto permitirá que se genere un diseño del sur, en el que lo creado en comunidades o pueblos originarios deje de tener un menor valor cultural, económico y social, como el menciona “sin occidentación no hay sur” (Gutiérrez, 2015, p. 120). Dicha equidad permitirá entender que artesanxs y diseñadorxs son ambos indígenas en la comunidad de comunidades o “compluridad”, y los aspectos que se tienen en común permiten aprovechar las diferencias (Gutiérrez, 2015, p. 123).

La tercera pauta va relacionada con la respuesta que muchxs diseñadorxs dieron al ser cuestionados sobre los aspectos favorables de trabajar con artesanxs, la cual iba relacionada al **mejorar la calidad de vida de lxs artesanxs con quienes colaboran**. Este es un aspecto muy importante ya que lxs diseñadorxs no podrán generar relaciones completamente horizontales si mantienen la idea occidental de salvar o rescatar a lxs artesanxs de su contexto. Esto es algo que se puede comprender más claramente mediante el término del “buen vivir”. El buen vivir es un concepto que proviene de las expresiones Sumak Kawsay en lengua Quechua y Suma Qamaña en Aymara y se define como “sistemas de conocimiento, práctica y organización de los pueblos originarios de los Andes de Sudamérica” (Albarrán González, 2019; Solón, 2017) y posteriormente dicho concepto se integra en las constituciones de Ecuador en 2008 y en Bolivia en 2009. (Albarrán González, 2019; Cubillo-Guevara & Hidalgo-Capitán, 2016; Gutiérrez Borrero, 2015). Este concepto propone la generación de alternativas para construir una sociedad en completa armonía, en la que puedan cohabitar seres humanos con diferencias culturales, sociales y económicas junto con su medio ambiente. En ella se reconoce la diversidad de valores culturales que posee cada persona y su comunidad (Albarrán González, 2019; Gudynas & Acosta, 2011). Esta postura es la que también predica el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y propone una forma de vida horizontal en la que todos sean iguales y se valore el ecosistema en el que se desenvuelven todas las comunidades. Por lo que esta pauta promueve que lxs diseñadorxs eliminen la idea de que lxs artesanxs y sus comunidades deben ser rescatados, ya que en ellas se encuentran en mayor sincronía con su ecosistema y su cultura y más alejados de enfoques mercantilistas y capitalistas. Así podrán asimilarse artesanxs y diseñadorxs como personas con un contexto muy diferente pero como iguales y se podrá comenzar una colaboración más equitativa en la que ambos aprendan y comprendan el buen vivir del otro.



Imagen 133, "Inglaterra y Francia se reparten el mundo" Fuente: CARICATURA DEL SIGLO XIX. Masoliver, A. Obtenida de: <https://www.larazon.es/viajes/20210808/xb46ctfrubfb7equ253oytkvnu.html>

“(…)LA PROPIEDAD INTELLECTUAL DEL ARTE POPULAR SE VUELVE OTRA FORMA DE COLONIALISMO. (ALBARRÁN GONZÁLEZ, 2018; RUBIO, ALFARO, & CID, 2004)”.

Es muy importante recalcar que la **descolonización** se puede realizar de muchas maneras. El problema de la apropiación es un ejemplo y ésta se suscita cuando no se le da crédito o valoración a los conocimientos artesanales y su importancia histórica y cultural. Esto se puede asociar con el comentario que otorgó unx artesanx entrevistado que relató que la empresa para la que labora le está solicitando firmar un contrato legal para evitar que reproduzca el mobiliario artesanal que produce para ellos, pero ¿no son estos conocimientos parte del patrimonio cultural del artesanx y su comunidad?¿No deberían ser de dominio público? La directora explicó que debido a su gran inversión de tiempo y dinero, las cualidades que posee lx artesanx para crear las piezas que ella comercializa deberían ser propiedad de la empresa, pero ¿se puede privatizar el conocimiento popular?

Para muchos investigadores y diseñadorxs, la respuesta es no, ya que la propiedad intelectual del arte popular se vuelve otra forma de colonialismo (Albarrán González, 2018; Rubio, Alfaro, & Cid, 2004). La descolonización en este caso representaría que la inversión realizada por la diseñadora permitiera que lx artesanx pudiera utilizar el aprendizaje de cualidades estéticas para un beneficio individual y no solo común. Otra manera en la que se puede promover una descolonización sería mediante el intercambio de saberes, ya que comúnmente son lxs artesanxs quienes permiten que lxs diseñadorxs conozcan y adquieran sus conocimientos y formas de trabajo. Sin embargo, son pocas las veces que diseñadorxs difunden sus conocimientos y habilidades, con las que lxs artesanxs también podrían generar propuestas de valor respecto a nociones estéticas, de producción o muchas más.

Dentro del tema de la horizontalidad hay muchos subtemas que falta discutir y analizar, pero sobre todo investigar. Dichos temas tienen un peso enorme para promover el trabajo horizontal entre artesanxs y diseñadorxs, algunos de ellos son las limitantes que genera el contexto político y social de las comunidades de artesanxs en diferentes estados, los problemas de abastecimiento de agua que es la materia prima que más necesitan las fibras vegetales o las limitadas vías de acceso a las comunidades de artesanxs. Todos ellos son primordiales para el trabajo investigado pero el límite del tiempo y las restricciones de la pandemia del COVID-19 no permitieron que se pudieran investigar durante la tesis. Como se puede ver, la horizontalidad es un tema muy grande dentro del diseño artesanal en México y debido al aumento en la demanda por los productos realizados con fibras vegetales, lxs diseñadorxs deberán trabajar constantemente para alcanzar formas de trabajo que se acerquen más a ella. Para esto es muy importante que lxs diseñadorxs entiendan que el diseño del sur permite mejorar e intensificar relaciones con todo lo que nos rodea y asumir a todos como parientes en interacción, como seres humanos iguales (Albarrán González, 2018; Gutiérrez, 2015).

ARCHIVOS ANEXOS

Matriz de observación participante realizada a once artesanos de diferentes estados de la República Mexicana que trabajan con diferentes fibras vegetales.

Matriz de observación participante realizada a ocho diseñadorxs o dueñxs de marcas de diseño artesanal que trabajan con fibras vegetales en México.

ARTESANOS	GÉNERO	COMUNIDAD		CONTEXTO LABORAL									PROCESO PRODUCTIVO					PROCESO DE COMERCIALIZACION				PERSPECTIVA RESPECTO A LA ARTESANÍA	PERSPECTIVA RESPECTO A COLABORACIONES CON DISEÑADORES		
Nombre	Edad	Poblado o	Estado	Fibra que trabajan	Artesanía que más produce	Aprendizaje artesana	Forma de trabajo	Empresa	Trabaja con empresas de diseño	Vive del trabajo artesanal	Cuenta con sueldo fijo	Cuenta con prestaciones de ley	Consigue la materia prima	La produce o compra	Miembros de la familia que trabajan la artesanía	Procesos que realiza	Tiempo que toma el trabajo artesanal de una pieza	Situación actual de la demanda	Decisión de precios	Tipo de clientes	Satisfacción con precios	Problemas que perciben de la artesanía	Aspectos favorables del trabajo con diseñadores o arquitectos	Aspectos negativos del trabajo con diseñadores o arquitectos	
Margarito Sabino	37	Tlamecazapa	Guerrero	Hoja de palma	Cestos y tortilleros	Heredado desde joven	Individual/para empresa	-	SI	SI	NO	NO	SI	COMPRA	Mayores, adultos y jóvenes	Cotiza, compra, Rajado, Cocción, Tejido	Depende de la pieza a producir	Se buscan piezas nuevas con nuevos diseños, la gente quiere productos pero a precios baratos	Cliente	Revendedores, galerías, mueblerías, arquitectos y diseñadores	SI, A VECES	Los jóvenes ya no lo trabajan, envía entre vecinos y conocidos, se sigue pagando poco, no hay hojas de palma que se puedan conseguir fácil y gratis, se tiene que comprar.	Tienen nuevas ideas de nuevos productos y dan trabajo, por lo que la gente mantiene su trabajo artesanal.	No hay un dialogo fácil, no investigan de los materiales, no saben las limitantes del material y del poblado, ponen precios sin saber el tiempo que se necesita y los conocimientos que se requieren.	
Nacho Morales	67	Tulancingo	Estado de México	Tule	Muebles	Heredado desde joven	Para una empresa	-	SI	SI	NO	NO	SI	COMPRA	Mayores y adultos	Cotiza, compra, Mojado, Tejido	Depende de la pieza a producir	Hay más empresas que buscan los taburetes y productos hechos de tule con el mismo diseño	Cliente/artesano	Revendedores, galerías, mueblerías, arquitectos y diseñadores	SI, A VECES	No hay muchas personas interesadas en llevarlo a otros estados o países a mostrar nuestro trabajo.	Mantienen la demanda, generan empleos constantes y algunos artesanos que habían abandonado el tejido lo retomaron. También nos han llevado a otros estados o países a mostrar nuestro trabajo.	Los pagos a veces son retrasados, quieren firmar contratos laborales para no comercializar los productos por cuenta propia y no sabemos el precio final de los productos ni tenemos opinión sobre las piezas a producir, solo nos las piden.	
Antonio Alba	34	Acambay	Estado de México	Tule, bejuco	Muebles	Heredado desde joven	Individual/para empresa	-	SI	SI	NO	NO	SI	COMPRA	Mayores y adultos	Cotiza, compra, Transporta, Mojado, Tejido	Depende de la pieza a producir	Hay más personas interesadas en los muebles con fibras vegetales que antes.	Cliente/artesano	Empresas, arquitectos y diseñadores	SI, POR EL MOMENTO	Ya no se consigue la fibra como antes, son menos las personas que tejan que antes.	Se tiene un ingreso constante y se puede invitar a más amigos y familiares a tejer cuando hay mucha demanda. Hay opciones para quedarse a dormir en la oficina y trabajar varios días y después volver a casa. Como no es un empleo fijo, puedes trabajar en otros proyectos por aparte.	Dependes de la demanda que haya por lo que no es un empleo fijo. La oficina no está cerca de mi domicilio	
Juan Antonio Cruz Hernández	31	Tehuacan	Querétaro	Mimbre	Muebles y accesorios	Heredado desde joven	Tiene su empresa	EMAT MX	SI	SI	SI	SI	SI	COMPRA	Mayores, adultos y jóvenes	Diseña, Cotiza, Compra, Transporta, Organiza, Hace moldes y estructuras, Tejido, Transportación	Depende de la pieza a producir	Hay mucha demanda por muebles de alta artesanía por parte de diseñadores, arquitectos, hoteles y restaurantes.	Artesano	Mueblerías, arquitectos y diseñadores	SI	El material que se importa proviene de Asia y han aumentado mucho los precios. No hay muchas personas interesadas en aprender las técnicas artesanales. Hay pocos distribuidores de la fibra por lo que los precios no son variables.	Hay nuevas propuestas de productos a realizar. Hacen un puente accesible entre el diseño y la artesanía. Cada vez hay más diseñadores jóvenes interesados en aprender el proceso completo del tejido artesanal.	No todos los diseñadores se interesan en conocer el proceso artesanal del tejido por lo que sus productos no son fáciles de producir con la fibra. Algunos diseñadores quieren bajar el precio de la producción porque creen que el trabajo artesanal debe ser más barato y no comprenden lo que es la alta artesanía.	
Roberto Mejía		Los Reyes Ac	Estado de México	Popobillo	Cajas y cuadros	Heredado desde joven	Individual/para empresa	Yolopocotli arte en popobillo	POCO	SI	NO	NO	SI	COMPRA	Mayores y adultos	Diseña, Cotiza, Compra, Transporta, Teñido, Hace dibujo, Pegamento, Barniz, Transportación	Depende de la pieza a producir		Artesano	Turistas, coleccionistas, revendedores y galerías de arte popular.	SI				
Esleia Martínez Vázquez	45	San Juan Gu	OAXACA	Carrizo	Muebles y accesorios	Heredado desde joven	Individual/para empresa	-	POCO PERO SI	SI	NO	NO	SI	COMPRA	Mayores, adultos y jóvenes	Diseña, Cotiza, Compra, Transporta, Organiza, Hace moldes y estructuras, Tejido, Transportación	Depende de la pieza a producir	Llevo algunos años realizando proyectos para arquitectos o restaurantes por donde más venden en exposiciones de artesanía.	Artesano	Revendedores, galerías, mueblerías, arquitectos y diseñadores	SI	Ya no hay muchas personas que quieran trabajar, menos los jóvenes. Ha aumentado el precio de carrizo y muchas veces las personas no quieren pagar el costo que ellos ofrecen, se les hace caro.	Los diseñadores o arquitectos han generado nuevas ideas y esto ayuda a mantener la artesanía. Con algunos diseñadores tuvieron trabajo fijo durante varios años y pagaban buenos precios. Ha habido proyectos con escuelas que van a aprender el uso de la fibra.	Algunos diseñadores han querido trabajar con ellos y aprender a hacer sus piezas pero el problema es que no terminan y ya no regresan a continuar. Les han pedido proyectos especiales y no regresan por ellos.	
Belén Perez García	31	San Luis Arma	OAXACA	Hoja de palma	Cestos y accesorios	Heredado desde joven	Individual/para empresa	Arte en mis manos Belén	SI	SI	NO	NO	SI	COMPRA	Mayores y adultos	Diseña, Cotiza, Compra, Transporta, Organiza, Hace moldes y estructuras, Tejido, Transportación	Depende de la pieza a producir	Hay más personas que le piden productos especializados para sus eventos o regalos corporativos.	Artesano	Turistas, coleccionistas, revendedores y galerías de arte popular	SI	Los jóvenes ya no lo trabajan, envía entre vecinos y conocidos, se sigue pagando poco, no hay hojas de palma que se puedan conseguir fácil y gratis, se tiene que comprar.	Le han solicitado productos nuevos y diferentes lo cual genera que pruebe diferentes formas de trabajar la palma. Al solicitarle trabajo constante, generan que ella y su familia continúe trabajando los productos artesanales y no trabajen en otros rubros.	A veces la gente le pide diseños que no son sencillos ni se pueden realizar con su fibra o su forma de tejido por lo que no le es posible hacerlo. La gente sigue sin valorar el precio que involucra tanto trabajo y dedicación desde manejar con la materia prima hasta realizar el tejido de cada producto.	
Tomasa Tita Casanova Arellano	73	Zumpahuacán	Estado de México	Izote	Bolsas y estropajos	Heredado desde joven	Individual	-	NO	SI	NO	NO	SI	PRÓDUCE	Solo ella	Corta la fibra, la trabaja, liene moldes, tejido, transportación y venta	Aldedor de un mes	Sus ventas se generan en bazares o mercados artesanales por lo que no ha producido ni vendido en varios meses. No tiene contacto con empresas que comercializan su producto.	Artesano	Conocidos y personas en bazares y mercados	NO	Ya no hay personas que mantengan la artesanía en su comunidad. La fibra se obtiene de una planta que solo se puede cortar cuando hay lluvias y estas son menos recurrentes cada año.	Ha trabajado pocas veces y lo positivo que obtuvo fueron ideas para producir productos diferentes.	Una vez le pidieron un tejido muy grande que nunca le pagaron por lo que no confía en hacer pedidos personalizados, todo lo produce conforme a los procesos que conoce y tiene establecidos. No le pagan el precio justo que deberían tener sus productos ya que no se valoran su trabajo ni a la fibra que produce.	
Pastor Noé Ku Cam	74	Ebtún	Yucatán	Bejuco	Pantallas colgantes y canasias	Heredado desde joven	Individual	-	NO	Antes si, ahora ya no	NO	NO	Ya casi no	COMPRA	Solo el	Compra, Transporta, Sa	Mínimo 2 días pero depende de la pieza a producir	Ya no hay bejuco alrededor, algunos lo venden y cada vez menos se trabaja	Artesano	Vecinos y antes eran clientes de Mérida y Cancún	NO	Se compra barato y cada vez son menos los clientes que lo piden, ya no se consigue fácil el bejuco como antes.	Pedían piezas para hoteles de Cancún y Mérida y daban buen trabajo.	Ya no le piden nuevos productos	
Celsa María Inuit Moo	83	Xochil	Yucatán	Soskil de henequén	Mantiles, bolsas, animales, tortilleros, cestos y joyería	Heredado desde joven	Individual/para empresa	-	Muchas tiendas de artesa	SI	NO	NO	La compra en Holactún	COMPRA	Mayores, adultos y jóvenes	Diseña, Cotiza, Compra, Transporta, Organiza, Hace moldes y estructuras, Tejido, Transportación	Depende del producto pero todo se lo dividen en la familia y lo hacen en partes	Hay más demanda que antes, antes iban a vender a exposiciones y ahora solo le llaman para comprarlo.	Artesano	Tiendas de artesanía y boutiques en Yucatán, CDMX	SI AUNQUE LE HAN DICHO QUE SUBA LOS PRECIOS	Hubo algunas veces que no vendían y no tenía dinero para comprar material por lo que tuvo que pedir dinero al gobierno, después pidieron anticipo y la gente no lo quiere pagar.	Se les tiene que enseñar a tejer porque no saben el tiempo y esfuerzo que se necesita, creen que es fácil y no, las cosas no solo van a ser como querían sino como se pueden hacer.		
Antonio Acosta	33	Becal	Campeche	Palma jipi japa	Sombros, joyería, tortilleros, abanicos, cestos	Heredado desde joven	Individual/para empresa	-	Con algunos diseñadores	SI	NO	NO	SI	ÉL MISMO EN SU TERRENO	Mayores y jóvenes	Diseña, Cotiza, Corta la fibra, la trabaja, tiene moldes de prensa, tejido, transportación y venta	Depende del producto puede ser 1 día o 1 mes	Hay más demanda que antes pero por la pandemia va menos gente a Becal.	Artesano	Tiendas de artesanía y boutiques en Campeche, Yucatán, CDMX	SI pero no puede subir más por la competencia	No se difunde mucho del trabajo artesanal ni de su comunidad, en especial de Becal no hay mucha difusión en la Riviera Maya por lo que no va mucha gente.	Se hacen nuevos proyectos y eso le genera ganas de que productos vender y le genera más trabajo e ingresos.	Las formas y diseños que piden son muy diferentes y difíciles de hacer, a veces piden cosas pero no van por ellas.	

BIBLIOGRAFÍA

Tesauros - Diccionarios del patrimonio cultural de España - Fibra vegetal. (n.d.). Retrieved February 4, 2021, from <http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1000585.html>

A.P. Cubillo-Guevara; A.L. Hidalgo-Capitán. (2016). El sumak kawsay genuino como fenómeno social amazónico ecuatoriano. OBETS. Revista de Ciencias Sociales, 10(2), 301-333.
<https://doi.org/https://doi.org/10.14198/obets2015.10.2.02>

Acha, J. (2009). Introducción a la teoría de los diseños (4a edición). Editorial Trillas.

Aguilera, C. (1977). El arte oficial tenochca. Su significación social. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Aguilera, S. (2017). Cronología del Diseño Industrial en México.
<https://Desingingthelife.Wordpress.Com/>.
<https://desingingthelife.wordpress.com/2017/02/21/desarrollo-cronologico-del-diseno-industrial-en-mexico/>

Albarrán González, D. (2020). Rumbo a un diseño centrado en el Buen Vivir: Memorias visuales de la exploración del Lekil Kuxlejal para descolonizar el diseño artesanal textil en México.

Albarrán González, D. (2019). Tejiendo el Buen Vivir para la (re)conexión con la herencia cultural a través de la práctica textil.

Albarrán González, D. (2018). Inspiración o plagio: Por qué es necesario descolonizar a los diseñadores.

Comisarenco, D. (2019). Diseño industrial mexicano e internacional: memoria y futuro (2a ed.). Editorial Trillas.

d'Auvergne, T. (2018). Powerful Truths: Parrhesia, Horizontalism and Creating Community. Academia.Edu.
https://www.academia.edu/11775375/Powerful_Truths_Parrhesia_Horizontalism_and_Creating_Community

DGCPIU. (2018). Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas.
<https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/quienes-somos/acerca-de>

Durán, H. (1990). Diseño Industrial 1969 el inicio. Cuadernos de Arquitectura Docencia, 4/5, 95-98.
[ural.unam.mx/100preguntas/index.html](http://www.ural.unam.mx/100preguntas/index.html)

EDINBA. (n.d.). Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes Literatura. Instituto Nacional de Bellas Artes. Retrieved March 5, 2021, from <https://edinba.inba.gob.mx/escuela-de-diseno/historia.html>

España, P. C. de. (2021). Término: Fibra vegetal. Ministerio de Cultura y Deporte.

<http://tesauros.mecd.es/tesauros/numismatica/1186626.html>

Fernando Álvarez Romero; Alfredo Gutiérrez. (2017). Diseño del sur: interculturalidad en la vida cotidiana. Quinto Encuentro de Investigaciones Emergentes, 11-27.

FONART. (2013). Manual de Diseño Artesanal (M. Turok, Marta; Galton (Ed.)). Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. http://artesianiatextil.com/wp-content/uploads/2018/04/manual_diseno_artesanales.pdf

García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo - CONACULTA.

García Canclini, N. (1982). Las Culturas Populares en el Capitalismo. Nueva Imagen.

Gay, Aquiles; Samar, L. (2007). El diseño industrial en la historia. In Ediciones tec.

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/54087487/3.pdf?response-content-disposition=inline%3Bfilename%3DEI_diseno_industrial_en_la_historia.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=ASIATUSBJ6BAFJ77PLWE%2F20200416%2Fus-east-1%2Fs3%2Fa

Germán, M. T. (1997). Botánica y cestería . In No. 38 Cestería (pp. 60-63). Artes de México.

<https://www.jstor.org/stable/24326714?refreqid=excelsior%3A4e8c8a238d446b3a88f87778b5fe4a06>

Gobernación, S. de. (2018). DECRETO por el que se expide la Ley del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas y se abroga la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Diario Oficial de La Nación. https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5545778&fecha=04/12/2018

Good Eshelman, C. (1988). Haciendo la lucha. Arte y comercio nahuas de Guerrero. FCE.

Gutiérrez, A. (2015). Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros. Nómadas, 43, 113-129.

Kettley, S. (2005). Crafts praxis as a design resource. International Journal of Design.

https://www.researchgate.net/publication/228992716_Crafts_Praxis_as_a_Design_Resource

Littleton, T. (2000). The color of silver: William spratling, his life and art. Baton Rouge: Louisiana State University Press. p 138.

López, O., Vasconcelos, J. J., & Mexicana, L. E. (2005). Revista Historia de la Educación Latinoamericana. Revista Historia de La Educación Latinoamericana, 7, 139-159.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86900707>

Mallet, A. (2014). La Bauhaus y el México moderno: el diseño de van Beuren. Arquine.

Martínez, A. P. G. (1997). Naturaleza y geometría. Artes de México, 38, 10-31.

<http://www.jstor.org/stable/24326708>

Matarrese, M. L., & Vilchis Esquivel, L. del C. (2021). Prólogo. Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, 90, 11-19. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi90.3815>

Mejía Lozada, D. I. (2004). La artesanía de México: historia, mutación y adaptación de un concepto (El Colegio de Michoacán (Ed.)). <https://doi.org/10.46840/ec.2015.04.04> Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

<http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/index.html>

- Monsiváis, C. (1992). Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano. In C. Noriega (Ed.), *El Nacionalismo en México* (p. 448). El Colegio de Michoacán.
- Monsiváis, C. (n.d.). *IDENTIDAD NACIONAL LO SAGRADO Y LO PROFANO*.
- Monsiváis, C., Nacional, I., & Campuzano, A. F. (2017). *Identidad Nacional . Lo Sagrado y lo Profano*. *Revista de La Universidad de México*, 55-62.
- Morales Valderrama, C. et al. (1993). Cinco artesanías del oriente de Yucatán. In *Cuadernos de cultura yucateca* núm. 1. CONACULTA-INAH-Gobierno del estado de Yucatán.
<https://www.mayas.uady.mx/articulos/cinco.html>
- Morrill, P. C. (2002). *William Spratling and the mexican silver renaissance: maestros de plata*. HARRY ABRAMS.
- Novelo, V. (2006). *La capacitación de artesanos en México, una revisión*. Plaza y Valdés.
- Novelo, V. (1976). *Artesanías y capitalismo en México*. Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pablo Solón. (2017). *Alternativas Sistémicas* (Attac France (Ed.); 1a ed.). Focus on the Global South.
- Paz Lozano, O. (1997). El uso y la contemplación. *Revista Colombiana de Psicología*, 0(5-6), 133-139.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4895343.pdf>
- Peniche Rivero, P. (2010). *La historia secreta de la hacienda henequenera de Yucatán: deudas, migración y resistencia maya (1879-1915)*. Instituto de Cultura de Yucatán.
- Porset, C. (1952). *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*. INBA.
- Pozo, R., & Diaz, M. (2017). *Historia del taburete de tule por txt.ure - issuu*.
https://issuu.com/txt.ure/docs/txt.01_tuletabouret_history
- Restrepo, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas* (Enviñon editores (Ed.); 1a Edición).
- Restrepo, L. (2015). Tras los códigos del diseño industrial mexicano. *Economía Creativa*, 4, 62-87.
<https://doi.org/10.46840/ec.2015.04.04>
- Romero, J. (2015). *Revisión al diseño industrial [Universidad Autónoma del Estado de México]*.
<http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/49983>
- Rotman, M. (1994). *Articulaciones entre el campo cultural y la estructura económica: un análisis del proceso de transformación material y simbólico de las artesanías urbanas*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Salinas Flores, O. (2001). *Historia del Diseño Industrial* (Segunda ed). Editorial Trillas.
- Salinas Flores, O. (2001). *Clara Porset, una vida inquieta, obra sin igual*. Facultad de Arquitectura / Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Salinas Flores, O. (2007, November 18). *Horacio Durán, pionero del diseño*. *La Jornada*.
<https://www.jornada.com.mx/2007/11/18/sem-oscar.html>

- Salinas Flores, O. (2010). Tecnología y Diseño en el México prehispánico. Designio.
https://www.elsotano.com/libro/tecnologia-y-diseño-en-el-mexico-prehispanico_10328765
- Sandoval Valle, M. A. (2021). Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño. Cuadernos Del Centro de Estudios En Diseño y Comunicación No90, Cuaderno 9, 47-59.
<https://doi.org/https://doi.org/>
- Santos, B. de S. (2009). Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social. Siglo XXI.
- Sitrin, M. (2012). Horizontalidad and Territory in the Occupy Movements. Tikkun, 27(2), 32-63.
<https://doi.org/10.1215/08879982-2012-2012>
- Sitrin, M. (2010). Horizontalidad, autogestión y protagonismo en Argentina. Historia Actual Online, 21, 133-142.
- Sitrin, M. (2010). Horizontalidad, Autogestión y Protagonismo en Argentina. 21, 133-142.
- Soto Soria, A. (2006). Las Artesanías y el Diseño. In La capacitación de artesanos en México, una revisión. (pp. 29-48). Plaza y Valdés.
- Transparencia Presupuestaria. (2018). Cuenta Pública Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.
<https://www.transparenciapresupuestaria.gob.mx/work/models/CP/2018/tomo/VII/Print.VZG.01.INTRO.pdf>
- Turok, M. (1991). Cómo acercarse a la artesanía. Plaza y Valdés.
- Vzquez García, L. M., & Munguia Lino, G. (2015). Fibras vegetales y las artesanías en el Estado de México. Universidad Autónoma del Estado de México. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/21705>
- Zolla, Carlos; Zolla, E. (2014). Los pueblos indígenas de México: 100 preguntas. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
<http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/index.html>

IMÁGENES DE PORTADA

Imagen de portada:

"Belén Pérez tejiendo hoja de palma en San Luis Amatlán, Oaxaca," (2021) Fuente: Aguila, Mariana

Imagen de portada página 3:

"Hojas de palmas tendidas sobre los techos de casas en Tlamacazapa, Guerrero ," (2019) Fuente: Aguila, Mariana

Imagen de portada página 10:

"Hojas de palmas tendidas en casa de Margarito Sabino en Tlamacazapa, Guerrero ," (2019) Fuente: Aguila, Mariana

Imagen de portada página 14:

"Artesanías mexicanas y los árboles de la vida en Metepec," (2020) Fuente: Rodriguez, Alonso. Obtenida de: <https://ungustito.mx/artesantias-mexicanas-y-los-arboles-de-la-vida-en-metepec-100896/>

Imagen de portada página 20:

"CLARA PORSET, dibujo de los muebles de Clara Porset para el concurso Organic Design for Home Furniture en el museo MOMA, de Nueva York, 1941c," (2015) Fuente: Zaida, Muxi. Obtenida de: <https://undiaunaarquitectura.wordpress.com/2015/04/11/clara-porset-1895-1981/>

Imagen de portada página 26:

"Caralarga, el taller mexicano que crea los tapices de hilos que triunfan en Instagram," (2022) Fuente: Muñoz, Fran. Obtenida de: <https://www.elledecor.com/es/disenio/a38883750/carlarga-taller-arte-textil-artesanal-mexico-instagram/>

Imagen de portada página 31:

"Del 2001 al 2021, o del "que se vayan todos" al "que se vaya el otro"" (2022) Fuente: Brienza, Hernán. Obtenida de: <https://www.infobae.com/opinion/2022/01/02/del-2001-al-2021-o-del-que-se-vayan-todos-al-que-se-vaya-el-otro/>

Imagen de portada página 35:

"Arundo donax L." (2022) Fuente: Red de herbarios del noreste de México. Obtenida de: <https://herbanwmex.net/portal/imagelib/imgdetails.php?imgid=14651>

Imagen de portada página 46:

"Artesana tejiendo fibra de jonote en Cuetzalan, Puebla" (2022) Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen de portada página 52:

"Foto de producto realizado en el 5to Diplomado en diseño industrial de objetos " (2019) Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen de portada página 56:

"Artisan Amalia and founder Amanda designing in Guatemala," (2020) Fuente: Living Threads Co
Obtenida de: <https://livingthreadsco.com/blog/2020/10/29/custom-design-your-own-handcrafted-textiles>

Imagen de portada página 100:

"Mestiz estudio," Fuente: Domestika Obtenido de: <https://www.domestika.org/es/projects/1472454-mestiz-studio>

IMÁGENES

Imagen 1. "Foto de mi participación en Contruyendo Lazos. Primer Encuentro Nacional de Jóvenes Creativos: Artesanos y Diseñadores del 2016." Fuente: Facebook, Obtenida del: perfil de Jackeline Luciano Perera

Imagen 2. "Casos de Covid-19 en población indígena ascienden a 10 mil 877: INPI." Fuente: Gómez, C., (2020) Periódico La Jornada, Obtenida de:
<https://www.jornada.com.mx/ultimas/sociedad/2020/11/13/casos-de-covid-19-en-poblacion-indigena-ascienden-a-10-mil-877-inpi-4644.html>

Imagen 3. "Fundación en 1948 del Instituto Nacional Indigenista. Fue creado a instancias del Dr. Alfonso Caso (en la foto, dialogando con mujeres tu'un savi,mixtecas de Oaxaca)". Fuente: Twitter del Museo Indígena, Obtenida de:
<https://twitter.com/MiMuseoIndigena/status/1070000366333378560/photo/1>

Imagen 4. "En su 38 aniversario, el Museo Nacional de Culturas Populares reabre sus puertas con cuatro exposiciones." Fuente: Línea de Contraste (2020), Obtenida de:
<https://www.lineadecontraste.com/museo-culturas-reabre-exposiciones/>

Imagen 5. Foto de Clara Porset. Fuente: Muxi, Z., (2015), Clara Porset 1895-1981, Obtenida de:
<https://undiaunaarquitectura.wordpress.com/2015/04/11/clara-porset-1895-1981/>

Imagen 6. "Héctor Aguilar, Antonio Pineda, William Spratling, and Antonio Castillo". Fuente: Guzmán, Juan. (1955) Colección de la Biblioteca Latinoamericana, Universidad de Tulane. Obtenida de:
<https://unframed.lacma.org/2013/04/11/modern-mexican-silver-reflections-across-time>

Imagen 7. "Michael Van Beuren posa sonriente con el primer equipo de trabajadores en su fábrica alrededor de 1939. Fuente: El diseño alemán que revolucionó los muebles mexicanos Fuente: Villasana, C., (2019), Archivo Ingrid Van Beuren y Tiago Solís, Obtenida de:
<https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/el-diseno-aleman-que-revoluciono-los-muebles-mexicanos>

Imagen 8. "Clara Porset y Horacio Duran, los padres del diseño industrial en México". Fuente: Damian, Nestor. (2022). Obtenida de:<https://www.experimenta.es/noticias/industrial/clara-porset-y-horacio-duran-los-padres-del-diseno-industrial-en-mexico/>

Imagen 9. "Clara Porset, Afiche de la muestra «El arte en la vida diaria" Fuente: Un Día, Una Arquitecta, Zaida Muxi. (2015). Obtenida de:
<https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/11/clara-porset-1895-1981/>

"Imagen 10. "Clara Porset, Exposición «El arte de la vida diaria» en Ciudad Universitaria 1952. Frase de su autoría para contextualizar". Fuente: Un Día, Una Arquitecta, Zaida Muxi. (2015). Obtenida de:
<https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/11/clara-porset-1895-1981/>

Imagen 11. "La Escuela de Diseño y Artesanías –EDA– inicia clases en febrero de 1962". Fuente: Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Obtenida de: <https://edinba.inba.gob.mx>

Imagen 12. "Blog informativo del Programa Multidisciplinario Diseño y Artesanías de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco". Fuente: ProMDyA Obtenida de:
<http://promdya.blogspot.com/>

Imagen 13. "Manual de Diseño Artesanal. Fuente: Artesania Textil , Obtenida de:
http://artesianiatextil.com/wp-content/uploads/2018/04/manual_diseno_artesanales.pdf

Imagen 14. "El Argentinazo y su legado "Cacerolazo en la plaza de Mayo". Fuente: Razón y Revolución, Obtenida de: <https://razonyrevolucion.org/el-argentinazo-y-su-legado/>

Imagen 15. "El Herbario de la UNAM, un gabinete de maravillas botánicas en miles de repisas". Fuente: Cinta, A. (2018) LOCAL MX, Obtenida de: <https://www.local.mx/zonas/zona-sur/cu/herbario-unam/>

Imagen 16. "El Herbario de la UNAM, un gabinete de maravillas botánicas en miles de repisas". Fuente: Cinta, A. (2018) LOCAL MX, Obtenida de: <https://www.local.mx/zonas/zona-sur/cu/herbario-unam/>

Imagen 17 "Arundo Donax L." Fuente: Red de Herbarios del Noroeste de México. 2022. Obtenida de: <http://herbanwmex.net/portal/index.php>.

Imagen 18. "Chusquea" Fuente: Red de Herbarios del Noroeste de México. 2022. Obtenida de: <http://herbanwmex.net/portal/index.php> .

Imagen 19. "Phragmites australis (Cav.) Trin. ex Steud." Fuente: Catálogo de las plantas vasculares de Chile. Gayana Botánica .Obtenida de: <http://catalogoplantas.udec.cl/?q=node/1444>

Imagen 20. "Cyperus canus J.Presl & C.Presl." Fuente: Red de Herbarios del Noroeste de México. 2022. Obtenida de: <http://herbanwmex.net/portal/index.php> .

Imagen 21. "SCHOENOPLECTUS CALIFORNICUS" Fuente: Atlas of Florida Plants. Institute of Systematic Botany. 1972. Obtenida de: <https://florida.plantatlas.usf.edu/plant.aspx?id=2194> .

Imagen 22. "Typha latifolia L." Fuente: Herbarium of Wisconsin State University. 1969.Obtenida de: <https://wisflora.herbarium.wisc.edu/taxa/index.php?taxon=5294&cl=Trempealeau%20County%2020>

Imagen 23 "Desmoncus chinantlensis" Fuente: Plants of the world online. KEW's Herbarium. Royal Botanical Gardens. Obtenida de: <https://powo.science.kew.org>

Imagen 24 "Monstera deliciosa Liebm" Fuente: Atlas of Florida Plants. Institute of Systematic Botany. 1967. Obtenida de: <https://florida.plantatlas.usf.edu/specimendetails.aspx?PlantID=277>.

Imagen 25 "AGAVE LECHUGUILLA TORR" Fuente: Desert Botanical Garden Herbarium (DES).
Obtenida de: <https://herbanwmex.net/portal/collections/individual/index.php?occid=2043870> .

Imagen 26 "Bambusa vulgaris" Fuente: Antropocene. Un mundo ecosostenible..
Obtenida de: <http://antropocene.it/wp-content/uploads/2020/06/Bambusa-vulgaris.jpg>

Imagen 27 "Dasylirion wheeleri Watts ex Rothr" Fuente: Herbario de la Universidad de Sonora (USON:USON). Obtenida de: <https://herbanwmex.net/portal/collections/individual/index.php>

Imagen 28 "Bambusa aculeata Schard" Fuente: Plants of the world online. KEW's Herbarium. Royal Botanical Gardens. Obtenida de: <https://powo.science.kew.org>

Imagen 29 "Otatea acuminata (Monro) C.E. Calderón y Sodersti." Fuente: Red de Herbarios del Noroeste de México. Obtenida de: https://herbanwmex.net/imglib/h_seinet/seinet/ASU/ASU0011/ASU0011835.jpg

Imagen 30 "Yucca decipiens Trel." Fuente: SEINet Portal Network Arizona - New Mexico Chapter..
Obtenida de: https://swbiodiversity.org/imglib/h_seinet/seinet/ASU/ASU0003/ASU0003158.jpg

Imagen 31 "Carludovica palmata R. y P." Fuente: University of Florida Herbarium)..
Obtenida de: <http://cdn.flmnh.ufl.edu/Herbarium/jpg/145/145423a1.jpg/>

Imagen 32 "Nolina mata pensis Wiggins." Fuente: University of Colorado Museum of Natural History Herbarium Vascular Plant Collection. Obtenida de: https://botanydb.colorado.edu/botany/COLO_V/02264/02264042.jpg

Imagen 33 "Brahea dulchis (H.B.K.) Mart" Fuente: University of New Mexico Herbarium.
Obtenida de: <https://herbanwmex.net/portal/collections/individual/index.php?occid=4060384>

Imagen 34 "Sabal mexicana Mart." Fuente: IREKANI, Instituto de biología de la UNAM
Obtenida de: <http://unibio.unam.mx/irekani/handle/123456789/20750?mode=full&proyecto=Irekani>

Imagen 35 "Salix humboldtiana Willd." Fuente: University of South Florida Herbarium..
Obtenida de: <https://cdn.plantatlas.org/img/specimens/USF/170590.jpg>

Imagen 36 "Salix taxifolia, Salix Bomplandiana y Salix Goodinni." Fuente: Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO) Obtenida de: : <https://enciclovida.mx/especies/167329>

Imagen 37 "Heliocarpus donnel-smithii Rose." Fuente: Biodiversidad de Guatemala. United States National Herbarium - Smithsonian. Obtenida de: <https://biodiversidad.gt/portal/collections/individual/index.php?occid=240257>

Imagen 38 "Pinus engelmannii Carrieri." Fuente: Red de herbarios del noroeste de México. Arizona State University Vascular Plant Herbarium. Obtenida de: <https://herbanwmex.net/portal/taxa/index.php?taxon=4054&clid=3627>

Imagen 39. "Representación en el Códice Maritense de los diferentes tipos de asientos en rollo." Fuente: Salinas, O., (2010), Obtenida de: Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 82, Designio, México.

Imagen 40. "Asiento en rollo de varas con dos ligaduras y cuerda para transportarse (icpalli). Representación hipotética del autor.". Fuente: Salinas O., (2010), Obtenida de: Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 83, Designio, México.

Imagen 41. "Asientos tolicpalli del área del altiplano (izquierda) y de la región maya (centro y derecha). Representación hipotética del autor". Fuente: Salinas, O., (2010), Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 83, Designio, México.

Imagen 42. "Tolicpalli, con su cuerda para transporte. Representación hipotética del autor.". Fuente: Salinas, O., (2010), Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 83, Designio, México.

Imagen 43. "Joven matrimonio azteca sobre un petate para casa-habitación.. Representación hipotética del autor.". Fuente: Salinas O., (2010), Obtenida de: Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 101, Designio, México.

Imagen 44. "Representación de un chiquihuite cargado de tomates. Códice Mendoza". Fuente: Salinas O., (2010), Obtenida de: Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 108, Designio, México.

Imagen 45. "Cesto con tapa, utilizado para transportar implementos para el consumo de alimentos. Códice Mendoza. Representación hipotética del autor" Fuente: Salinas O., (2010), Obtenida de: Tecnología y Diseño en el México Prehispánico, página 109, Designio, México.

Imagen 46. "Henequén: el "oro verde" yucateco." Fuente: Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Gobierno de México, Obtenida de: <https://www.gob.mx/siap/es/articulos/henequen-el-oro-verde-yucateco?idiom=es>

Imagen 47. "Naturaleza y Geometría" Tejido plano de fibras vegetales. De izquierda a derecha: 1) Tejido en espiral de hoja de palma, 2) Tejido de petate en tule 3) Tejido en espiral de mimbre." Fuente: Gámez, Ana P., (1997), Obtenida de: "Cestería". Artes de México

Imagen 48. "Naturaleza y Geometría" Tejido de bolsa y de recipiente de fibras vegetales. De izquierda a derecha: 1) Tejido de guare de carrizo. 2) Tejido de guare de carrizo. 3) Tejido de tule de forma animal." Fuente: Gámez, Ana P., (1997), Obtenida de: "Cestería". Artes de México

Imagen 49. Mapa de zonas geográficas de zonas. Fuente: Águila, Mariana.

Imagen 50. "Canastas y platos tejidos con varas de torote." Fuente: Facebook de Comca'ac Artesanías Torres, Obtenida de: <https://sonorastar.com/2021/01/06/artesania-comcaac-regalo-cultural-de-los-seris-al-mundo/>

Imagen 51. "Chuspata, un regalo artesanal de Michoacán para Cuautla" Fuente: El Sol de Cuautla, Hernández, Rosaura, Obtenida de: <https://www.elsoldecuautla.com.mx/cultura/chuspata-un-regalo-artesanal-de-michoacan-para-cuautla-7234372.html>

Imagen 52. "Nada qué celebrar en el Día del Artesano, reprochan indígenas mixtecos". Fuente: Castillo, Victor, El Sol de Orizaba., Obtenida de: <https://www.elsoldeorizaba.com.mx/cultura/artesano/nada-que-celebrar-en-el-dia-del-artesano-reprochan-indigenas-mixtecos-1366009.html>

Imagen 53. "Sombreros Jipijapa de Becal" Fuente: Campeche Travel, Obtenida de: <https://campeche.travel/packages/sombreros-jipijapa-de-becal/>

Imagen 54. "Cartel del 5to Diplomado en Diseño Industrial de Objetos." Fuente: Cuenta de Facebook del Dr. Luis Equihua, Obtenida de: <https://www.facebook.com/luissequihua>

Imagen 55. "Foto del Centro de las Artes de San Agustín, en San Agustín Etla, Oaxaca" . Fuente: Águila, Mariana.

Imagen 56. "Foto de las piezas realizadas en barro para alimentar a las aves por Valeria Tamayo Córdoba y Rubi Maribel López Ruiz" . Fuente: Águila, Mariana.

Imagen 57 y 58. "Foto de lxs participantes al Diplomado en Diseño Industrial de Objetos y de los objetos producidos" . Fuente: Águila, Mariana.

Imagen 59. "Mapa de la República Mexicana con la ubicación de lxs artesanxs entrevistadxs". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 60 y 61. "Margarito Sabino en su domicilio y tejiendo hoja de palma". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 62 y 63. "Nacho Morales en su domicilio y en su taller y de la empresa TXT.URE" . Fuente: Águila, Mariana

Imagen 64 y 65. "Antonio Alba en el taller de la empresa Canto Artesanos". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 66 y 67. "Antonio Cruz y Francisco Cruz en el taller de su empresa EmatMX y artesanos trabajando el mimbre". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 68 y 69. "Roberto Mejía en su domicilio y el popotillo hervido de colores". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 70 y 71. "Estela Martínez y su nieta en su taller y tienda, y una pantalla colgante de carrizo". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 72 y 73. "Belén Pérez en su domicilio y una cubierta de botella tejida en hoja de palma". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 74 y 75. "Tomasa Casanova en su domicilio y piezas producidas con jonote". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 76 y 77. "Pastor Noo en su domicilio y piezas producidas con bejuco". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 78 y 79. "Celsa Ihuit en su domicilio y piezas producidas con soskil". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 80 y 81. "Antonio Acosta en su tienda y algunas piezas producidas con palma jipi japa". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 82. "Mapa de la República Mexicana con la ubicación de lxs diseñadorxs entrevistadxs". Fuente: Águila, Mariana

Imagen 83 y 84. "Foto de Regina Pozo y de la colección Tule". Fuente: Pozo, Regina. Obtenida de: <http://www.reginapozo.com/about> y <http://www.txt-ure.mx/collections>

Imagen 85 y 86. "Foto de Moisés Hernández y de un cesto realizado con artesanías de Tlamacazapa". Fuente: Caneda, Ximena. <https://ambientesdigital.com/mois-es-hernandez/> Fuente: Diario Shop. <http://www.diarioshop.com/palm-1>

Imagen 87 "Foto de Araceli Prado y Carmen Lombana". Fuente: Revolution of Forms. Obtenido de: <https://revolutionofforms.co/pages/our-designers>

Imagen 88 "Foto del catálogo de AC Palma". Fuente: AC PALMA. Obtenido de: <http://acpalma.com.mx/>

Imagen 89 "Foto de Berke Gold". Fuente: Kickstarter. Obtenido de: <https://www.kickstarter.com/projects/weaingtejer/weaving-tejer>.

Imagen 90 "Foto de Taco Bag en color natural". Fuente: ALMA. Obtenido de: <https://www.instagram.com/wearealmamx/>

Imagen 91 y 92 "Foto de Beatriz Carregha y de la Colección Pinto.". Fuente: MAKAHUA. Obtenido de: <https://www.makaua.com/>

Imagen 93 y 94 "Foto de Oscar Hagerman y Claudia Barriga y de la Silla Arrullo". Fuente: Canto Artesanos. Obtenida de: <https://canto.mx/canto-artesanos>

Imagen 95 y 96 "Foto de artesanxs con los que colabora Hecho de México y de sus productos." Fuente: Hecho de México. Obtenido de: <https://www.instagram.com/hdmx.taller/?hl=es>

Imagen 97 y 98 "Foto de Fernando Laposse, el maíz y la marquetería realizados en el proyecto Totomoxtle". Fuente: Laposse, Fernando. Obtenido de: <http://www.fernandolaposse.com/projects/totomoxtle/>

Imagen 99, 100 y 101, Graficas del rango de edades, las fibras utilizadas y productos más manufacturados. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 102, 103 y 104, Graficas que ilustran la forma de trabajo, la relación con las empresas de diseño y la fuente de ingresos. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 105 y 106. Graficas que ilustran el abastecimiento de fibras vegetales y del proceso más utilizado de uso de fibras vegetales. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 107, Graficos que ilustran la poca ganancia que obtienen lxs artesanxs. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 108 y 109. Graficos que ilustran la forma de determinar precios y la satisfacción con los precios de venta. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 110, Graficos que ilustran la problemática respecto al desinterés de los jóvenes en trabajar las artesanías y el desabasto de las fibras vegetales. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 111, Graficos que ilustran los aspectos positivos de las colaboraciones como la creación de nuevos productos, los nuevos mercados. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 112, Graficos que ilustran los aspectos negativos de las colaboraciones como la falta de interés por aprender de los diseñadores y la falta de continuidad en los pedidos. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 113, 114 y 115, Graficas de promedio de edad de las empresas, los estudios o puesto y productos más comercializados. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 116 y 117, Graficos que ilustran la variedad de fibras que comercializan las marcas y los poblados donde colaboras con artesanas que las trabajan. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 118, 119 y 120, Graficos que ilustran las diferentes formas de contacto con artesanos, la diferencia entre quienes cultivan o compran la fibra y el número de artesanos con quienes colaboran. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 121 y 122, Graficos que ilustran cuantos diseñadores aprendieron a trabajar las fibras y las diferentes formas en que diseñan los productos. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 123 y 124, Graficos que ilustran cuantos diseñadores aprendieron a trabajar las fibras y las diferentes formas en que diseñan los productos. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 125, 126 y 127, Graficos que ilustran el aumento de la demanda de fibras vegetales debido al desinterés por el plástico, la equidad entre las opiniones respecto a la inversión otorgada y su preocupación por la inversión no recuperada. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 128, 129 y 130, Graficos que ilustran el placer de los diseñadores de colaborar con artesanos, por su reconocimiento y que sus ingresos han mejorado. Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 131, Graficos que ilustran las diferentes opiniones de los diseñadores entrevistados- Fuente: Aguila, Mariana.

Imagen 132, "La mozambiqueña María Paula Meneses reflexionará, desde las epistemologías del Sur, sobre los retos de la EpTS" Fuente: Congreso de educación para la transformación social. Obtenida de: <https://www.congresoed.org/wp-content/uploads/2021/08/epistemologias-del-Sur.jpg>

Imagen 133, "Inglaterra y Francia se reparten el mundo" Fuente: CARICATURA DEL SIGLO XIX. Masoliver, A. Obtenida de: <https://www.larazon.es/viajes/20210808/xb46ctfrubfb7equ253oytkvnu.html>