



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Maestría en Diseño Industrial
Posgrado en Diseño Industrial
Tecnología

**DISEÑANDO LA ARTESANÍA, el caso de Capula,
Michoacán**

Tesis que para optar por el grado de Maestra en
Diseño Industrial presenta:

Mónica Itzel Sosa Ruiz

Comité tutor:

Mtro. Ángel M. Groso Sandoval
Facultad de Arquitectura

MDI. Margarita A. Landázuri Benítez
Facultad de Arquitectura

Prof. Alberto Díaz de Cossío Carbajal
Facultad de Arquitectura

México D.F. Noviembre 2014



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.

DISEÑANDO LA ARTESANÍA, el caso de Capula,
Michoacán

Mónica Itzel Sosa Ruiz

Maestría en Diseño Industrial
Posgrado en Diseño Industrial
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Comité tutor:

Mtro. Ángel M. Grosó Sandoval
Facultad de Arquitectura

MDI. Margarita A. Landázuri Benítez
Facultad de Arquitectura

Prof. Alberto Díaz de Cossío Carbajal
Facultad de Arquitectura

México D.F. Noviembre 2014



Director:

Mtro. Ángel M. Groso Sandoval

Sinodales:

MDI. Ana M. Losada Alfaro

MDI. Eloísa Mora Ojeda

MDI. Margarita A. Landázuri Benítez

Prof. Alberto Díaz de Cossío Carbajal

A mis raíces, en memoria:

Ma. Guadalupe González Herrera †

Juan Ruiz Correa †

Alfredo Sosa Castañeda †

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), así como al Posgrado en Diseño Industrial, UNAM por la beca otorgada.

A mi familia por su infinito apoyo e interés, en especial a:

Ma. Guadalupe Ruiz González

Alfredo Sosa Rojas

Evangelina Rojas Chávez

Ma. Guadalupe Sosa Ruiz

Frida Ángela Sosa Ruiz

A Osiris Gabriel Pérez Chicano por escuchar mis desahogos.

A mi tutor y co-tutores por leerme, escucharme y comentarme:

Ángel Mauricio Grosó Sandoval

UNAM

Margarita Alina Landázuri Benítez

UNAM

Alberto Díaz de Cossío Carbajal

UNAM

Carlos Herrejón Peredo

COLMICH

A mis lectoras por su tiempo, sus correcciones y opiniones:

Laura América Pedraza Calderón

COLMICH

Amalia Ramírez Garayzar

COLMICH

Magdalena Amalia García Sánchez

COLMICH

Ana María Losada Alfaro

UNAM

Eloísa Mora Ojeda

UNAM

A los maestros y amigos que me brindaron sus conocimientos y me prestaron material de consulta:

Vicente Sánchez Domínguez

Fernando Rubén Rueda Chávez

Guillermo Gazano Izquierdo

Óscar A. Salinas Flores

Nora Edith Jiménez Hernández
Eduardo Williams Martínez
Personal Biblioteca COLMICH «Luis González»
Jessica I. Martínez Santoyo
Lorena Guzmán Lemus
Quinta Soledad
Generación PDI 2012-2014

Al padre Rafael López López por sus bendiciones y
buenos deseos.

A los alfareros que me mostraron su saber, compartieron sus inquietudes y aguantaron los cercanos disparos de mi cámara:

-CAPULA-

Pedro Arroyo
Celia Pérez Estrada
Leocadio Arias Duarte
María Inés Leal García
Audelina García Leal
Héctor Iván González Pineda
Uriel Arroyo de la Cruz
Samuel Ruiz Reyes
Fernando Ruiz Reyes

-PATAMBAN-

Catherine Bony

Ricardo Calderón

Eloísa Ventura Soto

Martín Alonso Molina

Yolanda Suárez Ambríz

Juana Chávez Valentín

Gloria Méndez

-ZINAPÉCUARO-

Marco Antonio Solís Luna

Martín Solís Hernández

Por compartir sus conocimientos e inquietudes a:

Mario Agustín Gaspar Rodríguez

Juan Torres Calderón

Hugo Salas Frontana

Índice

Agradecimientos.....	5
Índice.....	9
Índice de Ilustraciones.....	11
Introducción.....	19
Arte, Tecnología y Ciencia:	
Un nuevo mundo.....	22
Cerámica de Capula:	
<i>Del diseño de la tradición a las Políticas Culturales- Educativas.....</i>	<i>42</i>
Estilos de la Alfarería de Capula: <i>El papel del diseño en la creación de elementos identitarios.....</i>	<i>64</i>
La alfarería "tradicional".....	67
La alfarería "fina".....	69
Los estilos frente al mercado.....	77
El Contraste:	
La producción intervenida y sus implicaciones en la comunidad.....	86
Conclusiones.....	101

Anexos

Proceso	110
Producción	114
<i>Las tierras</i>	114
La forma	116
Decorado	120
Quema	124

Fuentes Consultadas

Artículos.....	128
Entrevistas	130
Libros.....	132
Referencias de Internet	141
Revistas	151
Otros	152

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. "El Gato" al sol -alfarerito de Capula.....	17
Ilustración 2. Morfología probable de los hornos a partir de los dibujos de Robert S. Santley.	30
Ilustración 3. Morfología actual de los hornos usualmente empleados en Michoacán.....	32
Ilustración 4. Ubicación de Michoacán, imagen intervenida, Imagen: Travel by México, 2010.....	35
Ilustración 5. Regiones alfareras, elaboración con datos de CASART, 1986.....	36
Ilustración 6. Lámina XXIX. Folio 5v. de la Relación de Michoacán, mostrando algunos oficios. Imágen intervenida. Imagen: El Colegio de Michoacán, 2010.....	41
Ilustración 7. Cajete Trípode, La Rosa de San Juan, Capula. Colección privada. Foto: Abraham García, 2012.....	43
Ilustración 8. Vasija de estribo. Cultura tarasca. Postclásico, Santa Rita Copándaro, Mich. Foto: Marco A. Pacheco, 2005.....	43
Ilustración 9. Loza Corriente.....	48

Ilustración 10. Diferentes motivos geométricos decorativos presentes en la alfarería de Capula. Colección privada	50
Ilustración 11.. Motivo de capulín presente en vasija Oconahua Rojo sobre blanco. Los Patos. Foto y Representación: Beekman y Weigand, 2000. ²⁵	50
Ilustración 12. Cartel Publicitario BANFOCO. Imagen: Artes de México, No. Extraordinario 1970-1971.....	63
Ilustración 13. Alfarería tradicional de Capula.	68
Ilustración 14. Sello de Capulín. Taller Familiar de Pedro Arroyo.....	68
Ilustración 15. Aplicando el sello, Taller Familiar de Pedro Arroyo, Capula	68
Ilustración 16. Tapa de Olla con decorado punteado. 1º Lugar Concurso CASART Michoacán nuevos diseños. Alfarera Rosa Patricia Neri Peña... 70	70
Ilustración 17. Catrina. CASART Michoacán. Pieza de exposición.....	71
Ilustración 18. Elaborando una Catrina, Alfarera Celia Pérez.....	72

Ilustración 19. Platito de alta temperatura. Alfarero Samuel Ruiz.....	73
Ilustración 20. Platos Alfarería de Alta Temperatura Patamban.....	76
Ilustración 21. Alfarero greteando. Taller Familiar de Pedro Arroyo, Capula.....	81
Ilustración 22. Cambios en los brillos, plato rectangular con esmalte libre de plomo, plato circular con plomo. Alfarero Uriel Arroyo.....	83
Ilustración 23.. Taller de alta temperatura. El Nuevo Colibrí, Capula.....	85
Ilustración 24. Interior Horno Abandonado Escuela-Taller, Capula.....	86
Ilustración 25. Exterior lateral, Horno Abandonado Escuela-Taller, Capula.....	87
Ilustración 26. Tierras empleadas.....	91
Ilustración 27. Fotografía invertida de una plantilla. Técnica de Sèvres, Francia.....	92
Ilustración 28. Pieza decorada al negativo. Concurso CASART Michoacán Nuevos Diseños.....	93
Ilustración 29. Posición de precios de acuerdo al precio promedio por tipo de pieza por lugar. Tienda CASART Michoacán, 2014.....	94

Ilustración 30. Molcajetes, Exposición De ida y Vuelta, Piezas de Julio Martínez Barnette.....	96
Ilustración 31. Marcas Colectivas de Capula, MARCANET, 2007.....	99
Ilustración 32. Catrina.1° Lugar Concurso CASART Michoacán Nuevos Diseños Alfarero Juan Carlos Hernández de la Cruz.....	100
Ilustración 33. La familia Mateo, quema al aire libre empleando eco-leña. Foto: colectivo de cerámica 1050°, 8 de agosto de 2013.....	107
Ilustración 34. Simbología y abreviaciones empleadas en el Diagrama de Flujo.....	112
Ilustración 35. Proceso General de la Cerámica	113
Ilustración 36. Arcilla refractaria líquida para el vaciado. Taller El Nuevo Colibrí, Capula.....	114
Ilustración 37. Terrones de barro colorado. Taller Familiar de Pedro Arroyo, Capula.....	115
Ilustración 38. Tamizando el barro blanco. Taller Familiar. Pedro Arroyo, Capula.....	115
Ilustración 39. Charanda líquida. Cooperativa Alfareros de Patamban, Patamban.....	116
Ilustración 40. Área de Moldeado, los moldes pueden observarse en las repisas (superior e inferior).	

del fondo, lado izquierdo. Taller Ma. Inés Leal, Capula.....	116
Ilustración 41. Recubrimiento exterior , Alfarera Audelina García, Capula.....	117
Ilustración 42. Recubrimiento interior. Alfarera Audelina García, Capula.....	117
Ilustración 43. Vaciado en Molde. Taller El Nuevo Colibrí, Capula.....	118
Ilustración 44. Vista posterior del torneado con tarraja. Cooperativa de Alfareros de Patamban. Alfarera Juana Chávez, Patamban.....	118
Ilustración 45. Vista lateral del torneado con tarraja. Cooperativa de Alfareros de Patamban. Alfarera Juana Chávez, Patamban.....	118
Ilustración 46. Torneado sin tarraja. Cooperativa de Alfareros de Patamban. Alfarero Ricardo Calderón, Patamban.....	119
Ilustración 47. Torteado. Alfarera Audelina García, Capula.....	120
Ilustración 48. Tipos de capulín de los talleres entrevistados. Capula.....	121
Ilustración 49. Técnicas y Motivos empleados en Capula.....	122

Ilustración 50. Técnicas y Motivos empleados en Patamban	123
Ilustración 51. Técnicas y Motivos empleados en Zinapécuaro.....	124
Ilustración 52. Horno de leña. Taller Solís Hernández , Zinapécuaro.....	125
Ilustración 53. Horno de leña con hogar subterráneo. Taller Familiar de Pedro Arroyo, Capula.....	126
Ilustración 54. Horno de gas, estructura de fierro. Taller Ma. Inés Leal, Capula	126
Ilustración 55. Horno de gas, estructura de fierro con doble puerta y rieles de carga. Taller El Nuevo Colibrí, Capula.....	127
Ilustración 56 Horno de gas, estructura de ladrillo con bóveda. Cooperativa de Alfareros de Patamban, Patamban.....	127

...Tu barro suena a plata, y en tu puño su
sonora miseria es alcancía...



Ilustración 1. "El Gato" al sol -alfarero de Capula

CÁNTARO DE AMATENANGO

Manos también de barro,
cántaro, te moldeaban,
y un amoroso aliento
en tu barro guardaban.

Intacto, como un santo,
cruzaste entre las llamas
y ahora resplandeces
en el lugar más limpio de la casa.

De ti quiero aprender
el modo y la enseñanza:
cuando la sed me busque
me halle samaritana.

Rosario Castellanos

Introducción

Lo que hoy llamamos artesanía mexicana, inició como el resultado del contacto e intercambio que se dio entre diversas culturas desde épocas prehispánicas. Al ser ésta una expresión que emana del pueblo, su creación es manifestación de la cultura viva, condición que dentro del contexto Mexicano, la coloca entre la modernidad y la tradición ya que por un lado, representa a la industria más sólida del país¹ y por el otro es un elemento cultural altamente ligado con la identidad.

¹ Pues no sólo ha sobrevivido prohibiciones, transformaciones, saqueos y asistencialismos, sino que aún es el medio de supervivencia de más de diez millones de mexicanos. Cifra presentada por la actual directora general del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías: Lilibiana Romero Medina el 25 de Agosto del 2014 durante la Firma del convenio de colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México.

Por ello, ésta investigación se centra en el estudio etnográfico de los procesos de cambio, especialmente de la alfarería de Capula, Michoacán. Cuyo objetivo es: documentar el impacto económico, político y social que genera la intervención del diseño en la artesanía.

La investigación se enfoca en la producción alfarera, por ser ésta, una de las ramas predilectas de intervención dada su estrecha relación con la vida cotidiana y en Capula, porque los estilos alfareños conocidos nacional e internacionalmente, son el resultado de cambios propuestos por agentes de gobierno, artistas, diseñadores o a través de proyectos educativos-culturales.

Para poder documentar el impacto de las intervenciones en el pueblo, fue necesario contrastar la información recabada en Capula con dos talleres externos, uno en Patamban, al ser otra de las comunidades donde se introdujo la cerámica de alta temperatura y el otro en Zinapécuaro, debido a que como en Capula, la alfarería conocida como tradicional fue enseñada a finales del S.XVIII y la fina en 1996 a

través de Instituto Nacional de Antropología e Historia. (INAH).²

El análisis de los datos obtenidos mediante entrevistas y la observación no participante de 18 alfareros Michoacanos, permitió enmarcar la producción local en el contexto global, confrontando así lo originario contra lo construido y lo actual contra lo tradicional institucional³. Contestando así, el cuestionamiento principal, la artesanía se diseña y se enmarca dentro de contextos importantes para el desarrollo del país donde el diseño interviene como herramienta, capacitación o innovación, lo cual, en los últimos años ha generado una notoria tendencia hacia lo que algunos denominan "diseño artesanal". Tema que urge una revisión desde la profesión del diseño mismo, sin pasar por alto los aspectos históricos, sociales y culturales dentro de los cuales son planteados los programas de intervención con miras a impactar la calidad de vida de los artesanos.

² Tapia, Omar (27 de Marzo, 2007) *Centenaria Tradición alfarera* Recuperado el 9 de Septiembre del 2014, de El Cambio de Michoacán <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/imprime-59903>

³ La idea romántica de que cultura e identidad permanecen estáticas.

Arte, Tecnología y Ciencia:

Un nuevo mundo

La artesanía como expresión artística, utilitaria o ritual, emana de la creación del pueblo y como tal, es manifestación de la cultura viva.

Su relevancia en el contexto actual, es el resultado de dos hitos en la historia de México: la Conquista Española y la Revolución Mexicana. El primero propició la conformación económica y social de lo que el pintor Gerardo Murillo (Dr. Atl) llamó «artes indígenas»⁴, el segundo, estableció los elementos políticos y hegemónicos que el grupo dirigen-

⁴ Murillo, Gerardo (1921) *Las artes populares en México*, México: Cultura, pág. 6.

te debía transmitir, a toda la sociedad, para lograr la conformación de la Nación.

Bajo éste enfoque, la artesanía dentro del contexto mexicano, se encuentra en la balanza. Por un lado, representa la industria⁵ más sólida del país y por otro, es un elemento cultural altamente ligado con la identidad. Estos dos extremos, ponen en tela de juicio lo nacional contra lo mundial, la concepción imperante de lo tradicional inamovible, en confrontación con la modernidad cambiante. Entonces, surgen los problemas. La artesanía como signo (objeto, palabra o fenómeno) es entendida de formas muy diversas. No por nada, la Unesco y el CCI (Centro de Comercio Internacional) se esforzaron para crear una definición internacional que postula:

«Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más

⁵ Manufacturera, Turística, de Asistencialismo Social...

importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente [sic]. »⁶

Ésta amplia enunciación planteada en Octubre de 1997 bajo la visión de incorporar la artesanía al mercado internacional como vía para reconocer la dignidad de los artesanos, buscaba instaurarlos en un régimen de codificación aduanera, que mostrara su importante aportación a la economía nacional, especialmente de países en desarrollo. Es por esto que entre sus principales postulados, se buscaba la participación del diseño en la innovación y ajuste de los productos artesanales a los gustos de los consumidores.

⁶ UNESCO, CCI (Octubre, 1997) *Artesanía y Diseño*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35418&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

No obstante, ésta visión de conjuntar artesanía y diseño, ha sido postulada desde perspectivas muy diversas, en tiempos distintos pero siempre apuntando a que ésta, resulta una "necesidad" frente al mercado cambiante.

En un país tan artesanalmente rico como lo es México, éstas políticas se han replicado desde que la producción se convirtió en un bien de consumo, modificando principalmente aquellas artesanías que poseen una estrecha relación con la vida cotidiana, siendo la producción alfarera una de las ramas predilectas de intervención y el objeto de este estudio.

Categóricamente hablando, la alfarería engloba la producción artesanal de objetos de arcilla decorados o no, cocidos a temperatura baja (700-900°C), media (950-1150°C) o alta (1,200-1,400°C), por otro lado, la cerámica, conjunta *«el arte y ciencia de hacer y usar artículos sólidos que tienen como componente esencial, y se componen en gran parte de materiales inorgánicos no*

metálicos.»⁷

Su empleo indiscriminado, ha generado que estos dos términos se utilicen muchas veces como sinónimos o bien, el primero se use sólo para designar objetos cocidos a baja o media temperatura. Es por ello, que para efectos de esta investigación, emplearemos el término alfarería para referirnos a las piezas y cerámica para definir el acto de producir dichas piezas.

La cerámica se descubrió y desarrolló hace ya varias decenas de miles de años, cuando el hombre conoció el fuego y su propiedad para endurecer la arcilla, las piezas resultantes del hallazgo han acompañado al ser humano en todos los aspectos de la cotidianidad. Se emplea como utensilio de cocina, como objeto decorativo y aún como una funeraria. Si acaso, una de las funciones que, el hombre moderno ya no le otorga, es el místico, pues ésta ya no se coloca en la tumba para que acompañe al muerto en su viaje al otro mundo, o de igual manera,

⁷ Rice, Prudence (1987) *Pottery Analysis: A Sourcebook*, Chicago: University of Chicago Press, págs. 3-4.

ya no es objeto de ofrenda o imagen de ídolos. Salvo ésta última, la función de la alfarería aunada a la grandiosa habilidad, herencia ancestral, de los artesanos que la producen, hacen de éste un oficio igual de vasto y diverso que en la antigüedad.

«La producción alfarera en México, es enorme. Ella ocupa el primer lugar entre todas las Artes Populares de la República bajo el punto de vista comercial, artístico y de utilidad doméstica.»⁸

Aunque a ciencia cierta no se sabe cuando el hombre primitivo comenzó a manipular la arcilla para producir cuencos, a través de los restos arqueológicos, podemos suponer que el hombre extraía de su entorno conocimientos específicos a los que posteriormente les atribuía diversos fines (espirituales, funcionales o incluso mágicos). Dichos conocimientos los hizo técnicas, las cuales, con el tiempo y la práctica, le permitieron realizar trabajos más complejos y de mayor utilidad.

⁸ Martínez Peñaloza, Porfirio (1972) *Arte Popular y Artesanías artísticas en México*. México: JUS, pág. 71

La cerámica, es quizá una de las pocas tecnologías que se ha desarrollado paralelamente con el hombre, quien aprovechó las materias primas que tenía a la mano (tierras, agua y leña principalmente) para producciones de autoconsumo. No obstante, los movimientos migratorios, en Mesoamérica y el comercio existente, sugieren la producción de piezas "especiales" para su intercambio o como tributo.

Aunque es posible que el hombre antiguo experimentara primero con el barro, antes que con otros materiales menos maleables como la madera o la piedra, el desconocimiento -que se cree permeaba entre la población- del endurecimiento por calor, hacía a las piezas poco funcionales y sumamente efímeras. Sin embargo, los datos arqueológicos, nos hablan de que las primeras ofrendas de barro mesoamericanas, figuras y vasos en miniatura o de tamaño natural, datan del 2,500 a.C.⁹, dichas figuras como sugiere Louisa Reynoso, se endurecieron al calor del sol como describe el relato quiché del *Popol*

⁹ Ségota, Dúrdica (2005) *La Cerámica en el México Antiguo, en la mesa, en la tumba y en el templo*, México: Arqueología Mexicana, Edición Especial No. 17, pág.8

Vuh, creencia que se verifica con el hallazgo de una escultura de barro de tamaño natural en la zona arqueológica de «El Zapotal» en Veracruz.¹⁰ Sin embargo, dicha figura, se encontraba rodeada por otras, también de tamaño natural endurecidas con fuego.

Aunque por mucho tiempo se consideró que los alfareros prehispánicos usualmente quemaban toda su producción al aire libre o en fosas abiertas y que el empleo de hornos es herencia española excavaciones arqueológicas en Peñitas, Nayarit; la región de Puebla-Tlaxcala; Lambityeco y Monte Albán, Oaxaca; entre otras, presentaron estructuras complejas de hornos prehispánicos de los cuales aún no se posee una idea clara de sus características técnicas y funcionamiento.¹¹

¹⁰ Reynoso, Louisa (1982) *La cerámica indígena en México*. México: FONART, pág. 14

¹¹ Williams, Eduardo; Phil C. Weigand, et. al. (2001) *Estudios cerámicos en el occidente y norte de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pág.21. y Ladrón de Guevara, Sara (1994) *Hornos cerámicos en Mesoamérica precolombina*. Veracruz: Universidad Veracruzana, págs.145-146

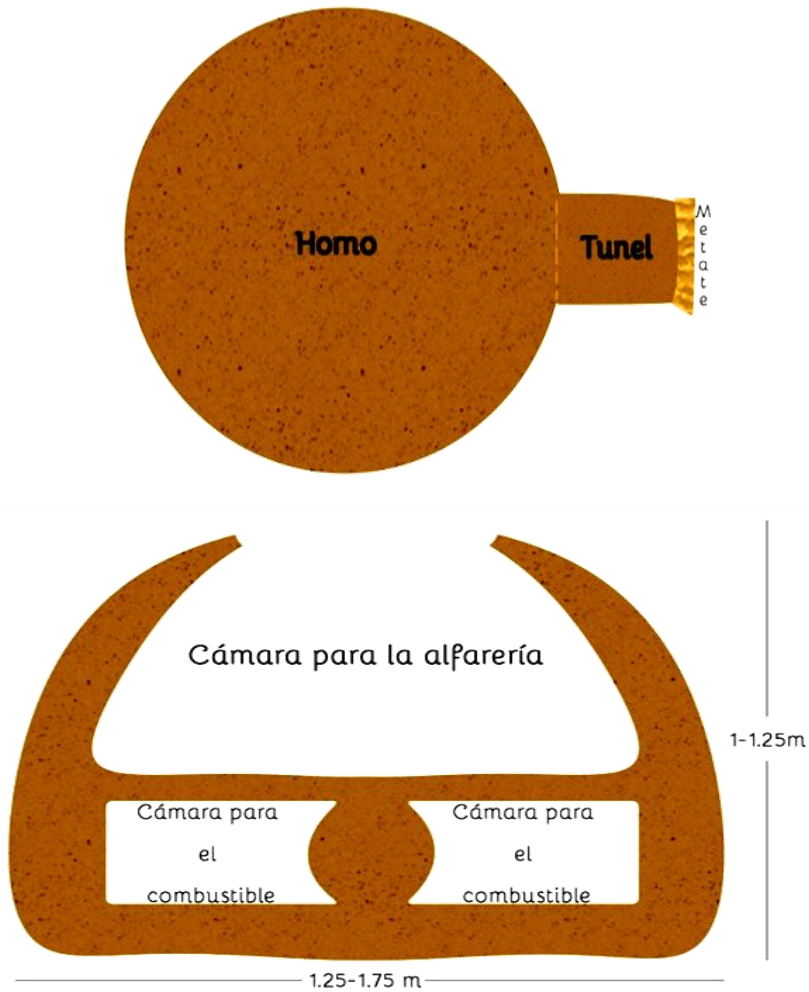


Ilustración 2 . Morfología probable de los hornos a partir de los dibujos de Robert S. Santley¹²

¹² Imagen realizada a partir de: Ladrón de Guevara, Sara (1994) *Hornos cerámicos en Mesoamérica precolombina*. Veracruz: Universidad Veracruzana, pág.154.

El fuego es el caprichoso elemento que determina si nace y cómo nace una pieza. Nuestros antepasados lo sabían y por ende le tenían el respeto de un dios, pero eso no les impidió aprender a manipularlo y servirse de él para la cocina, la cerámica e incluso la fundición. La quema es el proceso más importante de la cerámica. No sólo por amalgamar las tierras y los esmaltes, sino por conjuntar las formas y los conocimientos milenarios en tiempos y contextos muy distintos.

Todo esto aún se logra con homos de una gran sencillez tecnológica, obtenida mediante el saber hacer, herencia de los abuelos, observación de los padres y práctica en la niñez. Como prueba, los alfareros tradicionales¹³ aún saben procurarse lo necesario para construir, adaptar y componer su horno a un costo ínfimo. Por ello la permanencia y predilección de la quema al aire libre o una variación de los hornos prehispánicos.

¹³ Descendientes de alfareros, se cuenta a partir de la tercera generación en adelante, porque sólo de éste modo se puede asegurar la existencia de una transmisión de conocimientos y prácticas.

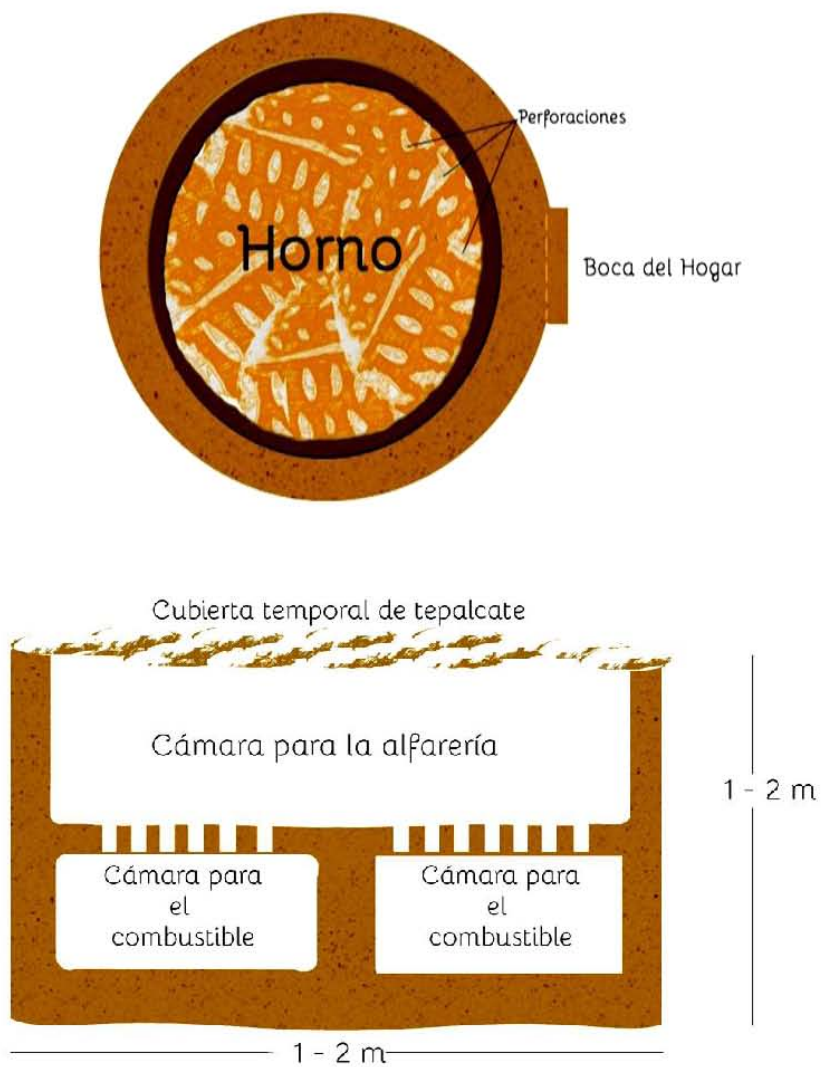


Ilustración 3. Morfología actual de los hornos usualmente empleados en Michoacán

Éste aspecto, también nos indica que antes como ahora, la producción se realizaba en el hogar, salvo los talleres de manufactura especial para las élites o el tributo. Esta forma de organización del trabajo, hace suponer, que los artesanos mesoamericanos estaban conformados en barrios. En el caso de la región de estudio: Michoacán, esta suposición se confirma mediante el documento del S.XVI escrito por fray Jerónimo de Alcalá, que relata las costumbres de los antiguos habitantes de ésta zona.

«La Relación de Michoacán»¹⁴, en la Tercera Parte titulada *-De la organización que tenía y tiene esta gente entre sí-*, indica la existencia de "diputados" responsables de los olleros y de «los que hacen jarros y platos y escodillas [sic]. »¹⁵

A la llegada de los españoles, éste tipo de organización fue aprovechada por Don Vasco de Quiroga, quien influido por el humanismo utópico de la

¹⁴ Título Completo «Relación de la cerimonias y rictos y población y Gobernación de los indios de la Provincia de Mechuacán»,

¹⁵ de Alcalá, Jerónimo (2000) *Relación de Michoacán* Moisés Franco Mendoza (coord.). Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, pág.563

época, asignó una industria a cada pueblo, confiando la cerámica a Tzintzuntzan, Patamban y Santa Fe de la Laguna.

Otras obras¹⁶ indican que Quiroga también introdujo la cerámica en Piñícuaro (actualmente perteneciente al estado de Guanajuato) y Pátzcuaro; los habitantes de Capula, señalan haber recibido la misma asignación.

«De acuerdo con crónicas del siglo XVIII se sabe que Don Vasco de Quiroga, en sus proyectos de adjudicar a las diferentes regiones del entonces Obispado de Michoacán tareas económicas especializadas, encomendó al poblado de Capula el corte de madera, la cual sería labrada y decorada en el cercano pueblo llamado hoy Quiroga [sic].»¹⁷

¹⁶ Bravo Ugarte, José (1963) *Historia sucinta de Michoacán México*: JUS, pág.70. y Romero Flores, Jesús (1965) *Don Vasco de Quiroga: civilizador del pueblo michoacano*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán, pág.22.

¹⁷ Victoria Novelo cita a Joseph Moreno, Juan (1939) *Fragmentos de la vida y virtudes del V. Ilmo y Rmo. Sr. Dr. D. Vasco de Quiroga*. en *Artesanías y capitalismo en México*. México: INAH, 1976, págs.93-94.



Ilustración 4. Ubicación de Michoacán, imagen intervenida, Imagen: Travel by México, 2010

No obstante, la asignación y enseñanza de oficios en Michoacán, aunque sea la más reconocida, no fue labor que únicamente realizara Don Vasco; por ejemplo, en el caso de Zinapécuaro, oralmente, se sabe que desde su nombramiento como párroco del lugar, en 1790, el Dr. Juan Bautista Figueroa y Alcaráz enseñó a los lugareños del barrio de San Juan a elaborar traste de uso común. Del mismo modo, varios años después, CASART (Casa de las Artesanías) Michoacán, desarrolló el oficio en Ma-

tugeo, Quiroga y Tlalpujahu. (véase Ilustración 5. Regiones alfareras - ■ Desarrollo-).

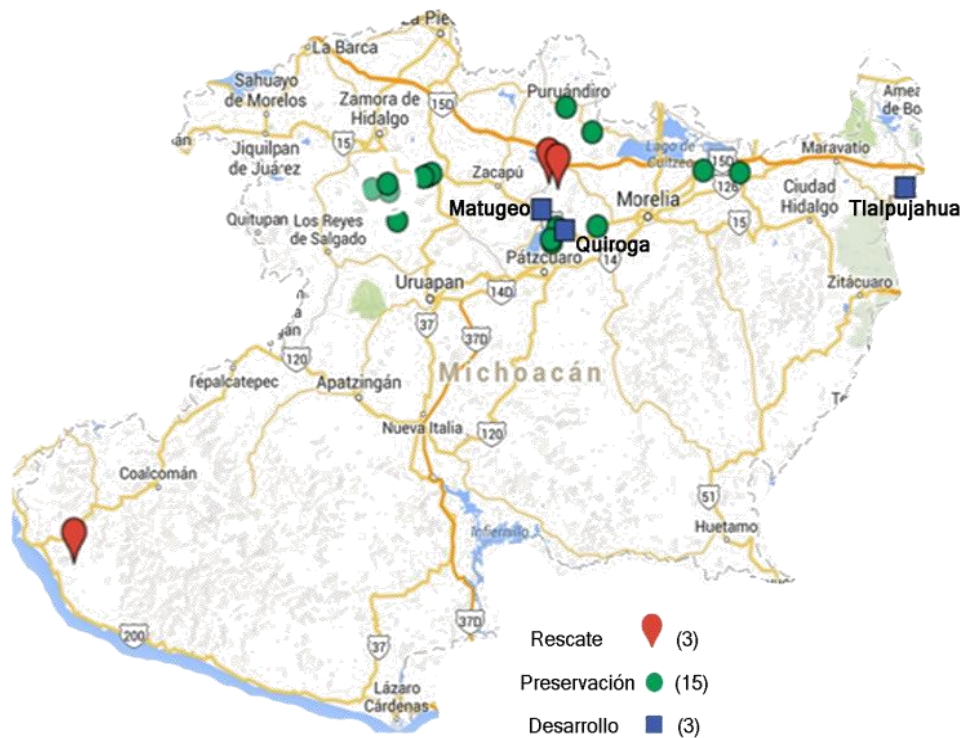


Ilustración 5. Regiones alfareras, elaboración con datos de CASART, 1986¹⁸

¹⁸ Imagen realizada en Google Maps (2014) con datos de Vázquez, Octavio; Porfirio Aguilera (1986) *Comunidades artesanales según su rama de producción y política de acción. Periodicidad de compras en El Quehacer de un Pueblo. Morelia, Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán*, págs.179-182

El libro de 1986 «El quehacer de un Pueblo: Artesanías Michoacán,» documenta 107 regiones artesanales, entre las cuales 21 eran alfareras.

Hoy, se sabe de la continuidad del oficio en diez regiones, la introducción de nuevas técnicas (alta temperatura) en cuatro de ellas y por ende, el olvido del oficio en por lo menos once comunidades.

Es por ello, que el estudio se centra en una de estas regiones, más conocida nacional e internacionalmente por su alfarería: Capula, la cual, a pesar, de la creencia popular, es una de las comunidades más intervenidas, en la cual el diseño ingresó por medio de políticas culturales, de gobierno y a través de diseñadores y artistas.

No obstante, con el propósito de demostrar que:

Existe una tendencia hacia el diseño artesanal y que ésta se debe principalmente a los factores educativos, económicos y políticos, los cuales generan, tanto para diseñadores como para artesanos, la necesidad de coadyuvarse cultural y tecnológicamente en la creación de objetos para el consumo.

El caso de Capula, se comparará con Patamban, respecto a la introducción de la técnica de alta temperatura y con Zinapécuaro, en relación a cómo se dio el rescate del decorado “prehispánico”.

Éste estudio, cuyo objeto central es la producción alfarera y sus cambios, analiza la cerámica como técnica, entendiendo ésta última como un acto tradicional y eficaz que se compone de la interacción de cinco elementos: objeto, materia, energía, gestos -operaciones- y conocimientos específicos.¹⁹ Estos elementos, son considerados dentro de los saberes (científicos o tecnológicos) que entendidos dentro de la cultura, comprenden una totalidad compleja, mezcla de conocimientos, creencias, artes, leyes, moral, costumbre y habilidades. Por lo que su análisis debe realizarse desde un enfoque holístico que permita construir una versión no deformada de la realidad que se intenta explicar. Como indica Malinowski en «Los Argonautas del Pacífico Occidental», esto se logra mediante el estudio de campo y la

¹⁹ Lemonnier, Piere (1992) *Elements for an Anthropology of Technology*, Michigan, Museum of Anthropology, pág 1.

observación participante; elementos claves de la hoy llamada Etnografía o estudio de las etnias. Su relevancia, en la antropología y el entendimiento del *relativismo cultural* aportan al investigador las claves para comprender la cultura en su lógica.

La cerámica, en México, *«representa, en fin de cuentas, un último intento de identidad nacional frente a todo el consumo de productos extranjeros, [...] donde alfarería, es sinónimo de pobreza: se hace loza para tener dinero disponible para la siembra del maíz, se hace loza para comprar el semanario los días jueves de plaza, se hace loza para tener dinero mientras se vende la carga de vigas labradas en el monte, para pagar los intereses del dinero que se consiguió para mandar el hijo al Norte, para casarlo, para la fiesta del santo, para la graduación del niño en la primaria... En fin, se hace loza para todo y todos los días pero aun así la actividad es vista de manera negativa: se hace loza por destino, no por elección: "en cuanto pueda, dejo de*

hacer loza...” ¿Para hacer qué? No sabemos.»²⁰
Mientras tanto, la loza se va adaptando a la demanda, a las modas y lamentablemente a una competencia inútil contra los precios de las baratijas chinas y la mala costumbre del regateo.

²⁰ Bony Catherine, Ricardo Calderón (1998) *La modernidad de la tradición, el taller de loza de alta temperatura de Patamban en Manufacturas en Michoacán*. Zamora, El Colegio de Michoacán, págs.109- 110.

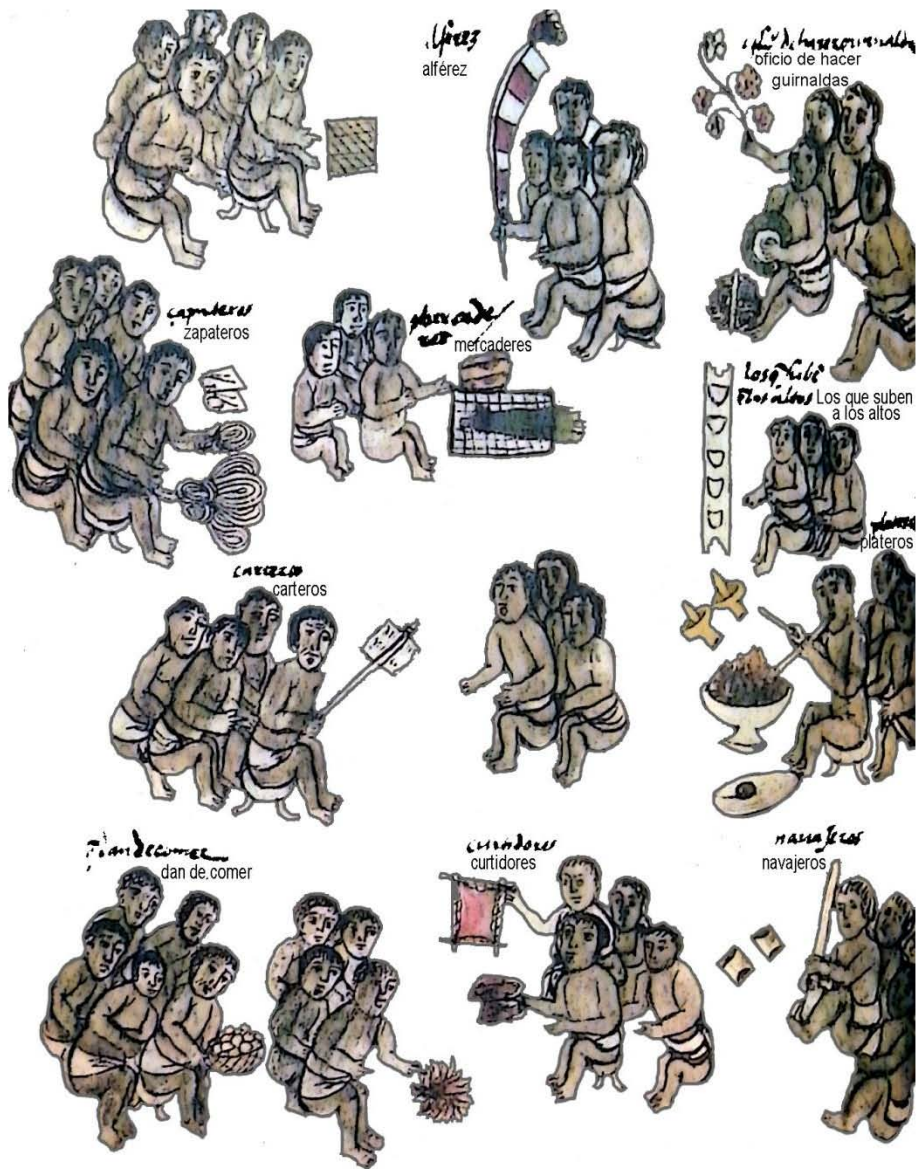


Ilustración 6. Lámina XXIX. Folio 5v. de la Relación de Michoacán, mostrando algunos oficios. Imágen intervenida. Imagen: El Colegio de Michoacán, 2010.

Cerámica de Capula:

*Del diseño de la tradición a las
Políticas Culturales- Educativas.*

A quince minutos, en automóvil, del centro de Morelia, la capital de Michoacán, se encuentra Capula. Una desviación en la carretera Nacional No. 15, antiguo camino a Guadalajara, ruta de la Cañada de los once pueblos o zona Purhépecha.

Aunque geográficamente, hoy se ha delimitado que el Estado Tarasco se desarrolló del lago de Pátzcuaro hacia el noroeste de Michoacán, la mención de Capula (lugar de capulines en náhuatl) en la Relación de Michoacán como Xénquaro o Xenquarán (lugar de capulines en purhépecha), así como los restos arqueológicos habitacionales -aún



no excavados por el INAH²¹- que se localizan al sur, oeste, norte y noreste del pueblo, indican la posible pertenencia del mismo al Imperio Purhépecha.

Ilustración 7. Cajete Trípode, La Rosa de San Juan, Capula. Colección privada. Foto: Abraham García, 2012

También, los tiestos cerámicos encontrados en la zona arqueológica muestran características similares a los localizados en la cuenca del Lago de Pátzcuaro del periodo Post-clásico tardío y además, se han localizado figurillas de cerámica con rasgos teotihuacanos, así como piezas con decorado al negativo.



Ilustración 8. Vasija de estribo. Cultura tarasca. Postclásico, Santa Rita Copándaro, Mich. Foto: Marco A. Pacheco, 2005

²¹ Instituto Nacional de Antropología e Historia, organismo federal encargado de investigar, conservar y difundir el patrimonio arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de la nación.

No obstante, se desconoce cuándo el pueblo descendió de la montaña al valle que actualmente ocupa y por qué perdió la tradición de la lengua y la vestimenta purhépecha, así como el conocimiento del decorado cerámico.

Históricamente, se sabe de la existencia del pueblo desde 1533 cuando éste pasó de ser encomienda a dependencia directa de la Corona Española. De igual manera, los lugareños señalan que para 1550 Don Vasco de Quiroga llevó el oficio del barro debido a la existencia *in situ* de la materia prima necesaria para la elaboración alfarera.

Sea cual fuere su encomienda²², los tiestos encontrados, sugieren la existencia previa a Don Vasco de un saber-hacer cerámico en la región. Sin embargo, el oficio se mantiene únicamente para el consumo local hasta la época Posrevolucionaria. Esto debido a que su cercanía con Valladolid, hoy Morelia, confirió a los habitantes de la región trabajos en las

²² Léase aquí como cosa encomendada y no como la institución Española que regulaba el tributo de un grupo de indios.

obras públicas requeridas en la futura capital.²³ También debido a su extensión territorial geográfica, Capula, era la cabecera de la Encomienda que tenía en su jurisdicción, los pueblos de Tacícuaró e Itzícuaró cuya producción principal era la siembra del maíz.²⁴

La agricultura, era pues, preponderante sobre la cerámica. Esto se confirma con la investigación realizada por Victoria Novelo en 1973, en la cual indica que en 1900, de la población total, el 28 % se dedicaba a la alfarería mientras el 72% estaba conformado por jornaleros agrícolas.²⁵ Entonces, cambios significativos se gestaban en las esferas socio-políticas del país; en América Latina, la idea de la nación, retumbaba en el principio de ciudadanía, inaugurado por la Revolución Francesa. Los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, movían al pueblo

²³ Oikon Solano, Verónica; Guzmán Pérez Moisés, et. al (1998) *Manufacturas en Michoacán*. Zamora, El Colegio de Michoacán, págs. 42-43.

²⁴ Warren, J. Benedict (1989) *La Conquista de Michoacán 1521-1530*. Morelia, Fimax, pág. 49

²⁵ Novelo, Victoria (1976) II. *El régimen familiar de producción: Caso de la producción alfarera en Capula, Michoacán en Artesanías y Capitalismo en México*. México, INAH, págs. 93-94

hacia la identificación colectiva por lo que el revalorizar las tradiciones era imperante.

«Contrariamente a la realidad europea, en la que la cultura popular se encontraba amenazada por la modernización de la sociedad, en América Latina la tradición es algo presente en la historia. El folclorista europeo luchaba por preservar en los museos la belleza muerta de una cultura popular que estaba desapareciendo. Nuestro dilema era otro [sic].»²⁶

Dentro de ésta dualidad, el populismo toma fuerza. Como promotor del desarrollo, genera las transformaciones necesarias en la sociedad, inscribiendo en sus acciones los símbolos elegidos para representar lo tradicional. En México, dichas acciones comenzaron con el cumplimiento de una de las demandas planteadas en la Revolución, el reparto agrario, el cual sin duda alguna presentó un arma de doble filo en poblados como Capula, ya que las disputas por la tierra causaron tensiones entre los habi-

²⁶ Ortiz, Renato (1995) *Cultura, modernidad e identidades en Nueva Sociedad* No.137. Campiñas, pág. 21.

tantes marginados. Sin tierra, sin trabajo y sin educación, el siguiente proyecto del estado, impulsado por el intelectual José de Vasconcelos, a través de la creación de la SEP (Secretaría de Educación Pública), en 1921, sería unificar México mediante la educación.

El Proyecto de Educación Nacionalista, creó las Embajadas Culturales, apoyó a varios artistas e intelectuales y llevó a zonas de tensión social las Misiones Culturales. Éstas llegan a Michoacán en los años treinta y se instalan primeramente en Uruapan, Nahuatzen y Tzintzuntzan.

A través de la educación, se buscaba transformar a las comunidades rurales mediante la alfabetización y el impulso de los oficios y servicios de salud.

Siendo entonces gobernador del Estado, el General Lázaro Cárdenas del Río y posteriormente presidente de la República en 1934, el estímulo de estas Misiones, se vio favorecido con la culminación del Reparto Agrario y la erradicación de los latifundios, ya que en 1936, cuando las Misiones Culturales traen al pueblo al maestro alfarero-escultor de Tla-

quepaque, Jalisco: Juan Panduro, los predios en los límites de la localidad, donde actualmente se obtienen las tierras necesarias para la elaboración de alfarería, ya habían sido otorgados a la comunidad en el deslinde ejidal. Estos hechos generaron que el pueblo se transformara en artesano; la población alfarera pasó del 28% al 60%.²⁷

La corta estancia de Panduro en el pueblo, hasta 1938, fue suficiente para que sus cinco alumnos, entre ellos, los hermanos Espinoza (Efrén, Lorenzo y Epiñano) aprendieran lo suficiente para poder continuar con la transmisión del conocimiento al resto de la población alfarera.

Panduro enseña principalmente a sus alumnos la técnica para decorar con colores, debido a que, al prevalecer la loza corriente para el autoconsumo, ésta no era considerada de importancia comercial o identitaria.



Ilustración 9. Loza Corriente.

²⁷ Novelo, Victoria, op. cit. págs.93-94.

Incluso el Dr. Atl, menosprecia la alfarería general de Michoacán, por considerarla inferior a la de Tonalá o Tlaquepaque, por lo tanto, no resulta sorprendente que los maestros alfareros llevados por las Misiones Culturales de Vasconcelos fuesen de éstos lugares. No obstante, éste auge de identidad y nacionalismo, aunado a una crisis económica mundial y el cierre de las fronteras comerciales con miras a impulsar la industria mexicana, son los eventos que urgen a la artesanía, especialmente a la alfarería, a transformarse.

Si bien los objetos de uso común, sin decorado y vidriados en su interior (para asegurar mayor durabilidad y usabilidad), eran adquiridos a precios muy bajos; cuando el grupo de alumnos de Panduro, comenzó a comercializar la loza decorada, su auge fue tal, que más artesanos buscaron aprender las técnicas y se acercaron a sus alumnos sobresalientes: los hermanos Espinoza.

Éstos retomaron los motivos geométricos decorativos que se observan en la cerámica de Chupícuaro y la combinaron con motivos de la Fase Loma Alta.

Su inspiración proviene de la alfarería que encontraron en los sitios arqueológicos circundantes. Dichos elementos, los combinaron con la representación de la flora (Capulín) y la fauna (Pescado Blanco) presente en la región, aunque posiblemente, el diseño del capulineado, también sea una reproducción de un elemento presente en piezas de la tradición Teuchitlan.



Ilustración 10. Diferentes motivos geométricos decorativos presentes en la alfarería de Capula. Colección privada

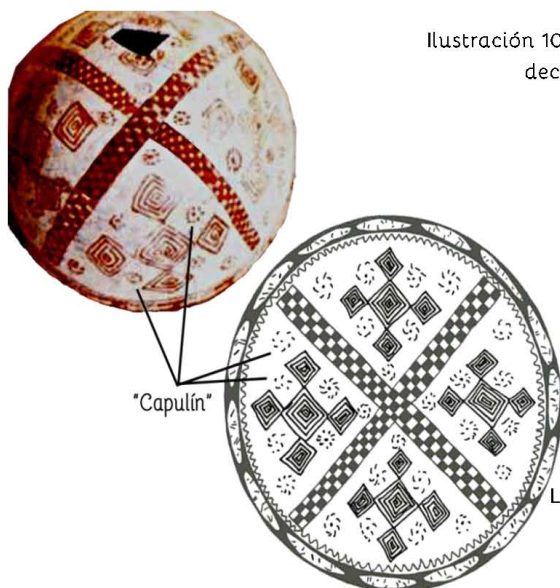


Ilustración 11. Motivo de capulín presente en vasija Oconahua Rojo sobre blanco. Los Patos. Foto y Representación: Beekman y Weigand, 2000.²⁵

Entonces, nacieron dos de los estilos más conocidos de Capula: el capulineado y el punteado. La creación de éstos dos estilos curiosamente coincide con el Congreso de Pátzcuaro en 1940, instrumentado por Lázaro Cárdenas, en el cual, se formuló el programa de un indigenismo que cubriría al Continente Americano. Para el caso de México, se sugerían cambios al Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI), creado en 1935. Como resultado principal, el diez de noviembre de 1948 se funda el Instituto Nacional Indigenista (INI) para sustituir al DAAI, cuyas tareas principales se centraban en investigar los problemas relativos a los núcleos indígenas del país y promover, realizar y propiciar el mejoramiento de las comunidades indígenas de acuerdo a las necesidades detectadas. Es claro que el nacimiento del Nacionalismo Institucionalizado²⁹

²⁸ Imágenes intervenidas, obtenidas de Beekman, Christopher; Weigand, Phil C. (2000) *La cerámica arqueológica de la tradición Teuchitlán, Jalisco: tipología, análisis petrográfico y cronología*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura de Jalisco, pág. 111

²⁹ La creación de Secretarías e Instituciones en el país buscaba implementar su ideología identitaria en el país, que no era otra sino el retornar a nuestras raíces prehispánicas y modernizarlas.

comenzaba a permear en distintos ámbitos, siendo la educación uno de ellos.

Como las fronteras están cerradas, todos compramos lo mismo, porque sólo las empresas nacionales producen; las industrias crecen, se gesta la idea del progreso y la modernización de México a través de los adelantos tecnológicos. No obstante, las clases dominantes buscan deslindarse de esta igualdad forzada. Lo nacional ya no confiere status, lo extranjero (norteamericano) sí.

Dentro de éste contexto, los artistas e intelectuales del momento debían intervenir en la modernización progresista de la mexicanidad, por lo que en 1949, el pintor José Chávez Morado crea el «Taller de Integración Plástica», nacido de la ideología de Walter Gropius³⁰ sobre la integración de las artes con el fin de eliminar las distinciones convencionales entre artes "bellas" y "aplicadas", mediante la enseñanza por la práctica.

³⁰ Arquitecto Alemán, fundador de la famosa escuela de diseño : Bauhaus, la cual dirigió de 1919 a 1925.

Para 1951 con la creación del Centro Coordinador Indigenista (CCI) y el Patronato de las Artes e Industrias Populares, la obra institucional se centra en desarrollar y fomentar las artesanías. Otros artistas, arquitectos e intelectuales, nacionales o extranjeros, se suman a esta tarea modernizante. En especial, destacan, la diseñadora cubana, Clara Porset Dumas, su esposo, el pintor, Xavier Guerrero y los arquitectos Carlos Lazo y Raúl Cacho.

Clara Porset, a través de Xavier Guerrero, encontró en suelo mexicano una vasta fuente de inspiración, que explotaría por el resto de su vida. Guerrero, "el indio o el tolteca", fue el primer muralista indígena de México, rescató técnicas prehispánicas para que Diego Rivera pudiera pintar al fresco, influyó política y culturalmente a Tina Modotti; entusiasmó a Roberto Montenegro y al Dr. Atl en el arte popular y sus formas, por lo que no resulta raro que para 1941, su unión con Porset fuera creativamente fructífera. Ya en 1922 el presidente Álvaro Obregón había encomendado a Guerrero, replicar en Estados Unidos, la «Primera exposición Nacional de Arte Popular Mexicano». Como comisario de la exposición, fue

el encargado de buscar y seleccionar casi 80,000 piezas artesanales³¹ que por primera vez mostrasen en el extranjero el arte del pueblo mexicano. Éste mecanismo de legitimar y difundir lo que el Estado y sus intelectuales consideraban Arte Popular, será una constante efectiva a replicar, especialmente, en lo que respecta a las artesanías.

Como muestra, la primera exposición de diseño industrial «El arte en la vida diaria, objetos de diseño hechos en México», representó una metáfora respecto a la valoración de la tradición en contexto con el presente «iniciando así la búsqueda de un mejor futuro, lo que iba a dar como resultado una verdadera e infalible modernidad mexicana»³² A diferencia de la «Primera Exposición Nacional de Arte Popular en México» realizada por el Dr. Atl, el tema de la Mexicanidad, ésta vez, si incluía piezas de alfa-

³¹ Velázquez, Mireida (2012) *The profound and touching expression of a very old race: Katherine Anne Porter y la Exposición de Arte Popular Mexicano de 1922*. Recuperado el 20 de Octubre de 2014, de: https://www.academia.edu/8773211/Katherine_Anne_Porter_y_la_Exposici%C3%B3n_de_Arte_Popular_Mexicano_de_1922

³² Mallet, Ana E. (2013) *Clara Porset, diseño e identidad*. Paris: *Arteologie* No. 5, págs.9-10

rería de Michoacán, ya que en ésta nueva era de la unidad nacional , el valor de lo indígena se imponía sobre lo mestizo.

Sin embargo, a diferencia de la actitud conservacionista-proteccionista³³ de Atl, las nuevas generaciones desarrollan una actitud esteticista³⁴.

Inspirados en los cuatro puntos propuestos por Hannes Meyer³⁵:

1. Sacar a las artes del aislamiento y el elitismo para ponerlas al servicio de las necesidades sociales.
2. Realizar la obra de arte de manera colectiva integrando la participación de artistas y artesanos.
3. Darle al artista una formación teórico-práctica.

³³ De acuerdo a Qui Bonsiepe, ésta es una de las seis actitudes del diseño frente a la artesanía que trata de evitar cualquier influencia externa de diseño.

³⁴ Ésta compara a los artesanos con artistas. El diseño retoma o se inspira de los colores y ornamentos de la artesanía para sus creaciones.

³⁵Arquitecto y urbanista Suizo, director de la Bauhaus, Dessau de 1928 a 1930

4. Romper las barreras entre las artes estructurales y las decorativas.³⁶

Carlos Lazo Barreiro y Raúl Cacho crean el «Taller de Artesanos "Carlos M. Lazo"», también conocido como «La Bauhaus Mexicana». El proyecto era prometedor ya que mediante un proceso de investigación y experimentación, se generaban *arquetipos* (como los denominaba Lazo) de productos artesanales o industriales, los cuales, buscaban la constante innovación sin dejar de lado la tradición. Lamentablemente, el taller tuvo que cerrar por cuestiones de orden político.

Éste auge de modernidad, llega a Michoacán entre 1952 y 1953, a través del Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL), el Banco Nacional de Comercio Exterior (BANCOMEXT) y el INI. Quienes iniciaron en Tzintzuntzan un ambicioso proyecto para modernizar la alfarería de la región,

³⁶ Maseda Martín, Pineda (2000) *Los inicios de la Enseñanza profesional del Diseño: El caso de la escuela de diseño del INBA en La educación superior en el proceso histórico de México Tomo III*. Baja California: SEP, págs. 387-388

mediante la creación de un Centro de Experimentación y Demostración Cerámica que posteriormente se transformó en escuela taller y finalmente terminó como una fábrica de tabiques refractarios.³⁷

El problema recurrente, sería la falta de mercado para estos productos, por lo que en 1955 BANCOMEX realiza los primeros estudios socioeconómicos de la artesanía y crea en 1961 el Fondo para el Fomento de las Artesanías. Por su parte, sin quitar el dedo del renglón, en la formación de "artesanos artísticos" que impulsaran la industria manufacturera del país y terminaran con el mal gusto de la producción en serie; el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) abre en 1956 el Centro Superior de Artes aplicadas, al cual le seguirían los cursos técnicos en diseño de la Universidad Iberoamericana y finalmente la creación de la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA). Con la creación de ésta última en 1962, es claro que el diseño se planteaba como

³⁷ Esto debido a una disputa entre el CREFAL y el INI respecto a la necesidad de introducir nuevas formas y estilos de loza. Dietz, Gunther (1994) *Entre Industrialización forzada y autogestión comunal: balance de medio siglo de fomento a la alfarería en Michoacán* en *Relaciones* No. 57 Vol. XV. Zamora: El Colegio de Michoacán, págs. 152-156

«una nueva carrera que se crea para resolver los problemas de la industria y las nuevas artesanías de México [...] El diseñador proyecta artículos y objetos necesarios a la vida del hombre; estudia las funciones físicas y espirituales de éstos en la comunidad y los problemas de su producción y comercio.»³⁸

La artesanía comenzaba a ser explotada en su carácter comercial, por lo que el Fondo para el Fomento de la Artesanía empezaba a gestionar las Casas de las Artesanías (CASART) en varias ciudades turísticas de la república y especialmente, en la frontera con Estados Unidos. En 1962, se abriría en Morelia una oficina-piloto cuyo propósito principal era recorrer las comunidades artesanales del Estado y adquirir sus productos para enviarlos a la casa matriz en Ciudad de México para su posterior distribución a los centros de venta. Sin embargo, el auge comercial-artesanal, se lograría hasta los años setenta.

³⁸ Maseda Martín, Pineda, op.cit, págs. 393-397

Con la EDA ya operando, la creación, en 1969, de la carrera de Diseño Industrial en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), así como la conformación de la Dirección General de Arte Popular (DGAP), dependencia de la SEP, el surgimiento de escuelas de Diseño, en gran parte de la república, no se hizo esperar, por lo que en 1971, es creado el Centro de Diseño del Instituto Mexicano de Comercio Exterior (IMCE), con el propósito de velar por el desarrollo y la mejora en la producción de bienes y servicios competitivos.

Cuando Carlos Romero Giordano, en su escrito «Somera Semblanza de las artesanías mexicanas»³⁹, indica que el monto económico alcanzado por concepto de ventas al exterior, de artesanías, llegó a la cifra de mil millones de pesos⁴⁰, el Centro comenzó a brindar asesoría a los productores, en desarrollo de sus productos, el empaque y la folle-

³⁹ Romero Giordano, C.(1974) *Somera semblanza de las artesanías mexicanas*. Boletín Bibliográfico de Antropología Americana Vol.37, No. 46, pág.221

⁴⁰ Lo cual indicaba que para entonces, México vendía al exterior más artesanía que camarón, algodón y tomate juntos (las tres líneas más fuertes de exportaciones mexicanas en esas fechas).

tería, así como en el diseño e instalación de *stands* en ferias artesanales. Su entonces asesor, Alfonso Soto Soria, encargado de esta área, realizó alrededor de nueve exposiciones internacionales entre 1971 y 1976, en Suiza, Holanda, Cuba, Estados Unidos y España. Las exposiciones tenían el propósito de dar a conocer los productos artesanales "de exportación".

Dicha área: «Promoción del Diseño», también brindó asesoría al Gobierno de Jalisco para el funcionamiento de CASART y a la OEA (Organización de Estados Americanos) en relación a cursos de diseño artesanal y museografía.

Mientras tanto, en 1974, el Fondo para el Fomento de las Artesanías cambiaría su nombre a Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) y pasaría de ser un fideicomiso de BANFOCO a Nacional Financiera (NAFINSA) o a la Secretaría de Cultura, hoy Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).⁴¹ Éste cambio, tam-

⁴¹ No se puede asegurar a qué dependencia pasó a ser parte el Fondo ya que no existe una historia documentada del FONART por lo que se recurrió a noticias periodísticas, reportes del Diario Oficial de la Federación (DOF) e investigaciones de la época. En éste caso, el DOF (2007) indica que el FO-

bién modificó las funciones del FONART, abandonando así, la tarea de gestionar otros apoyos a los artesanos y sus hijos, ya que se decidió que el propósito del fondo no era elevar el estándar de vida de los artesanos, sino asegurar la producción de las artesanías y alentar así el desarrollo económico rural.

Las investigaciones de la época⁴² indican que las Instituciones de fomento no sólo otorgaban créditos y asesorías técnicas; también buscaban implementar los criterios estéticos de lo que se consideraba "arte popular". Es por ello que, dentro de la estrategia presidencial, de regionalizar los proyectos de industrialización, se crea en 1976 el Fondo Mixto para el Fomento Industrial de Michoacán (FOMICH), éste en conjunto con el CCI, la nueva dirección del FONART, a cargo del economista Rodolfo Becerril Straffon y CASART Michoacán; en mayor o menor medida, buscaban adecuar la producción artesanal

NART pasó a ser un Fideicomiso de NAFINSA y la investigación de Dietz (1994) op. cit. pág. 158. indica que era dependencia del entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

⁴² Novelo (1973) y Dietz (1990)

a condiciones económicas competitivas. Se establecen diversos talleres-escuela, se introduce la técnica de la alta temperatura en las comunidades (1974-1988) y por primera vez, la OEA y el IMCE⁴³ recomiendan en 1977, dentro de la «Declaración de Cuenca» la participación de los diseñadores en la artesanía, así como la formación de diseñadores especializados en el campo artesanal.

La actitud de diseño respecto a la artesanía, ahora paternalista, trataba a los artesanos como materia asistencialista,-aún lo hace-.

El diseño para las instituciones, funge como un intermediario facilitador de la comercialización de las artesanías. Dentro de éste contexto, el fenómeno por retornar a la artesanía persiste y se vuelve más notorio entre los egresados en diseño que se enfrentan a un país en crisis constante, con industrias trasplantadas del extranjero y estados aún fuertemente rurales.

⁴³ Alfonso Soto Soria y Rubín de la Borbolla, más puntualmente.

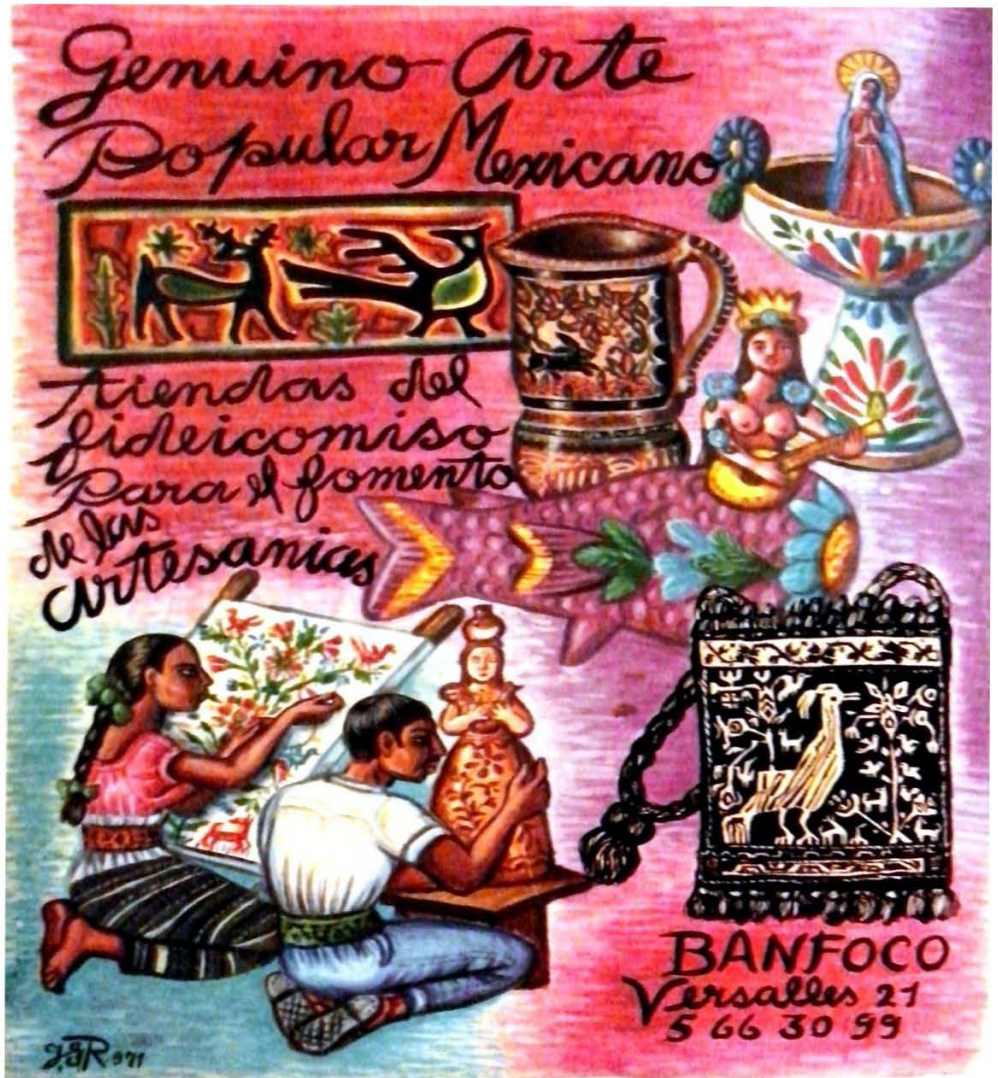


Ilustración 12. Cartel Publicitario BANFOCO.
Imagen: Artes de México, No. Extraordinario 1970-1971

Estilos de la Alfarería de Capula:

El papel del diseño en la creación de elementos identitarios.

«Al inicio de los 80 el fenómeno que se venía perfilando desde la década anterior cumple su cometido, es decir, el modelo de desarrollo que anteriormente había asegurado el crecimiento económico y la estabilidad política en el México posrevolucionario estaba en crisis [sic].»⁴⁴

⁴⁴ Nava, Martha (2000) Migración rural, acceso a la tierra y cambios productivos en la mixteca poblana. Estudio de caso, Petlalcingo, Puebla. Puebla: Tesis Universidad de Puebla. pág. 3

Es Miguel de la Madrid, durante su periodo presidencial (1982-1988) quien inicia la aplicación de la estrategia neoliberal, vendiendo y privatizando las primeras empresas paraestatales. Tanto en la industria como en la cultura, el Estado no asumiría el papel de responsable o rector de dichas esferas. Su función ahora, sería fortalecer los servicios y bienes que facilitasen las funciones de éstos.

Con la entrada del país al ámbito internacional, la idea de lo nacional unificado dentro de una sola cultura fue quebrantada, lo multicultural desplazaría lo indígena.

La propuesta gubernamental para modernizar la producción artesanal, dentro del nuevo contexto, consistía en trasladar elementos "auténticos", que mostraran un producto altamente comercializable en el ámbito internacional; de calidad pero hecho a mano.

La re-apertura de la frontera, el deslinde paternalista del gobierno hacia las empresas mexicanas y el deseo de participar en un Tratado de Libre Comercio (TLC) con nuestros vecinos del norte (Es-

tados Unidos y Canadá) acrecentaron la percepción social de que el bienestar se imprime en el poder adquisitivo. El consumo de lo moderno, generó una crisis en la artesanía, ya que muchos se opusieron a dejar de lado el espíritu nacionalista, mientras otros buscaban la constante innovación de productos con apellido de artesanal.

Como una de las nuevas salvaciones de la economía mexicana se imprime en el turismo, las artesanías se convierten entonces en un atractivo. Las empresas dedicadas a la compra-venta de éstas se incrementan y sugieren cambios en la organización de la producción artesanal, las unidades domésticas se transforman en talleres familiares o semi-familiares donde la especialización de actividades es importante para lograr mayores volúmenes de producto, conservando niveles aceptables de calidad. No obstante, lo que prolifera es lo "*mexican curious*" o "artesanías de aeropuerto" «lo cual ha redundado en una pérdida de habilidades y tradiciones creativas de trabajo sin reportar mejores ingresos

para los productores»⁴⁵ Esta ruptura permeó también en los ámbitos educativos y para 1980, la EDA terminó por separarse en: Escuela de Diseño y Escuela de Artesanías. Entonces, la industria manufacturera se impuso sobre los oficios manuales, el diseño se proyectaba ya como la nueva salvación de la industria mexicana. Por otro lado, con la creación en 1988 del CNCA, lo cultural ahora se relacionaba directamente con el arte y sus expresiones nacidas en la academia, no en el folclore.

La actitud que Qui Bonsiepe llamó esencialista, por tratar la artesanía como el fundamento del diseño «latinoamericano», es la que se tomaría entonces. Inscrita en ésta percepción, la alfarería de Capula comenzaría a consolidar y gestar los tres estilos que persisten hasta la fecha.

La alfarería "tradicional" que no es otra sino la alfarería corriente (o de uso común) decorada con la flor del Capulín, es atribuida a uno de los alumnos de Juan Panduro: Pedro Carrillo. Él la co-

⁴⁵ Novelo, Victoria (2004) *La fuerza de trabajo artesanal en la industria mexicana* México: CIESAS, pág.12

menzó a elaborar, en 1940, empleando un ramillete de varitas de zacate, que posteriormente, y de acuerdo a la entrevista realizada a Don Pedro Arroyo, fue sustituido por un tipo de sello ideado por éste último aproximadamente, en 1984.



Ilustración 13. Alfarería tradicional de Capula.

El sello consiste en un mango pequeño de barro en forma cónica en cuya base se colocan cuatro o más clavos, de modo que las caras de éstos, al ser impregnadas de color, impriman en la pieza los pétalos de la flor. El centro, al ser un círculo más grande, se dibuja o sella posteriormente.



Ilustración 14. Sello de Capulín. Taller Familiar de Pedro Arroyo.



Ilustración 15. Aplicando el sello, Taller Familiar de Pedro Arroyo, Capula

Considero que el llamado decorado «capulineado» se consolidó como "la artesanía" de Capula justo entre el paternalismo y el esencialismo; primero, porque Victoria Novelo hace mención de éste, en 1973, como elemento de la alfarería *semifina*, lo cual indica que su elaboración ya, se extendía a otros alfareros del pueblo, segundo porque la flor de Capulín se presenta como uno de los motivos "auténticos" que permite identificar, a simple vista, toda la alfarería que posea dicho motivo con Capula, aún cuando éste no sea su lugar de producción⁴⁶ y finalmente porque el empleo del sello para facilitar su elaboración pertenece justamente a una de las modificaciones en la producción que los intermediarios alentaron con el aumento de su demanda.

La alfarería "fina", comprende la alfarería punteada y las Catrinas.

El estilo punteado, introducido a partir de 1960 por Rubén Espinoza, hijo de Epiñano Espinoza

⁴⁶ Aspecto importante, ya que el decorado ejemplifica el conflicto tradición-modernidad, cuestión que retomaremos con la alfarería de "alta temperatura".



resulta una mezcla de motivos prehispánicos de: Chupícuaro-Formativo tardío (500a.C-0d.C) y Fase Loma Alta (100a.C-600d.C).

Ilustración 16. Tapa de Olla con decorado punteado. 1º Lugar Concurso CASART Michoacán nuevos diseños. Alfarera Rosa Patricia Neri Peña

Siendo el más famoso de los decorados, la combinación de las grecas con los pequeños puntos blancos a su alrededor o en algunos casos rellenando los dibujos de la flora o la fauna presente en el lugar. Éste tipo de decorado, actualmente, se realiza sólo sobre pedido o bien para las piezas de concurso, esto debido a lo laborioso del trabajo en contraste con el precio que los consumidores están dispuestos a pagar.

La alfarería "fina" nacida en pleno auge del Nacionalismo Institucionalizado, justamente propicia la ruptura utilitario-decorativo. Las lozas finas se exhiben en las alacenas, si se emplean, es sólo para ocasiones especiales.

Lo suntuario transforma el objeto artesanal, en arte. Mientras más elaborada sea la pieza, mientras más elementos estéticos de inspiración étnica contenga y sea acorde a los signos de «mexicanidad» presentes en la percepción colectiva, mayor será la atención prestada por turistas e instituciones de fomento. Por ello, la famosa «Catrina de Capula» introducida en 1980 por el artista Juan Torres Calderón, cobró importancia productiva casi instantáneamente.

El Mtro. Juan Torres comenta que uno de los principales motivos, de incluir éste emblemático personaje, consistía en enseñar al pueblo la técnica del modelado en barro, lo cual le permitiría ampliar su horizonte creativo, erradicando así, la delimitante que los moldes plantean. Sin embargo, al ser un proyecto privado, pronto se acabaron los recursos y el taller debió cerrar, lo cual obligó a los alfareros a buscar la manera de elaborar moldes para reproducir la famosa imagen.



Ilustración 17. Catrina. CASART Michoacán. Pieza de exposición.



Ilustración 18. Elaborando una Catrina, Alfarera Celia Pérez.

Celia Pérez, una de las artesanas entrevistadas comenta que al no saber modelar, al principio intentó haciendo esqueletos movibles que vendía

en Pátzcuaro para el dos de noviembre (Cele-

bración del Día de Muertos), posteriormente y dado el éxito de la Catrina, su hermano sacó moldes para el cuerpo de botellas de Coca-Cola y de una muñeca de cerámica. Su esposo Don Pedro Arroyo comenta al respecto «le quedaban tan pero tan feas que hasta me daba pena venderlas, de suerte se vendían y pues ahora ya le quedan mejor»⁴⁷ Esto resulta ser un elemento central para explicar la influencia esteticista-paternalista que las instituciones fomentaban entre los consumidores de artesanía. Ya que no importaba que las piezas estuvieran mal

⁴⁷ Entrevista a: Arroyo, Pedro (Marzo-Abril, 2014) *Catrinas*.

hechas, mientras representaran lo mexicano y su adquisición ayudara a los pobres artesanos.

La alfarería de "alta temperatura", fue una técnica que se originó en China hace más de dos mil años y llegó a México en 1959 a través del trabajo de Jorge Wilmot, Hugo X. Velásquez y Graciela Días de León, quienes aprendieron la técnica en el extranjero. Al ser relacionada principalmente con la producción industrial, se consideró como artesanía artística a partir de los esfuerzos de FONART por erradicar la alfarería vidriada con plomo.



Ilustración 19. Platito de alta temperatura.
Alfarero Samuel Ruiz.

El principal de dichos proyectos se llevó a cabo entre 1974 y 1988, a cargo del director técnico ceramista, Alberto Díaz de Cossío Carbajal. El programa comenzó en 1970, en el Estado de México con varias vertientes:

- La alta temperatura.
- El empleo de bóvedas en los hornos para lograr quemados más uniformes.
- El empleo de un quemador de petróleo.
- La búsqueda y clasificación de las arcillas de todo el Estado, en coordinación con el Centro de Investigación de Materiales de la UNAM.
- Pruebas de vidriado con fritas y mezclas de sílice-plomo.⁴⁸

No obstante, cuando FONART adoptó el programa, éste se mediatizó. El gobierno buscaba resultados casi inmediatos y el esquema de adquisición de equipos industriales resultó la mejor opción para todos, menos para los artesanos. El programa, en Michoacán, se realiza en conjunto con CASART. Implementándose en Patamban (1975) y Capula (1981-1982), el único taller que persiste hasta la fecha es el de Patamban.

⁴⁸ Comunicación personal con Alberto Díaz de Cossío (2012-214) *Alta Temperatura*

El conflicto tradición-modernidad que se presenta en la alfarería de alta temperatura en Michoacán radica en los motivos empleados en el decorado.

Idealmente, los productos de alta temperatura son elaborados semi-industrialmente, poseen mayor impermeabilidad y eliminan los riesgos de intoxicación por metales pesados y el humo de los hornos. No obstante, su producción no permite competir en igualdad de condiciones con la producción industrial, ni con la entrada de millares de cerámicas y plásticos chinos; tampoco resulta atractiva para el turista ya que éste busca lo típico y lo tradicional en lugar de piezas que parecen fabricadas industrialmente. Es por ello que, con miras a identificar la alfarería de alta temperatura con Capula, los alfareros que aún la producen⁴⁹, en lugar de explotar las posibilidades en los motivos y colores, continúan empleado la característica flor del Capulín, así como colores azules, crema o café. Algo similar, en menor

⁴⁹ Tres de los quince alumnos de la escuela-taller del FONART, uno de la escuela Japonesa MOA.

medida, sucede en la Cooperativa Alfareros de Patamban S.S de S. formada y dirigida por el matrimonio del Sr. Ricardo Calderón y la Sra. Catherine Bony, en la cual, algunos de los decoradores se han especializado en realizar sólo ciertos temas como paisajes o motivos de flora y fauna.



Ilustración 20. Platos Alfarería de Alta Temperatura Patamban.

Los estilos frente al mercado

Por otro lado, el actual panorama económico del país se enfrenta al libre comercio, a la rivalidad (en franca desventaja) empresarial y a un desarrollo progresista, inscrito en un multiculturalismo político y social dentro del cual, cada quién hace lo que mejor conviene a sus intereses.

En la artesanía, por un lado, apoyábamos el «Plan de Acción Decenal para el Desarrollo de la Artesanía en el Mundo», el cual hacía hincapié en « *la importante contribución que el sector artesanal puede realizar a las economías nacionales si se le brinda el apoyo necesario, además de poner en manifiesto la importancia de ciertos temas tales como estudios económicos, cursos de formación, una mejor promoción y protección de los productos artesanales*»⁵⁰

Pero, por otro lado, firmábamos el TLC en 1994 permitiendo la entrada indiscriminada de plásticos, ollas

⁵⁰ Bembatoum-Young, Mildred, Bouchart, Dominique, et. al. (2000) *Evaluación del programa de la Unesco para el fomento de la artesanía 1990-1998* Recuperado el 26 de Septiembre del 2014 de, <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001191/119101So.pdf>

de peltre, porcelanas chinas, e incluso, copias de artesanías mexicanas.⁵¹

Si en 1993, la Asociación Mexicana de Arte y Cultura Popular (AMACUP) identificó el Patrimonio Artesanal en Riesgo de desaparecer, no es sorprendente, que tras la entrada al TLC, la artesanía cayera en crisis. La alfarería, en particular sufrió el escándalo del plomo y a la par, la más grande institución de fomento artesanal FONART padeció la corrupción y el saqueo de la entonces directora María Esther Echeverría Zuno, quien cerró al menos 20 sitios de exhibición debido al déficit que las tiendas representaban, después del gasto administrativo-operacional.

En consecuencia, en 1995 FONART se sectoriza en la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL), cambiando nuevamente su objetivo general a: apoyar a los artesanos que viven en condiciones de pobreza y que preservan técnicas y diseños tradicionales.

⁵¹ Guitarras de Paracho, Sarapes de Jalisco, Cestos, entre otros objetos producidos por grandes empresas manufactureras chinas.

Éste nuevo giro, hizo notar la falta de interés, que se venía desarrollando, en temas de políticas artesanales. Capula lo resintió, en 1994, con el escándalo del plomo, generado por un embajador de Estados Unidos en México que alegaba que su hija se había envenenado con plomo debido a que bebió agua de un cántaro.⁵² Ya en 1960, Estados Unidos había cesado la adquisición de alfarería mexicana esmaltada con plomo, pero ahora, inscritos en un TLC, con el auge de la alfarería como objeto decorativo y dada la introducción de la alta temperatura en diez Estados⁵³ (30 regiones en total). La acusación, claramente infundada⁵⁴, tenía tintes más bien de carácter económico. La participación del Gobierno mexicano fue esencial; anunció que en tres años se lograría eliminar el plomo en la alfarería.

La mala publicidad fue exitosa, la histeria colectiva se apoderó de los consumidores quienes deja-

⁵² Cahn, Peter S. (2003) *All Religions Are Good in Tzintzuntzan: Evangelicals in Catholic México*. Texas: University of Texas Press, pág.5

⁵³ Díaz de Cossío, Alberto; Álvarez, Francisco Javier (1982) *La cerámica colonial y contemporánea México*: FONART, pág.85

⁵⁴ Ya que el plomo en la alfarería reacciona sólo en contacto con ácidos

ron de adquirir los típicos trastes en los que habían comido y bebido desde siempre; los artesanos eran expulsados de los espacios de venta usuales y el gobierno no hacía más que generar propaganda alarmista, en Capula, el 80% de los talleres se fueron a pique. Ya en 1990, la Cooperativa Alfar⁵⁵ que producía alfarería de alta temperatura, se había disuelto por problemas administrativos creando un conflicto social-organizativo, entre los miembros de la misma, dada la percepción generalizada de que los encargados se robaron a los clientes principales: las asociaciones GEPA (alemana) y SOS (holandesa), las cuales «pedían de 10 a 12 mil piezas de vajilla cada año⁵⁶» Entonces, tres o cuatro ex-alumnos que aprendieron la técnica y podían realizar quemas en el horno que se construyó en la escuela-taller, eran los únicos, entre casi 90 jefes de familia dedicados a la alfarería⁵⁷ que podían subsistir durante la crisis.

⁵⁵ Creada en 1985 como propuesta del Lic. Sergio Cuevas, de cambiar la idea inicial de taller-escuela a cooperativa de alfareros, de modo que se asegurara el pago del crédito a FONART.

⁵⁶ Entrevista a: Ruiz, Fernando (Marzo de 2014) *Taller de Alta temperatura*.

⁵⁷ Al no existir cifras censales que indiquen cuántos artesanos hay en el país, o en el Estado, en el caso específico de Capula, debemos recurrir al

Para 1996, el gobierno encontró una solución a todo este conflicto: introducir el esmalte libre de plomo a través de la compañía MACECA⁵⁸.

Las acciones del gobierno, a través de sus diversas instituciones, resultaron más que deplorables.



Ilustración 21. Alfarero greteando.
Taller Familiar de Pedro Arroyo, Capula.

En inicio se les proporcionaron pláticas a los artesanos, alentándolos a utilizar guantes, mandil y cubre bocas, los cuales fueron claramente rechazados debido a que resultaban estorbosos. Por otro lado, el conocimiento tradicional desarrollado a través del contacto directo con la pieza durante to-

número de artesanos registrados por Asociación. El dato es aproximado ya que existen artesanos que no pertenecen a alguna asociación, o bien alguno está registrado en más de una.

⁵⁸ Cahn, Peter S. (2003) op. cit, pág 6.

do el proceso, era entorpecido por los guantes al momento de gretear ya que sus manos son las que le indican el grosor adecuado de la capa de esmalte; el cubre bocas también le impedía saber el momento exacto en el que es necesario meter más leña al horno para que el esmalte funda parejo.

Por otro lado, el esmalte sin plomo que les vendían a \$25 pesos el kilo, resultaba muy costoso. Se requieren entre diez y doce kilos de greta para vidriar una quema⁵⁹, lo cual representaba el 28.64% del total del costo de la misma, poco más de un cuarto del dinero invertido en un sólo material. Incremento que los consumidores no iban a aceptar. Sin embargo, cuando una empresa alemana les comenzó a ofrecer el esmalte sin plomo a mitad de precio que el proveedor nacional, «el gobierno se echó para atrás y mejor decidió retirar la propaganda»⁶⁰

⁵⁹ Aproximadamente el equivalente a 900 tejas ó 150 catrinas medianas ó 576 platos grandes. Información obtenida de la entrevista realizada a Pedro Arroyo (marzo de 2014).

⁶⁰ Entrevista a: Arroyo, Pedro (marzo de 2014) *Plomo*

FONART por su lado, continuó brindando capacitación y comenzó a comprar exclusivamente a los que trabajaran loza sin plomo. Recomendó a las empresas Daltile México y Cerámicos San José como los proveedores de esmalte libre de plomo

«Viene un camión de México y nos trae los bultos de esmalte, el bulto que alcanza para una quema cuesta \$500 y el camión no nos cobra el flete,[...]el Ecot-327 que yo uso presenta unos problemas, salen unas manchas blancuzcas y grumosas y pues yo quemo a los 870°C que dicen que funde»⁶¹

Los costales del producto traen nula información al respecto y se puede constatar que en la capacitación que les brindó el FONART no se precisaron



estas cuestiones técnicas. Por otro lado, el esmalte libre de plomo no gusta porque no hace brillar la pieza como estamos acostumbrados a concebir la loza de pueblo.

Ilustración 22. Cambios en los brillos, plato rectangular con esmalte libre de plomo, plato circular con plomo. Alfarero Uriel Arroyo

⁶¹ Entrevista a: Arroyo, Uriel (marzo de 2014) *Esmalte sin Plomo*.

Cuando le comenté a la ceramista Emenda Chávez Gómez, la urgencia de que los artesanos de Capula supieran elaborar sus propios esmaltes, me comentó al respecto: «lo que me sorprende es que ellos saben elaborarlos, mi mamá (Dolores Gómez Alcazar) ha dado varios cursos de esmaltes ahí, lo que sucede es que ya se acostumbraron a que FONART les de todo»

Ya que en Capula, todos los estilos y la mayoría de los procesos de producción han ingresado al pueblo a través de agentes externos, ya sea impulsados por políticas gubernamentales o bien, por proyectos privados. Es natural que el pueblo haya agotado ya las formas y los motivos decorativos.

Limitados por su contexto y acostumbrados a una dependencia en cuanto a capacitaciones se refiere, es alarmante cómo el mismo pueblo ha saturado ya las plazas de venta, al punto tal que puedes encontrar alfarería de Capula en los mercados de casi todo el país.



Ilustración 23.. Taller de alta temperatura. El Nuevo Colibrí, Capula.

El Contraste:

La producción intervenida y sus implicaciones en la comunidad



Ilustración 24. Interior Horno Abandonado Escuela-Taller, Capula.

De 1930 a la fecha, las intervenciones en la alfarería de Michoacán han sido profusas y repetitivas. Las mismas instituciones que proponen tal o cual proyecto se advierten inútilmente entre sí, respecto al fracaso rotundo que resulta el reavivar ciertas acciones. Ya antes de que FONART intro-

dujera la alta temperatura en el Estado, el CREFAL lo había hecho sin resultados satisfactorios. Una vez más, el proyecto fracasó y los talleres-escuela, hoy se encuentran abandonados o bien fueron acaparados por un núcleo reducido de artesanos.

En principio, los proyectos fracasan por el desconocimiento, los "expertos" intentan generar un plan estándar, sin considerar las necesidades y características específicas de los lugares donde lo implementarán.



Ilustración 25. Exterior lateral, Horno Abandonado Escuela-Taller, Capula

En el caso de Capula, Patamban y Zinapécuaro, en principio se debe tener en cuenta que si bien, la alfarería que hoy se produce es resultado de alguna intervención previa, los pueblos poseían ya el saber hacer. Éste a la larga, arraiga prácticas productivas muy difíciles de erradicar (Véase el Detalle del Proceso en Anexos). Por ejemplo, la conformación del ta-

ller dentro de una unidad productiva familiar, es y ha sido la forma organizativa primordial de los artesanos en México. Su predilección se basa en cuestiones más prácticas como el ahorro de la paga remunerativa a los hijos o la concentración (en especial para las mujeres) de las actividades familiares bajo un mismo techo.

Aunque el trabajo se divide por cuestiones de edad, sexo o habilidades personales, quien dirige la producción, aún es designado por la tradición. En el caso de Capula, la figura masculina prevalece, en contraste con Patamban donde los talleres son liderados por las mujeres o Zinapécuaro donde aparentemente⁶² la dirección es mixta. Esto resulta importante ya que en muchos casos, la transmisión del conocimiento se rompe como sucedió en Capula con uno de los alumnos de Juan Panduro. Efrén Espinoza tuvo sólo hijas y dada la preferencia por enseñar a los varones el oficio, ninguna lo aprendió. Por otro lado, las tareas especializadas como el esmaltado, la quema o la preparación de las tierras para la masa

⁶² Es aparente dado que la mayoría de los talleres son de hombres.

son muchas veces acaparadas por quien dirige la producción. Aunque, los demás miembros del taller, aprenden observando y participando, los conocimientos expertos prevalecen en la figura líder quien los transmite según dicta la tradición. Aunque éste aspecto poco a poco ha ido desapareciendo, su arraigo dentro de varias comunidades del Estado ha generado, algunas veces, problemáticas sociales ya que el oficio permite y propicia la independencia de los hijos dentro del núcleo familiar.

El tipo de organización no es tomada en cuenta, al momento de generar proyectos como los del taller-escuela, lo cual causa conflictos mayores entre los habitantes del pueblo. Los artesanos mexicanos son muy celosos de sus técnicas porque dentro de un mercado saturado y con producciones muy similares, lo que los distingue los beneficia. Si bien, los proyectos de taller-escuela fueron ideados para que la comunidad aprendiera y retransmitiera dichos conocimientos a otros miembros, el empleo de nuevos materiales o la introducción de herramientas distintas resulta una limitante, en la medida en que hay que ir al taller-escuela para poder em-

plear lo aprendido, hay que trabajar a la vista de los demás y ya que usualmente quien dirige la producción en el taller doméstico, es quien se capacita; hay que parar la elaboración en el taller doméstico, mientras se intenta producir con las nuevas técnicas aprendidas.

Mientras no se obtenga un crédito propio para adquirir las herramientas y el material necesario, los artesanos abandonarán las capacitaciones y por ende, olvidarán lo aprendido.

Otra de las características que se pasan por alto es el de las materias primas que se encuentran dentro de la región y que por ende son empleadas.

En el caso de la alfarería de baja y media temperatura, las tierras son de origen local recolectadas en los límites de la localidad. Lo mismo sucede con el material para la quema, ya que se emplea madera de la región o bien, se adquieren tarimas a destajo. La compra venta de éstos materiales propicia el crecimiento económico local y dado el conocimiento ancestral de su empleo, brinda mayor flexibilidad al artesano para resolver posibles

imperfecciones. Muy al contrario de lo que sucede con los artesanos que fueron capacitados para la elaboración de la alfarería de alta temperatura donde el empleo de una arcilla refractaria producida industrialmente en fábricas especializadas en Guadalajara, Dolores Hidalgo y el Distrito Federal, así como la necesidad de hornos eléctricos o de gas para la quema, generan dependencias técnico-tecnológicas y costos fluctuantes acordes con el comportamiento de los materiales en el mercado industrial.



Ilustración 26. Tierras empleadas

Esto también incluye por supuesto el caso de los esmaltes para la media temperatura o el decorado al negativo de Zinapécuaro. En la primera como ya comentamos, el esmalte sin plomo genera desperfectos que el artesano no puede solucionar, al no poseer los conocimientos especializados de uso y manejo del material que le venden, así como la expe-

riencia requerida para quemar en horno de gas. En la segunda, no todos los esmaltes son compatibles con las tierras de la región y por ende, al aplicar la técnica al negativo el color se cae como cáscara de pintura. Finalmente, la introducción de nuevos diseños es otra arma de doble filo. En el caso de Capula, donde la introducción de nuevos diseños fue hasta cierto punto proyectada por uno o más agentes, el resultado fue un estancamiento general. Se les han agotado ya las formas y decoraciones.

La introducción de un nuevo diseño, si este gusta comercialmente, es inmediatamente replicado por todos los alfareros del pueblo. En el caso de la Cooperativa de Patamban, los encargados, el Sr. Calderón y la Sra. Bony, se han esmerado en proporcionarles a los artesanos fuentes de inspiración muy

distintas, en especial revistas como «*La revue de la céramique et du verre*» de la cual no sólo sacan motivos y los reinterpretan, sino que también aprenden técnicas nuevas como el empleo de plantillas de



Ilustración 27. Fotografía invertida de una plantilla. Técnica de Sèvres, Francia

papel vegetal con pequeñas perforaciones para pasar los diseños a la pieza con grafito.



Zinapécuaro también presenta un caso muy distinto, en especial en el decorado al negativo, éste se reinsertó en el pueblo a través del taller de los hermanos Hernández Cano quienes aprendieron la técnica en el INAH en 1996. Al ser una técnica prehispánica olvidada, en Zinapécuaro, desde el S. XIII⁶³, no resulta incoherente que el INAH la haya rescatado con miras a la reproducción de piezas prehispánicas.

Ilustración 28. Pieza decorada al negativo.
Concurso CASART Michoacán Nuevos Diseños.

Justamente los diseños actuales, son inspiraciones prehispánicas extraídas de códices, tiestos encontrados en la zona o piezas de museo.

Resulta notorio que la introducción del Diseño a través de éstos distintos tipos de proyectos sin duda beneficia a los artesanos que se capacitan y les

⁶³ Williams, Eduardo (1993) *Historia de la Arqueología en Michoacán* cita a Moedano Koer, Hugo (1947:46). México, pág. 210

ofrece una franca ventaja comercial ya que el precio de la pieza se eleva lo cual puede generar mejores ganancias.

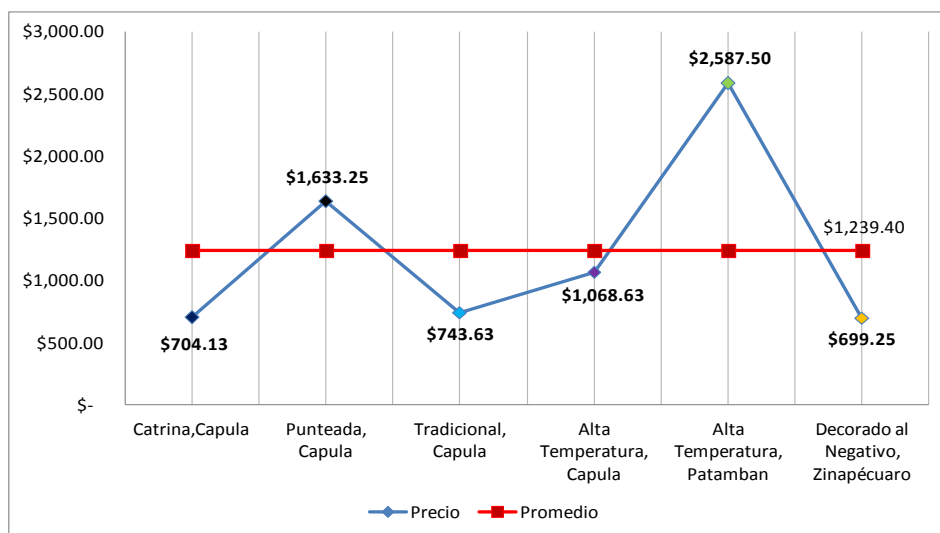


Ilustración 29. Posición de precios de acuerdo al precio promedio por tipo de pieza por lugar. Tienda CASART Michoacán, 2014

No obstante, inscritos en una actitud esencialista, los agentes que generan cambios en la artesanía ha adoptado, algunas veces sin quererlo, una actitud productivista, dentro de la cual, se considera a los artesanos como obreros calificados. El diseñador emplea las especialidades laborales de los artesanos para crear productos concebidos por diseñadores o artistas, que serán comercializados como

objetos de diseño, no como artesanías. La tendencia a tomar ésta actitud, surge en gran medida del éxito comercial y de promoción, que las mismas instituciones educativas y de gobierno dan a proyectos como el de Pineda y Covalín. Cuyo discurso de venta se centra en mostrar al extranjero el verdadero diseño mexicano; objetos con signos identitarios elaborados industrialmente y no precisamente en México. La tendencia es notoria cuando en las mismas escuelas de diseño, se tienen carreras como Diseñador Textil, Diseñador artesanal o Diseñador de productos artesanales. No por nada, el Portal del Empleo de la Secretaría del trabajo y Previsión Social (STPS) anunció en el 2013 que en el décimo lugar de las carreras más prometedoras del país, se encontraba Diseño artesanal e industrial, por contar con un ingreso mensual de 12 mil 616 pesos.⁶⁴ Este aspecto es cada vez más notorio como lo muestra la reciente exposición «De ida y vuelta. Diseño contemporáneo en México», 2014, donde el diseño se presenta como

⁶⁴ STPS (2013) *Conoce las carreras más rentables*, Recuperado el 22 de Septiembre del 2014, de: http://www.empleo.gob.mx/es_mx/empleo/conoce_carreras_mas_rentables

agente de desarrollo social-cultural que impacta en la economía al brindar nuevas formas de generar empleos y riqueza en las comunidades vulnerables y pobres.

La exposición, «muestra el trabajo y las líneas de investigación de diseñadores mexicanos que en años recientes han volteado su mirada a la practicas artesanales, a los materiales tradicionales y a los proyectos colaborativos con el fin de nutrir su trabajo y desarrollar nuevos lenguajes que generen simultáneamente, identidad e innovación [sic]. »⁶⁵



Ilustración 30. Molcajetes, Exposición De ida y Vuelta, Piezas de Julio Martínez Barnetche.

⁶⁵ Mallet, Ana Elena (2014) Exposición "De ida y vuelta". Recuperado el 23 de Septiembre del 2014, de: <http://www.deidayvuelta.mx/>

Esto hace notar que mediante prácticas colaborativas, el diseñador busca generar nuevos productos de lujo que enmarca en un contexto de asistencialismo. Como plantea la diseñadora textil Marisol Centeno, creadora de la empresa ΒΙ ΥΟΥ, el diseñador crea y el artesano ejecuta, la pieza gusta por su diseño, pero enamora por su historia.

El discurso del diseño artesanal, visto desde la profesión del diseño, retoma la ideología nacionalista-modernista, de brindar identidad al país mediante su producción manual. Con miras a lograr una actitud de estímulo a la innovación para que los artesanos obtengan más autonomía y puedan mejorar sus, muchas veces precarias bases de subsistencia. Esta actitud debe ir acompañada de la participación activa de los productores artesanales. No obstante, el discurso gubernamental del diseño como una herramienta para mejorar la calidad de los productos artesanales y adaptarlos a las necesidades y demandas de los mercados nacionales e internacionales, plantea una perspectiva completamente dispar a la actual tendencia, inscrita dentro del "diseño social".

Planteado desde una visión antropológica, el Centro Nacional de Capacitación y Diseño Artesanal (CENCADAR) creado en 1999 y dirigido, en sus inicios, por Victoria Novelo; indica que como perfil deseable de futuros capacitadores en diseño artesanal, se requiere adiestrar y dominar temáticas como:

- Cultura e identidad cultural.
- Formas de organización.
- Diseño.
- Adiestramiento técnico en ramas específicas de la producción artesanal.
- Tecnologías para la producción artesanal.
- Selección de materiales y equilibrio ecológico.
- Preparación de materias primas.
- Líneas productivas.
- Presentación de productos, empaque y embalaje, distribución y comercialización.⁶⁶

El proyecto resultó tan utópico que cuando Victoria Novelo dejó la dirección, éste se fue a pique.

⁶⁶ Novelo, Victoria (2003) Introducción en La capacitación de Artesanos en México, una revisión. México: Plaza y Valdés, pág.17

Las recientes propuestas impulsadas por la Unesco y el FONART buscan acrecentar el valor sumatorio de la artesanía, de modo que las tiendas se transformen en boutiques de lujo altamente franquiciables, a través de marcas colectivas como «100% México Hecho a Mano». Del mismo modo, han aparecido las «Denominaciones de origen» cuyo propósito es identificar y proteger a los productos artesanales tradicionales, mediante la figura legal de la Marca Colectiva, al menos eso es lo que postulan los organismos que las han promovido, especialmente en Michoacán, donde el gobierno ha adquirido 39 de ellas. No obstante lejos de lo que se establece, las marcas colectivas no protegen las artesanías de posibles copias en toda la República Mexicana y el resto del mundo, al no existir en el país leyes, secretarías o cámaras de comercio que regulen la calidad y características de los productos artesanales. Lo que sí protege la marca es la imagen y la leyenda (logotipo), el cual, ni siquiera es usado por los artesanos para distinguir sus productos.



Ilustración 31. Marcas Colectivas de Capula, MARCANET, 2007



Ilustración 32. Catrina.1º Lugar Concurso CASART Michoacán
Nuevos Diseños Alfarero Juan Carlos Hernández de la Cruz.

Mónica Sosa

Conclusiones

El diseño interviene en la vida cotidiana de todos los seres humanos de formas muy distintas por lo que la artesanía no es ni será nunca la excepción.

Sin embargo, como comenta el diseñador Hugo Salas⁶⁷ « el diseño falla en el contexto»⁶⁸ ya que el agente que lo introduce en las comunidades, al no conocer las características del lugar y la idiosincrasia de sus habitantes, aplica métodos, que en la práctica carecen de un análisis profundo de la

⁶⁷ Diseñador industrial que realiza intervenciones de diseño en distintas comunidades de Michoacán desde hace 30 años.

⁶⁸ Entrevista a: Salas Frontana, Hugo (Marzo de 2014) *Diseño y Artesanía en Capula*.

artesanía misma y las necesidades de la comunidad. Siendo el eje central, el cliente, se asume que las carencias del artesano se solucionarán por añadidura al crear productos comercializables altamente rentables.

Por otro lado, los conocimientos tradicionales siempre representarán una limitante ya que el saber-hacer proviene de un largo proceso teórico-práctico, de sensibilización en el manejo del material. El aprendizaje es una acción de todos los días que sólo el tiempo califica y a veces reconoce, por lo que inmersos en ésta forma de aprendizaje, cualquier capacitación de tipo "académico", por su corto tiempo tendría muy poco que aportar a los artesanos, quienes olvidarán lo aprendido mientras esperan la siguiente capacitación. Pareciera ser que las intervenciones con mayor éxito son en las que los agentes permanecen por mayor tiempo dentro de la comunidad (Alfarería de alta temperatura), o bien, cuando se incita al artesano a realizar un cambio por su propia cuenta (Zinapécuaro, Producción de mol-

des⁶⁹). Lo primero se debe a que la comunidad comienza a tomarle confianza a estos agentes, accede a trabajar a su lado, a seguir sus consejos y a aprender de ellos. Aspecto clave entre las capacitaciones artesanales ya que la desconfianza, los celos del oficio y las preferencias de ciertos programas por algunos artesanos, generan inevitablemente el fracaso de cualquier proyecto por noble y exitoso que éste sea.

No cabe duda alguna que en materia económica «el diseño es muy importante porque puede elevar los precios 200-300% más»⁷⁰ Ya lo observamos en la «Ilustración 29. Posición de precios de acuerdo al precio promedio por tipo de pieza por lugar.» donde las piezas con un precio mayor que el promedio de todos los seis tipos censados son indudablemente aquellas que cuentan con un decorado fino: Alfarería punteada de Capula y Alfarería de Alta Temperatura de Patamban. Sin embargo, son muy pocos los clientes que tienen el poder adquisiti-

⁶⁹ Proyecto del ICATMI que enseña a los alfareros de Capula a formar las piezas que imaginan ya que en general, los moldes que fabrican, los sacan a partir de piezas que compran de otros artesanos.

⁷⁰ Entrevista a: Torres, Juan (Marzo de 2014) *Catrinás*

vo para pagar precios elevados, en comparación con los productos chinos que se venden a montones en las tiendas departamentales. Aquí también surge otra cuestión, el diseño se introduce en las comunidades para crear productos de mayor calidad, sin tomar en cuenta que el mercado aún no ha sido educado en la adquisición de objetos con un alto valor cultural. Es menester también de los agentes del diseño que realizan alguna intervención, asegurar un espacio de comercialización adecuado ya que desde 1965, las distintas plazas que se establecieron para la venta de artesanías han fracasado indudablemente en su función. En principio, los mercados, ferias de pueblo o Tianguis artesanales cumplen su cometido de acercar el producto al cliente directo, sin embargo la falta de interés de los gobiernos por establecer un espacio de compra-venta adecuado⁷¹, pareciera permitir y propiciar el regateo. Por otro lado, éstos puntos de venta se encuentran naturalmente limitados por el espacio asignado para cada artesano, además de que su acceso representa varios

⁷¹ Como lo hace en los Salones Internacionales o los Congresos Turísticos.

gastos extra que el artesano de ningún modo considera dentro de la asignación de precios.

Por otro lado, las tiendas CASART, FONART u otras muchas veces proveen nula información respecto a los productores, sus productos y el proceso de elaboración, esto genera, una percepción de que la artesanía "bien hecha o de escaparate" es cara, lo cual es aprovechado por los mismos artesanos al producir piezas similares con un costo mucho menor. Tal es el caso de las piezas de semi-alta temperatura (1000-1150°C) que se producen en Capula. Al abaratar los costos de producción sustituyendo materiales, los alfareros ofrecen un producto de características similares al de alta temperatura pero a un precio inferior. Dado que como consumidores, muchas veces no somos conscientes de las características especiales que hacen un producto de alta o baja calidad, somos presa fácil de la astucia de algunos.

Esperanzados en que eventualmente alguno de los gastados programas (de capacitación, promoción, difusión, innovación o fomento artesanal) al fin funcione y podamos hacer de la artesanía mexicana un negocio rentable, no nos hemos percatado

del terrible problema ecológico que el auge de la artesanía ha causado en ciertos Estados.

«El problema de las materias primas no recibe la atención requerida y además no hay acuerdo entre las acciones de las dependencias, pues unas promueven lo que otras prohíben. En éste rubro, la naturaleza ha sido saqueada (especialmente en cuestión de bosques, pastos y materiales para el teñido) por una explotación que nunca ha previsto su agotamiento [...]»⁷²»

Bajo este enfoque, el diseño puede aportar investigaciones importantes en cuanto a sustitución de materiales, creación de tecnologías ecológicas acordes a la región, de bajo presupuesto y fácil aplicación y mantenimiento de modo que se evite crear la dependencia técnico-tecnológica.

Innovando la Tradición A.C y colectivo 1050°, en Oaxaca, ya están desarrollando proyectos de verdadero "diseño social".

⁷² Novelo Victoria (2003) *La capacitación de artesanos en México, una revisión*. México: Plaza y Valdéz, pág.19

- «Ecoleña (briquettes)» aprovecha los residuos de las hojarascas, pastos y papeles que se aglutinan en unas donas que arden como el carbón de diez a quince minutos. La idea presenta un sustituto de la leña para el fogón de la casa
- «Dragón de fuego» es un proyecto de tecnología alternativa para hornos de alfarería, éste emplea un quemador de aceite recuperado.



Ilustración 33. La familia Mateo, quema al aire libre empleando eco-leña. Foto: colectivo de cerámica 1050°, 8 de agosto de 2013.

Dado que existe una tendencia hacia el diseño artesanal, cada día más notoria, el diseñador que busque integrarse a un equipo de trabajo colaborati-

vo con los artesanos deberá hacer de éste su proyecto de vida y dejar atrás las actitudes paternalistas, esteticistas, productivistas y esencialistas sobre las que la intervención del diseño en la artesanía en México ha sido construida. Ya que la artesanía es cultura viva, tradicional pero no estática, se sugiere ampliamente que el diseñador estudie la región e introduzca sus aportaciones con el cuidado y respeto que la artesanía y el artesano merecen. Ya que los artesanos no son mano de obra barata y calificada, en lugar de estudios de diseño, marcas u otros, se sugiere, en la conformación de Cooperativas, dentro de las cuales todos los integrantes tienen iguales responsabilidades y retribuciones.

Aunque sin lugar a dudas existe la necesidad entre artesanos y diseñadores de coadyuvarse cultural y tecnológicamente en la creación de objetos para el consumo, más que mejorar un producto o un proceso, el diseño tiene más oportunidades de mejora en la investigación de materiales y la introducción de tecnologías ecológicas que permitan al artesano continuar su oficio sin perjudicar al ambiente.

Finalmente y como recomendación especial a las Instituciones Gubernamentales y Escuelas de Diseño, desde la interdisciplina se debe trabajar conjuntamente en la educación de un público en cuanto a productos culturales se refiere, del mismo modo, se deberá crear un organismo o instrumento que permita recopilar las técnicas y los saberes tradicionales, e integrarlas dentro de cursos prácticos o especializaciones, de modo que el conocimiento tradicional no se pierda y se enriquezca con la investigación y la práctica.

Anexos

Proceso

Para describir el proceso de elaboración de las piezas, se muestra el proceso general de la cerámica mediante el empleo del Diagrama de Flujo de referencias cruzadas (Ilustración 35. Proceso General de la Cerámica) el cual de manera gráfica documenta los procedimientos indicando el flujo de trabajo, delimitando las responsabilidades y funciones.

Para la delimitación de las responsabilidades y funciones se definieron tres actores:

Externos.- personas no pertenecientes a la unidad productiva y que perciben una remuneración económica, definida por ellos mismos, por su trabajo. (Apaleadores, Leñadores, Intermediarios)

Principales.- generalmente los dueños del taller, se les denomina principales ya que participan activamente en todo el proceso, especializándose en las actividades mencionadas en el diagrama.

Secundarios.- se les denomina secundarios generalmente a los hijos de los dueños del taller,

aunque también pueden ser asalariados o demás integrantes de una cooperativa, ya que se especializan y laboran sólo en ciertas actividades por disposiciones especiales de la estructura de la unidad productiva o bien, en el caso de las unidades domésticas, mientras aprenden correctamente a involucrarse en todo el proceso.

Cabe mencionar que el proceso es cíclico pero no necesariamente lineal ya que en un día se puede por ejemplo preparar la pasta y quemar, si es que existieran piezas pendientes, tampoco se pueden establecer duraciones para cada proceso ya que ésta varía de acuerdo a factores externos (relaciones personales, clima, venta) aunque aproximadamente y de acuerdo a lo observado se requieren hasta 15 días para producir una quema, en horno grande, decorada y vidriada.

Finalmente, para comprender correctamente el diagrama, es necesario describir cierta simbología y abreviaturas empleadas:



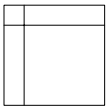
Bandas separadoras.- delimitan las responsabilidades y funciones en un Diagrama de flujo de Referencias Cruzadas



Proceso.- describe el conjunto de las fases sucesivas de una operación.



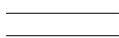
Proceso Predefinido.- indica un conjunto de fases sucesivas de una operación las cuales requieren una especial atención. También se denomina proceso con inspección.



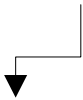
Almacenamiento interno.- indica que materia prima, productos o información son resguardados en un área específica por un tiempo determinado.



Nota.- describe dentro del símbolo de manera breve alguna aclaración o instrucción dentro del procedimiento.



Conectores paralelos.- indican que la actividad puede realizarse en modo paralelo entre los diferentes actores, simultáneamente o no.



Conector dinámico.- indican el flujo de las actividades.

M.P.

Materias Primas

Ilustración 34. Simbología y abreviaciones empleadas en el Diagrama de Flujo

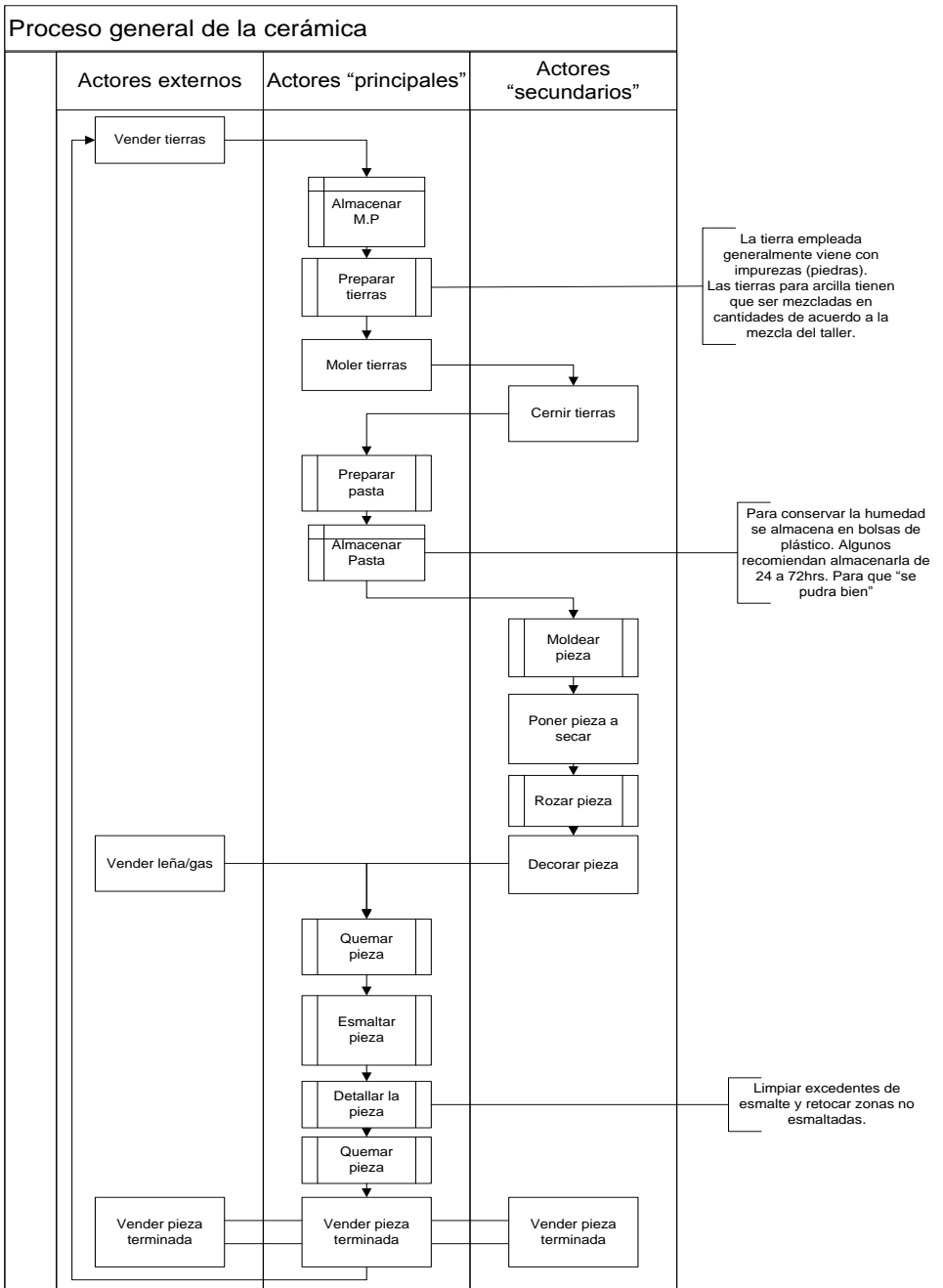


Ilustración 35. Proceso General de la Cerámica

Producción

Las tierras

En el caso de la alfarería de baja y media temperatura las tierras son de origen local recolectadas en los límites de la localidad. En muchos casos, dichos predios se otorgaron a la comunidad en el deslinde ejidal promovido durante la presidencia del Gral. Lázaro Cárdenas del Río.

En los casos de estudio encontramos cinco tipos de tierras:

Arcilla refractaria .- mezcla de sílice y alúmina, producida industrialmente en fábricas especializadas en Guadalajara, Dolores Hidalgo y el Distrito Federal o bien mediante mezclas "secretas" de los alfareros elaboradas con diez materiales distintos provenientes de Guanajuato, Guadalajara, Monterrey y Zacatecas. Empleada en los talleres de Alta Temperatura.



Ilustración 36. Arcilla refractaria líquida para el vaciado. Taller El Nuevo Colibrí, Capula.

Barro rojo o colorado.- arcilla ferruginosa con



alto contenido de óxido de fierro, se localiza entre dos y tres metros abajo del suelo. Empleado en los talleres de Capula.

Ilustración 37. Terrones de barro colorado. Taller Familiar de Pedro Arroyo, Capula.

Barro blanco, tiza ó tizar.-



arcilla ocre con menor nivel de plasticidad, se emplea para dar mayor firmeza a las piezas o para evitar que ésta se pegue a los moldes, se localiza seis metros abajo del suelo. Empleado en Capula y Patamban.

Ilustración 38. Tamizando el barro blanco. Taller Familiar. Pedro Arroyo, Capula

Barro amarillo ocre.- arcilla compuesta por óxido de hierro con posible contenido de ilita u óxido de titanio, lo cual le da el característico tono amarillo ocre

después de la quema. Empleado en el taller de Zinapécuaro.

Barro charanda.- tierra fina de tonalidad rojo ladrillo y pegajosa. Empleada en Patamban.



Ilustración 39. Charanda líquida. Cooperativa Alfareros de Patamban, Patamban.

La forma



Ilustración 40. Área de Moldeado, los moldes pueden observarse en las repisas (superior e inferior). del fondo, lado izquierdo. Taller Ma. Inés Leal, Capula

Las técnicas utilizadas para elaborar las piezas son:

1. Moldeado.- presente en los tres casos, se emplean moldes de barro rudimentarios o de arcilla.

1. 1. Por recubrimiento exterior, la forma



se realiza sobre el molde. Las piezas que se realizan así son platos, platos-ones, cazuelas.

Ilustración 41. Recubrimiento exterior, Alfarera Adelina García, Ocotlán

1. 2. Por recubrimiento interior, la forma



se realiza al interior del molde. Las piezas resultantes son jarras, tazas, catrinas, floreros, calabazas.

Ilustración 42. Recubrimiento interior, Alfarera Adelina García, Ocotlán

1. 3. Por vaciado, la pasta semilíquida se introduce al interior del molde. Las piezas resultantes son vasos, tazas, jarras, floreros.



Ilustración 43. Vaciado en Molde. Taller El Nuevo Colibrí, Capula

2. Tomeado.- salvo en Zinapécuaro, donde el tomo "está prohibido"⁷³, se emplean tomos eléctricos con o sin tarraja. La tortilla o bola de barro se coloca al centro del tomo y se le va dando forma mientras éste gira a una velocidad constante.



Ilustración 45. Vista lateral del tomeado con tarraja. Cooperativa de Alfareros de Patamban. Alfarera Juana Chávez, Patamban



Ilustración 44. Vista posterior del tomeado con tarraja. Cooperativa de Alfareros de Patamban. Alfarera Juana Chávez, Patamban

⁷³ Entrevista a: Solís Luna, Marco A. (abril de 2014) *Proceso de la Alfarería en Zinapécuaro.*



Ilustración 46. Torneado sin tarraja. Cooperativa de Alfareros de Patamban.
Alfarero Ricardo Calderón, Patamban

En el torno sin tarraja la forma se da por la presión que ejercen las manos del artesano, cuando éste tiene tarraja, el artesano sólo va detallando la pieza mediante el empleo de un zacate húmedo.

El barro se tordtea previo al moldeado o torneado. El tordteado es una parte fundamental de la forma ya que de éste depende el grosor y lo compacto de las paredes de la pieza. De la bola de barro ya amasado se corta con un hilo de nylon o una espátula la porción de barro requerida. El artesano mide la porción "a ojo de buen cubero", la coloca sobre la mesa de cemento previamente espolvoreada con tiza y comienza a esparcirla con una piedra porosa llamada tordteador con la cual se golpea ligeramente la masa en forma circular de modo que se

obtiene un disco (llamado tortilla) casi perfecto de grosor uniforme y con el diámetro adecuado al molde o la tarraja.



Ilustración 47. Torteado.
Alfarera Audelina
García, Capula

Decorado

«La apariencia de una olla es expresión de la mano humana, un sutil reflejo de su creador. En ella habita la gracia de la naturaleza, la cualidad apaciguante de los colores sutiles, un escape de la monotonía y sus irregularidades y la elegancia de la forma⁷⁴»

En la alfarería de Michoacán, el decorado nos permite conocer la procedencia de la pieza y de acuerdo con los estudios de M. Hardin, el análisis a

⁷⁴ Mindling, Eric (2011) *Barro y fuego: el arte de la alfarería en Oaxaca*. Oaxaca: Editorial Arte Oaxaca. pág.12

fondo de los decorados en cada región permitirá identificar la individualidad de los estilos para establecer relaciones de parentesco o pertenencia a unidades productivas específicas, con lo cual, los arqueólogos podrían constatar si existieron centros alfareros prehispánicos.

Incluso en Capula, donde encontramos el empleo de sellos para el clásico capulineado, la localización de ésta decoración en el espacio de la pieza, el número de pétalos de la flor o la colocación de un punto negro como centro de la flor o no, permiten identificar ciertas piezas con su creador.

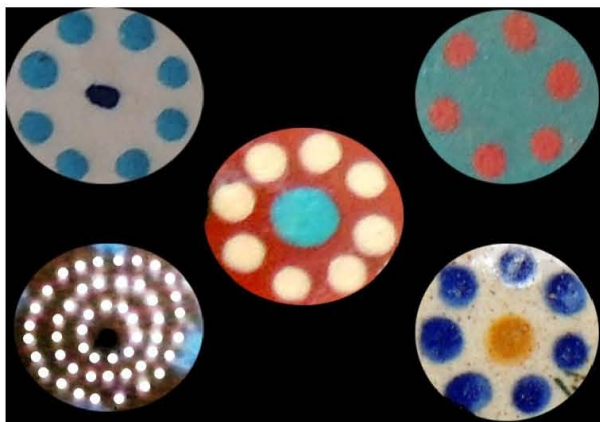


Ilustración 48.
Tipos de capulín de los
talleres entrevistados.
Capula

Las técnicas y los motivos decorativos más empleados se describirán en la tabla siguiente:

CAPULA

Descripción		Estilo /Tipo
<p>Sin acabado La superficie de la olla no lleva ningún tratamiento adicional.</p>		<p>Loza Corriente Loza de Ahumar</p>
<p>Esmalte Recubrimiento de la pieza con un barniz vítreo que por medio de la fusión se une a la pieza.</p>		<p>Loza corriente Loza de alta temperatura</p>
<p>Pintura Empleo de acrílicos industriales para darle color al barro.</p>		<p>Catrinas</p>
<p>Empleo de sellos.</p>		<p>Capulineado/ Loza tradicional</p>
<p>Cenefas Pintadas a mano alzada con ayuda de torneta.</p>		<p>Punteado/ Loza fina</p>
<p>Pastillaje Aplicación de pequeños rollitos o pastillas de barro a la superficie de la pieza.</p>		<p>Catrinas</p>

Ilustración 49. Técnicas y Motivos empleados en Capula

PATAMBAN






Descripción		Estilo /Tipo
<p>Engobe.- baño de arcilla fina que pinta la superficie de la pieza para después pulirla.</p>		<p>Loza Charanda</p>
<p>Esmalte.- recubrimiento de la pieza con un barniz vítreo que por medio de la fusión se une a la pieza.</p>		<p>Loza de alta temperatura</p>
<p>Notas Adicionales</p>		
<p>Se emplean plantillas con pequeñas perforaciones para pasar los diseños a la pieza con grafito. Imagen invertida de una plantilla, los puntos blancos muestran las perforaciones en la plantilla.</p>		
<p>Se raspa la figura calcada con un punzón para dar una sensación de grabado y permitir que los pigmentos de colores se adhieran a la pieza. Detalle del grabado.</p>		
<p>El fondo se aplica con pistola y compresora para asegurar la homogeneidad.</p>		

Ilustración 50. Técnicas y Motivos empleados en Patamban

ZINAPÉCUARO



Descripción		Estilo /Tipo
<p>Bruñido.- consiste en pulir y comprimir la superficie de la pieza tallándola con una piedra lisa, un olote o un paño. Otorgándole brillo y dureza.</p>		Calabazas
<p>Negativo.- se decora la pieza después de bruñida y se vuelve a quemar con una reducción de oxígeno impregnando el humo en la superficie decorada.</p>		Negativo
NOTAS ADICIONALES		
<p>Empleo de pigmentos vegetales y minerales (rojo, blanco y negro)</p>		

Ilustración 51. Técnicas y Motivos empleados en Zinapécuaro

Quema

Los alfareros saben procurarse lo necesario para construir, adaptar y componer su horno a un costo ínfimo. Saber que se rompe entre aquellos que han adoptado hornos de gas, pero que a su vez, dados los altos costos de mantenimiento del mismo, se

las han ingeniado para apropiarse de nuevos saberes.

Del mismo modo que en las formas y los decorados, cada región cuenta con su modo de que-
ma. Sin embargo, para los casos analizados, se en-
contraron dos tipos de hornos con variaciones
locales:

Horno de leña.- se elaboran de adobe o ladrillo,



llo, son cilindros verticales con una separación interna que reduce el contacto entre el fuego y la pieza, evitando que ésta se ahúme. La temperatura alcanzada por estos hornos va de 720 a 1000°C

Ilustración 52. Horno de leña.
Taller Solís Hernández , Zinapécuaro

Horno de leña con hogar subterráneo



Ilustración 53. Horno de leña con hogar subterráneo.
Taller Familiar de Pedro Arroyo, Capula

Horno de gas.- Alcanza temperaturas por arriba de los 1,100°C.

Estructura de fierro con puerta hermética y revestimiento interior de fibra de vidrio.

Ilustración 54. Horno de gas, estructura de fierro. Taller Ma. Inés Leal, Capula





Horno de gas con doble puerta, carro y rieles de carga.

Ilustración 55. Horno de gas, estructura de fierro con doble puerta y rieles de carga. Taller El Nuevo Colibrí, Capula

Horno de gas estructura de ladrillo refractario con bóveda, carro y rieles de carga.



Ilustración 56 Horno de gas, estructura de ladrillo con bóveda. Cooperativa de Alfareros de Patamban, Patamban

Fuentes Consultadas

Artículos

CONEVAL. (2012). *Pobreza y Género en México*. México: CONEVAL.

Fournier, P., Blackman, M. J., y Bishop, R. L. (2006). *Los alfareros purépecha de la Cuenca de Pátzcuaro: Producción, Intercambio y Consumo de Cerámica Vidriada durante la Época Virreinal*. Washington: *Arqueología y Complejidad Social*, págs.195-219.

García-Noriega Nieto, L. (1988). *Plata Mexicana: William Spratling y el Estilo de Taxco*. Florida: *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol.10, págs.42-51.

Heskett, J. (2010). *Aspects of Design Policy in History*. Unión Europea: *SEE Bulletin* Vol.2, págs 3-6.

Katz, B. (1997). *Review Essay: Technology and Design- A New Agenda: Technology and Culture*. En A. Yagou, *Rethinking Design History from an Evolutionary Perspective*. *The Design Journal*. pág. 53

Kirchhoff, P. (1960). *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*. México: Suplemento de la revista *Tlatoani* No.3.

Lemonnier, P. (1992). *Introduction*. En *Elements for an Anthropology of Technology*. Michigan: University of Michigan. págs. 1-24

Ortiz, Renato (1995) *Cultura, modernidad e identidades en Nueva Sociedad* No.137. Campiñas.

Pérez-Rayón Elizundia, N. (1998). *México 1900: La Modernidad en el Cambio de siglo. La mitificación de la ciencia*. México: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México Vol.18, págs. 41-62

Redacción Proceso. (2009). *Fonart: derroches y desvíos*. México: Revista Proceso. Reportaje Especial.

Rice, P. M. (1987). *Pottery analysis: a source-book*. Chicago: University of Chicago Press, págs.3-4.

Romero Giordano, C.(1974) *Somera semblanza de las artesanías mexicanas*. Boletín Bibliográfico de Antropología Americana Vol.37, No. 46.

Schuldt, J., Astudillo Romero, J., Briones Velastegui, M., Tortosa, J. M., y Martín Seco, J. F. (1998). *Primera Falacia: La Globalización es un fenómeno reciente*. En *Globalización, Mito y Realidad*. Quito: ILDIS, págs. 12-14

Van Nierop, O. A., Blankendaal, A. C., y Overbeeke, C. J. (1997). *The Evolution of the Bicycle: A Dynamic Systems Approach*. En A. Yagou, *Rethinking design history from an evolutionary perspective*. The Design Journal. pág. 52

Entrevistas

Alonso Molina, Martín (Marzo de 2014) *Cooperativa de Alfareros de Patamban S.S de S.*

Arroyo, Pedro. (Marzo- Abril de 2014). *Alfarería tradicional*.

Arroyo, Uriel. (Marzo de 2014). *Taller de Alta Temperatura de Capula*.

Bony, Catherine (Marzo de 2014) *Taller de Alta Temperatura de Patamban.*

Calderón, Ricardo (Marzo de 2014) *Alfarería de alta temperatura de Patamban*

Chávez Valentín, Juana (Mayo de 2014) *Alfarería de Patamban.*

García Leal, Audelina. (Marzo- Abril de 2014). *Alfarería sin plomo.*

González Pineda, Héctor. I. (Marzo de 2014). *Alta Temperatura.*

Leal García, Ma. Inés. (Marzo-Abril de 2014). *Alfarería sin plomo.*

Pérez Estrada, Celia. (Marzo-Abril de 2014). *Catrinás.*

Ruiz Reyes, Samuel. (Marzo de 2014). *Alta Temperatura.*

Ruiz, Fernando. (Marzo de 2014). *Taller de Alta Temperatura.*

Salas, Hugo. (Marzo de 2014). *Diseño y Artesanía en Capula*.

Solís Hernández, Martín (Abril de 2014) *La alfarería en Zinapécuaro*

Solís Luna, Marco. A. (Abril de 2014). *La alfarería al negativo de Zinapécuaro*.

Suárez Ambríz, Yolanda (Marzo de 2014) *Diseños de la alfarería de Patamban*.

Torres, Juan. (Marzo de 2014). *Las Catrinas*.

Ventura Soto, Eloísa (Marzo de 2014) *Decoración alfarería de Patamban*.

Libros

de Alcalá, J. (2000). *IV De las entradas que hacían en los pueblos de sus enemigos*. En, *Relación de las Cerimonias y Rictos y Población y Gobernación de los Indios de la Provincia de Mechuacán Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán*, págs. 573-579

de Alcalá, J., y Le Clézio, J.-M. G. (2008). *III De como*

mataron en este lugar sus cuñados a este señor llamado ticatame. En J. De Alcalá, *Relación de las ceremonias y rictos y población y gobernacion de los indios de la provincia de Mechuacan Zamora: El Colegio de Michoacán*, pág. 28

Atl, D. (1921). *Las Artes Populares en México*. México: Cultura.

Atl, D. (1922). *Las Artes Populares en México t.II*. México: Cultura.

Baumann, G. (1999). *La cultura: ¿se tiene, se crea o ambas cosas?* En, *El enigma multicultural: Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Madrid: Paidós págs. 105-122.

Beltrán, U. (1994). *Michoacán en el Contexto Mesoamericano*. En B. B. Lameiras, *El Michoacán antiguo Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán*, págs. 73-75.

Bhaskaran, L. (2005). *Movimiento Arts and Crafts*. En, *El Diseño en el Tiempo, movimientos y estilos del diseño contemporáneo* Barcelona: Blume, págs. 24-29.

Bourdieu, P. (2010). 4. *Sociología de la percepción estética*. En *El Sentido Social del Gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI, págs. 65-84.

Bravo Ugarte, José (1963) *Historia sucinta de Michoacán México*: JUS.

Cetina, G. B. (2002). *Organizaciones artesanales en Chiapas: cuatro ejemplos*. En *De lo privado a lo público: organizaciones en Chiapas*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Christopher, Weigand, Phil C. (2000) *La cerámica arqueológica de la tradición Teuchitlán, Jalisco: tipología, análisis petrográfico y cronología*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura de Jalisco.

Corona Núñez, J. (1999). *Ofrendas al Dios del Fuego*. En, *Mitología Tarasca*. Morelia: IMC, págs. 33,34.

Delgado Cantú, G. M. (2003). *El modelo neoliberal*. En, *México, estructuras política, económica y social*. México: Prentice Hall, págs. 159-169.

Delgado de Cantú, G. M. (2003). *La etapa de crecimiento hacia adentro en México (1938- 1988)*. En, *México Estructuras Política, Económica y Social*. México: Prentice Hall, págs. 150-159

Delgado de Cantú, G. M. (2003). *La etapa de crecimiento hacia afuera en México (1880-1938)*. En, *México, estructuras política, económica y social*. México: Pearson Education, págs. 147-149.

Derry, T., y Williams, T. (1997). *El hombre antes de la civilización*. En *Williams, Historia de la tecnología*. México: Siglo XXI. pág. 10

G. Simón. (2008)., *+100 definiciones de diseño*. México: UAM.

Gobierno del Estado de Michoacán. (1990). *El Quehacer de un Pueblo*. Morelia: Casa de las Artesanías.

González Terreros, M. I. (2012). *La interculturalidad. Propuesta desde América Latina*. En T. Campos Ortiz, y M. Ortiz Caripán, *Diversidad cultural e interculturalidad en Nuestra América*. México: Ediciones Eón, págs. 19-42.

Gonzalo, A. B. (1970). *Aculturación vs. Asociación*. En, *El proceso de Aculturación en México*. México: Comunidad, págs 7-41.

Jacinto Zavala, A. (1998). Algunos Problemas que Aquejan a las Manufacturas Artesanales. En V. Oikión Solano, *Manufacturas en Michoacán* (págs. 145-157). Zamora: Colegio de Michoacán.

Jacinto Zavala, A. (2007). *Estudios Michoacanos XVII*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Legorreta, J. d. (2003). *La experiencia mexicana de la Modernidad*. En, *Cambio Religioso y Modernidad en México*. México: Universidad Iberoamericana, págs. 26-32.

López, R. A. (2010). *Formulating a state policy toward Popular Art, 1937-*. En, *1974Crafting México: Intellectuals, artisans, and the state after the revolution*. Amherst: Duke University Press. págs 175-194.

Lozada, D. (2004). *La artesanía de México, Historia, Mutación y Adaptación de un Concepto*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Mandoki, K. (2007). *Introducción*. En, *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*. México: Siglo XXI, págs.11-16.

Martín Juez, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa.

Martínez Peñaloza, P. (1978). *Arte Popular y Artesanías Artísticas en México*. México: JUS.

— . (1981). *El artesano y otros factores del arte popular*. En, *Arte Popular de México*. México: Panorama. págs 39-49.

— . (1982). *Permanencia, cambio y extinción de la artesanía en México*. México: FONART.

Maseda Martín, P. (2002). *Los inicios de la Enseñanza profesional del Diseño: El caso de la escuela de diseño del INBA*. En D. P. Ramírez, *La Educación Superior en el Proceso Histórico de México Tomo III*. Baja California: SEP, págs. 384-397.

Mindling, E. (2011). *Piel como la olla adquiere su personalidad*. En, *Barro y fuego El arte de la alfarería en Oaxaca*. México: FONCA, págs. 68-71

Novelo, V. (1976). *El Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías*. En *Artesanías y Capitalismo en México*. México: INAH, págs. 66-72.

–. (1976). *Fomento de Artesanías e Ideología*. En, *Artesanías y capitalismo en México*. México: INAH., págs. 30-41.

–. (1976). *II. El régimen familiar de producción Caso de la producción alfarera en Capula, Michoacán*. En, *Artesanías y Capitalismo en México*. México: INHA, págs. 93-94.

– (2003). *Introducción*. En *La Capacitación de Artesanos en México, una revisión*. México: Plaza y Valdés, págs. 11-28.

– . (2004). *La fuerza de trabajo artesanal en la industria mexicana*. México: CIESAS.

Perlstein Pollard, H. (1994). *Factores de desarrollo en la formación del estado tarasco*. En B. B. Lameiras, *El Michoacán Antiguo*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, págs. 187-201.

Quiche, A. (1975). *Popol Vuh*. México: Porrúa.

Reynoso, L. (2009). *La cerámica indígena en México*. México: FONART.

Rinker, D. (2008). *El diseño no es un arte*. En G. Bonsiepe, y S. Fernández, *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe*. São Paulo: Blücher, págs. 248-255.

Romero Flores, Jesús (1965) *Don Vasco de Quiroga: civilizador del pueblo michoacano*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán.

Rosano, F. L. (1998). *Actores y Procesos en la Innovación Tecnológica*. En M. Casalet, L. Corona Treviño, R. Díaz de Cossio, N. Lara, E. López Ortega, P. Mulás, y F. Lara Rosano, *Tecnología: Conceptos, problemas y perspectivas*. México: SXXI, págs. 5-21.

Rubín de la Borbolla, D. (1959). *Supervivencia y fomento de las artes populares indígenas de América*. México: Sobretiro.

—, D. (1974). *Arte popular mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.

Salinas Flores, Ó. A. (2010). *Tecnología y Diseño en el México Prehispánico*. México: Designio.

Warren, J. Benedict (1989) *La Conquista de Michoacán 1521-1530*. Morelia: Fimax.

Williams, E. y P. C. Weigand, *Estudios Cerámicos en el Occidente y Norte de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Soto Soria, A. (2003). *Las artesanías y el diseño*. En V. Novelo, *La capacitación de artesanos en México, una revisión*. México: Plaza y Vadés. págs. 29-37.

Terán Elizondo, M. I. (2000). *Elementos mítico-simbólicos*. En F. J de Alcalá, *Relación de las Cerimonias y Rictos y Población y Gobernación de los Indios de la Provincia de Mechuacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán. págs. 285-299.

Shultz Morales, F. (2008). *Diseño y artesanía*. En G. Bonsiepe, y S. Fernández, *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe*. São Paulo: Blücher págs. 308-322.

Seler, E. (2000). *Los Antiguos habitantes de Michoacán: Artefactos y Artesanías*. En F. J. de Al-

calá, *Relación de las Cerimonias y Rictos y Población y Gobernacion de los Indios de la Provincia de Mechuacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán págs. 195-285

Vázquez, Octavio, y Porfirio Aguilera (1986). *El Quehacer de un Pueblo: Artesanías Michoacán*. Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán.

Warnier, Jean-Pierre. (2001) *La mundialización de la cultura*. Editorial Abya Yala.

Referencias de Internet

Análisisafondo. (4 de Julio de 2013). *Hay en México 12 millones de artesanos, el 70% son mujeres*. Recuperado el 18 de Octubre de 2013, de: <http://analisisafondo.com/index.php/educacion-y-cultura/item/2806-hay-en-m%C3%A9xico-12-millones-de-artesanos-el-70-por-ciento-son-mujeres>

Arnau Ávila, L. J. (s.f.). *Manos a la obra: La magia artesanal*. Recuperado el 17 de Febrero de 2012, de Piel de México:

<http://www.mexicanisimo.com.mx/anteriores/no4/piel.html>

Botello, B. E. (22 de Diciembre de 2008). *Artesanías en riesgo, pocos se dedican a elaborarlas*. Recuperado el 24 de Febrero de 2013, de <http://www.cronica.com.mx/notas/2008/405290.html>

Bembatoum-Young, Mildred, Bouchart, Dominique, et. al. (2000) *Evaluación del programa de la Unesco para el fomento de la artesanía 1990-1998* Recuperado el 26 de Septiembre de, <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001191/119101So.pdf>

CASART. (2012). *Marcas Colectivas*. Recuperado el 3 de Abril de, Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán de Ocampo: <http://www.casart.michoacan.gob.mx/index.php/marcol>

CONACULTA. (Febrero de 2012). *Festivales y Ferias*. Recuperado el 20 de Febrero de 2012, de, http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/destino_mes/morelia/festivales.html

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2008). *Gobierno de Chile*. Recuperado el Septiembre de 2012, de http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/10/definiciones_artesania.pdf

del Pozo Martínez, E. (2012 de Junio de 2012). *Leyes de artesanías sin artesano(a)s*. Recuperado el 25 de Febrero de 2013, de http://www.refundacion.com.mx/revista/index.php?option=com_k2&view=item&id=194:leyes-de-artesan%C3%ADas-sin-artesanoas&Itemid=85

FONART. (10-12 de Agosto de 2011). *Proyecto IPAR*. Recuperado el Noviembre de 2011, de Foro Nacional Artesanal: http://www.fonart.gob.mx/web/repositorio/presentaciones/2_Proyecto_IPAR_Fonart.pdf

García, A. (2012). *Transmisión del conocimiento y transformación cerámica. El caso de Capula, Michoacán*. Recuperado el 5 de Febrero del 2014 de Academia.edu: https://www.academia.edu/4273564/Transmision_del_conocimiento_y_transformacion_ceramica._El_caso_de_Capula_Michoacan

Gemar, E. (18 de Julio de 2010). *La artesanía, un oficio en peligro de extinción*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2012, de <http://www.europasur.es/article/comarca/749906/la/artesania/oficio/peligro/extincion.html>

Goddard, P. (2003). *The History of Spratling Silver*. Recuperado el 13 de Febrero del 2014, de Spratling Silver.com: <http://www.spratlingsilver.com/history.htm>

Goyer, K. (2010). *Don S. Shoemaker Furniture*. Recuperado el 27 de Diciembre de 2011, de <http://donshoemaker.com/?cat=23>

IIF (2005) *Hospital-Pueblo concreta expresión del humanismo Quiroguiano*. Recuperado el 21 de Agosto de 2013, de Instituto de Investigaciones Filológicas: http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/memoxviii/05_art_62.pdf

ICSID. (2 de Abril de 2014). *Definition of Design*. Recuperado el 9 de Mayo del 2014 de International Council of Societies of Industrial Design: <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>

IMPI. (2017). *Solicitud de Registro de Marca Colectiva Alfarería Tradicional*. Recuperado el 4 de Marzo del 2014 de, Servicio de consulta externa sobre información de marcas-MARCANET: <http://marcanet.impi.gob.mx/marcanet/controler/Exp edienteLista>

INEGI. (1921). *Censo de Población y Vivienda 1921*. Recuperado el 9 de Septiembre de 2012, de <http://www.inegi.org.mx/sistemas/TabuladosBasicos/default.aspx?c=16768&s=est>

—. (2010). *México en Cifras*. Recuperado el 14 de Mayo de 2012, de, <http://www.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?e=16>

—. (2010). *Principales resultados por localidad (ITER)*. Recuperado el 25 de Junio del 2014 de, Censo de población y Vivienda 2010: http://www.inegi.org.mx/sistemas/consulta_resultados/iter2010.aspx?c=27329&s=est

—. (2012). *Conociendo México*. Recuperado el 15 de Septiembre del 2013, de Folleto Nacional: http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espan

ol/bvinegi/productos/integracion/pais/mexcon/polleto_nacional_pliegos_baja.pdf

INBA. (2013). *Historia- Escuela de Diseño*. Recuperado el 14 de Abril de 2013, de http://www.edinba.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=246&Itemid=116

León Alanís, R. (1 de Abril de 2008). *Vasco de Quiroga y la utopía de Tomás Moro*. Recuperado el 15 de Septiembre de 2013, de Coordinación de Innovación Educativa: http://www.cie.umich.mx/vasco_de_quiroga_y_la_utopia_de_tomas_moro.htm

Novelo, V. (Septiembre/Diciembre de 2002). *Ser indio, artista y artesano en México*. Recuperado el 10 de Diciembre del 2012 de, Publicaciones Periódico Espiral: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/espiral/espiralpdf/Espiral%2025/165-178.pdf>

TALCA (Diciembre de 1997). *Modernidad e Identidad en América Latina* Recuperado el 15 de Mayo de 2013, de Universum:

<http://universum.otalca.cl/contenido/index-97/larrain.html>

Monsiváis, C. (Noviembre de 1986). *Muerte y Resurrección del Nacionalismo Mexicano*. Recuperado el 18 de Abril de 2012, de Nexos: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=267103>

Word press (2007) *Nacionalismo, identidad nacional y multiculturalismo en México*. Recuperado el 14 de Mayo de 2013, de Anatemasyapologías: <http://anatemasyapologias.wordpress.com/about/>

Nivón Bolán, E. (2002). *Cultura e integración económica. México a siete años del Tratado de Libre Comercio*. Recuperado el 2013, de <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric02a02.htm>

Sara Ladrón de Guevara (1994). *Hornos cerámicos en Mesoamérica precolombina*. Recuperado el 18 de Febrero del 2014 de, Universidad Veracruzana. *La Palabra y el Hombre*, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1224>.

SE. (24 de Noviembre de 2009). *Arreglo de Lisboa Relativo a la Protección de las Denominaciones de Origen y su Registro Internacional*. Recuperado el 25 de Febrero de 2013, de http://www.impi.gob.mx/wb/IMPI/arreglode_lisboa_relativo_a_la_proteccion_de_las_d

SEP. (2010). *Rezago de la población de 15 años y más en educación básica: Michoacán*. Recuperado el 19 de Mayo del 2014 de, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos: http://www.inea.gob.mx/transparencia/pdf/rez_censo_edos/rez_hist_mich.pdf

Pineda, C. (2008). *Pineda Covalín*. Recuperado el 15 de Mayo de 2013, de Cristina Pineda: http://www.cristinapineda.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4&Itemid=5&lang=es

PROMEXICO. (2012). *Michoacán de Ocampo*. Recuperado el 9 de Mayo del 2014, de Documentos: Perfiles por entidad: http://mim.promexico.gob.mx/Documentos/PDF/mim/FE_MICHOACAN_vf.pdf

Rionda Ramírez, J. I. (2011). *Inicios de la Modernidad en México*. Recuperado el 18 de Abril de 2013, de Eumed.net: <http://www.eumed.net/libros-gratis/2011c/1011/INICIOS%20DE%20LA%20MODERNIDAD%20EN%20MEXICO.htm>

Sandoval, F. B. (1955). *De Gremios y Cofradías*. IV(3). Recuperado el 29 de Septiembre del 2013 de, Historia Mexicana: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/TUBPXP8LA11TU4G51G4XIU719C8Y2E.pdf

STPS (2013) *Conoce las carreras más rentables*. Recuperado el 22 de Septiembre del 2014, de, http://www.empleo.gob.mx/es_mx/empleo/conoce_carreras_mas_rentables

Universidad de las Américas de Puebla. (30 de Mayo de 2006). *Capítulo 4 Situación Actual del mercado de artesanías en México*. Recuperado el 17 de Febrero de 2012, de Documentos: <http://www.mexicanisimo.com.mx/anteriores/no4/piel.html>

UNESCO, CCI. (Octubre de 1997). *Artesanía y Diseño*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2012, de http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35418&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Velázquez, Mireida (2012) *The profound and touching expression of a very old race: Katherine Anne Porter y la Exposición de Arte Popular Mexicano de 1922*. Recuperado el 20 de Octubre de 2014, de: https://www.academia.edu/8773211/Katherine_Anne_Porter_y_la_Exposici%C3%B3n_de_Arte_Popular_Mexicano_de_1922

Williams, E. (2004). *El Imperio Tarasco en el Periodo Protohistórico*. Recuperado el 9 de Mayo del 2014, de, Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, INC.: http://www.famsi.org/spanish/research/williams/wm_geography.html

Zuckerhut, P. (29 de Agosto de 2006). *Cosmovisión, espacio y género en México antiguo*. Recupe-

rado el Septiembre de 2013, de Boletín de Antropología:

<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/viewFile/6781/6213>

Revistas

Buenrostro, M. (2005). *El manejo del barro en el México prehispánico*. Arqueología Mexicana, Edición Especial No.17 págs.14-15.

Cárdenas, E., y Fernández V., E. (2013). *Zonas arqueológicas de Michoacán*. Arqueología Mexicana, No.123, págs. 61-67.

Dietz, G. (1994). *Entre industrialización forzada y autogestión comunal: balance de medio siglo de fomento a la alfarería en Michoacán*. Relaciones 57. vol XV ,págs.145-227.

Findeli, A. (2001). *Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion*. Design Issues, No. 17, Vol,1, pág.6.

Herrejón Peredo, C. (1994). *Tradición. Esbozo de algunos conceptos*. Relaciones 57, vol. XV págs. 135-149.

Mallet, A. E. (2013). *Clara Porset, diseño e identidad*. Artelogie, págs.9-10.

Manzanilla, L. N. (2006). *La producción artesanal en Mesoamérica*. XIV Arqueología Mexicana, No.80. págs 28-35.

Moctezuma Yano, P. (1994) *Patamban: una tradición alfarera*. Relaciones 57, vol XV, págs.99-114.

Ortiz, Renato (1995) *Cultura, modernidad e identidades en Nueva Sociedad* no.137. Campiñas, pág. 21.

Ségota, D. (2005). *La Cerámica en el México Antiguo, en la mesa, en la tumba y en el templo*. Arqueología Mexicana, Edición Especial No. 17, págs. 8-13.

Otros

Díaz de Cossío Carbajal, A. (1995). *Cerámica y plomo*. México. Escritos no publicados.

Esteban Barragán López. (20 de Noviembre de 2009) *Marca Colectiva Región de Origen a Productos Michoacanos. Hacia la revitalización del Patrimonio Cultural de los Pueblos*, .Carta dirigida a la SEDECO.

FONART. (2007). *Manua de Diseño y Desarrollo de Productos Artesanales*. México.

– (2012). *Informe de Autoevaluación Ejercicio Fiscal 2011*. México.

– . (2013). *Diagnóstico de la Actividad Artesanal en México. Primer Tratamiento*. México.

Garrido Izaquirre, E. M. (2010). *XXXII Coloquio de Antropología e Historia Regionales Artesanías y Saberes Tradicionales. La artesanía como forma de expresión de tradiciones estéticas indígenas: el caso purépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Nava, Martha (2000) *Migración rural, acceso a la tierra y cambios productivos en la mixteca poblana. Estudio de caso, Petlalcingo, Puebla*. Puebla: Tesis Universidad de Puebla.

OMPI, WIPO. (2007). *Módulo 4 Marcas*. Curso de certificación en Propiedad Intelectual.

SE, FONART, AMACUP. (2002) *Manual de capacitación para el uso del esmalte libre de plomo en la alfarería vidriada tradicional: Manual de capacitación para el uso del esmalte libre de plomo en la alfarería vidriada tradicional*.

Tapia, Omar (27 de Marzo, 2007) *Centenaria Tradición alfarera* Recuperado el 9 de Septiembre del 2014, de, El Cambio de Michoacán <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/imprime-59903>

Turok Wallace, M. (2010). *XXXII Coloquio de Antropología e Historia Regionales Artesanías y Saberes Tradicionales. Tradición e innovación en la artesanía: Visiones emic y etic*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

– (2013). *6° Seminario-Taller de Producción, Planeación y Comercialización para mujeres microempresarias artesanales*. México: Museo de Arte Popular.

UNESCO. (1982). *Conferencia Mundial. Patrimonio Cultural*. México.

Valles, J. (1997). *Capítulo 3, 5 y 7*. En, *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.

Vencatachellum, I. (2012). *La intervención del diseñador en la artesanía: una necesidad y una oportunidad*. Conferencia CENTRO. México.

Wilmot Masón, J. J. (2002). *Curriculum Vitae*. México.

Williams, Eduardo (1993) *Historia de la Arqueología en Michoacán* cita a Moedano Koer, Hugo (1947: pág.46). México, pág. 210