



Francisco Javier Gonzalez Tostado

<https://orcid.org/0000-0002-1346-8812>
Universidad de Guadalajara (Guadalajara, México)
francisco.gonzalezt@academicos.udg.mx

Reflexiones sobre el diseño artesanal como fenómeno emergente en el entorno suburbano

Reflections on Craft Design as an Emerging Phenomenon in the Suburban Environment

Recibido: 03/06/2025
Aceptado: 10/11/2025

Cómo citar este artículo:

Gonzalez Tostado, F. (2025) «Reflexiones sobre el diseño artesanal como fenómeno emergente en el entorno suburbano ». Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad, 10(20), pp 130-147
[DOI 10.46516/inmaterial.v10.325](https://doi.org/10.46516/inmaterial.v10.325)

Palabras clave:
neoartesanía; artesanía urbana; diseño artesanal

Keywords:
neo-craft; urban craftsmanship; craft design

Resumen

Este documento explora las diferencias entre la neoartesanía, las artesanías rurales y el arte popular, destacando la complejidad de la artesanía urbana en comparación con la neoartesanía. La expansión urbana, junto con los flujos migratorios de áreas rurales hacia las ciudades y el turismo, han obligado a los artesanos a reconfigurar sus prácticas. Los espacios urbanos se han convertido en vitrinas ineludibles para el arte popular, presentando tanto oportunidades como desafíos para los artesanos. También se analiza cómo el diseño puede ser un método valioso para planificar, conceptualizar y evaluar la producción artesanal en este nuevo contexto. Finalmente, este estudio examina las dinámicas actuales en varios talleres en México, subrayando la inevitable sinergia entre el artesano, las artes académicas y el diseño, y cómo estas interacciones se reflejan también en otros países de la región.

Abstract

This document explores the differences between neo-craft, rural crafts and folk art, highlighting the complexity of urban craftsmanship in comparison with neo-craft. Urban expansion, together with migratory flows from rural areas to cities and tourism, has compelled artisans to reconfigure their practices. Urban spaces have become unavoidable showcases for folk art, presenting both opportunities and challenges for artisans. The text also analyses how design can serve as a valuable method for planning, conceptualising, and evaluating craft production in this new context. Finally, the study examines current dynamics in several workshops in Mexico, emphasising the inevitable synergy between the artisan, the academic arts, and design – and how these interactions are also reflected in other countries across the region.

Como resultado de los códigos productivos que contemplan los núcleos urbanos como espacios de fusión entre saberes tradicionales y un creciente interés por replicarlos fuera de los contextos rurales, surge una resignificación de lo artesanal. En este contexto, se hace prioritario generar estudios que vayan más allá de los lineamientos estéticos y conceptuales indigenistas o folkloristas que han dominado el análisis del arte popular desde que la academia lo ha estudiado. La necesidad de expandir los horizontes epistémicos hacia otras facetas de la artesanía en nuestro país se vuelve evidente, especialmente en lo que respecta a las fusiones entre el diseño académico o el arte contemporáneo con técnicas tradicionales. Este enfoque permite una comprensión más amplia de la denominada «neoartesanía», una categoría que ha sido objeto de diversas exploraciones prácticas y que, si bien tiene acepciones variables —sobre todo desde la perspectiva geográfica—, podemos brindar algunas miradas teóricas previamente determinadas.

Se debe comenzar resaltando que la neoartesanía emerge como una respuesta a las inquietudes socioculturales que surgen en los actuales cruces de lo urbano y lo rural:

La artesanía urbana es una actividad de interpretación cultural de la ciudad y sus ideologías a través de productos con diseño e identidad, que además de responder a las demandas de lo contemporáneo con recursos tecnológicos y enfoques empresariales, re-significa (dinamiza) los valores tradicionales de

materiales, técnicas, símbolos, ideologías y oficios nacionales. (Valencia, 2006, p. 206)

Mismas, que surgen parcialmente de la «apropiación» y «recreación» de entes externos a la artesanía, como escuelas, artistas y movimientos internacionales como las tendencias de la moda, según la Universidad de Chile, en su texto de Artesanía viva (2022).

Esta noción se comparte con la definición de neoartesanía, como la que brindan Vielma Laguna, Maldonado Mangui y Ullua (2022), quienes sostienen que «la neoartesanía surge como una vía para reactivar técnicas artesanales tradicionales mediante procesos de diseño contemporáneo, generando nuevos objetos que conservan su carácter cultural, pero responden a dinámicas actuales de producción y consumo» (p. 195).

A lo que añadiríamos que, si bien es cierto que en algunos casos la colaboración del diseño y la artesanía no surge desde el enfoque exclusivo de su «reactivación» —ya que muchos de los procesos artesanales siguen socialmente vigentes—, suelen darse ejemplos de sinergias que resultan exitosas en aumento de proyectos y ventas.

Por otro lado, lo neoartesanal es un fenómeno que no nace exclusivamente en las ciudades, sino que puede darse tanto en lo urbano, en lo suburbano y hasta en lo rural.

Al final, la neoartesanía deviene de una nueva construcción narrativa, material y su relación con el entorno (ya sea desde la naturaleza o sus valores de diferenciación con respecto a otros grupos culturales), como lo mencionan Vielma Laguna,

Maldonado Mangui y Ullua (2022).

En México, este fenómeno fue llevado a la práctica por Max Kerlow, quien fundó el Centro de Artes y Artesanías S. A., según Mallet (2022, p. 14). Este centro se convirtió en un espacio clave para la experimentación y la combinación de técnicas tradicionales con nuevas formas de expresión artística, facilitando un diálogo entre lo antiguo y lo moderno.

Sobre el tema de lo neoartesanal, Tejeda (2002) afirma que esta «nueva forma de pensamientos, imprime en los productos nuevas cualidades sensoriales, culturales, matemáticas, formales, estéticas, (...) que permiten que los productos sean revalorados» (p. 5).

Es crucial resaltar la relación inseparable entre los fenómenos neoartesanales y los espacios urbanos y suburbanos en los que se desenvuelven. Los primeros entornos ofrecen un nuevo ecosistema para la creación artística y también imponen nuevos desafíos y oportunidades para los artesanos, lo que al final deberá derivar en una «revalorización» de saberes rurales y comunitarios mediante otros lenguajes estéticos, como aseveran Bialogorski y Fritz (2021, p. 33).

Por otro lado, debemos precisar que en muchos casos las artesanías transitan no solo en las ciudades, sino fuera de ellas, especialmente en lo suburbano; siendo aquellas que nacen entre la ciudad y lo rural, y se mueven en dimensiones espaciales, sociales, económicas y culturales afines, pero no inmediatas a las de los polos urbanos mayores. Por ejemplo, en México, las pequeñas poblaciones surten de artesanías a las ciudades capitales, que comercian estas piezas desde una

escala nacional hasta internacional. Esto se puede observar en núcleos como Oaxaca o Guadalajara, reconocidas por las técnicas de arte popular que visten sus centros comerciales.

Estos espacios «urbanos y suburbanos» moldean las dinámicas de la artesanía, permitiendo la creación de productos que mantienen la esencia de las técnicas tradicionales y responden a las demandas estéticas y funcionales para un nuevo público. En este sentido, la neoartesanía representa un cambio aparentemente superficial del arte popular, además de una reinterpretación que se adapta a las realidades urbanas del presente. Una sinergia de elementos que contemplan aspectos particulares de las grandes ciudades desde la lente del enfoque rural que suelen acompañar las prácticas artesanales.

Este artículo se propone explorar los aspectos positivos de la neoartesanía y los retos que deben abordarse para fomentar una sinergia colaborativa entre la economía del capital y los talleres populares que ahora habitan en los entornos urbanos y suburbanos de México y Latinoamérica. La coexistencia de estos dos mundos, uno regido por las lógicas del mercado y el otro por la preservación de técnicas y conocimientos ancestrales, presenta un desafío complejo. Sin embargo, también abre la puerta a nuevas formas de colaboración y sostenibilidad, en las que los artesanos pueden encontrar modos para mantener y revitalizar sus tradiciones mientras se adaptan a las exigencias del mundo moderno.

En última instancia, la neoartesanía no es simplemente una categoría más dentro del vasto espectro del arte popular, sino una respuesta innovadora a

las transformaciones culturales y económicas de nuestra época. A medida que los artesanos exploran nuevas alternativas de expresión y combinan sus conocimientos tradicionales con influencias contemporáneas, están contribuyendo a la creación de un nuevo tipo de arte popular que es a la vez profundamente arraigado en la tradición y dinámicamente adaptado al presente. Al respecto, Ulicka sostiene: «partimos del supuesto de que, al combinar métodos y procesos de diseño de producto con el conocimiento de técnicas artesanales tradicionales, el artesano podrá actualizar su producto de forma continua, asegurando su autonomía económica y creativa» (2020, p. 129).

Este proceso de resignificación, lejos de diluir las identidades culturales, ofrece la posibilidad de revitalizarlas, asegurando que las artesanías continúen siendo una parte vibrante y relevante de nuestra cultura en las próximas décadas.

Finalmente, se resalta que, si bien en este ejercicio hacemos referencia a los artesanos como un colectivo, cada uno de sus talleres, gremialidades y agrupaciones tienen diferencias, problemáticas y visiones distintas con respecto a su quehacer diario, pero con miras a presentar un ejercicio general de reflexión, lo definiremos con un conjunto homogéneo, lo cual no exime brindar pauta a futuros análisis individuales de cada caso y a sus potenciales áreas de análisis.

Metodología

Esta propuesta de análisis crítico se ha desarrollado con base en la observación directa, análisis de documentos y, finalmente, un ejercicio autoetnográfico. Los elementos ahora presentados se derivan del estudio de los fenómenos estudiados en visitas de campo, conversaciones con artesanos y una subsecuente reflexión crítica de experiencias propias y los agentes involucrados. Aunque el ejercicio se apoya también en hallazgos teóricos y literatura existente, el enfoque de este documento es inductivo, sumando lo experiencial y observacional.

1. La reapropiación del oficio artesanal en contextos urbanos

Es primordial poner en contexto la transformación en la que se encuentran los procesos tradicionales en choque con fenómenos de recodificación cultural que innegablemente atienden la insaciable demanda de consumo y desecho de los productos industriales y artesanales. De cara a esta mentalidad de sobreconsumo, las artesanías y el arte popular han encontrado un nicho que demanda una reconexión con las raíces culturales a las que pertenecemos dentro de un espectro de productos que atiendan necesidades contemporáneas en indumentaria, decora-

ción, objetos de uso cotidiano y más.

La neoartesanía se ha vuelto la contrapropuesta que busca desacelerar esta tendencia y permitir reconectar a los habitantes de las ciudades con los orígenes culturales de los que el asfalto y concreto nos han distanciado. La ritualidad ahora se entiende mucho más allá de los pueblos, y reaparece en las ciudades para que nos vinculemos de nuevo con nuestra esencia de lo que alguna vez fuimos como seres humanos en el contexto de lo cultural, que en muchos casos se remonta a pueblos y espacios mucho menos masificados. Por eso, el arte popular se ha negado a dejar los grandes espacios urbanos, ya que hay cierta reticencia del habitante ciudadano promedio por desconectarnos de nuestro origen común.

Por otro lado, la explosión turística ha traído también un estallido creativo en los talleres de artesanías: «El influjo del turismo no solo crea trabajos, sino que también estimula negocios locales y servicios (...) las artesanías locales como los textiles, cerámica y joyería se vuelven populares frente al turismo, brindando a los artesanos mercado a su trabajo» (mexicohistórico, 2023), ya que la artesanía se vuelve un recurso experiencial primordial para el turista, que en muchos casos suele valorar la diversidad de materiales que no encuentra en su lugar de origen, según Rivera Cruz (2008, p. 226).

La contraparte resulta en la sobremercantilización de los productos tradicionales. Cuestión que atañe al ejercicio neoartesanal, ya que parte del diseño en suma con la artesanía es plantear códigos y herramientas para que el resultado no se enfoque puntualmente en una estrategia dirigida

exclusivamente al turismo —que en muchos casos agota recursos— y erosiona el valor cultural del oficio.

Dicho esto, resaltamos que los artesanos, creadores y promotores de primera línea de los saberes materiales que han moldeado las identidades regional y nacional se volverán los embajadores de estos nuevos fenómenos productivos que se dan en los entornos urbanos y su inevitable conexión con los suburbanos y hasta rurales. Y si bien es verdad que la economía basada en la industrialización de los recursos y sus economías de escala se ha vuelto un embate recurrente para los talleres tradicionales, también es cierto que ha habido casos de artesanos que han llevado sus saberes hacia un espectro de oportunidades y resiliencia a las presiones sociopolíticas contemporáneas.

Este fenómeno no es reciente, ya que antes de la llegada de la producción masificada había artistas académicos que jugaban con los elementos tradicionales de lo popular. Desde José Guadalupe Posada, quien ha sido un referente que se apropió y recodificó los elementos populares en su momento para marcar una pauta iconográfica que se perpetuó hasta el día de hoy: ceramistas o artesanos del papel picado siguen referenciando su obra en talleres, mercados y fiestas, hasta diseñadores como Carla Fernández, quien se ha destacado como un referente de cocreación artesanal desde un enfoque de la difusión responsable de los saberes tradicionales.

En origen, se entiende que lo neoartesanal puede fungir como una contrapropuesta que atiende problemáticas recurrentes

en el medio artesanal, tal como lo menciona Sales Heredia (2013):

Muchos oficios producen bienes de valor cultural, pero se les ha negado el acceso a mercados que fungen como vitrinas de venta bien remuneradas.

- Conflictos como la obtención de materiales originales de las técnicas tradicionales.
- Invisibilidad de las técnicas artesanales en espacios culturales urbanos
- Falta de reconocimiento social.

A lo que sumaría el desconocimiento de nuevos procesos que podrían aunar a sus propuestas creativas desde un enfoque menos tradicional conceptualmente, pero no desarraigado del origen de la técnica y de su importancia cultural, como ya sucedió hace décadas con la llegada de la maquinaria a ciertas técnicas artesanales.

1.1 La modernidad ahora se hace a mano

Con miras a encontrar un equilibrio entre la tradición e innovación —algo que ciertos gremios artesanales han hecho bien—, está claro que la misma hibridación de saberes ha permitido la creación de nuevas tipologías de lo artesanal.

Por ejemplo, el barro betus (figura 1), originario de Tonalá, se ha reformulado técnicamente para conseguir los icónicos colores de fantasía que la han caracterizado. La forma de policromar el barro era de origen totalmente natural, con pigmentos de procedencia mineral y vegetal (el betus). Como asevera el artesano maestro Gerardo Ortega (comunicación

personal, 28 de agosto de 2024), en la actualidad el proceso se realiza con pinturas industriales, como la acrílica, y el sellado se logra por medio de esmaltes también procesados con respecto a la necesidad de seguir desarrollando esta técnica con cada vez menos recursos naturales obtenibles de la región. Aun así, la producción artesanal de esta técnica está vigente en la ciudad, y cada vez encuentra más espacios comerciales internacionales.

Al final, la propuesta ha mutado, pero el valor artístico y cultural se perpetúa, cimentada por la identidad, pero construida con otras materialidades y formas del hacer.

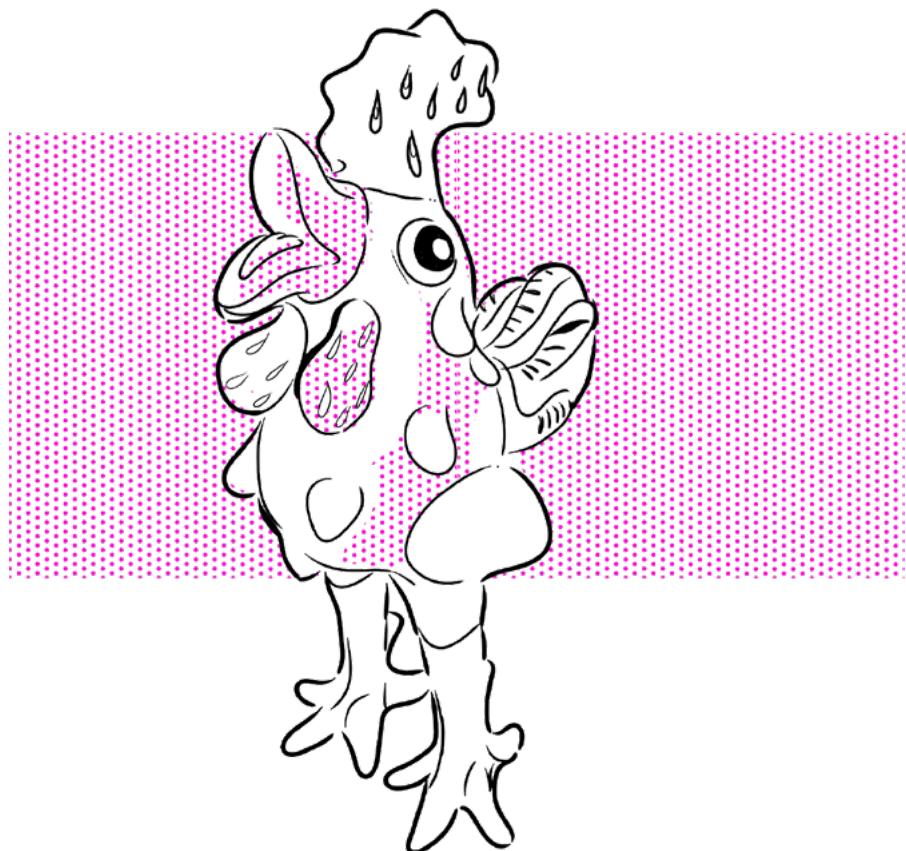
Esta reformulación estilística no debe entenderse como excluyente de la endoculturación, en la cual los saberes se pasan generacionalmente y se replican a modo prístino, sino que pueden

Figura 1

Pieza de barro betus creada por la familia Ortega en Tonalá, Jalisco.

Nota. Ilustración del autor.

1



cohabitar para enriquecer el ecosistema cultural. Al final de cuentas, las amalgamas de estilos han promovido el surgimiento de nuevas técnicas populares desde siglos atrás, cuando los saberes indígenas y originarios se mezclaron con los europeos para resultar en el crisol cultural que define nuestra identidad.

No existen motivos para que los saberes rurales no se puedan integrar a sus contextos suburbanos, recodificándolos con espectros que atienden a la contemporaneidad, como individuos que no se encuentran atados exclusivamente a la ruralidad. De hecho, es una situación necesaria.

La realidad es que estos núcleos aislados donde el mercado era meramente local se han topado con nuevos fenómenos de consumo, ya sea por la apertura de las redes de comunicación que muestran otros paradigmas sociales, así como tecnologías o sencillamente hábitos de consumo, lo que da la pauta para dejar de asociar al arte popular (especialmente el indígena) con algo estático e inamovible. Es decir, la pluriculturalidad se ha encargado de moldear los paradigmas de lo artesanal en los múltiples espacios físicos y conceptuales de nuestro entorno. Como asegura Angrosino (2007, p.125), las comunidades cada vez están menos influenciadas por los elementos locales como tradiciones, clima, geografía y más por los atributos globalizadores que promueven las agendas de gobierno y los raudos ritmos de la economía de consumo.

Le Mur (2018) alude, por ejemplo, a los Wirraritari —pueblo indígena del norte de Jalisco reconocido por su artesanía policromada y composiciones que plasman su cosmovisión con cuentas de colores y textiles

artesanales— y afirma que estos han reformulado ciertas metarrativas de su cultura material para adaptarse a la mercantilización de sus obras para los espacios turísticos en los que se desenvuelven. Aunque ha habido debates internos en las comunidades en relación con estas nuevas convenciones del entendimiento de la identidad (entre los grupos conservadores Wirraritari frente a otros más abiertos al cambio), es innegable que los casos de éxito en torno a esta apertura no se han hecho esperar, como sucede con el grupo Ukari, que se conforma por un grupo de 13 mujeres wixárikas y funge como cooperativa proveniente de Mezquitic, Jalisco, que promueve las artesanías locales en la ciudad de Guadalajara.

La misma importancia reclaman (no debemos obviar los retos que este fenómeno también implica para el artesanado que se integra a los entornos urbanos) la globalización y el turismo que han transformado la producción y comercialización del arte popular tanto en lo positivo como en lo negativo. De hecho, esto impacta en casos puntuales como los artesanos oaxaqueños y chiapanecos que adaptan sus productos para atraer a un mercado turístico internacional, modificando diseños tradicionales para satisfacer gustos y demandas globales.

Lo mismo sucede en mercados turísticos del sur del país en los que se promueven textiles que están procesados industrialmente o son importados de Centroamérica, donde la mano de obra es más económica.

No obstante las críticas que esto puede generar, es cierto que los pueblos originarios se vuelven consumidores de estos mismos productos más baratos, pero que siguen promoviendo una

conexión con elementos identitarios de quien los porta (más allá de la «pureza» del proceso o de los materiales). En muchos casos vale la pena preguntarnos: «¿qué tanto te permite preservar la economía?», como se cuestiona también la artesana del textil Nancy Areli González (2024) en el pódcast Historia y Moda, quien también menciona que «se le está dando demasiado peso a la indumentaria para identificar a un pueblo cuando, tal vez, ese peso de la identidad lo llevan un cierto porcentaje de personas que siguen practicando y expresándose por medio del textil».

Estas expresiones se potencian en los espacios en los que hay choques culturales que promueven las nuevas formas de hacer, como los espacios urbanos. El acercamiento entre creadores de otro tipo de expresiones, como diseñadores, artistas, arquitectos y otros, invita al artesano a plantear si es posible la reappropriación de su oficio en espacios no tradicionales para estos, como centros de venta abiertos al turismo o a usuarios poco familiarizados con sus oficios.

En la Ciudad de México destacamos a la diseñadora Carla Fernández (@carlafernandezmx, Instagram, 2025), autora que ha explorado desde un enfoque formal la neoartesanía y ha narrado activamente su postura ideológica en su libro *Manifiesto de la moda en resistencia*, publicación en la que celebra 30 años de sinergia con distintos gremios artesanales hablando del consumo desmedido, la obsolescencia programada, la moda como un acto colaborativo, entre otros.

En esta narrativa de moda perdurable que plantea Fernán-

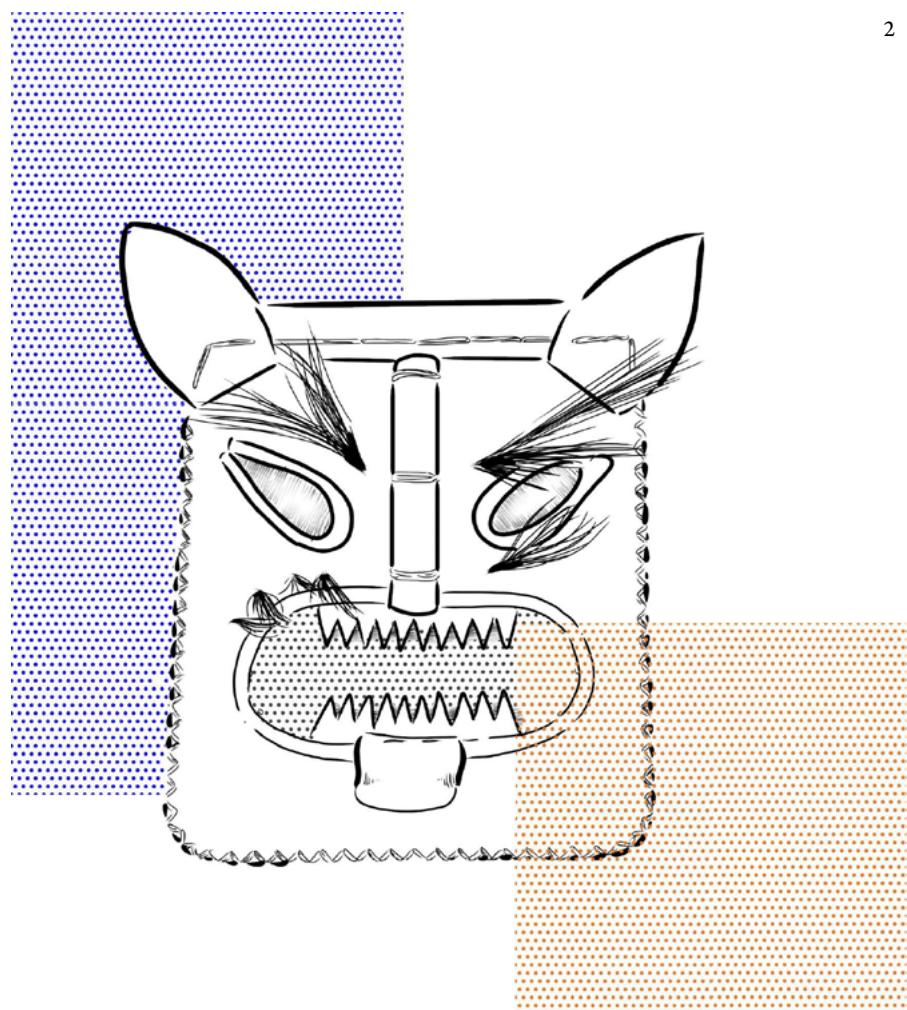


Figura 2 Bolso «Tecuan» de la diseñadora Carla Fernández en sinergia con artesanos de Ozomatlán, Guerrero

Nota. Ilustración del autor.

dez, también se han generado sinergias con artesanos mexicanos para crear indumentaria y accesorios de renombre internacional: sus bolsos que toman de referencia las danzas de los tecuanes (figura 2), manufacturadas por artesanos del estado de Guerrero y Michoacán; joyería colaborativa hecha en talleres de Ocumicho, Michoacán, o prendas tejidas con telar de pedal por artesanos del Estado de México, quienes han sido sus grandes embajadores de marca. Fernández se ha encargado de difundir desde su particular visión creativa distintas técnicas poco convencionales en los espacios comerciales urbanos.

En esta línea, Fernández ha presentado sus piezas en exposiciones nacionales e internacio-

nales¹ y se ha encargado de que estas mismas presenten las obras de su autoría y se verbalicen las técnicas en las que se basaron sus piezas, las regiones de procedencia, así como los nombres y familias involucradas en el proceso. Al final, el reconocimiento de estas técnicas parte del conocimiento del público en general, lo que eventualmente impactará su conservación en distintos contextos culturales y económicos.

A la vez, a propósito de lo contraintuitivo que pueda parecer el que la artesanía se alinee con métodos productivos como la moda, en la que la caducidad programada de los objetos y la masificación es un común denominador, la realidad es que Carla Fernández puede presentarse como un ejemplo referencial de que la indumentaria artesanal puede atender a visiones de consumo mucho más pausadas y cada vez más sensibles a la reconexión identitaria de los consumidores urbanos.

Como esta, existen otras iniciativas nacionales e internacionales que no se orientan particularmente a salidas comerciales de carácter restringido o del lujo, sino que se mueven en circuitos más accesibles a otros usuarios. No obstante, comparten una misma lógica de articulación horizontal entre el diseño y las expresiones artesanales, que privilegian la cocreación y el balance entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Al final, la artesanía se ha encargado de enseñar al diseño a romper con el espectro de lo efímero, permitiendo reconstruir una relación usuario-producto más profunda, que abogue por

una conciencia del primero hacia la procedencia de los materiales, de lo que significan y de quién los transforma para apropiarse, darle un significado a lo que usamos o portamos en un mar de objetos sin sentido ni escala humana, y asimismo, seguir dando pauta a los artesanos que han sido relegados por la economía del capital en nuestros espacios masificados.

1.2 Las transformaciones tecnológicas en lo artesanal

A estas nuevas formas de hacer debemos sumar las nuevas formas de comercializar el arte popular. El internet es uno bien conocido. Por ejemplo, los artesanos talabarteros del tradicional Mercado Libertad (popularmente conocido como San Juan de Dios) en Guadalajara han logrado afianzar sus piezas de cuero en mercados nacionales e internacionales por medio de sus ventas virtuales. De este modo, acotan su abanico de posibilidades creativas a clientes que pagan precios justos por su arduo obraje en un medio en el que el regateo es frecuente (un cinto piteado² puede llegar a costar hasta \$15,000 mexicanos u 800 dólares estadounidenses).

Por otra parte, es necesario entender que este fenómeno en primera instancia moldea esquemas de venta de las piezas, pero también estilísticos acordes con el entorno cultural en el que se desenvuelven. Como asevera Angrosino (2007):

[...] el cambio tecnológico nunca es meramente aditivo, es decir, nunca es solo una ayuda para hacer lo que siempre se ha hecho. Por el contrario, es ecológico en el sentido de que un cambio

¹ Como el Museo Franz Mayer (Ciudad de México), el Museo de Arte de Denver, la Fundación Cartier de París o el Museo Victoria & Albert de Londres.

² Cinturón con bordado a mano hecho con fibras de la planta agave, extraídas artesanalmente de las sierras del sur de México.

en un aspecto del comportamiento tiene ramificaciones en todo el sistema del que es parte ese comportamiento. (p. 124)

Refiriéndose a que los paradigmas del artesano inserto en estos nuevos medios productivos (y tecnológicos) mutan acorde con sus nuevas necesidades: por ejemplo, un oficio típico como la ya mencionada talabartería mexicana se vende fuera del territorio nacional, como en Europa, en palabras del artesano Paco Ávila (comunicación personal, 27 de julio de 2022).

Pero eso no es un caso que no tenga parangones históricos, en el que los fenómenos globales han moldeado los lineamientos productivos culturales locales: tanto las dinámicas económicas como tecnológicas que nacen en la ciudad han influenciado artesanías tan reconocidas como el papel amate, que es un referente de la cultura material guerrerense, pero en realidad su origen es más bien reciente. Esta técnica nacida a mediados del siglo pasado se desarrolló para ofrecer al turismo internacional de la época artículos ligeros y transportables (Lisoka-Jaegermann, 2000, p. 57), influenciada por la técnica cerámica guerrerense, pero simplificada para las necesidades del mercado de la época.

En suma, la resiliencia artesanal que le ha permitido una adaptación exitosa es fruto del entendimiento de las dinámicas circundantes, como fueron en este caso el turismo o los nuevos estilos de consumo y producción.

2. El diseño como aliado para los retos artesanales

Para terminar, se resalta que las oportunidades hasta ahora mencionadas para el artesano que habita las ciudades, vienen acompañadas de importantes retos que hasta el momento siguen sin ser resueltos. La complejidad de las redes urbanas está impregnada de enormes desafíos que se vuelven particularmente complejos para talleres que hasta hace poco no participaban en la dinámica del mercado globalizado. Pongamos por caso el fenómeno de los bolsos cincelados: estos productos han logrado posicionarse en mercados que aprecian el trabajo manual de la piel, amén de todas las cualidades identitarias que estas reflejan en un contexto de «estilo citadino». La cuestión es que las marcas que han logrado comercializar exitosamente esos productos no son los talleres que históricamente se dedicaron al oficio del cincelado: otros jóvenes empresarios contrataron a los cinceladores para trabajar para ellos en los ahora nuevos talleres. En este asunto, hubo un evidente desfase de entendimiento del mercado que les dio ventaja a quienes no estaban enfocados exclusivamente en el oficio artesanal.

Por tanto, se entiende que en muchos eventos la estructura de mercado juega en contra del gremio artesanal, sobre todo en estos dos aspectos:

- La demanda cultural puede estar notoriamente influenciada por los estándares de consumo masificados o globalizados, lo que orilla al artesano a buscar la manera de destacarse formalmente a costa de sacrificar aspectos profundos de identidad. El diseñador, por ejemplo, podría fungir como interlocutor en este fenómeno y mediar entre la adaptabilidad de los talleres sin sacrificar la tradición en las técnicas.
- Los artesanos compiten con productos manufacturados a precios irrisorios, productos a grandes escalas que nada tienen que ver con los procesos del arte popular. En este sentido, la socialización de los procesos y el entendimiento del consumidor permitirán una valoración de lo artesanal a la hora de pagar por el producto.

También debemos abordar cuestiones afines a los procesos que puedan ser insostenibles para los talleres artesanales:

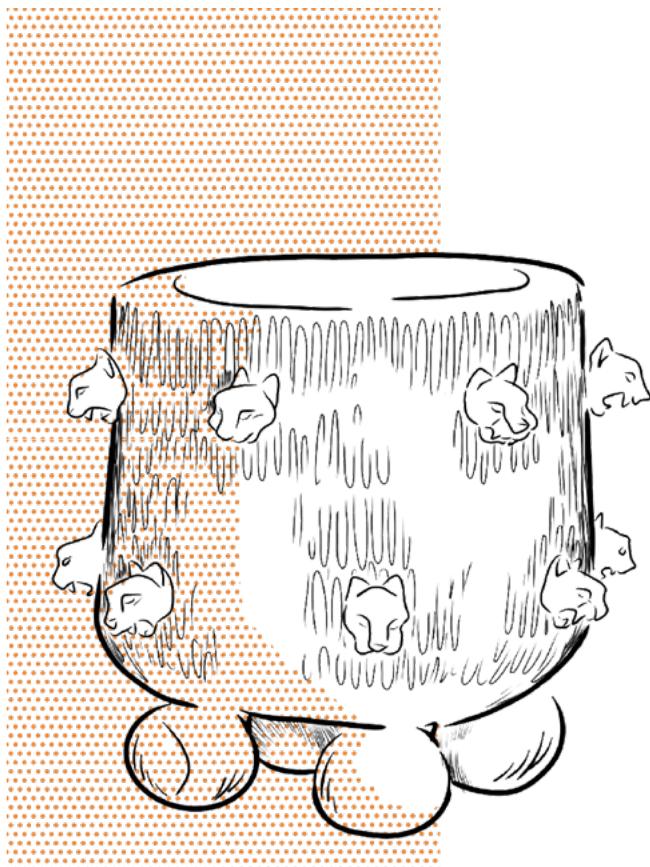
- Los artesanos, sobre todo urbanos, enfrentan el desafío de equilibrar la sostenibilidad en sus procesos productivos, que pueden llegar a ocasionar daños ambientales significativos en el entorno. Por ejemplo,

las quemas en los hornos de barro en Tonalá (municipio colindante con la ciudad de Guadalajara, México) son un activo más de polución en el ambiente ya contaminado de la localidad³. Lo mismo sucede con el material de descarte, que al final termina siendo desecharido sin ninguna estrategia de reaprovechamiento o reciclabilidad de los talleres.

- Por otro lado, cada vez es más difícil para los artesanos obtener los materiales originales para uso en sus técnicas tradicionales, debido al desabastecimiento y escasez de materiales que antes eran fácilmente obtenidos en sus respectivas regiones.

Además, y como tercer aspecto para destacar, si bien cada vez hay más posibilidad de acceder a recursos, el financiamiento sigue siendo un problema recurrente en los talleres. Hay poca o nula gestión empresarial formal en la mayoría, y esto les dificulta obtener recursos y capacitaciones privadas y públicas. Ahora bien, la realidad es que los sistemas para acceder a apoyos o a la formalidad laboral son engorrosos o absorbentes, de acuerdo con los mismos artesanos. Por ejemplo, en muchos casos el estar activo para tributar se vuelve innecesario, ya que difícilmente al artesano se le pedirá una factura al vender sus piezas y a su vez esto implicaría un esfuerzo contable que algunos artesanos consideran innecesario.

³ Valdez (2020) habla del daño que genera la industria alfarera tonalteca, comenzando por los químicos y metales procesados que se le añaden al agua y que vierten en el suelo mismo que causa en la tierra erosión y daño a los mantos freáticos; amén de los gases occasionados por los hornos de leña que respiran los propios artesanos y que eventualmente se mezclan con el resto de contaminantes que las industrias locales emanan y que terminan en la capa de *esmog* del resto de la Zona Metropolitana de Guadalajara.



3 Figura 3

Pieza de barro vasija Bez, hecha por don Joaquín de Tilcajete, Oaxaca, para la marca *Abuelita Borrego*

Nota. Ilustración del autor.

Dicho de otra manera, la gestión estratégica no es un común denominador en los talleres artesanales, pero sí existen casos de éxito destacados, como el de la familia Ortega en Tonalá, México, que ha creado una marca que les ha permitido reconocimiento y hacer de su obra un producto bien remunerado.

Al final, con sus estrategias de visibilización artesanal han comercializado sus obras en mercados nacionales e internacionales, lo que los ha vuelto artesanos apreciados en el mercado urbano del barro, haciendo muy reconocido el nombre Ortega en el medio local.

Sobre esta línea, un cuarto reto que debe tenerse en cuenta es la presión del turismo globalizado sobre los artesanos, a la que podemos dar lectura de esta forma:

- La recurrente necesidad de innovación sobre las piezas artesanales, que demanda el comprador extranjero, puede impactar en un detrimiento de la calidad y el valor cultural de sus trabajos, debido a que los talleres artesanales deben mantenerse vigentes ante un consumidor que puede estar poco informado sobre lo que está consumiendo.
- Los mercados turísticos en las ciudades son grandes compradores, pero cualquier fluctuación de estos (como una crisis global, destinos que pasan de moda o temporadas bajas) merma el ingreso del artesano que necesita de esas ventas para seguir con su quehacer.
- Lo anterior se conecta con el equilibrio entre tendencias de

consumo que pueden generar interés o desinterés por ciertos procesos de un tiempo a otro. Esta adaptación hacia el mercado del capital es necesaria, pero abrumadora para los artistas populares, a quienes no les son familiares este tipo de procesos mercantiles atípicos a sus procedimientos naturales, sobre todo en zonas rurales.

No obstante, los desafíos presentados requieren un enfoque equilibrado que permita a los artesanos urbanos preservar sus tradiciones y visión cultural mientras navegan por las demandas y presiones del entorno urbano moderno. Este balance deberá darse en sinergia con otros actores culturales (como artistas, diseñadores y universidades) y con instancias de gobierno y la iniciativa privada que observe el proceso de inclusión de los artistas populares.

Para ilustrar, se presenta el caso de TEKITI o Abuelita Borrego (figura 3), ambas empresas locales integradas por gestores culturales y creativos que vinculan a empresas industriales con gremios artesanales tanto de ciudades como de pueblos del sur del país. Ambos proyectos generan la negociación, aterrizan los requisitos del cliente y los presentan con los artesanos de distintas técnicas. Al final, ellos abogarán por una dinámica justa que respete los procesos cultu-

rales, los tiempos de producción y los pagos justos a los talleres, y estos se verán beneficiados con un ingreso que les permitirá seguir recreando sus oficios tanto en su ecología cultural como en la urbana.

Conclusiones

De este modo, podemos aseverar que el diseño artesanal en los entornos urbanos —y su inevitable vinculación con los saberes que se dan en lo suburbano— permite generar una nueva comprensión del arte popular más allá de lo rural, en los que el quehacer diario de sus obras ya no se entiende solo como procesos culturalmente aislados que se replican burocráticamente de generación en generación, sino que se adaptan y resisten los contextos culturales vigentes y sus retos, en este caso los de la ciudad.

Simultáneamente, los artesanos se han vuelto núcleos de resistencia a las modernidades líquidas⁴ que han forzado a la población a distanciarse de las identidades tradicionales para apegarse a las del sobreconsumo en un intento desesperado por encontrar pertenencia en moles de concreto que reducen al humano a un número más. Dicho esto, el peso del artista popular que se mueve en el espectro de lo urbano permite negociar entre lo individual y lo colectivo (el

⁴ Término presentado por Zygmund Bauman en Moreno (2016) en el que destaca la disolución del sentido de pertenencia social, con una marcada individualidad emergente. La modernidad líquida surge tras un periodo de desarrollo próspero pos-Segunda Guerra Mundial, donde la globalización, la tecnología y la apertura de mercados alejaron al ser humano de una sociedad sólida hacia una sociedad más maleable y escurridiza. Esta transición ha llevado a una mayor independencia y libertad personal, pero también a desafíos y miedos.

En la modernidad líquida, la individualidad colectiva prevalece y la seguridad personal se convierte en una prioridad sobre los intereses comunitarios. El Estado ya no garantiza la seguridad y la certeza, y la identidad nacional se desvanece, dejando a los individuos en una lucha constante por la seguridad en un entorno de incertidumbre.

primero perteneciente al modo de vida y ritmos citadinos; el segundo haciendo referencia a los intereses comunitarios típicos de las sociedades en los pueblos), promoviendo nuevos entendimientos de ritualidad alejada de la típica artesanía tradicional. En otras palabras, las ritualidades folclóricas migran de los pueblos a los polos urbanos y mutan a los nuevos requerimientos de quien consume artesanía y, al final, primará la función del objeto para volverse vigente.

Consecuente con esto, surgen nuevos productos creativos, una vez que se fusionan las técnicas locales con otras que llegan de diversas regiones.

Sin embargo, es inevitable que en el mismo proceso se genere una dilución de tradiciones que puedan ya no ser vigentes a la luz de ciertas condiciones. A medida que los artesanos adaptan sus técnicas y productos para satisfacer las demandas del mercado urbano, existe el riesgo de que se diluyan las tradiciones y técnicas originales. En últimas, esto puede erosionar las identidades locales, ya que surge una presión por adoptar estilos y tendencias globales que pueden llevar a una pérdida de la identidad y cultural en el proceso de adaptación.

Aunque debemos resaltar que las identidades locales mutan, y por tanto, sus sustratos materiales, es decir, las artesanías. Ante esto debe primar la conciencia, a modo de colaborar con las técnicas vigentes para que sean perpetuadas en nuestras regiones culturales.

Por ejemplo, Regina Pozo logró promover un proyecto junto con el artesano Nacho Morales para desarrollar mobiliario tejido con tule (típico de la región del Estado de México) para mercados

turísticos de las costas mexicanas (2015).

Es de mencionarse el impacto positivo en la región donde ha resurgido un interés por replicar la técnica del tejido ante las nuevas oportunidades que este proyecto ha traído, en contraste con lo que pasa en estos pueblos suburbanos donde las grandes fábricas absorben el talento local del artesano para volverlo proletario industrial que termina dedicándose a trabajar en líneas de producción que nada tienen que ver con los conocimientos artesanales de quienes llegan a esos puestos de trabajo.

En este sentido, es fundamental que exista una conciencia colectiva sobre la importancia de preservar y perpetuar las técnicas artesanales vigentes y relevantes en nuestras regiones culturales. Las identidades locales no son estáticas: evolucionan con el tiempo, al igual que los sustratos materiales que las representan, como las artesanías. Las iniciativas mencionadas anteriormente revitalizan técnicas tradicionales y abren nuevas oportunidades económicas y culturales para las comunidades involucradas, demostrando que es posible combinar lo antiguo con lo nuevo de manera respetuosa y sostenible.

El dilema entre mantener las tradiciones artesanales y adaptarse a las exigencias del mercado urbano es uno de los mayores desafíos que enfrentan las comunidades artesanales en la actualidad. Sin embargo, es crucial reconocer que las identidades locales no están destinadas a desaparecer, sino a transformarse. Las tradiciones pueden y deben adaptarse a los tiempos modernos, pero es vital que este proceso se realice con un profundo respeto por la historia y la cultu-

ra que las sustentan. Solo así será posible garantizar que las técnicas y conocimientos tradicionales no se pierdan, continúen evolucionando y enriqueciéndose en el contexto de la vida urbana.

En última instancia, cualquier ruta de acción al colaborar con los artesanos debe partir de la inmersión de los agentes externos a los talleres de los primeros, cuestión que permitirá la sensibilización de diseñadores, artistas y otros al valor de las técnicas, ya sea por su complejidad técnica, significados personales, familiares y de la comunidad, códigos estéticos y otros.

En conclusión, el diseño artesanal en los entornos urbanos y suburbanos nos ofrece una nueva forma de entender y apreciar el arte popular. Mediante la adaptación y resistencia a las modernidades líquidas, los artesanos urbanos preservan las tradiciones culturales, las transforman y crean nuevos productos creativos que reflejan las influencias locales y las globales. Sin embargo, es esencial que esta evolución se realice con una conciencia clara de la importancia de preservar las identidades y técnicas tradicionales, para evitar que se disuelvan en el proceso. De esta manera, el arte popular urbano puede seguir siendo un espacio de negociación entre lo individual y lo colectivo, lo ciudadano y lo comunitario, y un puente entre el pasado y el presente en un mundo en constante cambio.

Bibliografía

- a** Angrosino, M. (2007). *Etnografía e investigación participante en investigación cualitativa*. Ediciones Morata.
- b** Barro, D. (2023). *Artesanía y diseño. Prácticas para la interacción social. Experimenta (97). Revista para la cultura del diseño*.
- g** Bialogorski, A. y Fritz, L. (2021). Neoartesanías: reconfiguraciones en el campo artesanal. *Cuaderno* (141), 33. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi141.5109>
- h** González, N. (2024). *Historia y moda*. <https://spotify.link/sjtD9BlodKb>
- l** Historia y Moda. (2024). *T.3 Ep.7 - Identidades indígenas a través de la vestimenta* [Pódcast]. <https://spotify.link/sjtD9BlodKb>
- m** Le Mur, R. (2018). Las estrategias discursivas de los artesanos huicholes en el marco turístico. *Alteridades*, 28(56). <https://doi.org/10.24275/uam/itz/dcsh/alteridades/2018v28n56/le>
- Mallet, A. (2022). *Una modernidad hecha a mano: diseño artesanal en México, 1952-2022*. Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).
- Mexicohistorico.com. (2023). *The role of Mexican artisans in preserving cultural identity*. <https://www.mexicohistorico.com/paginas/The-Role-of-Mexican-Artisans-in-Preserving-Cultural-Identity.html>
- p** Moreno, J. H. (2016). [Reseña del libro *Modernidad líquida* de Z. Bauman]. *Política y Cultura*, 45, 279-282. <https://biblat.unam.mx/es/revista/politica-y-cultura/articulo/bauman-zygmunt-modernidad-liquida-mexico-fondo-de-cultura-economica-2003>
- r** Pozo, R. (2015). *TXT:URE*. <https://www.txt-ure.mx/tule-collection>
- s** Rivera Cruz, M. L., Alberti Manzanares, P., Vázquez García, V. y Mendoza Ontiveros, M. M. (2008). La artesanía como producción cultural susceptible de ser atractivo turístico en Santa Catarina del Monte, Texcoco. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 15(46), 225-247. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-14352008000100010&script=sci_arttext
- u** Sales Heredia, F. J. (Comp.). (2013). *Las artesanías en México: situación actual y retos*. Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública, Cámara de Diputados.
- v** Universidad Católica de Chile. (2022). *Artesanía urbana: los artesanos urbanos*.
- Ulicka, S. (2020). Diseño neoartesanal y cultura material significativa. *Revista Cultura Material*, 14, 125-142. <https://www.redalyc.org/journal/5475/547564624004/html/>
- Valdez, P. (2020). Impacto ambiental de la alfarería en Tonalá. *Geografía y cuidado del entorno. Unidad de Competencia II*. https://www.academia.edu/42802050/Impacto_ambiental_de_la_alfarer%C3%ADa_en_Tonal%C3%A1
- Valencia, M. S. (2006). Artesanía urbana. En *I Encuentro Latinoamericano de Diseño “Diseño en Palermo”* (pp. 27-249). Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.
- Vielma Laguna, M., Maldonado Mangui, S. P. y Ullua, S. N. (2022). Los biomateriales y la neoartesanía: estímulos creativos para el diseño industrial. *Cuaderno* (159), 191-201. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8682179.pdf>

Francisco Javier González Tostado

Doctor en Arte y Cultura por la Universidad de Guadalajara, Maestro en Mercadotecnia por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Licenciado en Diseño Industrial por la misma casa de estudios donde actualmente se desempeña como Profesor Titular A de tiempo completo. Su labor académica e investigativa se centra en las áreas del diseño, la cultura material y la neoartesanía, con un énfasis en los procesos de hibridación entre tradición artesanal, innovación tecnológica y desarrollo sustentable. Ha sido presidente de diversas academias universitarias vinculadas con las teorías del diseño, la moda y la gestión tecnológica, así como jurado evaluador del Galardón a la Artesanía Jalisco 2022. Es autor y coautor de libros y artículos sobre arte, diseño y apropiación cultural, y ha presentado ponencias en congresos nacionales e internacionales en países como Brasil, Argentina, Ecuador y México. Su compromiso con la divulgación del conocimiento se refleja también en su trabajo como productor del podcast institucional del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, dedicado a la difusión del diseño contemporáneo. Su trayectoria combina la docencia, la investigación y la vinculación con comunidades artesanales, contribuyendo al fortalecimiento del diálogo entre arte popular, academia y nuevos contextos urbanos del diseño.

Doctor in Art and Culture from the University of Guadalajara, Master in Marketing from the Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, and Bachelor in Industrial Design from the same institution, where he currently serves as a full-time Tenured Professor A. His academic and research work focuses on design, material culture, and neo-craft, with an emphasis on hybridization processes between artisanal tradition, technological innovation, and sustainable development. He has served as president of various university academies related to design theories, fashion, and technology management, and as a juror for the Jalisco Craft Award 2022. He is author and co-author of books and articles on art, design, and cultural appropriation, and has presented papers at national and international conferences in countries such as Brazil, Argentina, Ecuador, and Mexico. His commitment to knowledge dissemination is also reflected in his work as producer of the institutional podcast of the University Center for Art, Architecture, and Design, dedicated to the promotion of contemporary design. His career combines teaching, research, and engagement with artisanal communities, contributing to strengthening the dialogue between popular art, academia, and new urban design contexts.