
RAQUEL NORONHA**

UNIVERSIDAD FEDERAL DE MARANHÃO
JEFE DE DEPTO. DE DISEÑO Y TECNOLOGÍA
LÍDER DE NIDA
NÚCLEO DE INVESTIGACIÓN EN INNOVACIÓN,
DISEÑO Y ANTROPOLOGÍA
SÃO LUIS, BRASIL
RAQUEL.NORONHA@UFMA.BR

GLORIANA SOLÍS***

UNIVERSIDAD FEDERAL DE MARANHÃO
INVESTIGADORA EN NIDA
NÚCLEO DE INVESTIGACIÓN EN INNOVACIÓN,
DISEÑO Y ANTROPOLOGÍA
SÃO LUIS, BRASIL
GLORISOLIS11@HOTMAIL.COM

* Agradecemos a FAPEMA (Processo BEPP-1756/18) y a la OEA, junto con el Grupo COIMBRA, por el otorgamiento de las becas de investigación. A la Profa. Dra. Maria Cristina Ibarra, da UFPE, por su lectura atenta e indicaciones para mejoras del texto, así como también a los revisores por sus importantes contribuciones.

** Diseñadora, doctora en Ciencias Sociales. Profesora de la Universidad Federal de Maranhão. Jefe de Departamento de Diseño y Tecnología. Vice-coordinadora del Programa de Pos-Graduación en Diseño. Líder de NIDA - Núcleo de investigaciones en Innovación, Diseño y Antropología. raquel.noronha@ufma.br

*** Bachiller y Licenciada en Artes Plásticas con énfasis en Diseño Gráfico por la Universidad de Costa Rica. Estudiante de Pos-Graduación en Diseño de la Universidad Federal de Maranhão. Investigadora de NIDA - Núcleo de investigaciones en Innovación, Diseño y Antropología. glorisolis11@hotmail.com

Fecha de recepción: 07/07/2019

Fecha de aceptación: 05/10/2019

Cómo citar: Noronha, R. y Solís, G. (2019)

Aprendiendo con los materiales: encuentro de diseñadoras y artesanos por medio de correspondencias

RChD: creación y pensamiento, 4 (7), 1-15

DOI: 10.5354/0719-837X.2019.53828

Revista Chilena de Diseño,
rchd: creación y pensamiento
Universidad de Chile
2019, 4(7)
<http://rchd.uchile.cl>

Aprendiendo con los materiales: encuentro de diseñadoras y artesanos por medio de correspondencias*

Learning with the materials: meeting of designers and craftsmen by means of correspondences

Resumen. Este artículo presenta reflexiones sobre el hacer a partir del encuentro de diseñadoras con artesanos que producen máscaras en Brasil y Costa Rica. Esto a partir de encuentros creativos en que el flujo de los materiales conducen el proceso de colaboración entre diseñadoras y artesanos. Por medio de las prácticas de correspondencia, las cuales el antropólogo Tim Ingold define como formas atentas de estar en el mundo. De esta forma buscamos pistas para pensar nuestras prácticas, aprendiendo junto con los materiales, con los procesos intersubjetivos que ocurren en campo y con los principios intrínsecos de las prácticas de correspondencia, como lo son la improvisación, la anticipación y la temporalidad. Desde nuestros contactos con los indígenas Boruca de Costa Rica y con artesanos como Zimar, del municipio de Matinha, ubicado en Maranhão (Brasil), entendemos el proceso del bricolaje y contención de los materiales, y al mismo tiempo, como se cuentan estas actividades, caracterizando el proceso de *autopoiesis* que el antropólogo Arturo Escobar describe como una clave para lograr la autonomía.

Palabras clave: autonomía, correspondencias, diseño, materiales, saber-hacer.

Abstract. This article presents theoretical reflections about making through the encounter with artisans who produce masks in Brazil and Costa Rica. This is based on creative meetings in which the flow of materials drives the process of collaboration between designers and craftsmen. Through correspondence practices, which anthropologist Tim Ingold defines as attentive ways of being in the world. Thus we look for clues to think our practices learning with the materials, with the intersubjective processes that happen in the field and with the principles intrinsic to the practices of correspondences like the improvisation, the anticipation and the attentiveness. From our contacts with the Boruca of Costa Rica and with the craftsman Zimar, from the municipality of Matinha, located in Maranhão (Brazil), we understand the process of bricolage and containment of materials and at the same time, how such practices are told, characterizing the process of *autopoiesis*, described by the anthropologist Arturo Escobar, as the key to achieving autonomy.

Keywords: autonomy, correspondences, design, know-how, materials.

Introducción

Este artículo analiza los procesos de elección y uso de los materiales por parte de algunos artesanos que hemos acompañado a lo largo de nuestras investigaciones; y cómo el Diseño, como campo de conocimiento, puede aprender más sobre los saberes y experiencias a partir del trabajo artesanal y los procesos creativos de los artesanos. Nuestra intención es dialogar con el enfoque del antropólogo británico Tim Ingold, junto con las perspectivas del Diseño de transición, a partir de las reflexiones del antropólogo colombiano Arturo Escobar, para así pensar en alternativas sobre la forma que aún se encuentra establecida sobre cómo se enseña y se practica el Diseño, la que todavía sigue procesos lineales y, en su mayoría, en base a una premisa moderna.

Pensar más allá de la idea de un Diseño que únicamente crea proyectos implica alejarse de la posición del diseñador como finalizador del proceso, para comprender que también puede ser un mediador del proceso, puesto que asume las posiciones de todos los demás miembros de la acción como activos en el desarrollo creativo, para valorar las diferentes formas de colaboración en tales casos, como refiere Manzini (2015).

Este enfoque dialoga con las perspectivas posmodernas del Diseño. Schön (2008) nos invita a pensar en la construcción del conocimiento y el proceso de Diseño en acción, junto con los *stakeholders*. Así también nuestra propuesta dialoga con varias formas de pensar la Antropología, aquellas que apuntan a superar la representación del otro y ampliar los diversos puntos de vista y panoramas del mundo, en diálogo con Viveiros de Castro (2002), Marcus et al (2008) y Anastassakis (2013). Por lo tanto, este texto refleja las preocupaciones discutidas anteriormente (Noronha, 2018) que critican los procesos de colaboración que, aunque sean inclusivos, todavía tienen límites epistemológicos que impiden la colaboración en su expresión literal: trabajar juntos, incluidas las diversas cosmologías, para considerar que estamos haciendo cosas en el sur global, donde las desigualdades son enormes y de diversa naturaleza.

Sin embargo, al observar el estado del arte en cuanto a la enseñanza del Diseño en Brasil, podemos decir que aún vivimos en el paradigma moderno. En palabras de Souza Leite (2007), el Diseño brasileño se creó dándose la espalda a sí mismo, guiándose por referencias y perspectivas eurocéntricas. A pesar de esto, existen perspectivas disidentes, como las narradas por Anastassakis (2013) sobre personajes como Lina Bo Bardi y Aloisio Magalhães, quienes volvieron sus miradas a la cultura brasileña, cada uno a su manera. De esta manera, nuestro objetivo es resaltar elementos de las prácticas tradicionales de producción artesanal que nos ayuden a pensar en caminos más allá de la modernidad proyectual. Así como de la posmodernidad que constituye sus trampas y límites con respecto a los puntos de vista universales sobre cómo hacer Diseño, estas que se imponen a aquellos que podemos llamar subalternos y tienen como perspectiva el conocimiento académico. En Brasil, principalmente en los lugares más lejanos a las grandes ciudades, es posible observar un juego discursivo de remisión, que a menudo es sumiso al punto de vista hegemónico: el de los poseedores de conocimiento especializado, aquellos que poseen el capital simbólico de constituir conocimiento académico.

Ingold (2012) pone en simetría a todos los seres que habitan el mundo y el entorno en que se insertan, distanciándose de enfoques que encierran las prácticas colectivas en procesos de representación. Esta propuesta nos incita a pensar el hacer (a partir de nuestras investigaciones con artesanos

de Maranhão, Brasil, y en Buenos Aires de Puntarenas, Costa Rica) a partir de algunos principios de aquello que Ingold denomina como prácticas de correspondencia: una forma atencional de estar en el mundo.

Mientras caminamos lado a lado de creadores con destreza y habilidad, aquellos que hacen cosas, podemos aprender de sus prácticas de correspondencia creativa para pensar y seguir el flujo de materiales.

¿Cómo contribuye esto al campo del Diseño? La sugerencia de “traer las cosas de vuelta a la vida”, en paráfrasis a un texto importante de Ingold (2010) en que el autor discute acerca de cómo el mundo está hecho de cosas, no de objetos, esto nos lleva a centrarnos en la forma y a mirar los materiales; la vida y las líneas de fuerzas que pulsán a lo largo de los encuentros entre seres, materiales y medio ambiente, lo que genera “parlamentos de líneas”, según las palabras de Ingold. Esta forma de hacer las cosas, no solo en el Diseño, está guiada por el principio de *commoning*, que el autor caracteriza como una de las claves de la correspondencia y del propio proceso de aprendizaje, que es el de generar comunidades y procesos de comunicación entre diferentes.

Para el Diseño, esta es una perspectiva liberadora que ayuda a pensar los espacios de encuentro con los otros, más allá de la representación, ya que asume la capacidad creativa intrínseca dentro de las propias cosas: la continuidad del flujo de la vida por medio de las intersubjetividades establecidas durante el curso de la misma. De esta forma, vamos más allá de un proceso de representación retrógrado e insostenible, en las palabras de Escobar (2016), en el cual se construye una idea de proyecto, que tiene como objetivo la producción y el desarrollo.

En este sentido, por medio de procesos de colaboración, aquí establecidos como prácticas de correspondencia, presentaremos algunos episodios en los cuales nosotras dos, como diseñadoras e investigadoras, hemos vivido nuestras investigaciones teniendo como interlocutores algunos artesanos que producen máscaras: Diablitos y Cazumbás.

3

De los materiales a la vida: prácticas de correspondencia como medio de investigación

En el campo del Diseño, la literatura sobre el uso de materiales se basa en propiedades que aseguran cualidades específicas y, por lo tanto, valoran las funciones prácticas, estéticas y simbólicas de un producto, como sostienen Ashby y Johnson (2011) y Beylerian y Dent (2007). En ellos, en general, la materialidad se superpone a los materiales que, podríamos decir, son invisibles por la forma y se perciben a través de sus propiedades, que pueden traducirse objetivamente y son completamente medibles.

Sin embargo, los enfoques más contemporáneos van más allá de esta prerrogativa y nos dicen que “ciertamente, los materiales tienen una historia que nos ayuda a asignar significados para ellos incluso cuando no están incorporados en productos” (Karana, 2010, p.274).

Nuestra práctica en el campo, de producir cosas y seguir el flujo de los materiales, es un principio que seguimos conforme las reflexiones que Ingold nos trae y basado en David Pye, el autor afirma que:

Las propiedades de los materiales son objetivas y medibles.
Están ahí afuera. Pero las cualidades son subjetivas: *están aquí adentro*, en nuestras cabezas. Son nuestras ideas. Son parte de ese punto de vista privado sobre el mundo que tiene cada

artista en su interior. Cada uno tiene su propia visión de lo que la pedregosidad es. (Pye, 1968 *apud* Ingold, 2013, p.35)

En un estudio anterior (Lima, Noronha, Santos, 2019) observamos que, además de las propiedades, también podríamos tomar en cuenta las cualidades de los materiales y, por lo tanto, distanciarnos de la materialidad, que aprisiona, en su forma, los materiales: "Entonces, voy a afirmar que un enfoque en los procesos de la vida nos obliga a atender no a la materialidad como tal, sino al fluir y a los flujos de *materiales*" (Ingold, 2010, p.2).

En nuestros viajes por el interior del estado de Maranhão en el noreste, casi norte de Brasil, hemos observado varias veces los conocimientos artesanales relacionados con un proceso de contención de materiales, como un intento de dominar la proliferación de la vida y el desbordamiento de las cosas: "La tierra está viva, ¿verdad? Como saben, para trabajar con la arcilla, hay que dejarla morir un poco, para empezar a hacer algo con ella, una olla, un cuenco", dijo el alfarero Zé Dico. "¡Porque la arcilla está viva, tiene una fuerza!", continúa. Ingold (2011) nos afirma que los materiales tienden al caos; las vasijas y los cuerpos tienden a desintegrarse, el actuar de dichos artesanos es una tentativa de control de dicho caos, a partir de la anticipación. Esa anticipación es diferente al proceso de anticipación de los diseñadores y es este un punto importante en nuestra argumentación: mientras los diseñadores proyectan (etimológicamente, lanzan al frente), planean en tiempo presente lo que será construido en el futuro, los artesanos se anticipan por el hecho de tener el conocimiento sobre lo que están haciendo. La verdad, se anticipan a aquello que puede suceder, diferente a lo acostumbrado, que pueda impedir continuar con su producción a gusto.

Más allá de la dualidad entre mirar al futuro y la experiencia pasada, las prácticas de correspondencia nos colocan en el presente, para pasar entre los diferentes momentos. Nos llevan a transitar en el hacer del artesano, sin juzgar si este es mejor o si sustituye la acción de proyectar, por el contrario, la correspondencia nos lleva a comprender que existen diferentes conocimientos que atienden diversos propósitos.

Para algunas determinadas formas de Diseño, que buscan romper las cadenas modernas y superar los dilemas posmodernos de la representación, este aprendizaje con materiales propone un tercer enfoque teórico metodológico, que no tiene como objetivo controlar los resultados del proceso. Tampoco se busca tener un producto o una solución a un problema, lo que explora son conversaciones sociales para establecer el aprendizaje mutuo, lo que diluye las jerarquías impuestas por las divisiones entre conocimiento especializado y tácito, como discutimos anteriormente (Noronha, 2018). A partir de las reflexiones traídas por Ingold, podemos aprender varias lecciones de lo que proponemos en este artículo: aprender mientras se sigue el flujo de materiales con los artesanos.

De esta manera, extraemos de este mismo concepto las referencias para la construcción metodológica de nuestras investigaciones, basadas en las prácticas de correspondencia.

Corresponder, para Gatt e Ingold (2013), es una forma de prestar atención, de vivir con las diferencias y establecer la comunalidad, o bien, un plano común; así como lo argumenta (Noronha et al., 2017) a partir de procesos colaborativos con comunidades artesanales.

Como en el ejemplo anteriormente mencionado, de Zé Dico, aquí percibimos exactamente este proceso de anticipación, que ocurre en la correspondencia entre el ser humano, el tiempo, el material y el medio ambiente.

Esto no significa una alineación precisa o un simulacro de lo que se encuentra en los eventos alrededor. No tiene nada que ver con la representación o descripción. Por el contrario, se trata de responder a estos eventos a través de sus propias intervenciones, preguntas y respuestas; en otras palabras, vivir **atentamente** con los demás. (Ingold, 2016, p.408)

En esta relación, en la que los cuatro factores se relacionan de forma atenta, al buscar un proceso de *response-ability*, un juego de palabras con el cual Ingold (2017b) caracteriza el proceso de correspondencia: una forma atenta de estar en el mundo y así también responderle. De esta forma, las prácticas de correspondencia se establecen como formas de comunicación y compromiso con el mundo, las que promueven ir más allá de los resultados tradicionales de la Antropología, los mismos que Ingold critica como retrógrados y que resultan en un texto descriptivo de aquello que ya fue, que ya sucedió en tiempo y en espacio (Ingold, 2016). El autor también nos propone una instancia en la que la creatividad y la capacidad proyectual de todos los seres y las cosas se influyen mutuamente, es decir, la intersubjetividad da forma al mundo en el que vivimos. Por lo tanto, las investigaciones que se presentan aquí se caracterizan como cualitativas y experimentales, con variables no controladas, porque dependemos de las respuestas que obtenemos de otros para seguir el camino. Son experimentales porque creamos instantes en el presente que se modifican al entrar en contacto seres humanos, medio ambiente, materiales y tiempo, para formar diferentes líneas de vida que se unen por medio de la correspondencia. Más allá de representar al otro (práctica reconocida tanto en el área de la Antropología como en el campo del Diseño) nos dejamos llevar por líneas de fuerza que nos mueven en diferentes direcciones, puesto que salen de la linealidad de las metodologías tradicionales de planeamientos, en las cuales se define un objetivo y se traza un camino para llegar hasta esta meta, lo que consume el significado etimológico de la metodología: *meta*, objetivo + *hódos*, camino. Este enfoque metodológico refleja nuestro cuestionamiento sobre las prácticas metodológicas colaborativas que aún se identifican con el paradigma del Diseño moderno, que definimos aquí como formas estandarizadas de proyectar objetos e imágenes para propósitos específicos y comprometidos con su secuencia, los que obedecen los pasos del Diseño tradicional. Aunque conciben la participación de otros en sus procesos y ya adoptan el concepto de proyecto como algo abierto, aún así asumen el punto de vista epistemológico del Diseño especializado, lo que uno aprende en la academia, como los puntos de inicio y final de la acción.

Si se continúa el pensamiento de Viveiros de Castro (2002), quien afirma que el trabajo de la Antropología no es explicar el mundo de los demás, sino multiplicar nuestro mundo, vemos en este artículo una propuesta para buscar formas de pensar más allá de la idea del Diseño. La reflexión fuera de la objetividad que constituye la realización de este, aporta otras cosmologías, especialmente en relación con el uso de materiales.

Esta visión dialoga con *Indigenous Standpoint Theory*, traída por Foley (2003), donde el autor nos ofrece la perspectiva de criticar la “realidad” subyacente al

discurso científico sobre las comunidades indígenas. De esta forma, permite la superposición y el surgimiento de otras culturas y conceptos. Esto refuerza la visión de Viveiros de Castro, que alienta la observación de conceptos nativos para la construcción de la reflexión antropológica.

Todos estos enfoques presentados aquí nos dirigen al proceso de relativización desde el punto de vista del Diseño que llamamos moderno, así como aquellos que criticamos como colaborativos, pero que aíslan unos de otros en sus procesos de representación y concepciones ya establecidas. Por otro lado, la propuesta aquí presentada nos dirige al diálogo y a ir más allá de nuestra "incapacidad estructural impuesta para comprender diferentes grupos, situaciones, culturas y sociedades" (Foley, 2003, p.46).

En las próximas partes, presentaremos las dos prácticas de correspondencia en el campo junto con los indígenas Borucas y el artesano Zimar, y como el saber-hacer nos lleva a pensar en otras maneras de hacer Diseño, rumbo a la autonomía.

Imágenes oníricas y bricolaje: la improvisación de Zimar y la creación de caretas de Cazumba

En Matinha, en un municipio de la Baixada Maranhense, vive Euzimar Meireles Gómez, mejor conocido como Zimar, artesano de sesenta años. Aquí reside con su padre de noventa años en una pequeña casa con muchos animales y un patio que además cumple la función de taller, donde se encuentran una maraña de materiales acumulados a disposición de su proceso creativo.

Este artesano trabaja con la creación de caretas de Cazumba, estas son utilizadas dentro de la tradición del Bumba Meu Boi, ritual religioso y profano que se celebra durante las fiestas del mes de junio en Maranhão. En estas fiestas se realizan presentaciones donde se encuentran diferentes personajes, uno de ellos es el Cazumba. Zimar comenta que, para él, esta es la figura más importante dentro del Boi, ya que hace las matanzas, hace payasadas, cura, en fin, hace de todo.

De forma resumida, esta celebración consiste en la muerte del buey preferido de una hacienda, donde vivía una esclava que se encontraba embarazada y se antojó de comer la lengua de este buey. Su esposo complace el antojo de la mujer, mata al animal, lo que causó que su amo se enfureciera. Una serie de personajes del acto acuden al lugar, cada uno con sus peculiaridades, para hacer revivir al buey. El Cazumba es un ser encantado de los bosques, que transita entre los vivos y los muertos y es convocado por tener el don de la cura.

Durante las visitas que realizamos a este artesano, tuvimos el privilegio de conocer su casa, donde también se ubica su taller y además expone sus caretas. Dentro de las conversaciones que surgieron, el artesano comenta cómo aprendió a elaborar las mismas de forma independiente. Hoy, después de veinte años de experiencia en este trabajo, muchas situaciones que lo han llevado a trabajar de la forma que hoy lo hace y cómo todo este tiempo, además del contacto directo con los materiales, le han enseñado cosas nuevas. En algunas oportunidades de encuentro entre investigadores y el artesano, Zimar comenta sobre sus reflexiones sobre el uso de los materiales y cómo fue que en sus caretas se dio la sustitución de la madera por el plástico. Expresa cómo en los primeros años de experiencia trabajaba con leña, la cual conseguía en tierras privadas, a lo que él se refiere como que salía a "robar" madera, en fin, era la materia prima con que creaba las caretas.



Figuras 1 y 2. Caretas de madera y plástico hechas por Zimar. Fuente: fotografías de las autoras.

El cambio hacia el plástico se da como una forma de desafiar el destino, Zimar sufrió un accidente cardiovascular hace cuatro años y después de esto perdió la fuerza necesaria para ir a buscar la madera, así como para trabajarla. Como alternativa a este material, el artesano empezó un proceso de experimentación con diferentes materiales a base de plástico, los cuales se encuentran disponibles en la basura, en las calles, en fin, productos de su vida cotidiana.

La forma en que manejó el problema aparente de su restricción física, lo impulsó al universo de la experimentación, en el cual a través de sus contingencias dirigió su proceso creativo a una multiplicidad de materiales más disponibles en su entorno. Al seguir el flujo de materiales, estableció prácticas de trabajo con lo que encuentra en su camino. Los profesionales calificados, según Ingold (2017b), establecen prácticas creativas con el entorno, en los procesos de improvisación, que es uno de los principios de la correspondencia. Zimar trabaja manualmente por completo, con materiales como cascos de motocicleta desechados por los usuarios. Toma estos y por medio del contacto con el fuego crea volúmenes y modela las formas que vienen de su mente. Adicionalmente utiliza sierras, artefactos puntiagudos y cuchillos; con estas herramientas corta las mandíbulas, sierra dientes, perfora ojos y de esta forma da vida e identidad a las diferentes caretas.

La actitud de este artesano nos muestra su capacidad para trabajar con diferentes materiales, pues deja fluir los mismos dentro de su experiencia sensorial con estos, en línea con los procesos de improvisación descritos por Ingold (2017b) como una práctica de correspondencia, en este caso con los materiales. Luego de escuchar sobre la historia que lleva al cambio en el sistema de trabajo de Zimar, le preguntamos que si el hecho de trabajar con plástico en lugar de madera había alterado alguna cosa y él respondió que sí: “¡Me hizo mejorar! Fue la manera que encontré de trabajar después de la enfermedad, pero también para que sean más leves para quienes las usan y además no huele a sudor”. Muestra así cómo la experiencia y la manera en que se comunica con los materiales, lo han llevado a desarrollar nuevas formas de creación, donde la creatividad aflora como fruto de las nuevas necesidades para la producción, para contribuir cada día más en su saber-hacer.

La presencia del plástico en sus creaciones incita a la controversia sobre el uso de nuevos materiales en la producción artesanal tradicional, como es el caso de las máscaras de madera. Muchas discusiones en el campo del diseño y la investigación artesanal tratan sobre la relevancia de estas actualizaciones,



Figuras 3 y 4. Zimar en busca de la inspiración en el molde de las paredes. Fuente: fotografías de las autoras.

los problemas del mercado, la influencia de actores externos como los propios diseñadores. De esta forma, se alienta el uso de nuevos materiales para innovaciones y tendencias de moda, no podemos dejar de mencionar los estudios de Canclini (1983) sobre la situación mexicana.

En este caso, Zimar improvisa por su condición física causada por el derrame cerebral y utiliza diferentes cosas de su cotidianidad para imaginar otros futuros por medio de su conocimiento. En este sentido, la atención entre creador y su entorno establece un proceso de aprendizaje, una nueva forma de establecer comunidad, comunicación, comunión: estar en correspondencia con el mundo vivido, de acuerdo con Ingold (2017b).

Otra reflexión importante es la observación del fenómeno de la construcción de la autonomía del artesano, que busca maneras de "actualizar su tradición productiva de forma tradicional". Esta argumentación es defendida por Escobar (2016), cuando alude al concepto de auto-poiesis como parte de un proceso de clausura operativa, en el que el sistema se autorregula en los procesos de apertura y cierre, de modo que su tradición dialoga con el mundo exterior. En este caso con la actualización de materiales, debido a su enfermedad, que a la vez forma parte de la construcción de su conocimiento.

Estos procesos de comunicación generan nuevos conocimientos que son también el del diseñador-investigador, quien a partir de la observación participante revive este conocimiento, en el encuentro con los artesanos y los materiales que animan su saber-hacer.

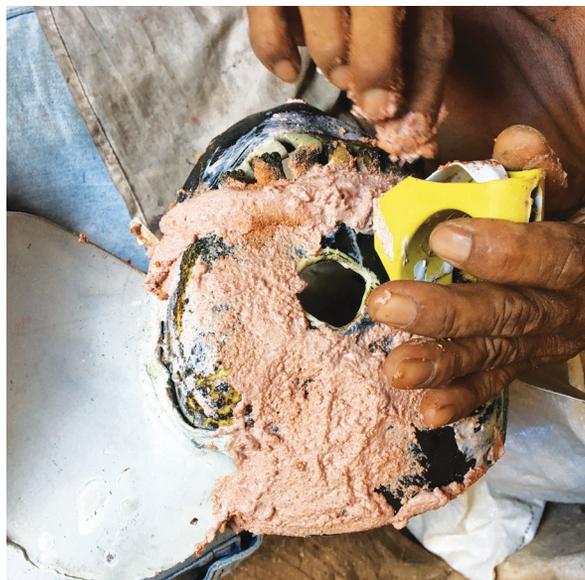
Otro punto muy importante para analizar es el proceso creativo de este artesano que recorre la tenue línea entre lo cotidiano y lo imaginario del sueño. Zimar explica cómo por medio de sueños es que muchas veces ve las caretas que luego producirá. Además de esto, él utiliza una estrategia muy interesante, comenta cómo ve la formas de las caretas en algunas paredes de su casa, donde la humedad, el moho y el tiempo se unen para crear formas, las cuales este artesano transforma en caretas. De esta forma, podemos observar la unión entre el ser creativo, el entorno y los materiales, lo que nos lleva a experimentar lo que sería el flujo de los materiales, por medio de esta relación orgánica entre los involucrados.

Durante unos de los encuentros con Zimar, lo acompañamos durante la producción de una careta completa, la cual fue encomendada por nosotros, de esta forma pudimos observar el proceso productivo completo. Nos comenta que las caretas de Cazumba deben ser feas, entre más feas mejor, deben verse horribosas, todo esto en forma de un elogio.

Al iniciar el proceso, el artesano toma un casco, una peluca de carnaval, unas aspas de ventilador, unos cepillos de dientes usados, algunas placas de aluminio y algunos adornos de navidad. En este momento es que se unen la imaginación y la capacidad productiva del artesano, que pasó de ser un escultor de madera "robada" a convertirse en un bricoleur de los plásticos y materiales disponibles en la vida cotidiana.

Durante el proceso de trabajo, Zimar comenta que acostumbra a hacer caballos, cabras, ratas, vacas, caimanes, tortugas y dice que cada una de estas tiene su forma especial de ser fea. Para el caso de la nuestra pedimos ningún diseño específico, le sugerimos que fuera como él quisiera.

Entre los primeros pasos fue llevar el casco a la estufa y dejar que las llamas ablandaran el plástico y así aprovecha de abrir agujeros, además de crear deformaciones, generar mejillas y ojos saltones. A medida de que el plástico



se va "formando" por el fuego, y su textura cambia de suave a áspera, Zimar define así el personaje que crea.

El siguiente paso es la separación entre el "cráneo" y la mandíbula inferior: corta el casco con una sierra y resalta una forma de media luna, que se convertirá en la mandíbula, que siempre está articulada por un mecanismo de pasadores y elásticos. Luego, crea caries en los dientes para dejarlos con un aspecto de como si estuvieran podridos, esto por medio de una nueva inserción del plástico en la estufa y con la ayuda de una punta de metal con un mango de hierro. Posteriormente, elige las orejas que, en este caso, fueron creadas con pequeñas aspas de ventilador, las cuales fueron quemadas en la base, que al derretirse fueron aplicadas a su posición en la cabeza para así darle la forma de la curvatura del casco. Seguidamente fija las diferentes piezas con alambre. Así por medio de diferentes materiales encontrados y modificación de los mismos inserta una a una las partes del rostro.

Al entrar en la etapa de acabado, utiliza materiales como pegamento blanco y polvo de aserrín, mezcla que aplica sobre la pieza para crear una textura más homogénea, eso sí, sin cubrir las texturas creadas por el fuego, ya que estas quedan expuestas por gusto del artesano, las cuales en este caso quedaron como escamas. Con esta misma mezcla inserta lo que sería el vello en la cara –cejas, pestañas, barba y bigote–, con materiales como fibra de coco, peluca de carnaval sintética, alambres y cualquier otro material disponible para el artesano. Después, inicia la pintura en toda la superficie con el color del ser representado, que destaca los labios y las ojeras bien marcadas.

La última fase del trabajo consiste en abrochar un sombrero de paja (sin las solapas) en la parte posterior, para que la careta se pueda usar en su cabeza. Y por último coloca el cabello, el cual en este caso fue una peluca de carnaval, pero podría ser cualquier otro material que el artesano encuentre disponible. Al conversar un poco más con Zimar, nos comenta que las ventas de estas caretas se trabajan por medio de una negociación con el cliente para definir su apariencia, pero que parte del criterio de calidad de las mismas es que esta sea muy fea, espantosa, solamente de esa forma será una buena careta.

Figuras 5 y 6. Etapas de producción de la careta.

Fuente: fotografías de las autoras.

Figura 7. Caretas finalizadas.

Fuente: fotografías de las autoras.

Figura 8. "Juego de los Diablitos".

Fuente: fotografías de las autoras.



10

Diálogos con la naturaleza y usos de la misma: anticipación e imaginación de futuros dentro del compartir Boruca

La comunidad Boruca se encuentra localizada en el Pacífico Sur de Costa Rica, en la provincia de Puntarenas. Este es un pueblo indígena que posee como tradición el "Juego de los Diablitos", declarado patrimonio cultural inmaterial del país en el 2017. Este se realiza una vez por año y que trae consigo una gran fiesta donde se une todo el pueblo para recordar y honrar estas manifestaciones heredadas de sus ancestros.

Como parte importante de esta tradición, se encuentra la creación de máscaras. Estas son creadas por medio de procesos artesanales dentro de la misma comunidad. En un primer momento cumplían únicamente la función de ser utilizadas durante los festejos, pero con el pasar del tiempo también crearon un nicho de mercado y fue de esta forma que adicionalmente pasó a ser parte de una de las oportunidades de trabajo, en un proceso entrecruzado con otras líneas de fuerza, como el turismo o el mercado.

La información que presentaremos es parte del proyecto de maestría de la diseñadora Gloriana Solís, que junto con la orientación de la doctora Raquel Noronha como tutora hemos creado una investigación por medio del compartir con algunos artesanos, pobladores, amigos, entre otros. En este caso, la ayuda esencial de la antropóloga Pamela Campos, quien conoce y convive con la comunidad desde muchos años atrás, así como el apoyo de Cristhian González, indígena Boruca, quienes fueron un pilar para entrar en la comunidad. Después de conocer la fiesta y vivirla junto con la comunidad, se realizaron varias entrevistas con algunos de los artesanos, como lo fueron Melo González, Kalyche Gómez, Sergio González y Casilda Rojas, los cuales amablemente abrieron las puertas de sus casas y talleres para conversar sobre sus procesos creativos, materiales utilizados, lo que piensan sobre sus propias costumbres, entre otros.

Este grupo artesanal está lleno de cosas interesantes en su forma de trabajar, una de las primeras es el respeto que los artesanos conservan por la naturaleza, el trato que le dan y cómo muchas de sus costumbres están ligadas al bienestar de la misma. Así como lo proponen los autores Stiel y Carvalho (2018):

Es decir, no se trata de apropiarse del ambiente por la mediación de la cultura, e incorporarlo en nuestra red de significados humanos, sino de reconocer la singularidad de las perspectivas de los diversos organismos en su habitar el mundo". En este caso es evidente, la importancia que la naturaleza posee dentro del cotidiano de este pueblo, donde ésta, así como los mismos pobladores, se reconocen como seres que conviven en un mundo de respeto y agradecimiento. (p.118)

11

Al adentrarnos un poco en esta relación artesano-naturaleza, pero además, en lo que sería este proceso entre creación y los materiales utilizados, observamos que esta comunidad indígena crea sus máscaras con una base de madera diferentes, las cuales son escogidas por ellos según el diseño, función o aspecto que estén buscando para la misma. Una estrategia sustentable de esta comunidad ha sido estar en una constante concientización sobre estos recursos naturales y la reforestación que debe existir, para de esta forma preservar sus espacios montañosos, tanto como poder continuar con sus artesanías.

Doña Casilda, una de las primeras mujeres artesanas en este grupo de mascareros, nos comenta que hacer máscaras fue la estrategia que ella encontró para alimentar a su familia y poder crear un futuro para ellos, es por eso que es una de las promotoras de la reforestación, cosa que comenta con mucho orgullo, al describir la importancia que tiene para ellos como familia los bosques como un espacio de vida, pero también como un recurso de materia prima que les ayuda a subsistir de manera digna y es por eso que se encargan de extraer solo el material necesario, pero además están al pendiente de sembrar de manera constante.

Es por esto que muchos recurren a espacios donde ellos mismos siembran estos árboles, para así tomar la materia prima y continuar con su proceso laboral, pero esta no es la realidad de todos los artesanos, por lo que algunos recurren a intercambiar madera. Ese intercambio es otra parte donde se puede ver esta relación sustentable en el convivir de una comunidad, en Boruca las trocas son parte del día a día, fluyen de forma natural y es así como muchos de ellos se colaboran entre sí. Los artesanos, por ejemplo, intercambian



Figura 9. Producción de diferentes tamaños y formas de máscaras en casa de doña Casilda.

Fuente: fotografía de las autoras.

materia prima por trabajo de pintura, dibujo o tallado, de esta forma cada uno obtiene lo que necesita por medio de un balance que fluye entre ellos, incluyendo desde objetos o cosas materiales, hasta trabajos (mano de obra). En esta comunidad se trabaja diferente a lo que el mundo actual e individualista propone, lo comunal aún sigue siendo una clave de trabajo y de convivir como una verdadera comunidad. Es esto lo que Escobar comenta que debe ser parte de un proceso descolonizador, como clave dentro del tipo de relaciones sustentables y comprender que los seres forman parte de un todo y que no pueden verse como seres aislados en diferentes aspectos de su vida:

Como filosofía de la experiencia, el objeto de estudio de la fenomenología es el ser-en-el mundo, es decir, antes de que los fenómenos sean capturados por el pensamiento y sin su reducción a cualquier verdad o esencia trascendental. En lugar de intentar dar con una visión objetiva de la realidad, la fenomenología comienza con la hipótesis de que el mundo es primero y después conocido, y que es mundo-vida (como dominio de la existencia social cotidiana y la actividad práctica), más que una visión del mundo, lo que cuenta en la explicación de la forma en que el mundo se nos presenta. (Escobar, 2014, p.59)

Por otra parte, en cuanto al tema de relación entre artesanos y materiales, Ingold (2013) explica cómo los materiales no solo son lo que podemos observar, sino que también son parte de esa relación que se crea entre estos mismos y quien los utiliza. Cuando hablamos, por ejemplo, de la madera como materia prima, estamos centrándonos en el material en sí, pero esta se va transformando a través del tiempo. Este cambio surge por medio del trabajo realizado por los artesanos y a la vez también por reacción y relación que surge con respecto al clima, la humedad, los hongos, microorganismos y demás, que actúan junto con ella. A todo lo anterior lo llamamos el flujo de los materiales, donde reconocemos que el material no solo posee propiedades físicas, también posee propiedades cualitativas y estas dos pueden alterarse por varios factores, como los anteriormente mencionados. Dentro de este flujo de los materiales observamos que existe un tipo de “comunicación” entre artesano y materiales, donde a través de la experiencia y del saber-hacer cotidiano logran encontrar una relación estrecha donde el artesano ya sabe reconocer las diferentes condiciones de los materiales y cómo deben ser trabajados cada uno de estos.

Esto define así lo que los artesanos comentan, en su simplicidad, sobre su cotidiana relación con los materiales que se utilizan para sus trabajos. Ellos describen como los mismos les indican los pasos a seguir: por ejemplo, comentan sobre cómo el material les suele indicar si es el momento de trabajar sobre él, si debe pasar más tiempo secando, o en qué orientación debe tallar, para donde deben ir las vetas de la madera, entre otros datos.

Para Karana (2010) este tema es imprescindible, por lo que comenta cómo los materiales pueden afectar las creaciones de diferentes formas, ya que estos generan experiencias sensoriales, comunican mensajes y transmiten legados. En este caso, la autora se refiere a los diseñadores, que para efectos de nuestra investigación también son los artesanos, que cumplen un papel de diseñadores natos. También agrega su visión acerca de cómo estas personas son guiadas por la intuición, experiencia y conocimiento, en medio de procesos de selección que escapan de lo sistemático.

Al conversar con Sergio González, uno de los artesanos, él comenta sobre el proceso de extracción del material desde la finca, donde la luna indica si es momento para cortar o no los árboles. La luna influye en la cantidad de agua que estos puedan tener, lo cual puede afectar en el momento del secado y tallado, lo que podría complicar el proceso. De igual forma, nos comenta sobre los pasos a seguir, como el secado, los cortes preliminares, el dibujo sobre el tronco y varios detalles que se tornan indispensables durante las diferentes etapas, aquí él nos vuelve a comentar sobre el proceso de comprender el material, conocerlo. Por ejemplo, en el momento de tallar la figura, la madera, por medio de sus vetas, espesor, dureza, va indicando cuáles herramientas deben usarse y en qué sentido deben iniciar el trabajo de desbastar el material. Esta relación se encuentra basada en el amplio conocimiento y en la atención que genera resultados de calidad, empeño y destreza que caracterizan a estas máscaras. Así mismo describe estas etapas Ingold (2013):

pues en ellos provienen de la experiencia de toda una vida de trabajo con el material. Este es un conocimiento nacido de la percepción sensorial y el compromiso práctico, no de la mente con el mundo material –para recordar la “teoría del compromiso material” de Renfrew (2001)– sino del profesional especializado participando en un mundo de materiales. (p.35)



Figura 10. Kalyche trabajando en su taller.

Fuente: fotografía de las autoras.

Es por estos aspectos que como diseñadoras dirigimos la mirada a comunidades como esta, para aprender junto con ellos, por medio de la convivencia, sobre las formas que aún conservan algunos pueblos tradicionales para mantenerse de manera sustentable. Se tiene en cuenta tanto que sería una relación armónica con la naturaleza y sus diferentes sistemas de trabajo, como también sus formas de compartir y dejar fluir las líneas de correspondencia a través del vivir por medio de procesos de atención con los demás. Al referirnos a los demás hacemos mención de todos los demás seres en general, así como humanos, materia, medio ambiente, entre otros. Sin dejar de lado las enseñanzas que sus conocimientos elevados en el manejo de materias primas y comunicación con las mismas nos aportan como diseñadoras e investigadoras, para crear una nueva visión sobre la intuición y los procesos creativos que pueden suceder fuera de la academia.

Conclusiones

Después de recorrer las diferentes experiencias que encontramos en el campo con los artesanos de esta investigación, trazamos en líneas finales algunas conclusiones breves de carácter metodológico que nos ayudan a hacer cosas a partir del conocimiento aprendido con los artesanos. Así retomamos la pregunta inicial de la introducción: ¿cómo contribuye esto al campo del Diseño? Uno de los puntos principales es la cuestión de la temporalidad, acompañar los procesos productivos artesanales y a los artesanos, por medio de procesos de correspondencia. Estos procesos son proporcionados en tiempo presente al acompañar los momentos de producción, ya que la experiencia del artesano nos remonta a tiempos pasados y la actividad de diseñar se refiere a procesos que se piensan a futuro.

Las prácticas de correspondencia son procesos de atención que generan comunicación a partir de encuentros en tiempo presente, en medio de la acción. Estos permiten un prolongamiento temporal hacia el pasado y futuro, por ejemplo

al retomar una experiencia o imaginar nuevas formas y usos, respectivamente. Este tránsito temporal nos ayuda a pensar en procesos de diseño contemporáneos que envuelvan una diversidad de actores y que estos contribuyan de múltiples formas de conocimiento. El tiempo presente es tiempo de encuentros. Otro aprendizaje metodológico es la improvisación, que quita el enfoque limitante de la forma proyectual moderna, con un objetivo definido a priori, sin o con poca libertad para cambiar la dirección (del proyecto o la investigación) y que nos mantiene un camino con pocas posibilidades de incorporar nuevos participantes en nuestro caminar. Aunque sepamos que otras formas de diseñar ya están en marcha, como lo son los procesos de *codesign* y la democratización de la idea de proyecto, la cual fue iniciada en la década de 1970, especialmente con iniciativas escandinavas. En este caso nos referimos a la realidad brasileña de la educación en Diseño, que con pocas excepciones todavía se basa en planes de estudio inspirados en ideas modernistas y eurocéntricas, no sensibles a las formas nativas de imaginar y hacer cosas. Por lo tanto, hay un proceso de enriquecimiento de la mirada y la sensibilidad. El aprender de los artesanos nos muestra nuestra capacidad intrínseca de improvisar y respetar las diferencias de opinión, de entornos, de los múltiples tipos de subjetividades con las que tratamos.

La anticipación, como resultado de la experiencia vivida y, por lo tanto, vinculada al pasado, es una actitud más atenta que podemos aprender de los practicantes expertos. Anticipar, según Ingold (2016), no es una forma de repetición, sino de la idea del conocimiento narrativo, esa forma de conocimiento que se establece a partir de las relaciones entre los seres, el medio ambiente y los materiales, y que solo existe por medio de tales relaciones y condiciones.

Todas estas formas de estar vivo de manera atenta, los procesos de apertura a lo diferente y la contención de los materiales son, a nuestro modo de ver, impulsos de la vida, procesos de apertura y clausura que mantienen a los organismos en equilibrio, y traen la definición de Escobar (2016) para la *auto-poiesis*: un proceso de tradición tradicionalmente cambiante.

En nuestras actividades como diseñadores e investigadores nos encontramos todo el tiempo con los obstáculos que aún existen en la investigación y el Diseño; mientras que los diseñadores aún son considerados finalizadores de procesos y productores de formas. Al alejarnos de estas premisas, nos sumergimos en las prácticas artesanales para seguir el flujo de materiales, salir de los límites del Diseño moderno, que aún sigue vigente como el principal medio para realizar cosas, romper las resistencias sobre cómo proyectar las cosas, promover nuevas formas de sentir y pensar el hacer y la producción de conocimiento.

Referencias

- Anastassakis, Z. (2013). "O Design brasileiro através do espelho: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a questão da contextualização cultural na historiografia do Design no Brasil". *Anales del IAA*, 43 (1), 81-93. Recuperado en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/106/94>
- Ashby, M. F. & Johnson, K. (2011). *Materials and design: the art and science of material selection in product design*. Amsterdam: Elsevier/Butterworth Heinemann.
- Beylerian, G. M. & Dent, A. (2007). *Ultra materials: how materials innovation is changing the world*. Kingdom: Thame & Hudson.
- Canclini, N. (1983). *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Escobar, A. (2016). *Autonomía y Diseño: la realización de lo comunal*. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial.
- _____. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.
- Foley, D. (2003). "Indigenous Epistemology and Indigenous Standpoint Theory". *Social Alternatives*, vol.22, no.1, Summer 2003, p.44-52.
- Gatt, C. & Ingold, T. (2013). "From description to correspondence: anthropology in real time". En: Gunn, W., Otto, T., Smith, R. C. (eds). *Design anthropology: theory and practice*. London, New York: Bloomsbury.
- Ingold, T. (2017a). "On human correspondence". *Journal of Royal Anthropology Institute*. London, v.23, n. 1, pp.9-27.
- _____. (2017b). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Abingdon (UK): Routledge.
- _____. (2016). "Chega de Etnografia! A educação da atenção como propósito da Antropologia". *Educação*. Porto Alegre, v. 39, n. 3, pp. 404-411.
- _____. (2013). "Los Materiales contra la materialidade". *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, pp.19-39.
- _____. (2012). "Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem". In: Steil C. A., Carvalho I. C. M. (Org.). *Cultura, percepção e ambiente: diálogos com Tim Ingold*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, pp. 15-29.
- _____. (2010). *Bringing things to life: creative entanglements in a world of materials*. Realities Working Papers # 1. Recuperado em www.manchester.ac.uk/realities.
- Karana, E. (2010). "How do materials obtain their meanings?" *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 27(2) pp. 271-285.
- Lima, J., Noronha, R., Santos, D. (2019). "Materiais que geram novos materiais: uma percepção simbólica sobre os compósitos". En *Anais do 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: Blucher.
- Marcus, G. E. et al. (2008). *Designs for an anthropology of the contemporary*. Durham and London: Duke University Press.
- Noronha, R. (2018). "The collaborative turn: challenges and limits on the construction of common plan and on autonomia in design". *Strategic Design Research Journal*, v.11, no. 2, pp.125-135.
- Noronha, R. et al. (2017) *Cirandas de saberes: percursos cartográficos em Alcântara e na Baixada Maranhense*. São Luís: EDUFMA.
- Schön, D. (2000). *Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Porto Alegre: Artmed.
- Souza Leite, J. (2008). "De costas para o Brasil, o ensino de um design internacionalista". En Homem de Melo, C. (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify.
- Steil, C.; Carvalho, I. C. M. (2018). "Diálogos con Tim Ingold. Diferentes aportes en el ámbito de la antropología fenomenológica". *Semiótica ambiental. Tópicos del Seminario*, 39. Enero-junio, pp.101-124.
- Viveiros de Castro, E. (2002). "O nativo relativo". *Mana*, vol.8, no.1, Rio de Janeiro, pp.113-148.