

# Cuaderno 216

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 27  
Número 216  
2024/2025  
ISSN 1668-0227

## Diseño. Sustentabilidad. Derecho. Reflexiones Interdisciplinarias I.

---

**Susy Bello Knoll y Ximena González Eliçabe:** Presentación | **Florencia Calvo:** 100 años del Centro Zamorano de Buenos Aires. El cuidado de la memoria colectiva: objetos e indumentaria | **Andrea Carolina Maestre Celedón:** Orígenes de la Música Vallenata y Sustentabilidad Cultural | **María Luisa Walliser Martín:** Sostenibilidad y Patrimonio: aportaciones desde el Diseño | **Pablo R. Prieto Dávila:** Reproducción del color en impresión offset con tintas ecológicas. Un estudio de viabilidad | **Susana Gámez González:** Naturaleza, paisaje y sostenibilidad. La mirada de las mujeres en el arte emergente | **Miguel Ángel Calvo Andrés:** Diseños icónicos vs sostenibilidad | **Amaya Matesanz Muñoz:** Accesibilidad y sostenibilidad en los museos de arte del Paisaje de la Luz de Madrid | **Ximena López Molina, Natalia Bertinelli y Catalina Ospina:** Avanzando hacia la equidad de género en América Latina: impacto de la HxN Toolkit en el empoderamiento de mujeres artesanas | **Víctor Armas Crespo:** Ensamblajes digitales de madera: embrión para un diseño de mobiliario sostenible | **Raquel Sardá Sánchez y Vicente Alemany Sánchez Moscoso:** Estrategias sostenibles en el ámbito del Arte, el Patrimonio y el Diseño expositivo | **Susy Inés Bello Knoll:** Derecho de la Moda en la Antigua Roma | **Julio González Liendo:** La transparencia en la sostenibilidad museística | **Tania Salazar Maestri:** Oficios y crisis climática, una propuesta colectiva | **Andrea Geat:** Comunidades imaginadas e imaginarios en cuestión. Historias, patrimonios y curadurías para el arte argentino.



UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

---

**Instituto de Investigación en Diseño.**  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.







**Cuadernos del Centro de Estudios en  
Diseño y Comunicación**

Universidad de Palermo.

Facultad de Diseño y Comunicación.

Instituto de Investigación en Diseño.

Mario Bravo 1050. C1175ABT.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu

publicacionesdc@palermo.edu

**Director**

Oscar Echevarría

**Editora**

Fabiola Knop

**Coordinación del Cuaderno n° 216**

Susy Inés Bello Knoll (D&C, UP, Argentina.

Universidad de Salamanca)

**Universidad de Palermo**

**Rector**

Ricardo Popovsky

**Facultad de Diseño y Comunicación**

*Decano*

Oscar Echevarría

*Secretario Académico*

Jorge Gaitto

**Diseño**

Fernanda Estrella - Francisca Simonetti - Constanza Togni

1° Edición.

**Cantidad de ejemplares:** 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

2022/2023.

Edición papel: ISSN 1668-0227

Edición digital: ISSN 1853-3523



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) se encuentra indexada por EBSCO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) está incluida en Open Journal Systems (OJS), un Sistema de Administración y publicación de revistas y documentos periódicos (Seriadadas) en Internet.

## Comité Editorial y Arbitraje

**Tatiana Acar.** UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

**Lucia Acar.** UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

**Andrés Acosta Aguinaga.** Escuela Toulouse Lautrec, Campus Chacarilla, Perú

**Jeimy Johana Acosta Fandiño.** Universidad de Ibagué, Colombia

**Ileana Grisel Addisi.** Universidad Nacional de José Clemente Paz - UNPAZ, Argentina

**Omar Alejandro Afanador Ortiz.** UDI - Universidad de Investigación y Desarrollo, Colombia

**José María Aguirre.** UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**Miguel Alfonso Olivares Olivares.** Universidad de Valparaíso, Chile

**Luciana Allegretti.** USP - Universidade de São Paulo, Brasil

**Fernando Alberto Alvarez Romero.** Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

**Jaime Eduardo Alzate Sanz.** Universidad de Caldas, Colombia

**Ibar Federico Anderson.** Universidad Nacional de la Plata - UNLP, Argentina

**Renato Antonio Bertão.** Universidade Positivo, Brasil

**Alexandre Sá Barretto da Paixão.** Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

**Edurne Battista.** Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria - INTA, Argentina

**Gabriel Bernal García.** Escuela de Artes y Letras, Institucion Universitaria, Colombia

**Maria del Rosario Bernatene.** UCA - Universidad Católica Argentina, Argentina

**Griselda Bertoni.** UNL - Universidad Nacional del Litoral, Argentina

**Federico Alberto Alvise María Brunetti.** Liceo Artistico Statale "di Brera", Italia

**Lia Calabre.** UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

**Danilo Calvache Cabrera.** Universidad de Nariño, Colombia

**Celso Carnos Scaletsky.** Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

**Horacio Casal.** Universidad Nacional de Río Negro, Argentina

**Jennyfer Alejandra Castellanos Navarrete.** Universidad de Nariño, Colombia

**Azul Kikey Castelli Olvera.** Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

**Jorge Manuel Castro Falero.** Universidad de la Empresa, Uruguay

**Leobardo Armando Ceja Bravo.** Universidad De La Salle Bajío, México

**José Ángel Chavarría Nieto.** Universidad De La Salle Bajío, México

**Rodrigo Cisternas Osorio.** Universidad Casa Grande, Ecuador

**Cayetano Cruz García.** Universidad de Extremadura, España

**Ursula Rosa Da Silva.** UFPEL - Universidad Federal de Pelotas, Brasil

**Ramiro de León de Armas.** Universidad de la Empresa, Uruguay

**Javier de Ponti.** Universidad Nacional de la Plata - UNLP, Argentina

**Gloria Carolina Escobar Guillén.** Universidad Rafael Landívar, Guatemala

**Luiz Augusto Fernandes Rodrigues.** UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

**María Belén Franco.** UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**Patricia Cecilia Galletti.** UNSAM - Universidad Nacional de San Martín, Argentina

**Yaffa Nahir Ivette Gómez Barrera.** Universidad Católica de Pereira, Colombia

**Sandra Virginia Gómez Mañón.** Universidad Iberoamericana, República Dominicana

**Lizeth Vanessa Guerrero Serrano.** Instituto Tecnológico Universitario Cordillera, Ecuador

**Victor Guijosa Frago.** Universidad Anáhuac, México

**Martha Gutierrez Miranda.** Universidad Autónoma de Querétaro, México

**Mónica Jacobo.** UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**Denise Jorge Trindade.** Universidade Estácio de Sá, Brasil

**José Korn Bruzzone.** Universidad Tecnológica de Chile, Chile

**Diego Felipe Larriva Calle.** Universidad del Azuay, Ecuador

**Mabel Amanda López.** UBA - Universidad de Buenos Aires, Argentina

**Ricardo López León.** Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

**Rebeca Isadora Lozano Castro.** Universidad Autónoma de Tamaulipas, México

**Carlos Manuel Luna Maldonado.** Universidad de Pamplona, Colombia

**Mariela Marchisio.** UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**María Cecilia Mariaca Cardozo.** Universidad Católica Boliviana San Pablo, Bolivia

**Jimena Mariana García Ascolani.** Universidad del Pacífico, Paraguay

**Beatriz Sonia Martínez.** Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

**Mercedes Martínez González.** Universidad Nacional Autónoma de México, México

**Alban Martínez Gueyraud.** Universidad Columbia del Paraguay, Paraguay

**Maria de los Angeles Martini.** UBA - Universidad de Buenos Aires, Argentina

**Sialia Karina Mellink Méndez.** CETYS Universidad, Campus Ensenada, México

**Jenny Yolanda Montenegro Araujo.** Instituto Metropolitano de Diseño, Ecuador

**Hernán Ovidio Morales Calderón.** Universidad Rafael Landívar, Guatemala

**Nora Angélica Morales Zaragoza.** Universidad Autónoma Metropolitana México, México

**Claudia Mourthé.** UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

**Gloria Mercedes Múnera Álvarez.** Corporación Universitaria UNITEC, Colombia.

**Alejandro Daniel Murga González.** Universidad Autónoma de Baja California, México

**Helois Nazaré Dos Santos.** UEMG - Universidad do Estado de Minas Gerais, Brasil

**Alan Neumarkt.** Universidad Nacional de Mar del Plata - UNMdP, Argentina

**Jimena Vanina Odetti.** Instituto Tecnológico José Mario Molina Pasquel y Henriquez, México

**Joel Olivares Ruiz.** Universidad Gestalt de Diseño, México

**Guido Olivares Salinas.** Universidad de Playa Ancha, Chile

**José Tomás Pachajoa.** Universidad Católica de Colombia, Colombia

**Ana Beatriz Pereira de Andrade.** UNESP - Universidade Estatal Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Brasil

**Nicolás Pinkus.** Universidad Nacional de Lanús, Argentina

**Rodrigo Pissetti.** UniDBSCO - Centro Universitario Unidombosco, Brasil

**Dolly Viviana Polo Florez.** Universidad de San Buenaventura, Colombia

**Julio Enrique Putallaz.** UNNE - Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

**Paula Rebello.** Universidade de Vassouras, Brasil

**Edgard David Rincón Quijano.** Universidad del Norte, Colombia

**Carlos Roberto Soto.** Corporación Universitaria UNITEC, Colombia

**Stephanie Romero Marquez.** Universidad del Arte Ganexa, Panamá

**Alfonso Ruiz Rallo.** Universidad de La Laguna -ULL, España

**Eduardo Russo.** Universidad Nacional de la Plata - UNLP, Argentina

**Edgar Saavedra Torres.** Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

**Jorge Santamaría Aguirre.** Universidad Técnica de Ambato, Ecuador

**Marcia de Noronha Santos Ferrán.** UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

**Fabián Bautista Saucedo.** CETYS Universidad, Campus Tijuana, México

**María Liliana Serra.** UNL - Universidad Nacional del Litoral, Argentina

**Ángel Souto.** IAVQ - Instituto Tecnológico Superior Universitario de Artes Visuales, Ecuador

**Ana María Torres Fragoso.** UANL - Universidad Autónoma de Nuevo León, México

**Fanny Monserrate Tubay Zambrano.** Universidad de Cuenca, Ecuador

**Mario Fernando Uribe.** Universidad Autónoma de Occidente, Cali, Colombia

**Xinia Varela Sojo.** Instituto Tecnológico de Costa Rica, Costa Rica

**Rafael Vivanco.** USIL - Universidad San Ignacio de Loyola, Perú.

# Cuaderno 216

Año 27  
Número 216  
2024/2025  
ISSN 1668-0227

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

## Diseño. Sustentabilidad. Derecho. Reflexiones Interdisciplinarias I.

---

**Susy Bello Knoll y Ximena González Eliçabe:** Presentación | **Florencia Calvo:** 100 años del Centro Zamorano de Buenos Aires. El cuidado de la memoria colectiva: objetos e indumentaria | **Andrea Carolina Maestre Celedón:** Orígenes de la Música Vallenata y Sustentabilidad Cultural | **María Luisa Walliser Martín:** Sostenibilidad y Patrimonio: aportaciones desde el Diseño | **Pablo R. Prieto Dávila:** Reproducción del color en impresión offset con tintas ecológicas. Un estudio de viabilidad | **Susana Gámez González:** Naturaleza, paisaje y sostenibilidad. La mirada de las mujeres en el arte emergente | **Miguel Ángel Calvo Andrés:** Diseños icónicos vs sostenibilidad | **Amaya Matesanz Muñoz:** Accesibilidad y sostenibilidad en los museos de arte del Paisaje de la Luz de Madrid | **Ximena López Molina, Natalia Bertinelli y Catalina Ospina:** Avanzando hacia la equidad de género en América Latina: impacto de la HxN Toolkit en el empoderamiento de mujeres artesanas | **Víctor Armas Crespo:** Ensamblajes digitales de madera: embrión para un diseño de mobiliario sostenible | **Raquel Sardá Sánchez y Vicente Alemany Sánchez Moscoso:** Estrategias sostenibles en el ámbito del Arte, el Patrimonio y el Diseño expositivo | **Susy Inés Bello Knoll:** Derecho de la Moda en la Antigua Roma | **Julio González Liendo:** La transparencia en la sostenibilidad museística | **Tania Salazar Maestri:** Oficios y crisis climática, una propuesta colectiva | **Andrea Geat:** Comunidades imaginadas e imaginarios en cuestión. Historias, patrimonios y curadurías para el arte argentino.



UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

---

**Instituto de Investigación en Diseño.**  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



**Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, es una publicación académica internacional y periódica, del Instituto de Investigación en Diseño de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo que se edita ininterrumpidamente desde el año 2000.

Los **Cuadernos** reúnen los resultados de los Proyectos de las diferentes Líneas del Instituto de Investigación, muchos de ellos realizados en colaboración con instituciones académicas nacionales e internacionales.

Varias ediciones de **Cuadernos** documentan Proyectos que pertenecen a Líneas de Investigación vinculadas y/o articuladas con los Posgrados de Diseño de la Universidad de Palermo (Maestría en Gestión del Diseño, que se dicta desde el año 2002 y Doctorado en Diseño, que se edita desde el año 2014).

**Cuadernos** en el año 2007, fue reconocida por su calidad por el entonces Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República Argentina, e incorporada al Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (NBR), que es un proyecto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la República Argentina, en la Categoría Ciencias Sociales y Humanidades. Desde ese año, la publicación permanece en este NBR mejorando sus sucesivas evaluaciones (2010, 2013, 2016, 2019) hasta el presente.

En la actualidad **Cuadernos** tiene una edición papel (ISSN 1668-0227) y una digital (ISSN 1853-3523). La publicación está indizada en Scielo (Scientific Electronic Library OnLine), en Latindex, en Dialnet, en Ebsco Information Services y forma parte del sistema OJS (Open Journal Systems).

Los contenidos completos de todas las ediciones de **Cuadernos** están disponibles, en forma libre y gratuita, como también las instrucciones para la presentación de originales, en el siguiente sitio de la Facultad: [palermo.edu/cuadernosdc](http://palermo.edu/cuadernosdc)

Los contenidos y opiniones publicados en los artículos de la presente edición, es responsabilidad absoluta de cada autor.

Instituto de Investigación en Diseño.  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.  
2024/2025

## Diseño. Sustentabilidad. Derecho. Reflexiones Interdisciplinarias I.

---

### Presentación

Susy Bello Knoll y Ximena González Elicabe..... pp. 11-16

### 100 años del Centro Zamorano de Buenos Aires. El cuidado de la memoria colectiva: objetos e indumentaria

Florencia Calvo ..... pp. 17-30

### Orígenes de la Música Vallenata y Sustentabilidad Cultural

Andrea Carolina Maestre Celedón ..... pp. 31-45

### Sostenibilidad y Patrimonio: aportaciones desde el Diseño

María Luisa Walliser Martín ..... pp. 47-64

### Reproducción del color en impresión offset con tintas ecológicas.

#### Un estudio de viabilidad

Pablo R. Prieto Dávila ..... pp. 65-75

### Naturaleza, paisaje y sostenibilidad. La mirada de las mujeres en el arte emergente

Susana Gámez González..... pp. 77-89

### Diseños icónicos vs sostenibilidad

Miguel Ángel Calvo Andrés ..... pp. 91-106

### Accesibilidad y sostenibilidad en los museos de arte del Paisaje de la Luz de Madrid

Amaya Matesanz Muñoz ..... pp. 107-124

<b>Avanzando hacia la equidad de género en América Latina: impacto de la HxN Toolkit en el empoderamiento de mujeres artesanas</b>	
Ximena López Molina, Natalia Bertinelli y Catalina Ospina .....	pp. 125-145
<b>Ensamblajes digitales de madera: embrión para un diseño de mobiliario sostenible</b>	
Víctor Armas Crespo .....	pp. 147-165
<b>Estrategias sostenibles en el ámbito del Arte, el Patrimonio y el Diseño expositivo</b>	
Raquel Sardá Sánchez y Vicente Alemany Sánchez Moscoso.....	pp. 167-184
<b>Derecho de la Moda en la Antigua Roma</b>	
Susy Inés Bello Knoll .....	pp. 185-190
<b>La transparencia en la sostenibilidad museística</b>	
Julio González Liendo .....	pp. 191-197
<b>Oficios y crisis climática, una propuesta colectiva</b>	
Tania Salazar Maestri.....	pp. 199-209
<b>Comunidades imaginadas e imaginarios en cuestión. Historias, patrimonios y curadurías para el arte argentino</b>	
Andrea Geat.....	pp. 211-231
<b>Publicaciones del CEDyC .....</b>	<b>pp. 233-234</b>
<b>Síntesis de las instrucciones para autores .....</b>	<b>p. 235</b>

## Presentación

Susy Bello Knoll <sup>(1)</sup>

Ximena González Elicabe <sup>(2)</sup>

---

**Resumen:** Esta Presentación del Cuaderno de Investigación es el diálogo entre dos líneas de investigación, una de ellas Diseño, Artesanía y Patrimonio: Comunidades y Economía Creativa y la otra Derecho y Diseño: Protección e Interdisciplina.

Todos los trabajos muestran la convergencia entre estos estudios y logran a través de conceptos esenciales concluir en la puesta en valor, defensa y sostenibilidad de la cultura y el patrimonio.

**Palabras clave:** Patrimonio - Derecho - Sostenibilidad - Artesanía - Museos - Interdisciplina

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 16]

El presente número (216) de la publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación: “Diseño. Sustentabilidad. Derecho. Reflexiones Interdisciplinarias I” se inscribe en la Línea de Investigación (21) Derecho, Sostenibilidad y Diseño, del Instituto de Investigación en Diseño de la Universidad de Palermo y contiene los resultados del Proyecto de Investigación.

---

<sup>(1)</sup> **Susy Bello Knoll.** Directora y coordinadora de los Cuadernos de Investigación UP-Universidad de Salamanca. Abogada y contadora pública por la Universidad de Buenos Aires. Master en Derecho empresario por la Universidad Austral. Doctora en Derecho por la Universidad de Salamanca. Premio extraordinario 2011-2012. Cursa sus estudios post doctorales en dicha Universidad. susybelloknoll@gmail.com

<sup>(2)</sup> **Ximena González Elicabe.** Diseñadora Textil (Universidad de Buenos Aires). Artista, investigadora, gestora cultural. Cursó estudios de postgrado en The London College of Fashion y de Maestría en Lenguajes artísticos combinados en la Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Profesora de la Universidad de Palermo en la Facultad de Diseño y Comunicación, donde dirige la línea de investigación en “Diseño, artesanía y patrimonio”. Investigadora invitada cátedra “Innovación, en artesanía, diseño y arte contemporáneo de la Universidad de Granada (España). Profesora en la Universidad Señor de Sipán, Perú. Consultora en diseño y artesanía. Trabajó en programas de Desarrollo local para diversas instituciones públicas de Argentina. Realizó exposiciones y obtuvo diversos premios y

menciones. Fue directora académica del Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos La Abadía, Buenos Aires. Comisarió las muestras “Hilos, kenkos y caminos. Textiles de la Quebrada del Toro y Puna” Sala Mujeres Argentinas, Salta. “Ponchos en el Bicentenario” (2017), “Pertenencias Narraciones textiles de mujeres migrantes en el Hemisferio Sur” (2019) en el Museo de Arte Popular José Hernández de Buenos Aires. Este último proyecto fue ganador del Premio “Maleta Abierta” del Programa Iber-Rutas de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB). ximenaelicabe@gmail.com

## Introducción

El Decano de la Facultad de Diseño y Comunicación de la facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo tuvo la iniciativa de invitar al Diálogo las líneas de investigación, de modo que las coordinadoras de las Líneas 21 y 22 asumieron el reto y aquí presentan el resultado.

Los trabajos entrelazan la base conceptual de las líneas de investigación denominadas: Diseño, Artesanía y Patrimonio: Comunidades y Economía Creativa y Derecho y Diseño: Protección e Interdisciplina.

Se logra así la confluencia de miradas que enriquece ambos esfuerzos de trabajo en un resultado destacado.

## Línea de investigación N° 21

Esta línea se denomina: Derecho y Diseño: Protección e Interdisciplina y es dirigida por Susy Bello Knoll.

La misma se desarrolla de manera ininterrumpida desde 2019 en la Facultad de Diseño y Comunicación (UP, Argentina), y se funda en un acuerdo institucional colaborativo de investigación con la Universidad de Salamanca (España). Asimismo, ha participado la Escuela Latinoamericana de Propiedad Intelectual (ELAPI).

Surge de las reflexiones y las preocupaciones de los profesionales y académicos del Diseño, en torno a los temas legales, de gestión y de protección de las actividades relativas al Diseño. Asimismo, del estudio del Diseño como aporte a la administración y la gestión de las organizaciones, su propia lógica de pensamiento en tanto la reglamentación, protección, propiedad intelectual, salvaguarda y amparo de su ejercicio. Los investigadores, provenientes de la propia y otras disciplinas, se plantean abordar estas variables en las producciones y en las prácticas a la hora de pensar la problemática que vincula la relación del Diseño con las normas del Derecho y la Sostenibilidad.

Investiga cómo el Diseño se relaciona con el Derecho y la Sostenibilidad, y más profundamente cómo aporta a su propio proceso desde el origen de su ejercicio. Orienta hacia un mayor desarrollo de conocimiento de los diseños en su relación entre –el marco jurídico y las normativas del derecho y la Agenda 2030– el ejercicio profesional, la propiedad intelectual, la salvaguarda, y la protección del Diseño, entre otros.

Sus objetivos son:

- Reflexionar sobre el campo de las relaciones profesionales, el marco jurídico y las normativas del derecho en relación a casos del ejercicio profesional del Diseño, en un marco de sostenibilidad económica, ambiental y social.
- Explorar distintas perspectivas en tanto la reglamentación, protección, salvaguarda y amparo del ejercicio de Diseño, sus prácticas, creaciones, producciones, negocios y actividades relacionadas.

Los Proyectos finalizados de la Línea de Investigación 21 son:

- Sostenibilidad y Protección del Diseño (Proyecto de Investigación 21.4. Cuaderno 181)
  - Derecho, Sostenibilidad y Diseño (Proyecto de Investigación 21.3. Cuaderno 154)
- Propiedad intelectual, Diseño y Sostenibilidad (Proyecto de Investigación 21.2. Cuaderno 128)
- Sostenibilidad y Protección del Diseño (Proyecto de Investigación 21.1. Cuaderno 106).

Debido al fortalecimiento temático del Proyecto Sostenibilidad y Protección del Diseño se ha integrado conformando la creación de la Línea de Investigación N° 21 Derecho, Sostenibilidad y Diseño, y se conserva de manera nominal como antecedente en la Línea de Investigación N°7: Diseño y Economía en que fue incubado.

## Línea de investigación N° 22

Esta línea se denomina: Diseño, Artesanía y Patrimonio: Comunidades y Economía Creativa y es dirigida por Ximena González Eliçabe.

La misma se desarrolla de manera ininterrumpida desde 2019 en la Facultad de Diseño y Comunicación (UP, Argentina), e incluye hasta el momento proyectos colaborativos institucionales con el Museo de Arte Popular José Hernández-MAP (Argentina), la Aotearoa Latin American Community ALACINC (Nueva Zelanda) y la Universidad de Granada (España).

Surge de la relación del diseño, la cultura, el arte y la artesanía, en tanto las transformaciones que se vienen desarrollando dentro y en relación con el campo artesanal y las comunidades artesanas, de vínculo con la innovación, el rescate de las tradiciones ancestrales, el legado de las producciones culturales, la construcción de la memoria, el surgimiento de nuevos actores y nuevas identidades, entre otros aspectos relacionados que se entrecruzan con problemáticas contemporáneas de diseño.

Investiga sobre como la artesanía tradicional preserva, valora y custodia los saberes tradicionales además de ser un medio para encontrar un camino personal y de forma de

vida. Indaga sobre cómo es su relación histórica y actual con el campo del diseño y los diseñadores, la cultura y el arte. Explora desde un enfoque multidisciplinar, cómo estas relaciones se constituyen y se transforman dentro de los ámbitos de la gestión cultural, las comunidades, la industria cultural, el mercado del diseño y el arte, las cadenas productivas, las estrategias comerciales, la integración con los medios de comunicación y digitales, entre otros aspectos del entramado artesanal contemporáneo.

Sus objetivos son:

- Analizar cuáles son las formas actuales de configurar y pensar comunidades desde el arte, la cultura, el diseño y la artesanía.
- Investigar las características de las problemáticas del cruce de la producción artesanal con el diseño, la tecnología y la industria cultural.
- Explorar como el campo artesanal ha sido atravesado actualmente por transformaciones que han dado origen a nuevas categorías.
- Analizar cómo se ha venido configurando una profesionalización del sector artesanal, sus cadenas productivas y como se sostienen sus saberes ancestrales.
- Averiguar como la necesidad de establecer trabajos conjuntos entre distintos campos junto a la artesanía, impacta en la incorporación de tecnologías, y en la educación en diseño.

Los Proyectos finalizados de la Línea de Investigación 22 son:

- Diseño y Artesanía: Economía creativa y patrimonio para el desarrollo de comunidades (Proyecto de Investigación 22.3. Cuaderno 171)
- Diseño, Artesanías y Comunidades (Proyecto de Investigación 22.2. Cuaderno 141)
- Migración y Diseño (Proyecto de Investigación 22.1. Cuaderno 111)

Debido al fortalecimiento temático del Proyecto Migración y Diseño (13.3), se integra conformando la creación de la Línea de Investigación N°22 Diseño, Artesanía y Patrimonio, y se conserva de manera nominal como antecedente en la Línea de Investigación N°13 Nuevos Paradigmas en la enseñanza de la moda y el diseño en el que fue incubado.

## El presente Cuaderno

Han colaborado en el presente cuaderno investigadores de distintas instituciones como la Escuela Latinoamericana de Propiedad Intelectual (ELAPI) y Hecho por Nosotros (HxN). Agradecemos especialmente a Cristina Garré Sánchez que ha coordinado la presentación de los trabajos de los investigadores de la Universidad Rey Juan Carlos (España).

Los primeros trabajos se detienen en el patrimonio cultural y la sustentabilidad uniendo ambas líneas de investigación.

**Florencia Calvo**, Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pone en valor la historia de los 100 años del Centro Zamorano de Buenos Aires y el cuidado de la memoria colectiva: objetos e indumentaria.

**Andrea Maestre Celedón**, abogada de la Universidad Católica de Colombia, Especialista en Propiedad Industrial, Derecho de Autor y Nuevas Tecnologías de la Universidad Externado de Colombia y Máster en Derecho de la Empresa de la Universidad de Alcalá de Henares, con la fuerza de su canto nos trae los orígenes del vallenato y su esencia.

**María Luisa Walleser Martín** de la Universidad Rey Juan Carlos abre con las aportaciones desde diseño.

**Pablo Prieto Dávila**, arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, España y doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid profundiza en las posibilidades del color ecológico.

**Susana Gámez González**, licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid y graduada en Bellas Artes por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, con profusas imágenes nos trae su trabajo de Naturaleza, paisaje y sostenibilidad junto a la mirada de las mujeres en el arte emergente.

**Miguel Ángel Calvo Andrés**, docente e investigador de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España, muestra las transformaciones derivadas de la aplicación de la sostenibilidad al diseño de mobiliario, y ejemplifica con diseños icónicos cómo estos también pueden asumir el reto de implementar la sostenibilidad donde pretende dar a conocer los beneficios que aporta el uso de la fabricación digital en cuestiones de sostenibilidad en docencia para mobiliario.

**Amaya Matesanz Muñoz**, Profesora universitaria en los Grados de Diseño Integral y Gestión de la Imagen y en el Grado en Diseño y Gestión de Moda de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid entra a los museos de la Luz de Madrid, como especialista en ergonomía para ver su accesibilidad.

**Ximena López Molina, Natalia Bertinelli y Catalina Ospina** analizan la herramienta desarrollada por Hexho por Nosotros para avanzar en la equidad de género de las mujeres artesanas.

**Víctor Armas Crespo**, desde la Universidad Rey Juan Carlos se detiene en el análisis de la madera.

**Raquel Sardá Sánchez y Vicente Alemany Sánchez Moscoso**, profesores titulares de la Universidad Rey Juan Carlos asumen el compromiso de presentar estrategias para el diseño expositivo sostenible.

**Susy Bello Knoll** aporta el análisis de las leyes de Moda en Roma.

**Julio González Liendo**, candidato a doctor en Industrias Culturales y de la Comunicación en la Universitat Politècnica de València, continua el paseo por los museos con una mirada de transparencia.

La investigadora y gestora cultural **Tania Salazar**, de la Universidad de Temuco, Chile, aborda la problemática de la valoración de las obras que provienen de prácticas consideradas artesanales en los circuitos artísticos, a partir del estudio de sus modos de exhibición en el contexto del arte contemporáneo.

Para cerrar este Cuaderno **Andrea Geat**, Investigadora en CONICET. Docente investigadora en la Universidad Nacional del Nordeste. Integrante del NEDIM (Núcleo de Estudios e investigación de la Imagen, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET) y el GILAC (Grupo de investigación en lenguajes artísticos contemporáneos, Universidad Nacional del Nordeste) nos acerca el arte y la historia del Noreste Argentino.

## Conclusión

El deleite de la lectura de cada uno de los trabajos de investigación lleva a afirmar la necesidad de diálogo entre las líneas de investigación y los investigadores para brindar a la comunidad un aporte integral y sostenible.

---

**Abstract:** This Presentation of the Research Notebook is the dialogue between two lines of research, one of them Design, Crafts and Heritage: Communities and Creative Economy and the other Law and Design: Protection and Interdisciplinary.

All the works show the convergence between these studies and manage, through essential concepts, to conclude in the enhancement, defense and sustainability of culture and heritage.

**Keywords:** Heritage - Law - Sustainability - Crafts - Museums - Interdisciplinary

**Resumo:** Esta Apresentação do Caderno de Pesquisa é o diálogo entre duas linhas de pesquisa, uma delas Design, Artesanato e Patrimônio: Comunidades e Economia Criativa e a outra Direito e Design: Proteção e Interdisciplinar.

Todos os trabalhos mostram a convergência entre estes estudos e conseguem, através de conceitos essenciais, concluir na valorização, defesa e sustentabilidade da cultura e do patrimônio.

**Palavras-chave:** Patrimônio - Direito - Sustentabilidade - Artesanato - Museus - Interdisciplinar

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---

# 100 años del Centro Zamorano de Buenos Aires

## El cuidado de la memoria colectiva: objetos e indumentaria

Florencia Calvo <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** En el presente trabajo proponemos un acercamiento a la historia del Centro Zamorano de Buenos Aires, entidad que en 2023 cumplió 100 años. En primer lugar, revisaremos los orígenes de la institución a partir de una breve reseña de las características de la colonia zamorana y de sus acciones en pos del asociacionismo propio de los migrantes españoles en general. Nos focalizaremos luego en los modos de recuperar y reponer la memoria colectiva centrandone nuestro análisis en una serie de eventos de memoria de los que resaltamos una serie de exposiciones donde diversos objetos adquieren el espesor teórico de testimonio y de artefacto a partir de sus huellas. Dedicaremos un apartado al lugar que ocupa la indumentaria tradicional dentro de esta configuración mnémica. Finalmente estableceremos algunas conclusiones en relación con las ideas presentadas.

**Palabras clave:** Asociacionismo - Centro Zamorano de Buenos Aires - Memoria colectiva - Indumentaria tradicional

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 30]

---

<sup>(1)</sup> **Florencia Calvo.** Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Profesora Asociada Regular de Literatura Española. Investigadora Independiente del CONICET. Secretaria del Centro Zamorano de Buenos Aires desde 2019. Ex Presidenta del Centro Zamorano (2010-2019). [florencianoracalvo@gmail.com](mailto:florencianoracalvo@gmail.com)

## 1. Introducción

El Centro Zamorano de Buenos Aires es una institución que desde sus inicios agrupa a los emigrantes oriundos de la provincia de Zamora, ubicada en la autonomía de Castilla y León en España. Como la gran mayoría de los colectivos que agrupan inmigrantes provenientes de la península ibérica sus orígenes tienen que ver con los grandes desplazamientos migratorios que se produjeron entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Siguiendo a Blanco Rodríguez *et alii* podemos afirmar que:

De entre todos los períodos destaca, por el enorme contingente de población que aglutinó, el proceso de salida a ultramar conocido como ‘período de la emigración en masa’ (1880-1930), definición establecida por Nicolás Sánchez Albornoz. [...] A lo largo de esos años cerca de 50 millones de europeos pusieron rumbo al continente americano. [...] De entre ellos, aproximadamente el 10 % eran españoles, [...] durante el período los emigrantes zamoranos llegaron a representar el 20,8% del total de movilizados en el global de provincias de la actual región (2023,16)

Estos datos verifican la importancia de la colonia zamorana en los números globales de la emigración. Los mismos estudiosos citados analizan las causas por las que esos migrantes optaron por Argentina como su destino preferido: desarrollo de políticas migratorias, dinámicas agrarias de los espacios de partida y del espacio de llegada, generalización del transporte marítimo o las cadenas migratorias son algunas de las razones que producen este importante proceso desde la región de Zamora hacia nuestro país.

La historia del Centro Zamorano considera como fecha de fundación el mes de junio de 1923 bajo el nombre de “Sociedad Sanabresa de Ayuda Mutua y Recreativa”, el germen de esta voluntad asociacionista es una colecta que un grupo de paisanos realiza para costear el entierro de un sanabrés natural de la localidad de Murias. Este origen basado en una acción solidaria no dista del de otras agrupaciones de colectivos de inmigrantes creadas a principios del siglo XX. En sus comienzos la sociedad no posee un local propio y su sede se va trasladando de casa en casa hasta 1947 en que se adquiere una propiedad en la calle Pasco 1358 del barrio de San Cristóbal de la ciudad de Buenos Aires, ubicación actual del Centro Zamorano de Buenos Aires. Paralelamente en 1953 se funda el Centro Fermosellano Cultural y Recreativo que se va constituyendo como otro núcleo de encuentro de emigrantes zamoranos.

El 5 de agosto de 1956 se produce la fusión de ambas instituciones y se crea el Centro Zamorano, Cultural, Recreativo y Deportivo. En el programa de la fiesta que se realiza para celebrar la decisión puede leerse el entusiasmo que dicha unión producía “Muchos somos los zamoranos que vivimos en esta tierra del Plata y hasta la fecha no contábamos con una representación grande y digna de nuestra querida Zamora. Zamoranos, festejemos esta victoria jamás conseguida fuera de nuestra patria chica” Desde 1956 hasta la fecha son innumerables los hechos institucionales que deben destacarse: la obtención de la personería jurídica en 1964, la inauguración del primer gran salón con escenario en 1966, la adquisición del terreno linderos en 1982, la inauguración del nuevo salón realizado en dicho terreno en 1987, el reconocimiento en 1990 como entidad mutual, la creación en 1990 de la Federación de Sociedades Castellanas y Leonesas de la República Argentina o la unión de los dos salones en 2009.

El Centro Zamorano a lo largo de estos 100 años ha conjugado las actividades recreativas junto con las culturales y las asistenciales tal como se desprende de una lectura atenta de sus actas de Junta Directiva. Así lo indica Blanco Rodríguez *et alii* en el artículo ya citado:

La actividad recreativa está en el origen de la institución y será fundamental en las etapas de bonanza del Centro. Los encuentros mensuales, bien con

comidas de camaradería o asados en la sede social o mediante giras campestres o pic-nic, como las denominan los socios. [...] Desde un principio el Centro aparece como cultural y deportivo. Algunas de estas manifestaciones tendrán un carácter eminentemente recreativo, pero también estará presente el valor de la educación y la cultura como palanca de ascenso social. A través de determinadas manifestaciones se pretende mantener la relación con las raíces culturales. [...] En las publicaciones del Centro ocuparán un lugar predominante las referencias a la historia, tradiciones, costumbres, formas lingüísticas específicas, manifestaciones literarias y obras artísticas y cultura en general zamoranas, muchas en una visión anclada en el tiempo. (2023, 75-78).

Durante el siglo XX se sentaron las bases para el funcionamiento de todas estas actividades de camaradería complementadas por diversas herramientas pensadas para no descuidar el aspecto cultural de la institución. Pueden mencionarse la revista *Zamora* con alrededor de diez números publicados, la formación de un conjunto de danzas zamoranas y, durante algunos años de otro de bailes folklóricos regionales argentinos. Destacamos dentro de estas iniciativas el grupo de teatro Raíces creado en 1965 que, con diversas variaciones subsiste hasta nuestros días. En este mismo sentido, en noviembre de 2000 se crea un ensamble coral que incluye dentro de su repertorio canciones del folklore zamorano y castellano. La llegada del siglo XXI trae consigo diversos cambios cuyo alcance se irá viendo en los años posteriores. Tal como señalamos Calvo y Miranda (2023,129):

Nuevas regulaciones apuntarán a un funcionamiento solidario distinto del que se venía poniendo en práctica hasta ese momento, una sede renovada más grande y con rasgos identitarios simbólicos más firmes y un trabajo mancomunado con instituciones similares fortalecido por la presencia de una autoridad política regional (Junta de Castilla y León) que se suma a la sostenida vinculación con la Diputación de Zamora.

De este modo este centenario encuentra a la institución frente a nuevos desafíos y obliga a reinventar muchos de los paradigmas de origen para seguir subsistiendo frente a una realidad en la que la disminución de socios es un problema acuciante. En Calvo y Miranda (2023) brindamos algunos ejes que no habría que dejar de lado para seguir construyendo la historia venidera: a) no desatender la importancia que nuestro Centro Zamorano posee como el lugar del archivo, b) Continuar reconociéndonos como “comunidad de memoria” tal como la definen Blanco Rodríguez y Dacosta (2020)<sup>1</sup> pero entendiendo la dificultad de que se transita un presente en el cual el pasado común es cada vez más difícil de reconocer, c) inserción paulatina en estructuras más amplias que representen no solo a la provincia de Zamora sino también a la autonomía de Castilla y León.

Atendiendo estos núcleos se deberán seguir produciendo materialidades que fomenten el ejercicio de la memoria para que tantos elementos colectivos no caigan en el olvido. Así, preservación del archivo, recuperación de la memoria oral a partir de escritos, entrevistas o producciones audiovisuales y redefinición de una identidad que proponga cierta

ampliación territorial serían todas acciones eficaces para seguir escribiendo la historia-memoria de esta institución y de tantas otras que han experimentado derroteros similares. Las ideas que desarrollaré a continuación están en consonancia con estas nuevas posibilidades que se abren para la escritura de una historia de estos 100 años del Centro Zamorano y también para una nueva deriva en la recuperación de la memoria.<sup>2</sup>

## 2. Los lugares de la memoria: escritura y objetos

En sintonía con los párrafos anteriores postulamos que la conmemoración del centenario del Centro Zamorano es una buena oportunidad para redefinir algunos vectores que permitan establecer nuevas coordenadas para construir una memoria sustentable. Una memoria que no se agote en los núcleos básicos y necesarios que se consolidaron durante los primeros cien años, una memoria que produzca sentidos a partir de diversos soportes tecnológicos y críticos, una memoria que en la práctica experimente su distanciamiento de la historia tal como ya lo ha indicado la teoría. Una memoria que recupere los componentes básicos del concepto acuñado por Maurice Halbwachs para quien la memoria colectiva “Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (81). En su génesis la memoria colectiva se va consolidando a partir del tiempo y del espacio (de allí surge la categoría de “lugares de memoria”) pero la crítica actual entiende que es imprescindible una ampliación de estas coordenadas de origen.

En sintonía con estas ideas propondremos un recorrido por algunos “lugares de memoria” entendiendo junto con Pierre Nora que bajo este sintagma pueden incluirse diversas materialidades encarnadas de manera selectiva y simbólica que “conjugan un triple sentido: material, simbólico y funcional pero simultáneamente, a grados solamente diversos.” (2008, 30). Así, si seguimos a este estudioso, podemos considerar dentro de esta tripartición que vertebra el concepto de lugar de memoria cualquier manifestación que recupere elementos de una memoria colectiva en el siguiente sentido:

Lugares pues, pero lugares mixtos, híbridos y mutantes, íntimamente anudados de vida y de muerte, de tiempo y de eternidad, en un espiral de lo colectivo y lo individual, de lo prosaico y lo sagrado, de lo inmóvil y de lo móvil. [...] es verdad que la razón de ser fundamental de un lugar de memoria es parar el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial. (Nora, 2008, 32)

Desde estas nociones es que nos parece interesante marcar dos modos de construir lugares de memorias: 1) los escritos de las *Memorias de la Emigración*, editados bajo el formato de volúmenes colectivos resultado de convocatorias a Premios<sup>3</sup> y 2) la realización de exposiciones en 1998 (coincidiendo con el 75º Aniversario del Centro), en 2006 (con motivo de la visita de autoridades de la Diputación de Zamora) y en 2013 (en ocasión de la celebración de los 90 años de la institución).

Las *Memorias de la Emigración* zamorana son fundamentales como lugares de memoria en tanto sirven para:

la reconstrucción de la historia y la experiencia de un grupo de personas que se unieron en un proyecto común bajo la premisa de reconocerse oriundos de la provincia española de Zamora. [...] la naturaleza de estos relatos como repositorios de la memoria colectiva de esa emigración, pero también como fuente de conocimiento histórico y como herramienta de análisis socioantropológico para un colectivo que, cien años después, se reconoce aún en su pasado compartido y en su presente asociativo” (Dacosta, 2023, 176).

En dichos volúmenes distintos emigrantes presentan sus propias memorias, o las de algún antepasado acompañando los recuerdos con distintas imágenes. Arsenio Dacosta describe tres razones por las que estos relatos cobran su valor: “En primer lugar porque están escritos por los protagonistas de una historia común [...]. En segundo porque en muchos de ellos se parte de un conocimiento intensivo de los sucesos que se narran. [...] La tercera razón que otorga a estos relatos un valor destacado es su correspondencia entre lo narrado y hechos históricos contrastados.” (2023, 180) De este modo los Premios Memoria de la Emigración funcionan como mojones en términos de reconstrucción de la memoria colectiva de los migrantes zamoranos pero también como lugares de memoria insustituibles para reponer la historia de la institución.

No vamos a detenernos en un análisis pormenorizado de estos escritos en tanto contamos con el artículo de Dacosta (2023) ya mencionado. Allí el estudioso realiza un recorrido por estos relatos y analiza la funcionalidad de los mismos dentro de las operaciones de la memoria colectiva y del concepto de comunidad de memoria.

Ahora bien, si el soporte escrito y los registros visuales son importantes para la construcción y el reconocimiento de la memoria colectiva no menos fundamental resulta pensar una gramática de los objetos dentro del funcionamiento de la memoria. En esa línea es que nos detendremos en la descripción de una serie de exposiciones de objetos y de fotografías que se llevaron a cabo dentro de nuestra institución. No es una selección azarosa sino que parte de la convicción de que el concepto “objetos de los migrantes” y por supuesto su clasificación, ordenación y exhibición constituyen un territorio ideal para contribuir a la memoria de cualquier institución fruto del asociacionismo en general y del Centro Zamorano de Buenos Aires en particular.

Bajo este supuesto entendemos que una teoría de los objetos debería considerar los múltiples aspectos que se ponen en juego en el momento de entenderlos como productores de sentido. Para Maite Marín:

En ese sentido, los objetos ejercen como pequeños santuarios de memorias. Condensan tiempos y espacios convirtiéndose en artefactos cuasi sagrados. En su materialidad pueden contener el lugar de origen, identidades dejadas atrás, viejos amores... Así, el reloj de una antigua casa puede convertirse –como figura metonímica– en “la vieja casa”. Una carta puede guiar a la infancia, una fotografía recrear el hogar perdido, una maleta encerrar toda una trayectoria familiar de exilios. (2010, 2)

Cada objeto presenta entonces una huella de algo más, cada objeto trasciende su momento y su función original y se constituye en un “artefacto” productor de memoria. Son iluminadoras, al respecto las consideraciones de Mendoza García quien acuña la definición de artefacto para aquellos objetos que poseen esta capacidad mnémica particular. Así indica que: “La memoria colectiva [...] se va edificando a través de sus espacios y sus fechas pero, como se está intentado mostrar, puede también hacerlo mediante ciertos artefactos, como hojas con algún impreso, boletos de transporte, plumas, muebles, edificios, fotos, piedras, música”. (2014: 104). Desde estas premisas teóricas pasaremos a la descripción de las exposiciones referidas.

### 3. Los artefactos de la memoria

La celebración de los aniversarios ha constituido siempre un hito importante en la historia del Centro Zamorano, como ya sabemos las conmemoraciones pueden referenciarse claramente como lugares de memoria. Dicha referencialidad tiene que ver con la instalación de una fecha ( junio de 1923) cuya significación de origen se ha ido reforzando a lo largo de los cien años en la celebración de los aniversarios, sobre todo aquellos que implican fechas “redondas” a partir de la realización una serie de gestos simbólicos. Marcamos por ejemplo en 1973, con motivo del 50º Aniversario la organización de:

actividades durante una semana que se abre con una conferencia sobre la “provincia de Zamora y sus estados”. Se visitará el Asilo de Ancianos del Hospital Español llevando golosinas y el conjunto de baile, que actuará también en un programa de televisión y en otro de radio. La conmemoración culmina el 1 de julio con una ofrenda floral en el monumento a los Reyes Católicos y otra en el mausoleo del General San Martín en la catedral bonaerense, en la que también se celebrará una misa en recuerdo de los socios fallecidos. Ya en la sede social se colocará una placa conmemorativa de las bodas de oro y se procederá a la entrega de medallas a los socios fundadores y expresidentes de la institución. (Blanco Rodríguez *et alii*, 2023, 77)

El segundo hito es el 75º aniversario en 1998, para esa ocasión se mantienen algunos de estos ademanes productores de sentidos y se añaden otros. Así se realiza un banquete, una misa y luego una procesión hacia la sede con los trajes regionales, se edita un número especial de la revista *Zamora* y se pone en escena la zarzuela zamorana “El cantar del arriero”. Entre estas actividades se destaca la realización de una exposición de ropas, fotografías y diversos “utensilios” de los emigrantes.

Tenemos aquí un claro ejemplo de la categoría temporal de la memoria colectiva, la organización de esta exposición es la marca del cambio de los criterios de construcción de los recuerdos a lo largo de los años. La exposición es posible puesto que las ropas, las fotografías y los objetos ya se han sustraído de su cotidianeidad para pasar a desenvolverse en el

ámbito de lo emblemático. Así lo explica Lafont Couturier refiriéndose a la creación del museo nacional de la historia de la inmigración en Francia:

[El objeto adquiere] el carácter de un “icono” emblemático de la vivencia individual, capaz de suscitar por medio de la narración una emoción, del mismo modo que lo hace la obra de arte. Viene, pues, a provocar asombro gracias al hecho de que objetos “simples” y cotidianos puedan convertirse en “objetos emblemáticos”. La exposición permanente desvelará a los ojos del público el sentido de esos objetos, que no corresponden a los criterios del objeto artístico, pero que son depositarios de una trayectoria biográfica. (2007,43)

La exposición de 1998, curada por la socia Ana Teresa Lorenzo, se monta en las galerías superiores de la sede de la institución y está abierta al público durante 2 días, uno de los cuales es el día del banquete aniversario garantizando así una asistencia masiva. Para su preparación se mandan invitaciones a los socios a colaborar con sus recuerdos junto con una ficha para facilitar la clasificación y la descripción de los materiales a exhibir.

Se conjugan en la muestra elementos que construyen la memoria migrante más allá de cualquier identificación institucional junto con objetos más relacionados con la historia de la institución como documentos administrativos, correspondencia oficial o placas conmemorativas. Para el valor de los primeros, que también estarán presentes en las dos exposiciones que describiremos a continuación, es revelador este párrafo de Lafont-Couturier en su artículo ya citado:

Se trata de objetos que permiten evocar el territorio de origen, el universo familiar que uno se dispone a abandonar. A los recuerdos (fotos del pueblo, álbum familiar...), a la nostalgia (objetos decorativos, música) se añade el deseo de mantener el contacto (libretas de direcciones, de números de teléfono), incluso hasta de regresar en fecha cercana (carta en la que se hace referencia a un regreso más o menos próximo), y los objetos cotidianos de antaño (muebles, el samovar de los inmigrantes rusos, el molinillo de café turco, los objetos de culto...) seleccionados para el hogar futuro. (2007, 43)

Destacamos también que en la muestra de 1998 se destaca especialmente la presencia de indumentaria tradicional alguna patrimonio del club y otra proveniente de colecciones particulares, se dan cita así trajes típicos de mujeres y de varones, mantas zamoranas o mantones, piezas todas confeccionadas en su mayoría en sus lugares de origen. Sobre esto volveremos.

La segunda de las exposiciones se realizó en el año 2006. A diferencia de la anterior no se enmarcó en ningún aniversario sino que fue producto de una tarea mancomunada entre la Diputación de Zamora, la UNED y el Centro Zamorano y se montó en ocasión de la visita del señor Presidente de la Diputación de Zamora Fernando Martínez Maíllo junto con el Diputado de Cultura José Luis Bermúdez y el director de la UNED-Zamora José Luis Blanco. además de los festejos de rigor por dicha visita (comidas de camaradería y encuentros con el colectivo migrante zamorano y castellano-leonés).

En esta ocasión la exposición lleva un título que es *El sueño de muchos* y combina dos modalidades que dan cuenta de la co-gestión en su puesta en marcha. Por un lado el público puede acceder a una serie de paneles explicativos que tienen que ver con la problemática de la emigración, sus causas económicas, políticas y sociales, las características de los migrantes, las circunstancias del viaje o el asentamiento en las sociedades de acogida, todo ello acompañado por una serie de fotografías y de correspondencia que al ser incluidas dentro de los paneles pierden su carácter aurático y se incorporan al relato de la memoria colectiva; la base en la confección de dichos paneles proviene de los premios de la memoria de la emigración descriptos más arriba.<sup>4</sup>

La segunda dinámica es la de una muestra canónica. Para ello se convoca nuevamente a los socios a enviar sus “objetos, cartas, vestimentas, fotos y documentos relativos a la emigración zamorana”. Así se exhiben trajes, instrumentos musicales típicos, fotografías y algunos baúles. La presencia de los baúles o de las maletas también son indicadores de un nivel más en la construcción simbólica de la memoria colectiva. Así:

Los objetos investidos de sentidos memoriales suelen ser presentados por los museos de la inmigración junto con el equipaje (baúles, maletas, sacos) que transportaban los inmigrantes, haciendo que la maleta se vuelva un elemento simbólico y un dispositivo museográfico. La «narrativa de la maleta» (Lafont-Couturier, 2007) permite contar la experiencia del viaje, poner en escena los elementos que los migrantes trajeron consigo y mostrar cómo contribuyeron a la construcción de la Nación. (Herrera, 2021, 15)

En sintonía con el nuevo espesor semántico ofrecido por la inclusión de los baúles como uno de los elementos centrales hay que señalar que el subtítulo de *El sueño de muchos* era *Un viaje a la esperanza*. Solo resta añadir que dicha exposición duró un solo día y fue presentada de manera paralela al almuerzo de camaradería, hecho por el cual también pudo ser visitada por gran cantidad de gente.

La tercera de las exposiciones es la que se realiza en 2013 en ocasión del 90° aniversario de la institución. En principio se organiza como una exposición de fotografía curada por la socia Cynthia Llamas pero luego se complementa con una serie de objetos. Si bien las características de la muestra son similares a las de las anteriores es interesante destacar que se amplía el espectro de representación ya que la convocatoria sobre las fotos se hace extensiva a fotos del barrio de San Cristóbal de esos últimos 90 años. Es importante ver como desde todas las aristas se intenta redefinir los principios constructivos de la memoria colectiva que va variando sus condiciones temporales y espaciales según la percepción del grupo que la está ejercitando.<sup>5</sup>

#### 4. Los trajes

En el repaso de estas exposiciones vemos que es importante la presencia de la indumentaria tradicional como marca destacada dentro de los objetos presentados. La procedencia

de la ropa es variada, alguna proviene de colecciones particulares y otra forma parte del patrimonio del Centro. Entendemos que así como nos detuvimos en la gran carga simbólica que poseían los objetos que representaban metonímicamente al viaje (las maletas y los baúles) también debemos hacerlo en la vestimenta.

En lo que tiene que ver con las colecciones particulares la ropa exhibida pertenece en su mayoría a la región alistana que es una de las regiones de la provincia más ricas en lo que a indumentaria tradicional se refiere. Generalmente los conjuntos han sido confeccionados en su lugar de origen con los materiales tradicionales: destacan el paño y la lana, además del lino para las camisas, todo antaño en abundancia en cada pueblo gracias a las ovejas de la raza autóctona castellana y de la planta textil. Los trajes de las mujeres que se exhibieron constan de manteos de paño de un solo color con tiras de un color diferente, las camisas poseen sus puños bordados en hilo azul lo que es signo de traje festivo, atados con botones diminutos y muy duros que según testimonio del socio Ángel Lorenzo (oriundo del pueblo de San Vitero en la región de Aliste) son garbanzos forrados de tela. El atuendo femenino se completa con otras piezas como la gabacha, el mandil, el avantal, el pañuelo o las medias entre otros elementos.<sup>6</sup> Estos trajes acompañaron a los migrantes en su travesía hacia sus nuevos destinos y ahora son un claro ejemplo de su resignificación como objeto de memoria al incluirse dentro de estas exposiciones y al lucirse en algunas celebraciones especiales.

La segunda de las colecciones es la que pertenece al club y está compuesta por cuatro trajes provenientes de los talleres de Carbajales de Alba: tres de mujer adulta<sup>7</sup> y uno de niña. Dichos trajes poseen un bordado característico de gran colorido y no se remiten solo a las exposiciones mencionadas sino que en ocasiones especiales como las fiestas de aniversario son lucidos por la reina del Centro Zamorano y otras mujeres. Alguna de sus partes son: el manteo exterior, bordado en paño de lana con ricos y distintos colores, la camisa de características similares a la del traje alistano, un jubón de terciopelo con bordados en las bocamangas, la gabacha bordada en seda con abundantes lentejuelas con formas de grecas y flores, un mandil bordado de sedas con rico colorido y con lentejuelas, unas cintas colocadas sobre la cabeza en juego con unas caídas de seda o bordadas que se colocan atadas a la cintura en la parte posterior. El traje se completa con un par de medias de hilo, blancas y caladas y unos zapatos hechos en paño bordados a mano, necesariamente haciendo juego con el manteo.

Paralelamente en la provincia de Zamora se viene llevando a cabo una recuperación de la indumentaria tradicional desde una perspectiva etnográfica en consonancia con las acciones de la recuperación de todos los elementos del folklore tradicional que se motorizan ya sea desde organismos oficiales, ya sea desde agrupaciones como el *Grupo de Coros y Danzas Doña Urraca* o como la *Asociación Etnográfica Bajo Duero* que ha visitado nuestro Centro en varias oportunidades. Dichos abordajes de la cuestión pueden verificarse por ejemplo en la existencia en Carbajales de Alba de la exposición permanente "Indumentaria Tradicional Rural. Raíces y Tradiciones" que hace un recorrido por los trajes típicos de las distintas comarcas zamoranas y se complementa con la exposición permanente del bordado carbajalino.<sup>8</sup>

Nos detenemos brevemente en esto porque, antes de concluir, me interesa esbozar una última idea: los diferentes usos simbólicos que la recuperación del valor de esta

indumentaria tradicional revisten en la memoria colectiva en el ámbito peninsular de la recuperación folklórica por un lado y en la inserción dentro de la memoria colectiva de la vida societaria del Centro Zamorano por el otro. Siguiendo las consideraciones de Monteagudo Robledo quien analiza los usos de la fotografía en la Asociación Etnográfica Bajo Duero:

El caso de la indumentaria es algo diferente, pues dos investigadoras se han dedicado a documentar fotográficamente las prendas tradicionales de distintas comarcas zamoranas, y lo han hecho con una profusión y profundidad más que notables, fruto de muchos años de trabajo intenso que han dado lugar a una enorme cantidad de diapositivas. Además, el objeto fotografiado es material y estático, son fundamentalmente prendas de vestir, además de peinados y otros adornos corporales, por lo que podemos clasificar las tomas en dos tipos diferentes, uno puramente descriptivo, en el cual la fotografía intenta captar las características materiales de las piezas con vistas a su estudio o reproducción, donde lo interesante es obtener *referencias fiables en cuanto a formas y colores*, y por otro lado tomas de personas ataviadas con la indumentaria tradicional, individualmente o en pequeños conjuntos, es decir, retratos. En este caso lo que se busca es documentar la conjunción de las prendas, la forma de colocarlas sobre el cuerpo, el porte, etc., con vistas a un estudio más completo, *pero sobre todo para imitar lo más fielmente posible “el porte tradicional”*, esa compostura con la que los miembros del grupo se visten y salen al escenario. (2012,337)<sup>9</sup>

Recuperación, fidelidad descriptiva, imitación del porte tradicional. El traje denota un acercamiento a un universo que no puede ni debe ser olvidado; conforma junto con las danzas o las coplas tradicionales un tipo de memoria colectiva en la que el presente se ve desafiado a encontrar sus propios sentidos. Esa es la acción más ligada con las recuperaciones folklóricas de la provincia en general. En ese sentido Cynthia Llamas, directiva de la institución e integrante del conjunto de danzas de la institución relata su experiencia como asistente a viajes para jóvenes zamoranos:

Hicimos 2 viajes, uno que fuimos a aprender a bailar con el conjunto de baile, uno de los días nos hablaron de las vestimentas típicas de la región de Zamora y también nos dieron libros. Después otro viaje fuimos por Castilla y León, paramos en Soria y allí vimos más cuestiones relacionadas con las raíces. Hablamos también algo de vestimenta. Pero el que fue en Zamora me acuerdo que nos mostraron cómo hacían los botones de las camisas, que era todo muy artesanal, ahora tienen maquinarias para hacerlo pero lo de los botones sigue siendo artesanal. También nos explicaron algo de las medias, de las rayas de las polleras. Cada región también tiene su baile típico y su típica comida. En el de Zamora fue el que más vimos bailes y trajes típicos, un día lo dedicamos todo a trajes típicos. (Entrevista realizada en noviembre de 2023)

Por el contrario los trajes de los emigrantes o los pertenecientes al Centro Zamorano que se exhiben en las exposiciones junto con el resto de los objetos proponen otro tipo de memoria colectiva al entrar en la dinámica del objeto testimonio. Así son testimonio de aquellos baúles en los que cruzaron el océano, testimonio son de aquellas fiestas de los pueblos en donde sus dueñas y dueños los lucían, testimonio son tal vez de aquel pariente que transmitió oralmente su historia para que no se perdiera. También podría recrear el espacio femenino de la costura, una estadística del año 1909 indica que el 16% de los emigrantes eran Sirvientes/as, planchadoras, modistas y costureras, tercer lugar en ocupación luego del 28% de jornaleros y el 24% de labradores y agricultores (en Robledo, 2010, 345).<sup>10</sup>

## 5. Final

Hemos tratado a lo largo de estas líneas de esbozar nuevas derivas para reflexionar sobre los mecanismos que dispara la memoria en el seno de un colectivo perteneciente al Centro Zamorano de Buenos Aires en el centenario de su fundación. Es por eso que intentamos trascender el relato de su historia y analizar desde algunas coordenadas teóricas básicas la construcción de los “lugares de memoria” dentro de la institución. Al otorgarle a este concepto su sentido más amplio hemos podido repasar eventos particulares como los referidos a las memorias de emigrantes incluidas en los premios sobre la memoria de la emigración o las exposiciones llevadas adelante en 1993, 2006 y 2013. En estas últimas hemos focalizado nuestro acercamiento en las metamorfosis que experimentaban los objetos allí presentados y en las características de un objeto particular como lo son los trajes tradicionales. Estos objetos, fotografías, cartas, maletas, ropa ofrecen las huellas de una temporalidad fragmentada, de biografías reconstruidas y de sucesos y de experiencias narrados una y otra vez como historia, como enseñanza y como marca de supervivencia social. En ese aspecto es que desplazan su sentido en este contexto a la idea de artefacto, idea que queda clara y se completa de acuerdo a la siguiente definición de Mendoza Garcia (2014) al explicar que:

los artefactos permiten 1) la inscripción de ciertas experiencias que de otra forma se perderían o diluirían en el transcurrir del tiempo; 2) la comunicación de esos conocimientos a grupos que aún no se encuentran pero en los cuales se está pensando; 3) la sobrevivencia y mantenimiento del grupo 4) otorga sentido a ciertos acontecimientos del pasado, sin el cual se caería en el desuso y la desmemoria; 5) consiente, a su vez, el hilo de continuidad entre el pasado y el presente, sin el cual la ruptura, discontinuidad y novedad estarían como fórmula de la sociedad;

Los caminos de la memoria son difíciles y variados, esbozan líneas que no siempre son rectas entre un pasado que se define compartido y que condiciona el presente. Cada

colectivo, cada institución, cada archivo es un laberinto o un refugio para que las memorias no desaparezcan. Para cerrar son ideales las palabras mediante las que Mendoza García (2014) describe la última de las funciones de estos artefactos: “permiten que no se caiga en el olvido, porque caer en el olvido implica la desaparición de la esperanza. Y sin esperanza no hay futuro, ni sociedad.”

## Notas

1. Para estos estudiosos una comunidad de memoria es “aquellos grupos que reconocen compartir un pasado común y adaptan dicho reconocimiento a las condiciones de su presente” (2020,28)

2. Pensamos acá en la diferencia entre historia y memoria propuesta por los clásicos acercamientos al tema de Pierre Nora: “Memoria, historia: lejos de ser sinónimos, tomamos consciencia de que todo las opone. La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y a este título, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual un lazo vivido en presente eterno; la historia, una representación, del pasado.” (2008, 20-21)

3. Para la génesis y las características de estos premios citamos aquí el artículo de Arsenio Dacosta (2023, 175) quien señala que “En 2005, coincidiendo con una exposición y otras actividades culturales se convoca el Premio Memoria de la Emigración Zamorana. Su éxito inicial, que dará lugar a tres volúmenes de relatos de vida, se ampliará posteriormente a los llamados Premios Memoria de la Emigración Castellana y Leonesa, promovidos de nuevo por el Centro de la UNED de Zamora, la Asociación Etnográfica Bajo Duero y otras instituciones públicas.”

4. Así explica Monteagudo Robledo (2012, 335) la relación entre relato e imagen presente en estos textos: “En esa línea se situaría el acervo documental conseguido gracias a los Premios “Memoria de la Emigración Zamorana” y “Memoria de la Emigración Castellana y Leonesa”, convocados desde el año 2005 por la *Asociación Etnográfica Bajo Duero* y el Centro de Zamora de la UNED. La primera edición se ciñó a la provincia y tuvo una sorprendente acogida, pues concurren cerca de ochenta testimonios escritos, muchos de los cuales aportaron no pocas fotografías y diversa documentación gráfica. Estos materiales fueron de gran utilidad para el montaje de la exposición “*El sueño de muchos*” e igualmente ilustraron la edición de todos los relatos que participaron en esa primera convocatoria provincial.

5. Antes de seguir adelante en este recorrido no podemos dejar de mencionar la exposición realizada en 2011 en el edificio de la Casa de la Cultura de la ciudad de Buenos Aires. Esta exhibición titulada *Memorias de un sueño. La emigración castellana y leonesa a América* “llegó a la capital argentina en el marco del Convenio Marco de Cooperación firmado el 31 de marzo de 2009 entre la Fundación para la Ciudadanía Castellana y Leonesa en el

Exterior y la Cooperación al Desarrollo de la Junta de Castilla y León y el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires”. (Diario *España Exterior*, abril, 2011) Estaba dedicada a la emigración de Castilla y León hacia todo el continente americano. Sus productos fueron un libro, la digitalización del archivo gráfico y el montaje de la exposición. Este evento tuvo un antecedente en 2007 de características distintas con la realización de la Expo “Conoce Castilla-León”.

6. Para una idea completa de los trajes alistanos recomiendo consultar el siguiente video: <https://youtu.be/U5FPz7SGYpg?si=4r3j09VtN xuWuoEL>

7. El último de estos trajes fue donado por la Diputación de Zamora en 2019. Asimismo merece mencionarse que otra pieza típica de la indumentaria de Aliste: la capa alistana fue traída como regalo para el Centenario de la institución, en nombre de la Diputación por José Luis Prieto Calderón, Diputado de Emigración.

8. Pienso también en este sentido en las excelentes exposiciones del *Festival de Indumentaria Tradicional* “Vistiendo el rito” y “Miradas sagradas” que se llevó a cabo en el Teatro Ramos Carrión de la ciudad de Zamora del 24 de abril al 7 de mayo de 2023.

9. El resaltado es mío

10. Reforzando estas estadísticas una noticia de un diario de Zamora de 1906 indica bajo el título de “Los horrores de la emigración” que “Una emigración importante por su aspecto (sic) y por su trascendental moral es la de mujeres y esta arroja cifras desconsoladoras: 5166 costureras, 3520 modistas, 4924 planchadoras, 11383 sirvientas, 44482 tejedoras y 4188 sin profesión” (debo este dato a Susy Bello Knoll)

## Referencias bibliográficas

- Blanco Rodríguez, J. A.; Sánchez Domínguez, R.; Delgado Álvarez, J. y Álvarez Domínguez, J. M. (2023), “Historia del Centro Zamorano de Buenos Aires” en Calvo, F., Miranda A. y Blanco, J. A. (coords.) *100 años de Zamora en Argentina*, Zamora. Doce Calles, 15-126.
- Blanco Rodríguez, J.A. y Dacosta, A. (2020), “Las asociaciones castellanas y leonesas en América como ‘comunidades de memoria’, *Americanía, Revista de estudios latinoamericanos*, 12, 25-55, <https://doi.org/10.46661/americania.5157>
- Calvo, F. y Miranda, A. (2023) “El camino hacia el Centenario” en F.Calvo, A. Miranda y J. A. Blanco (coords.) *100 años de Zamora en Argentina*, Zamora. Doce Calles, 127-174.
- Dacosta, A. (2023), “El Centro Zamorano de Buenos Aires en la Memoria de la Emigración” en Calvo, F., Miranda A. y Blanco, J. A. (coords.) *100 años de Zamora en Argentina*, Zamora. Doce Calles, 175-186.
- Halbwachs, M. (2004), *La memoria colectiva*; trad. de Sancho- Arroyo, I., Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Herrera, N.(2021). “Inmigración y memoria social en Berisso (Argentina). Un análisis de los lugares de memoria, las prácticas con- memorativas y los objetos ligados a la inmigración ultramarina”. *Papeles del CEIC*, vol. 1, 1-21. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.22207>.
- Lafont-Couturier, H. (2007). “El museo nacional de historia de la inmigración: un museo sin colecciones”. *Museum International. Patrimonio de los inmigrantes*, LIV(1-2), 40-46.

- Marín, M. (2010), "Los objetos y la memoria: pequeña etnografía de un piso en la Barceloneta", *Pèriferia*, vol XIII, número 2, <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.553>
- Mendoza García, Jorge, (2014), "La configuración de la memoria colectiva: los artefactos. Por caso, la escritura y las imágenes." *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 2(3), 103-119. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457645125009>.
- Monteagudo Robledo, J. I. (2012), "Fotografía etnográfica y memoria popular. Usos de la fotografía en la *Asociación Etnográfica Bajo Duero (Zamora)*" en Piñel, C. (dir.), *Sueños de plata. El tiempo y los ritos: Fotografía y Antropología en Castilla y León*, Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 327-345.
- Nora, P. (2008), *Les lieux de mémoire*, prólogo de Rilla, J. Montevideo, Ediciones Trilce.

---

**Abstract:** In this work we propose an approach to the history of the Zamorano Center of Buenos Aires, an entity that turned 100 years old in 2023. Firstly, we will review the origins of the institution based on a brief review of the characteristics of the Zamora colony and its actions in pursuit of the associationism typical of Spanish migrants in general. We will then focus on the ways of recovering and replenishing collective memory, focusing our analysis on a series of memory events of which we highlight a series of exhibitions where various objects acquire the theoretical thickness of testimony and artifact from their traces. We will dedicate a section to the place that traditional clothing occupies within this mnemonic configuration. Finally we will establish some conclusions in relation to the ideas presented.

**Keywords:** Associationism - Zamorano Center of Buenos Aires - Collective memory - Traditional clothing

**Resumo:** Neste trabalho propomos uma abordagem à história do Centro Zamorano de Buenos Aires, entidade que completou 100 anos em 2023. Primeiramente, revisaremos as origens da instituição a partir de uma breve revisão das características da colônia de Zamora e de suas ações na busca do associacionismo típico dos migrantes espanhóis em geral. Centrar-nos-emos então nas formas de recuperação e reposição da memória coletiva, centrando a nossa análise num conjunto de acontecimentos de memória dos quais destacamos um conjunto de exposições onde vários objectos adquirem a espessura teórica de testemunho e artefacto a partir dos seus vestígios. Dedicaremos uma seção ao lugar que o vestuário tradicional ocupa nesta configuração mnêmica. Por fim estabeleceremos algumas conclusões em relação às ideias apresentadas.

**Palavras-chave:** Asociacionismo - Centro Zamorano de Buenos Aires - Memória coletiva - Indumentária tradicional

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---

Fecha de recepción: diciembre 2023

Fecha de aceptación: enero 2024

Versión final: febrero 2024

# Orígenes de la Música Vallenata y Sustentabilidad Cultural

Andrea Carolina Maestre Celedón <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El vallenato es un género musical tradicional de la costa caribe colombiana que nace como consecuencia de la mezcla cultural existente en la región. El vallenato ha sido heredado socialmente, de generación en generación, desde su nacimiento, para hoy ser uno de los géneros más importantes de la cultura del país; uno que ha trascendido las fronteras para posicionarse como un símbolo cultural de Colombia ante el mundo. A pesar de todo, el vallenato y la cultura alrededor del mismo, no han sido ajenos a la globalización y nuevas dinámicas de la industria musical a la que pertenece, por lo cual se visto abocado a muchos cambios que lo han afectado. En este trabajo, se presenta la génesis del vallenato, su consolidación y cómo es el panorama cultural en el presente.

**Palabras clave:** Vallenato - Valledupar - Cultura - Tradición - Colombia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 45]

---

<sup>(1)</sup> **Andrea Carolina Maestre Celedón.** Abogada de la Universidad Católica de Colombia, Máster en Derecho de la Empresa de la Universidad de Alcalá de Henares, Especialista en Propiedad Industrial, Derecho de Autor y Nuevas Tecnologías de la Universidad Externado de Colombia. Cantante de música vallenata y defensora del vallenato tradicional. autoresalderecho@gmail.com

“Este es el amor, amor,  
el amor que me divierte,  
cuando estoy en la parranda,  
no me acuerdo de la muerte”<sup>1</sup>

La cultura popular es definida por la Real Academia Española como un “*Conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo.*”<sup>2</sup>, esto es, el reflejo de cómo vive y se desenvuelve determinado grupo social, ubicado en un territorio particular. Gran parte de estas manifestaciones se ven materializadas en el arte, que, precisamente, reflejan de manera fiel la mentalidad de la población de donde emanan.

Por su parte, el Folclor, que viene de *Folk* (Pueblo) - *Lore* (saber) (Veschi, B. 2018) se traduce entonces en todo lo que constituye cultura popular que es originada de la herencia social espontánea en donde se transfieren principios sencillos de conocimiento, de una generación a otra. Este conocimiento será original de la región de que se trate, localizado allí mismo y se tratará de un conocimiento que sea colectivo y que vaya cambiando a medida que evoluciona la historia del hombre en dicha región.

De la conjunción de la cultura popular y el folclor de una parte de la región caribe colombiana, surgió un género musical, fiel espejo de ella, conocido hoy como Vallenato. Es así cómo, con la cultura y el folclor, el Vallenato se originó en factores geográficos y étnicos: por su geografía, la región vallenata, antiguo Magdalena Grande –entendiéndose este como el territorio comprendido entre la parte sur del departamento de La Guajira y partes del departamento del Magdalena y del departamento del Cesar–, es aislada del resto de la costa caribe y goza de innumerables privilegios naturales que han influido en la obra de los artistas del género; y por el lado étnico, la confluencia de los africanos, los indígenas y los españoles que se estaban asentados en el territorio.

Para circunscribir territorialmente este artículo, se hablará de Valledupar como epicentro de la cultura vallenata, sin que esto desconozca ni mucho menos, las diversas manifestaciones del género vallenato en otras partes de la región vallenata, la costa caribe e incluso en el país. Valledupar es conocida actualmente como la Capital Mundial del Vallenato, por ser el foco en donde se concentró la consolidación del género como tal.

La “Ciudad de El Valle de Upar”, posteriormente llamada “Ciudad de los Santos Reyes de El Valle de Upar”, por coincidir su fundación con la fiesta de los Reyes Magos, que se celebra el 6 de enero de cada año en la tradición católica (Gutiérrez, T., 2014. P. 65), se encuentra ubicada en un valle, rodeado por la Sierra Nevada de Santa Marta y la Serranía del Perijá, adornada por los ríos Cesar y el Guatapurí, al norte del Departamento del Cesar. A pesar de que su gentilicio oficial es “valduparense”, se ha acogido también el de “vallenato”, precisamente por el género musical. Allí es donde se lleva a cabo, año a año, el Festival de la Leyenda Vallenata, en el cual se representan los elementos más tradicionales del folclor vallenato y se premia a sus mejores exponentes.

Para empezar a hablar de vallenato, es indispensable cimentar el relato con la historia hablada de la región, que bien podría decirse que es su estructura fundamental; de hecho, se verá cómo la tradición oral es el fundamento del folclor vallenato.

Por Gabriel García Márquez y su obra cumbre “Cien años de soledad”, se presentó al mundo el imaginario de la costa caribe colombiana a través de la vida en Macondo y el desarrollo de cada una de las historias de sus personajes, pero, lo que es cierto es que este imaginario viene de siglos de historia. Así pues, no es de extrañarse que alrededor del género vallenato exista narrativa que ha viajado en el tiempo, de manera mayormente oral y que haga parte fundamental de todo el acervo cultural de la región. De hecho, el mismo “Gabo” calificó su obra prima como “(...) un vallenato de 350 páginas”, en donde entre otras referencias, incluyó al personaje de Francisco el Hombre (García Márquez, G., 1976, capítulo X) en su obra, quien, como veremos, es una leyenda que alimenta el género. A continuación, entonces, serán relatadas dos de las más importantes leyendas del folclor vallenato, como lo es La Leyenda Vallenata y la Leyenda de Francisco El Hombre, que son el abrebocas para todo aquel que quiera saber de vallenato.

## La Leyenda Vallenata

Cada 27 de abril se celebra en la región vallenata el acontecer de un hecho que nació de una situación real histórica, pero que se ha convertido en una leyenda por contener en sí misma un episodio que pudiera ser considerado ficticio para algunos o quizás resultado de la fe para otros. En todo caso, para dar un poco de contexto, ubiquémonos en el siglo XVI, en Valledupar, en donde un grupo de indígenas nativos quemaron una iglesia construida por los españoles. Esto desató una confrontación violenta entre unos y otros, que dejó decenas de muertos de ambas partes. Los indígenas, emprendieron la huida y ahí es donde empieza la leyenda. Cuentan que en ese camino de huida los indígenas pasaron por una laguna y le vertieron en su caudal un veneno, para que cuando los españoles pasaran por ahí y se abastecieran de agua, murieran. Según la leyenda, al fallecer los españoles, se les apareció la Virgen del Rosario y los devolvió a la vida. Dicen algunos historiadores, como Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa, que se trató de un veneno no mortífero, que solamente intoxicó a los soldados por un periodo de tiempo, más su efecto no era mortal (Gutiérrez, T., 2014. P. 319) y que producto de dicha inconsciencia o delirio, creyeron haber visto algo sobrenatural. A pesar de ello y de que bien pudo haber sido producto de la imaginación de los españoles, la leyenda lleva viva por siglos y cada año, en las calles e iglesias, se representa de manera teatral dicho acontecimiento, con personas vestidas de indígenas y personas vestidas de españoles y se venera a la Virgen del Rosario como patrona de Valledupar.



Figuras 1 y 2. Fotos de Festival de Vallenato. La Verdad

## Francisco El Hombre

En conjunto con la Leyenda Vallenata, y más enfocada en el nacimiento del género musical, se encuentra la leyenda de Francisco El Hombre.

Francisco Moscote Guerra fue un músico empírico que tomó el acordeón a su llegada a la región y terminó por ejecutarlo magistralmente; también, se dice que era un declamador virtuoso. Cuentan que una noche, cuando iba montado en un burro, tocando su acordeón, escuchó de repente otro sonido que provenía de otro acordeón cercano; este acordeón iba respondiendo sus tonadas. Se dirigió hacia él y descubrió con asombro y un poco de miedo, que ese otro acordeonero<sup>3</sup> era el mismísimo diablo, quien con sus notas oscureció aún más la noche y en general, ennegreció el mundo entero en ese momento. Francisco El Hombre se enfrentó musicalmente al diablo, venciendo la oscuridad y devolviendo la luz al mundo, con su ejecución del acordeón e interpretando también la oración del Credo católico al revés con lo que finalmente, venció a satanás (Gutiérrez, T. (2014) p. 326).

## El Acordeón

Luego de conocer este antecedente cultural del nacimiento del vallenato como género musical, es importante, desde ya, romper con uno de esos mitos sobre la historia del vallenato que tiene que ver con el otorgarle su origen a la existencia del acordeón. El vallenato como expresión cultural ya existía antes de que el instrumento alemán llegara de esas lejanas tierras y estaba estructurado de tal manera que la mezcla étnica de la que se habló al principio de este escrito, –indígenas, españoles y negros–, se hacía evidente. El acordeón, entonces, se acomodó a la estructura preexistente de la música vallenata y no al revés, reemplazando a la gaita. Los que antes ejecutaran las gaitas, casi que intuitivamente migraron de ese instrumento a la interpretación del acordeón y a través del tiempo han creado un sonido original y auténtico, desde la vena vallenata, nunca escuchado antes en el mundo. El arribo del acordeón al territorio vallenato ocurre en el siglo XIX y este no fue originado “casualmente” por un naufragio de un barco que contenía un cargamento de los instrumentos que se encallaron en las playas de La Guajira. No existe sustento histórico para esta historia, que, de hecho, es una de las que se han transmitido de generación en generación, pero que al final carecen de fundamento. Se tienen registros, eso sí, de llegadas individuales de acordeones a la región (Gutiérrez, T., 2014. P. 396); pero fue solo hasta finales de los años 30 que oficialmente llegó un cargamento de acordeones marca Hohner® a Valledupar para el uso en el oficio de crear vallenato. También se ha establecido que mucho antes hubo presencia de los acordeones en el país, pero no directamente en Valledupar, sino en otras partes de la región, como se anticipó, alrededor de 1860 (Viloria, 2017. p. 9). Esta precitada marca, hoy en día, es la que se usa exclusivamente para ejecutar el vallenato en el medio artístico y tanto ha sido la alianza entre dicha fábrica y el género vallenato, que en el año de 1999 se creó una línea de acordeones Corona III, denominados “Rey Vallenato”. Este instrumento fue inventado por Cyril Demian<sup>4</sup>, hacia 1830 y fue él quien obtuvo la primera patente sobre el instrumento, otorgándole también su nombre. Se dice que la

primera, porque desde entonces, se han solicitado varias a lo largo del tiempo, con las cuales se han implementado cambios y ajustes al instrumento<sup>5</sup>. Hoy, el acordeón ocupa un lugar fundamental en el sonido del vallenato tradicional, como protagonista de la Parranda Vallenata.

## La Parranda Vallenata

Como ya se estableció, el vallenato nació antes de la llegada del acordeón, por lo cual, las denominadas parrandas de antes de su aparición en el panorama musical de la región, no lo contenían; antes de él, se trataba de gaitas, tambores y guacharacas (Oñate Martínez, J. (2017 P.39).

La Parranda Vallenata, entonces, no es más que el encuentro de las tres culturas traducido en música. Es decir, la confluencia africana, indígena y española, –que fuera después adornada con el acordeón–, en un evento de expresión cultural, de integración social. Tradicionalmente, este tipo de eventos se llevan a cabo en las casas de familia, se reúnen las amistades alrededor del conjunto vallenato y se disfruta de la música.

Según el historiador Julio Oñate Martínez (Martínez, 2017, p.41), el primero que incluyó al acordeón en su conjunto musical fue Abel Antonio Villa, quien fuera un destacado acordeonero y compositor de la música vallenata tradicional, así como pionero en la grabación musical comercial de este género con acordeón, lo que le otorgó el título de “Padre del acordeón”. Desde entonces, el conjunto vallenato tradicional, está conformado por el acordeón, la caja y la guacharaca.



**Figura 3.** Imagen tomada de "Cómo se hace un Rey Vallenato" (elpilon.com.co)

Normalmente, al ser una región musical, en las parrandas vallenatas tradicionales, aparte de los artistas del conjunto vallenato, algún asistente espontáneamente salta a hacer su aporte musical, interpretando algún instrumento o entonando alguna obra vallenata. En la sangre vallenata corre un torrente de música, incluso en aquellos que físicamente no ejecutan ningún instrumento o entonan una nota; podría decirse que todo el que haya nacido en la región vallenata tiene en su ser impregnada la posibilidad de saber cuándo un acordeón es bien tocado, una canción vallenata bien cantada, una caja y guacharaca bien ejecutadas y cuándo una obra vallenata tiene fundamento. Es como si fuera una característica genética especial.

Una curiosidad de las parrandas vallenatas, que ha emergido de la costumbre social a lo largo del tiempo, es que no se baila como en cualquier fiesta, porque la parranda vallenata es una reunión para admirar al conjunto vallenato, no para bailar. Los oriundos consideran de mala educación bailar o hablar cuando se está interpretando una canción vallenata en sede de una parranda. Esto, por respeto a los ejecutantes del conjunto vallenato; tanto así, que, en la mera distribución física de los asistentes a las parrandas, siempre se termina por armar un círculo rodeando al conjunto vallenato, para enfatizar que ellos son el centro del evento. En las parrandas vallenatas lo importante es escuchar al cantor, sentir las notas del acordeón y vibrar con la percusión de la caja y la guacharaca.

## Los Aires Vallenatos

El vallenato como género musical está compuesto por cuatro estilos de ejecución, denominados “aires vallenatos”, a saber, el Paseo, el Merengue, la Puya y el Son. Cada uno en su estructura musical contiene características particulares, en cuya técnica musical no se entrará, pero serán expuestos de tal manera que pueda evidenciarse su diferencia, haciendo uso de las ayudas auditivas, para poder ilustrar su diferencia:

- Paseo: Es el aire vallenato por excelencia; la mayoría de las canciones están configuradas en este aire. Existe el paseo lento, paseo rápido y el parrandero.

<https://www.youtube.com/watch?v=1BB5tzbfkvM>

- Merengue: Es un aire más alegre que el paseo, tiene más cadencia que la puya y posee una complejidad rítmica que hace que comercialmente no sea el más escogido.

<https://youtu.be/6aAKarIov7c?si=nlPex0Kzjx4yHdSp>

- Puya: Merengue rápido con una armonía más rígida. Es el aire que refleja más fuertemente la influencia africana en el vallenato.

[https://youtu.be/OrMx1iGTm6E?si=vB1K1flQUo\\_swQNW](https://youtu.be/OrMx1iGTm6E?si=vB1K1flQUo_swQNW)

- Son: Es un Paseo lento, lastimero, nostálgico, triste, va acompañado con los bajos del acordeón que marcan descanso. [https://youtu.be/qHDEj9eYbyQ?si=jqQjapPh4wX\\_i\\_DD](https://youtu.be/qHDEj9eYbyQ?si=jqQjapPh4wX_i_DD)

## El canto vallenato

El canto vallenato como tal, tiene su origen, en su forma, en los cantos de vaquería, que son aquellos que interpretaban los ganaderos en los viajes con su ganado, habiendo descubierto que dichos animales eran sensibles a la música (Gutiérrez, T., 2014, p. 476) y en su contenido, en la narrativa de las historias que iban de pueblo en pueblo con los mensajeros al lomo de un burro o caballo, como lo hacían los denominados Juglares. En los pueblos de la región vallenata, los Juglares, que eran comúnmente los primeros acordeoneros, iban recorriendo el territorio informando sobre las novedades que acontecían y con ello subsistían en su travesía.

Por todo lo anterior, la forma en la que se canta vallenato es característica del género, por la manera en que se proyecta la voz y las animaciones que se incluyen a lo largo de la interpretación, que se remontan a esos cantos de vaquería. Asimismo, el fundamento del contenido del canto vallenato tradicional es meramente narrativo; se van contando a detalle las historias, describiendo los lugares y expresando los sentimientos del que ha construido la historia.

Al principio de la expresión del vallenato como género musical, se presentaba el conjunto vallenato –caja, guacharaca, acordeón– y era el mismo acordeonero quien interpretaba con su voz las canciones, muchas de su autoría (porque eran también compositores, además de acordeoneros). Fue así por muchos años, en donde el acordeonero ejecutaba ambos papeles en el conjunto vallenato, hasta finales de los años 60, cuando surgió el primer cantante vallenato que no tocaba acordeón, el apodado “Jilguero de América”, Jorge Oñate<sup>6</sup>. Desde entonces, es incluso más común ahora encontrar un cantante vallenato “a secas” que uno que condense ambas artes, la ejecución del acordeón y el canto.

Derivado también de la cultura de la vaquería y de la forma particular de expresar el canto vallenato, hay un tema que nos atreveríamos a decir, es único en la cultura musical del mundo y se trata de los “nombramientos” en las canciones en las grabaciones. Esto de mentar personas en el mundo vallenato no es más que mencionar el nombre de alguien en medio de una canción; dicha mención se haría en honor a amistades, familiaridad, relaciones comerciales cercanas, pero hoy, en su mayoría, obedece a una contribución económica que recibe la agrupación vallenata de parte de una persona, para que su nombre quede inmortalizado en la canción que se graba comercialmente. Sin embargo, en los últimos tiempos y de cara a la internacionalización del vallenato, esta práctica se ha ido acabando y reduciendo a aquellos artistas un poco más locales, porque resulta extraño e inexplicable para el extranjero (con toda la razón), a pesar de que, en Valledupar y la región vallenata, ser nombrado por uno u otro artista en sus canciones grabadas, podría incluso pensarse que es una señal de “buen relacionamiento y estatus”. Como verán, un tinte más de la costa caribe macondiana.

## El Compositor Vallenato

Otro actor importante de la música vallenata es indudablemente el compositor vallenato y con él, la obra musical vallenata. Si bien nuestros protagonistas venían siendo el acordeón, la caja, la guacharaca y ahora el cantante, el compositor vallenato se ha ganado su espacio en tarima y su labor ha dejado de estar a la sombra de los intérpretes. Estos compositores tradicionales vallenatos han basado su obra en el día a día; su inspiración ha surgido de sus amores, sus desengaños, los paisajes y en general, de lo que ven, escuchan sienten y creen, siempre todo esto transmitido de la manera más poética, exaltando el lenguaje y acompañándose de melodías apropiadas, ajustadas a los aires del género. Han fungido de narradores y cronistas de lo que han percibido sus sentidos a lo largo de sus vidas. Es importante tener en cuenta que todos estos compositores, y en general, los músicos del vallenato tradicional de los que se ha venido hablando, han sido mayormente empíricos, por ello se habla de que la tierra de la región encierra un misterio que hace que de ella hayan brotado los más talentosos artistas vallenatos<sup>7</sup>.

El compositor vallenato tuvo una evolución y desde hace más de 40 años se incorporó en la escena vallenata la figura del Cantautor Vallenato; ese que antes solo escribía canciones para que los cantantes vallenatos las interpretaran, ya ahora está de frente al público transmitiendo sus emociones directamente de su pluma, con su propia voz. Una sensación sin duda diferente, si nos ponemos a pensar en que al ser el mismo autor quien construye la historia y él mismo es el que la cuenta, se llegan a comunicar sentimientos de una manera tal que llega a los que escuchan de una manera más contundente y profunda. Gustavo Gutiérrez<sup>8</sup>, “El flaco de oro” compositor de origen valduparense, fue el pionero en la grabación de sus propias canciones por él interpretadas y eso hizo que el público volcara su atención a aquellos quienes, desde su ingenio, parían los temas que posteriormente se convertirían en éxitos del folclor vallenato.

Otra etapa de este descubrimiento de los compositores fue cuando se empezó a generar el interés de verlos en tarima, como cantautores de sus obras; sin duda un espectáculo que antes no era apetecido, pero que empezó a serlo, primero, en sede de las parrandas vallenatas tradicionales y que fueron escalando hasta hacer presencia en todos los escenarios. Como nadie es profeta en su tierra, este fenómeno se empezó a gestar desde la zona de la denominada sabana de la costa del país<sup>9</sup>, que si bien no fue donde se originó el folclor vallenato, sí contribuyó a un subgénero como lo es el vallenato sabanero<sup>10</sup>. Fue allí en donde se quiso explorar cómo era ver al mismo compositor interpretar sus obras al público, contrario a la región vallenata, en donde si bien se reconocía el talento del compositor, no se le daba un puesto visible en la escena musical. Esto nos lo cuenta uno de los precursores de esta dinámica, José Alfonso “Chiche” Maestre<sup>11</sup>, quien vivió todo el desarrollo del surgimiento de los compositores como cantautores: *“la sabana fue muy importante en el incentivo de los compositores a cantar sus canciones en los festivales (...) comenzaron con las parrandas (...) en mi caso, me subió (a la tarima) un alcalde de Chinú (Córdoba), sin pagarme, ni nada, para que complaciera al pueblo (...) al rato que me subo, la gente se emocionó mucho y finalmente me pagó (...). Se “regó la bola”<sup>12</sup> (sic) de que yo cantaba mis canciones. Esa vez, otro pueblo cercano, San Antero (Córdoba), me llamó, y fui y toqué; luego me fui para Sincé (Sucre) y me tocó armar el grupo (vallenato), porque me empezaron a salir con-*

*tratos como cantante de mis propias canciones, como cantautor (...)*". Y esto fue hace más de 20 años. Agrega "Chiche" Maestre, que los compositores de la región vallenata que aún siguen dando la batalla de defensa del folclor en las trincheras de cada uno de los escenarios, fueron formando un frente que se consolida inicialmente en la sabana y del que luego se empieza a hablar en la región vallenata. Estos talentosos compositores de vallenato tradicional que han adornado por décadas el género con sus canciones siguen exponiendo sus obras, compartiendo tarimas con los cantantes vallenatos y son protagonistas en las fiestas de la zona de la costa de Colombia.

## El Festival de la Leyenda Vallenata

El Festival de la Leyenda Vallenata, que cumplirá el próximo año su aniversario número 57<sup>13</sup>, es la fiesta más grande en el país en donde se pretende exaltar la música vallenata en todas sus manifestaciones. Se lleva a cabo, normalmente, a finales del mes de abril, en Valledupar. Esta ciudad por esos días se convierte en anfitriona de un evento que acoge a locales, nacionales e internacionales, que se reúnen entorno a la celebración del folclor vallenato.

Su génesis se encuentra en el año 1968 con la voluntad de un grupo de personajes influyentes<sup>14</sup> en la región que se reunieron y quisieron establecer un evento en el cual se conmemorara este género musical tradicional (Gutiérrez, T., 2014, p. 615). Así pues, se creó una competencia entre los acordeoneros, para escoger al mejor y coronarlo como "Rey Vallenato", que tuvo su primera versión en abril, en el mismo año de 1968. A lo largo de los años se han ido incorporando las disputas de otros artes que van alrededor del folclor vallenato, por lo que actualmente estas son las competencias que se llevan a cabo:

- Acordeonero/a (en categorías infantil, menor, juvenil, aficionado y profesional): Se premia la mejor ejecución de los cuatro aires vallenatos, en cada una de las categorías. Eso sí, los acordeoneros no concursan solos; se premia a todo el conjunto vallenato tradicional –como ya se dijo, caja, guacharaca y acordeón– quienes deben acompañarse armoniosamente.
- Piquería: Se trata de un concurso de improvisación de versos vallenatos, con diferentes niveles de dificultad. Se premia la originalidad, la espontaneidad y el cumplimiento de los parámetros impuestos.
- Canción Vallenata Inédita: Enfrenta a compositores, de trayectoria o no, quienes exponen sus obras y un jurado especializado decide sobre cuál es la mejor de todas. Requisito indispensable es que no haya sido grabada nunca.

De cada categoría al final surge un rey o reina, quienes por un año serán reconocidos como los mejores en su arte.

## La Mujer en el Vallenato

A pesar de que el género vallenato se gestó en una región de cultura machista y que siempre los hombres han sido los más “parranderos” y los dueños de la interpretación e incluso de la composición vallenata, la mujer poco a poco ha llegado a un lugar de reconocimiento en el folclor. De hecho, es importante recordar que en el grupo de personas que gestaron el Festival de la Leyenda Vallenata hacían parte valerosas mujeres que impulsaron el folclor, con la visión de que se convertiría en lo que es hoy en día.

La mujer en el vallenato pasó de ser la musa de inspiración de los compositores, a ser actora activa del género, a ejecutar los instrumentos, componer e interpretar las canciones incluso con superioridad a los hombres. Aparece entonces en el mapa un conjunto vallenato compuesto por solo mujeres llamado “Las Universitarias”, quienes se presentaron en el primer Festival Vallenato. A partir de este grupo de mujeres “rebeldes”, amantes del vallenato, que se atrevieron a manifestarse musicalmente en un folclor dominado hasta entonces por los hombres, se partió la historia del vallenato en dos. Las mujeres vieron que sí podían, que nada las detenía y a pesar de que esta agrupación duró poco tiempo, su influencia y su marca quedaron por siempre. Una de sus integrantes, Rita Fernández Padilla, es compositora destacada en el género vallenato y, de hecho, entre sus obras se encuentra el himno oficial de la ciudad de Valledupar.

Luego de esta revolución musical de cara al público vallenato, pasó el tiempo y en los años noventa llegó a la escena Patricia Teherán, con un estilo moderno, una voz prodigiosa y acompañada por “Las Musas del Vallenato”, su agrupación. No fueron suficientes los años que tuvo para expresar todo su talento, pero bastaron para saber que el camino que tenía la mujer en el vallenato apenas estaba empezando a explorarse.<sup>15</sup>

Hoy, como se expresó anteriormente, existen categorías femeninas para los concursos del Festival de la Leyenda Vallenata, por lo cual, está claro que la mujer tiene su espacio y apenas se está empezando a descubrir todo el talento que hay en la región. En esa misma línea, es de mencionar una iniciativa que nace de dos amantes del folclor vallenato, quienes con mucho trabajo montaron el Encuentro Vallenato Femenino – EVAFE<sup>16</sup>, el cual, desde 2016, es una plataforma para nuevas exponentes del vallenato en todas las manifestaciones del mismo.

La magia de la interpretación del vallenato por parte de las mujeres hizo descubrir que no era necesario imitar a los hombres en este arte, sino que precisamente la feminidad es lo que adorna con gracia la expresión vallenata de la mujer y lo que la hace única.

## El Vallenato hoy: Sustentabilidad de la Cultura Vallenata

Como la mayoría de los géneros musicales, el vallenato ha mutado hasta ser miembro oficial de la dinámica de la industria musical y para hacer parte de ella, se considera que se han pagado precios bastante altos. Esto, porque precisamente la industria musical es un negocio y los negocios se mueven con dinero y se descubrió que el vallenato tradicional, no es del todo rentable, esto es, porque con la cultura mundial de la inmediatez, lo que se

vuelve “viral” son los productos desechables y ahí ya no importa la tradición oral sino las estadísticas.

Es importante aclarar en este punto toda música que involucre un acordeón no es vallenato, porque como ya se ha visto, en el vallenato concurren costumbres y estructuras que lo llevan a ser lo que es. Y ese es uno de los inconvenientes de los artistas vallenatos actuales que están llevando la innovación a un extremo que se hace irreconocible el folclor vallenato entre sus productos musicales. Es triste ver cómo entre menos se parece al vallenato tradicional, más acogida tiene. Aquí se presenta casi que como un dilema parecido al de “la gallina y el huevo”, porque no se sabe a ciencia cierta si la creación de música desechable y desapegada de la tradición es porque el público lo pide así o porque el artista lo brinda y el público ya se acostumbró a eso y por eso la industria hace que esa música sea la que gane más dinero y sea más relevante. Lo real, es que, hoy, la minoría que hace vallenato tradicional no tiene el mismo ingreso que los que lo usan de escudo y bandera, pero hacen otra cosa con la música que presentan.

Se ha visto entonces cómo en nombre de la transformación y actualización de la música vallenata tradicional se ha llegado a una degradación del género como tal. No están haciendo música que perdure de generación en generación, como la de antaño, sino que los productos son en su mayoría desechables, porque la intención ya no es trascender, sino automáticamente ser un “hit”; se entiende que viven de eso, pero el folclor vallenato como tal es el que paga, porque no lo están cultivando ni honrando. El argumento es que el público ha cambiado y los artistas están respondiendo a eso; entonces la discusión es entre conservar el vallenato tradicional, haciendo música vallenata a conciencia o seguir produciendo lo instantáneo, que es un cuasi vallenato que desaparece de la memoria al poco tiempo de su salida al aire. Está claro cuál es el camino por el que está optando la mayoría. Otro tema que circunda la industria musical vallenata y es ayudado por las redes sociales, es que hay mucho foco en la polémica y poco en la música. Muchos artistas están optando por generar ruido desde su vida personal, en situaciones que puedan generar críticas y comentarios o, mejor dicho, buscar atención fuera de su música, para volverse relevantes ante el público. Esto sin duda no podría estar más lejos de las intenciones de los creadores del Festival de la Leyenda Vallenata cuando quisieron establecer dicho certamen para exaltar la esencia de la música vallenata y mucho menos las de los que tocaron en acordeón las primeras notas del género.

Por todo este revuelo social y musical en el folclor, el vallenato tradicional fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación por el Consejo Nacional de Patrimonio del Ministerio de Cultura y el 1 de diciembre de 2015 fue incluido en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, en la lista de salvaguardia urgente por la Unesco<sup>17</sup> De hecho, en la introducción del “Plan Especial de Salvaguardia para la Música Vallenata Tradicional del Caribe Colombiano”<sup>18</sup> se lee lo siguiente:

“Al salvaguardar una expresión tradicional que canta a la vida desde la contemplación de la naturaleza, pero con un nexo indiscutible con la realidad de la comunidad, la música vallenata tradicional encontrará medios y canales de difusión que mostrarían, ante propios y extraños, su verdadera esencia. Estimularía a su vez una “modernización” que, sin demeritar sus formas

e influencias, conservaría la esencia narrativa y romántica, que significa un reflejo del lenguaje, las costumbres y la propensión al canto y a la poesía de los hombres y mujeres de la comunidad involucrada.” (P.E.S., 2013, P. 8)

Esto es, en resumidas cuentas, lo que se ha venido clamando al medio vallenato. Es cierto que el mundo ha cambiado, pero ese cambio no debería arrasar con una cultura tan profundamente arraigada como lo es la de la música vallenata. Y ese mantenimiento de la cultura, sin perjuicio de la modernidad, es lo que no se ha sabido llevar a cabo.

Para poder hacer que la cultura vallenata no se acabe y, por el contrario, se fortalezca con el paso del tiempo, es necesario apoyar iniciativas como la Academia de Música Vallenata Andrés “El Turco Gil”, fundada en 1985<sup>19</sup>, que se ha dedicado a formar musicalmente a niños en la ejecución de instrumentos del vallenato y el canto. Esta Academia conformó un grupo musical denominado “Los niños del Vallenato”, quienes han representado a Colombia en múltiples eventos internacionales, el más recordado, su visita a la Casa Blanca<sup>20</sup> en 1999, en donde fueron recibidos y aplaudidos por el entonces presidente Bill Clinton y su equipo, quienes quedaron sorprendidos con el infinito talento de los niños.

Asimismo, otra iniciativa valiosa en pro del folclor es sin duda el Museo del Acordeón, ubicado en Valledupar<sup>21</sup> y creado por Jose Alberto “Beto” Murgas, acordeonero y compositor vallenato, quien se dio a la tarea de construir la historia del acordeón con piezas de colección que expone en el museo, en donde se brindan visitas guiadas para los que quieran aprender más sobre el instrumento. En la misma línea, recientemente salió un proyecto del Rey Vallenato, Gonzalo Arturo “Cocha” Molina, quien lanzó una plataforma virtual llamada “Las huellas del Maestro”<sup>22</sup>, a través de la cual se puede acceder a cursos en línea de ejecución del acordeón.

Otro punto positivo que se ha logrado en el vallenato es estar al mismo nivel de otros géneros musicales relevantes a nivel mundial, al tener su propia categoría en los premios Latin Grammy®, en donde se premia al Mejor Álbum de Cumbia/Vallenato y que han sido varios los artistas destacados del género vallenato quienes se han llevado este galardón desde su creación<sup>23</sup>. Lo que se observa con preocupación es que, de esos ganadores, no todos han sido por álbumes netamente exponentes del folclor vallenato tradicional y eso no se está tomando del todo en cuenta. Entonces, termina siendo incluso contraproducente, porque envía el mensaje equivocado a la comunidad musical de lo que es el vallenato. Desde que se empezaron a develar las expresiones artísticas y culturales de la región vallenata, todo fluyó de la intuición musical que llevaban en las venas los que habitaban el territorio. Llega el acordeón y fue experimental su descubrimiento y su acople a la música vallenata preexistente resultó lo que faltaba para que se terminara de construir el género. A lo largo de este artículo se ha hablado de vallenato tradicional, el cual, como en los otros géneros, se han inspirado de él nuevas vertientes, algunas respetuosas de la esencia del vallenato, otras no tanto. Estas últimas son las que hieren profundamente una cultura ancestral y que termina por desdibujar una música vernácula propia y termina perdiéndose en los laberintos de una industria que busca números y que, si se lo permiten, como está sucediendo, puede llegar a pisar una tradición en pro de las ganancias.

Ahora con todo el *boom* de la tecnología, es cuando más se hace necesario apearse a las tradiciones culturales autóctonas de las regiones, porque es cuando más lo necesitan, so pena de que vayan desapareciendo con el tiempo y el olvido.

Para que la cultura de un pueblo sea sostenible, se debe apalancar en programas de educación y sociales, actividades de fomento cultural, pero, sobre todo, que exista conciencia sobre el valor intangible de estas expresiones tan únicas en el mundo, como lo son las vallenatas. La esperanza de los que aman el género es que nunca se desvanezca su esencia y siga naciendo nuevo cultivo de compositores, acordeoneros, cajeros y guacharaqueros que aprecien el folclor autóctono, tradicional. La lucha seguirá mientras el vallenato tenga dolientes.

## Notas

1. Canto popular del folclor vallenato, cuyo autor se desconoce. Se dice que es el primer verso vallenato que existió y que presuntamente fue creado por españoles.
2. Diccionario de la Real Academia Española <https://dle.rae.es/cultura?m=form>
3. Si bien a los ejecutores del acordeón se les conoce como “acordeonistas”, en Valledupar y la región vallenata se adoptó el adjetivo “acordeonero”.
4. Cyrill Demian, ca 1830, Viena (No. 1) – Museo del Acordeón – “Colección de armónica histórica 1830 – 1945” (akkordeon-museum.ch)
5. Por ejemplo, ES1010059 Acordeon Diatonico Perfeccionado. (wipo.int) y US15511 ACCORDION. (wipo.int), encontradas en PATENTSCOPE (wipo.int)
6. Jorge Antonio Oñate González (La Paz, Cesar, 31 de marzo de 1949 - Medellín, Antioquia, 28 de febrero de 2021) fue un cantante de música vallenata, de prodigiosa voz, quien fuera pionero de la figura del cantante no acordeonero en el género. Oñate le abrió camino a los que vendrían al mercado musical a exponer su arte de cantores del vallenato.
7. Curioso también es que existan pueblos como San Juan del Cesar (Guajira) y corregimientos como Patillal (Cesar), en donde hay una interesante concentración de excelentes compositores tradicionales del vallenato nacidos allí.
8. Gustavo Gutiérrez Cabello (Valledupar, 12 de septiembre de 1940) compositor de vallenato tradicional, marca una línea narrativa y romántica en sus canciones. Tiene actualmente su agrupación y continúa deleitando a su público con sus obras. El primer disco que sacó al mercado se tituló “El Poeta Vallenato”, en 1979.
9. La sabana en este contexto recoge a los departamentos de Sucre y Córdoba, al oriente del departamento del Cesar.
10. Calixto Ochoa, Los Corraleros de Majagual con Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, entre otros, fueron los que establecieron este subgénero vallenato.
11. Compositor de vallenato tradicional, originario de Patillal (Cesar), corregimiento de la ciudad de Valledupar (1965). Le apodan algunos “El compositor de los amores imposibles”.

12. Expresión popular de la costa caribe colombiana que significa que “se esparció la información”.
13. Festival Vallenato | Fundación Festival de la Leyenda Vallenata – Es el evento más reconocido de la música Vallenata en Colombia y el Mundo. El Festival de la Leyenda Vallenata es su nombre oficial, pero se le conoce popularmente como Festival Vallenato.
14. Los más destacados miembros de ese selecto grupo fueron: Alfonso López Michelsen (Bogotá, 30 de junio de 1913-Bogotá, 11 de julio de 2007), expresidente de Colombia, cuya abuela era oriunda de Valledupar, por eso su cercanía con la ciudad; Consuelo Araújo Noguera (Valledupar, 1 de agosto de 1940-La Mina, Cesar, 29 de septiembre de 2001), fue una escritora, política y activista cultural de la ciudad; Rafael Calixto Escalona Martínez (Valledupar, Cesar, 26 de mayo de 1927 - Bogotá, 13 de mayo de 2009), fue uno de los primeros compositores vallenatos destacados en la región, considerado de los mejores de la historia.
15. Patricia Teherán (10 de junio de 1969 - 19 de enero 1995), falleció en un accidente automovilístico en pleno apogeo de su carrera como cantante de vallenato.
16. EVAFE - El Festival de las Mujeres | Facebook
17. Plan Especial de Salvaguardia para la Música Vallenata Tradicional del Caribe Colombiano (mincultura.gov.co)
18. La música vallenata tradicional del Caribe colombiano - PES.pdf (mincultura.gov.co)
19. Los Niños Vallenatos del “Turco” Gil | Nacimos para alegrar al mundo (losninovallenatos.com)
20. El día que por primera vez sonó el acordeón en la Casa Blanca (elpilon.com.co)
21. Museo | museodelacordeon (museodelacordeonvalledupar.com)
22. Huellas del Maestro | La plataforma inteligente para aprender a tocar acordeón
23. Artistas como Jorge Celedón, Diomedes Díaz y Silvestre Dangond, han sido ganadores en esta categoría.

## Referencias bibliográficas

- Veschi, B. (2018) en <https://etimologia.com/folclore/>
- Gutiérrez, T. (2014). “Cultura Vallenata: Origen, Teoría y Pruebas”. Bogotá D.C. “Francisco el hombre: Juglar y Leyenda” <https://youtu.be/UxmGUw0SmAA?si=ufTADk1U1XZnScQu>
- Murgas Aponte, J. (2017). “La Creación del Cesar, Memorias de una Gesta”. Valledupar (Cesar).
- Oñate Martínez, J. (2017). “Los Secretos del Vallenato”. Penguin Random House Editorial. Bogotá D.C.
- Viloria, J. (2017). “Un paseo a lomo de acordeón: Aproximación al vallenato, la música del Magdalena Grande, 1870 – 1960”. Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe (septiembre-diciembre), 7-34.
- Mi Muncii vlledupar-cesar.gov.co)

Cyrrill Demian, ca 1830, Viena (No. 1) – Museo del Acordeón – “Colección de armónica histórica 1830 – 1945” (akkordeon-museum.ch)  
Acordeón, el instrumento de los músicos humildes (nationalgeographic.com.es)  
Durán Escalona, S. (2016). “La Parranda Vallenata. Manual de Iniciación para Profanos. Compendio de Urbanidad y Cultura Parrandera.” Valledupar (Cesar).  
Plan Especial de Salvaguardia del Vallenato Tradicional del Caribe Colombiano. Clúster de la Cultura y la Música Vallenata 16-La música vallenata tradicional del Caribe colombiano - PES.pdf (mincultura.gov.co)

---

**Abstract:** Vallenato music is a traditional musical genre from the Colombian Caribbean coast that emerged as a result of the cultural mix in the region. Vallenato music has been socially inherited from generation to generation since its birth, to become one of the most important genres of the country’s culture today; one that has transcended borders to position itself as a cultural symbol of Colombia to the world. Despite this, vallenato music and the culture around it have not been immune to globalization and new dynamics in the music industry to which it belongs, which has led to many changes that have affected it. This work presents the genesis of vallenato music, its consolidation, and what the cultural scenario is like today.

**Keywords:** Vallenato - Valledupar - Culture - Tradition - Colombia

**Resumo:** O vallenato é um gênero musical tradicional da costa caribenha colombiana que nasceu como consequência da mistura cultural existente na região. O vallenato foi socialmente herdado de geração em geração desde o seu nascimento, para se tornar um dos gêneros mais importantes da cultura do país hoje; um que transcendeu fronteiras para se posicionar como um símbolo cultural da Colômbia para o mundo. Apesar disso, o vallenato e a cultura em torno dele não foram imunes à globalização e às novas dinâmicas da indústria musical à qual pertence, o que levou a muitas mudanças que o afetaram. Este trabalho apresenta a gênese do vallenato, sua consolidação e como é o panorama cultural atualmente.

**Palavras-chave:** Vallenato - Valledupar - Cultura - Tradição - Colômbia

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---



# Sostenibilidad y Patrimonio: Aportaciones desde el Diseño

María Luisa Walliser Martín <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El concepto de Patrimonio es algo vivo que evoluciona con el tiempo y la sociedad que es, en última instancia, quien decide qué merece la pena conservar y transmitir a las siguientes generaciones para que perdure y sirva de base para la construcción del futuro. Con el tiempo este concepto se ha ido expandiendo y abarcando un abanico más amplio de bienes materiales e inmateriales haciendo cada más compleja su gestión y conservación. Por otro lado, la pandemia de la covid-19, la crisis económica y energética y la inestabilidad política han obligado a reconsiderar urgentemente el modelo de desarrollo actual. Los criterios basados en la sostenibilidad han pasado a formar parte de la vida diaria y ser protagonistas de la construcción de estrategias políticas debido a la emergencia climática.

En este contexto, más que nunca, el Diseño se presenta como una disciplina y herramienta valiosa para facilitar la gestión y conservación del Patrimonio cultural de una manera colaborativa, sostenible y eficiente, tanto en los diferentes procesos como en la materialización de soluciones concretas. El presente artículo explora el papel del Diseño como herramienta al servicio de la sociedad, la sostenibilidad y el Patrimonio y como articulador de estos tres conceptos.

**Palabras clave:** Patrimonio cultural - Diseño - Sostenibilidad - *Design Thinking* - Diseño colaborativo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 64]

---

<sup>(1)</sup> **María Luisa Walliser Martín.** Arquitecta y Máster en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico por la Universidad Politécnica de Madrid. Doctora en el programa de Humanidades y Cultura por la Universidad Rey Juan Carlos. Profesora y Coordinadora del Grado en Diseño Integral y Gestión de la Imagen en la Universidad Rey Juan Carlos. Líneas de investigación: Expresión Gráfica Arquitectónica. Aplicación de herramientas tecnológicas (RV, RA, GIS), narrativas y de proceso de diseño a la documentación, conservación y difusión del Patrimonio Arquitectónico.

luisa.walliser@urjc.es ORCID: 0000-0001-7782-2684

## 1. Introducción

El concepto de Patrimonio Cultural evoluciona con el tiempo en función de los valores y la sensibilidad de la sociedad hacia lo que consideran como legado. Así, este concepto se ha ido haciendo más extenso, variado y complejo, pasando de abarcar bienes materiales (muebles e inmuebles) de diferente índole, a la inclusión de la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial (Unesco, 2003). Por otro lado, cada vez son más diversas las causas que pueden poner en riesgo estos bienes patrimoniales. Las recientes crisis económica, política, energética y, sobre todo, climática, unidas a la crisis sanitaria de la covid-19, han hecho imprescindible la revisión del modelo de desarrollo actual para hacerlo más sostenible y viable.

Esta necesidad de búsqueda de un modelo más viable implica un cambio en la manera de pensar, gestionar y actuar, que ha permeado a todos los ámbitos, incluidos el del patrimonio, la cultura y el sector creativo en el que se encuentra el diseño.

La sostenibilidad en el contexto del patrimonio cultural hace referencia a la capacidad de preservar, conservar y gestionar los recursos culturales de manera que se puedan mantener a lo largo del tiempo, minimizando el impacto negativo en el medio ambiente de la manera más eficiente posible y promoviendo un desarrollo social y económico equitativo. Por otro lado, el diseño sostenible aplicado al ámbito del patrimonio cultural busca equilibrar la preservación del pasado con las necesidades del presente y del futuro, adoptando enfoques que respeten la ecología, la cultura local y promuevan un desarrollo sostenible a largo plazo.

El diseño puede ser una herramienta fundamental en este proceso de búsqueda de un modelo más viable y eficiente en torno al patrimonio ya que influye en diferentes factores: la definición de estrategias y procesos para la toma de decisiones; el desarrollo de estos procesos de una manera democrática, colaborativa y eficiente; la forma en que se construyen, mantienen, gestionan y utilizan los espacios y objetos culturales; la optimizando la inversión de recursos, potenciando los beneficios que el patrimonio cultural puede aportar desde el punto de vista social, económico y medioambiental.

El presente artículo explora el papel del diseño como disciplina y herramienta al servicio de la sociedad, la sostenibilidad y el patrimonio, y como articulador de estos tres conceptos.

Los objetivos son:

1. Revisar y definir la relación entre los diferentes tipos de patrimonio cultural, las diferentes fases implicadas en su preservación y su relación con los cuatro pilares de la sostenibilidad.
2. Explorar el potencial del Diseño en sus diferentes vertientes, como producto y especialmente como herramienta de pensamiento y proceso, para hacer más sostenible el patrimonio cultural en cada una de las fases necesarias para su preservación.
3. Enunciar las acciones mediante las cuales el Diseño, en alguna de sus formas, ayuda a una mejor conservación del patrimonio más eficiente y sostenible.

## 2. Metodología

Para el desarrollo de la investigación se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica de las principales fuentes especializadas en torno a los conceptos tratados y la combinación de estos entre sí: la definición del concepto de patrimonio cultural y su evolución; el concepto de sostenibilidad y su aplicación al ámbito de patrimonio; el concepto de diseño y sus diferentes acepciones; y, por último, la combinación de los tres términos entre sí –patrimonio, diseño y sostenibilidad–. Para ello, se han revisado los principales textos, documentos publicados por los principales organismos que tienen competencias en esta materia, autores y foros de debate académicos y profesionales generados en torno a esta temática.

Por último, se han aportado ejemplos de buenas prácticas en las que se haya aplicado el diseño en alguna de sus vertientes para hacer el patrimonio más accesible y sostenible.

## 3. Estado de la cuestión

### 3.1 Definición y alcance del concepto de patrimonio cultural

En la Convención de París de 1972 sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural se elaboró un documento que partía de la premisa de importancia que tenía para los pueblos del mundo la conservación de los bienes patrimoniales culturales o naturales como únicos e irremplazables, considerando el peligro de desaparición en el que se encontraban muchos de ellos debido a la falta de protección o por falta de medios económicos, científicos o técnicos. En aquel documento la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura (UNESCO) decidió que incumbía a la colectividad internacional entera participar y colaborar en la protección del patrimonio cultural y natural de valor universal. En este momento se reconocen tres tipos de patrimonio cultural: los monumentos, los conjuntos y los sitios; y se define el Patrimonio Natural (UNESCO, 1972). En 1975 la Carta europea del Patrimonio Arquitectónico definió un decálogo de principios que sentarían los ejes de acción sobre los que debía evolucionar la salvaguarda del patrimonio y que constituirían la base para el desarrollo de todo el aparato normativo de los diferentes estados (ICOMOS, 1975).

No será hasta 1982 que la UNESCO hizo una revisión del concepto de cultura desde una perspectiva más amplia y actual, teniendo en cuenta los cambios que había sufrido el mundo en los últimos tiempos, y las modificaciones provocadas por los avances de la ciencia y la técnica en cuanto al lugar que ocupaba el hombre en el mundo, y su relación con la naturaleza, con sus iguales y dentro de la sociedad. En este contexto, la Declaración de México sobre las políticas culturales reivindicó la importancia de la educación y la cultura en todo su alcance como instrumentos esenciales en el desarrollo del individuo y la sociedad (UNESCO, 1982).

En la convención de París (UNESCO, 2003) se refuerza lo recogido en el documento anterior y se amplía el alcance del concepto de patrimonio cultural más allá de los monumentos y colecciones de objetos, incorporando las tradiciones o expresiones vivas heredadas

de nuestros ancestros y transmitidas a nuestros descendientes, otorgándole el nombre de patrimonio inmaterial. Este tipo de patrimonio engloba tradiciones orales, artes, festividades o espectáculos, usos sociales, pero también conocimientos, saberes y técnicas vinculadas a los oficios y la artesanía tradicional.

El objetivo de la salvaguarda de este último tipo de patrimonio es la preservación de la riqueza y variedad cultural frente a la globalización, promoviendo el respeto por otros modos de vida. Esta última incorporación es quizás, hasta este momento, la más relacionada con la sostenibilidad.

En 2021 se añaden a este acuerdo otros conceptos ligados a la sostenibilidad, como la promoción de lo local frente a lo global o el diálogo intergeneracional que ayuda a preservar la memoria y la conexión entre diferentes generaciones (Blanco-Uribe Quintero, 2023). Por lo tanto, se podría decir que el patrimonio cultural tal y como lo entendemos hoy en día, está compuesto por todos aquellos elementos heredados materiales e inmateriales que forman parte de nuestra identidad cultural y que la sociedad considera dignos de preservar y transmitir a generaciones futuras para que puedan reconocerse como depositarias y parte de un legado, lo conozcan, empaticen con él y quieran continuarlo, conservarlo y transmitirlo como base para construir el futuro. Es una realidad compleja, poliédrica y, como se ha visto, en permanente construcción y revisión, sometido a valoraciones sociales, técnicas, jurídicas e intelectuales que van evolucionando a lo largo de la historia.

Una de las principales características del patrimonio es la participación colectiva de éste, su disfrute y su pertenencia a toda la sociedad independientemente de que su propiedad sea pública o privada.

El patrimonio cultural posee, además de unas características formales, unas características intangibles que pueden ser el resultado de la suma de épocas y maneras de percibir esta herencia. Entre estos valores intangibles los más frecuentemente asignados a un bien patrimonial son: el económico (tesoro), la antigüedad (historia), el monumental estético o artístico o el de la excepcionalidad y singularidad (bienes únicos). A estos valores tradicionales, recientemente, se les han incorporado otros más actuales como pueden ser el valor identitario (de arraigo) o representativo, el valor sentimental o testimonial (memoria).

“El patrimonio cultural no es lo que hicieron los otros que es digno de conservar; es lo que venimos haciendo y deseamos que continúe con nosotros” (Ministerio de Cultura y Deporte, 2023, p.11).

## Fases para la conservación del patrimonio

El proceso de salvaguarda de un bien patrimonial se puede estructurar en cinco etapas (Fig 1.), de las que veremos más adelante su relación con la sostenibilidad y el diseño:

**1. Identificación y evaluación del bien:** reconocimiento de los bienes patrimoniales (materiales o inmateriales) a conservar y evaluación de su importancia cultural o natural. Los tipos de valores asociados a un bien cultural también han evolucionado a lo largo del tiempo pudiendo resumirse en tres tipos: valores intrínsecos, valores patrimoniales y valor potencial (Ministerio de Cultura y Deporte, 2023, p.13).

**2. Documentación y registro:** documentación del bien patrimonial para su registro, inventariado y catalogación (conservación de la información) de cara a su preservación, mejor conocimiento y evaluación. Esta etapa es fundamental para un correcto planteamiento de la estrategia de conservación. La irrupción de la tecnología en este ámbito ha sido fundamental multiplicando la cantidad y calidad de los datos generados y la eficiencia en los procesos.

**3. Conservación y restauración:** implementación de medidas para preservar y restaurar los bienes patrimoniales asegurando tanto su disfrute en el presente como su integridad y transmisión a futuro.

La conservación no es solo un mandato constitucional, sino que constituye el principio fundamental y el fin indiscutible que debe contemplar la gestión del patrimonio cultural. Cada vez es mayor la diversidad y amplitud que se va asumiendo en cuanto a tipología, naturaleza, características y escala de los bienes, lo que implica adoptar un planteamiento de trabajo integral. Esto hace que las técnicas y procedimientos utilizados tradicionalmente no sean suficientes y que aparezcan otros que ofrezcan mayor rentabilidad en el uso de los recursos y eficiencia en los resultados. Uno de los métodos surgidos de esta necesidad es el concepto de conservación preventiva en el que la documentación, registro, observación, seguimiento y monitorización de bienes juega un papel fundamental (Ministerio de Cultura y Deporte, 2023, p.51)

**4. Gestión y uso sostenible:** desarrollo de estrategias para la gestión sostenible del bien o sitio patrimonial, equilibrando su preservación con el acceso, uso y disfrute de la sociedad. El *Libro verde para la gestión sostenible del patrimonio cultural* (2023) destaca la organización y la financiación como herramientas imprescindibles para una gestión sostenible del patrimonio cultural. En cuanto a la organización dice que, para una gestión sostenible y eficiente del patrimonio, es fundamental tener con una planificación flexible que cuente con una definición clara de objetivos y una estrategia para alcanzarlos, y apunta que:

“Esta planificación exige siempre una reflexión sobre el futuro para tratar de anticiparse a los cambios, pero requiere también cierta flexibilidad, puesto que, en un mundo cambiante como el actual, la capacidad de adaptación es imprescindible.” (Ministerio de Cultura y Deporte, 2023, p.27)

En cuanto a la financiación, es fundamental un plan económico viable y realista que permita la conservación del bien a largo plazo. Este aspecto es especialmente complejo en un contexto de crisis económica en el que los recursos son escasos y a que el valor y la rentabilidad de invertir en un bien patrimonial no se puede medir estrictamente en términos económicos ya que integra otros conceptos como el beneficio social o el refuerzo de la identidad.

Recientemente las nuevas tecnologías han facilitado la aparición de nuevas fórmulas alternativas de financiación, como el micromecenazgo. La asociación Hispania Nostra tiene en su web un apartado específico dedicado a este tipo de proyectos<sup>1</sup>.

**5. Difusión y comunicación:** esta fase, aunque es la última mencionada, tiene mucho que ver con la gestión sostenible del bien, con la visibilización de este y la comunicación de sus valores y, como veremos más adelante, debería ser transversal a todas las fases desde el momento inicial.

Ahora más que nunca, en un momento en el que las redes sociales se han convertido para muchas personas en el medio habitual de información, lo que no se comunica no existe. Por eso es cada vez más importante incorporar la comunicación y divulgación de todo el proceso de forma transversal a todas las fases: desde su identificación y valoración (que muchas veces parte de iniciativas sociales), a todo el proceso de toma de decisiones y desarrollo de acciones de documentación, intervención y gestión posterior.



**Figura 1.** Esquema desde un enfoque tradicional de las fases del proceso de la conservación de patrimonio. Autora: Luisa Walliser

### 3.2 El concepto de patrimonio cultural en el contexto de la sostenibilidad

El concepto de desarrollo sostenible y su articulación entorno a tres ejes fue desarrollado a mediados de los años 1980. Los tres pilares definidos fueron: el crecimiento económico, la inclusión social, y el equilibrio medioambiental. El *Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo. Nuestro futuro común* (Comisión Brundtland) afianzó estos principios como pauta para el desarrollo de estrategias de desarrollo sostenible a nivel local, nacional y global y definió este concepto como “la satisfacción de las necesidades de la generación presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades” (ONU, 1987). La Cumbre de la Tierra, celebrada en Río de Janeiro en 1992, consolidó estos tres pilares como el paradigma de desarrollo sostenible.

A partir de ese momento se abre un debate y un movimiento entorno a la necesidad de reconocimiento de la cultura como cuarto pilar de la sostenibilidad (Hawkes, 2001), en el que investigadores e instituciones como la UNESCO o la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible piden que la cultura sea incluida en este modelo de desarrollo, ya que es un elemento fundamental que moldea nuestra percepción de la realidad y lo que entendemos por desarrollo, y determina la forma de actuar de las personas en el mundo (CGLU, 2010).

Este nuevo enfoque aborda la relación entre la cultura y el desarrollo sostenible desde dos perspectivas: el desarrollo de sectores culturales propios y el reconocimiento de la cultura en las políticas públicas, particularmente en las relacionadas con la educación, economía, ciencia, comunicación, medioambiente, cohesión social y cooperación internacional (CGLI, 2010).

Este manifiesto defiende, además, que los desafíos a los que se enfrenta el mundo no son solo de naturaleza económica, social o medioambiental y que la creatividad, el conocimiento, la diversidad y la belleza son imprescindibles para el diálogo por la paz y progreso, pues están intrínsecamente ligados al desarrollo humano y la libertad. En este contexto y entorno al patrimonio añade que:

“Al tiempo que tenemos la obligación de promover la continuidad de las culturas locales indígenas, cada día, en ciudades de todo el mundo, antiguas tradiciones convergen con nuevas formas de creatividad, contribuyendo así a la conservación de la identidad y diversidad. El diálogo intercultural es uno de los mayores desafíos de la humanidad, mientras la creatividad es valorada como un recurso inagotable para la sociedad y la economía.” (CGLI, 2010; 4)

Además, otorga a los gobiernos locales la responsabilidad de la preservación de la cultura para las generaciones futuras, instándoles al fomento de un modelo de desarrollo sostenible y que garantice el acceso universal a la cultura y sus manifestaciones, la defensa y mejora de los derechos de los ciudadanos a la libertad de expresión y el acceso a la información y recursos. Por último, apela a la necesidad de considerar la cultura como un cuarto pilar del desarrollo sostenible con sólidas conexiones de complementariedad con los tres originales (la economía, la equidad social y el equilibrio medioambiental), considerando que los retos culturales en el contexto actual son los suficientemente importantes como para tenerlos en consideración de la misma forma que las otras tres dimensiones. En el mismo sentido, en 2014, se lanza una petición para la consideración de la cultura como un Objetivo de Desarrollo Sostenible propio en la Agenda 2030 (Culture 21, 2014).

La revista PH del Instituto Andaluz del Patrimonio dedica el número 110 a un monográfico especial entorno a Tecnologías verdes aplicadas a la caracterización, diagnóstico y conservación del patrimonio cultural. En ella dedica unos de los apartados al debate en torno a la sostenibilidad de en la conservación del Patrimonio abordada desde diferentes enfoques: la propia definición de concepto de patrimonio cultural en el contexto de la sostenibilidad, desde el punto de vista de la gestión, desde el enfoque de los agentes implicados en el proceso, de su conexión con la sociedad y su bienestar o recogiendo algunos ejemplos de buenas prácticas.

En 2023 el Ministerio de Cultura y Deporte publica el *Libro verde de la gestión sostenible del patrimonio cultural*, iniciativa surgida a propuesta de España en el Consejo de ministros de Cultura de la Unión Europea celebrado el 21 de noviembre de 2021. Este documento pretende ser una guía para el buen uso del patrimonio, poniendo el foco en la sostenibilidad y partiendo de la puesta en consideración el patrimonio no solo como huella del pasado que es necesario conservar, sino también como un elemento fundamental para una economía sostenible.

### 3.2 Diseño y patrimonio

La definición que nos proporciona la RAE (Real Academia Española) de la palabra diseño es amplia y diversa. Sus cuatro primeras acepciones son:

1. Traza o delineación de una traza o figura.
2. Proyecto, plan que configura algo.
3. Concepción gene original de un objeto u obra destinados a su producción en serie.
4. Forma de un objeto.

De esta definición se desprende la amplitud del concepto y su aplicación. El diseño en sus diferentes vertientes, como pensamiento, proceso, producto/servicio (materialización de una solución), tiene un gran potencial para hacer más sostenible el patrimonio cultural en cada una de las fases necesarias para su preservación.

Algunas de las formas en las que se puede aplicar son las siguientes:

- **Diseño como pensamiento:** El pensamiento de diseño es un enfoque centrado en el ser humano que se utiliza para la resolución de problemas complejos de una manera creativa buscando soluciones innovadoras y sostenibles (deseables, viables y factibles).

En el contexto de la sostenibilidad del patrimonio cultural, el pensamiento de diseño puede ayudar a entender mejor las necesidades y los desafíos de las comunidades locales y a encontrar y desarrollar, de manera colaborativa, soluciones innovadoras que respeten y realcen el valor patrimonial cultural.

Luis Madrid (2017) hace referencia al *Design Thinking* como palanca de cambio en el marco de los ODS vinculándolo concretamente a los retos de la sostenibilidad. Asegura que el *Design Thinking* facilita la puesta en marcha de las estrategias de sostenibilidad, acelerando los procesos de gestión de cambio aplicados a las grandes empresas, ayudando además a que todas las personas puedan contribuir a los objetivos de la organización.

- **Diseño como proceso:** el proceso de diseño es un enfoque sistemático, basado en iteraciones, para la resolución de problemas complejos que implica el paso consecutivo por diferentes fases hasta llegar a la solución final: investigación (empatía), ideación, prototipado e implementación. En la preservación del patrimonio cultural la aplicación de procesos de diseño puede ayudar a planificar y ejecutar proyectos de conservación y restauración de manera flexible, eficiente y sostenible.

- **El diseño como producto o servicio:** los productos de diseño, ya sean físicos, digitales o intangibles (servicios), pueden contribuir a la sostenibilidad del patrimonio cultural de varias maneras: creando materiales o tecnologías sostenibles en la restauración de los sitios patrimoniales; o creando herramientas digitales para la documentación y difusión del patrimonio cultural, etc. (Fig.2)

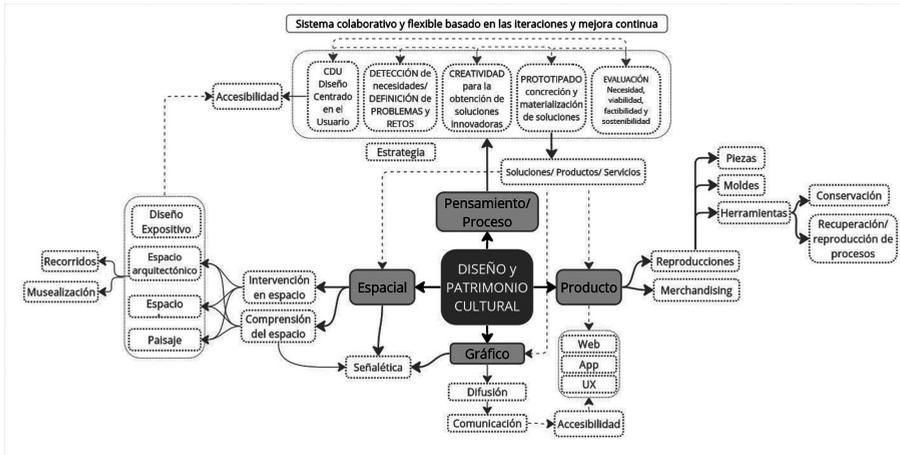


Figura 2. Diseño y Patrimonio Cultural. Mapa mental de la relación entre las diferentes vertientes del diseño y su aplicación en la salvaguarda del patrimonio cultural. Autora: Luisa Walliser

## 4. Discusión

### 4.1. Diseño, sostenibilidad y patrimonio cultural: aplicaciones en las diferentes fases de salvaguarda y ejemplos de buenas prácticas

Una vez entendida la interrelación entre los diferentes tipos de patrimonio, las fases necesarias para su salvaguarda y los retos planteados en el *Libro verde para la gestión sostenible del patrimonio cultural* en torno a los tres pilares de la sostenibilidad, se puede acometer un enfoque integral proteja los recursos naturales y, al mismo tiempo, promueva la sostenibilidad desde una perspectiva holística.

El diseño, aplicado al desarrollo de acciones concretas en cada una de las etapas, puede jugar un papel fundamental en este planteamiento. Estas acciones, por otro lado, se valen de cuatro herramientas fundamentales para la correcta conservación, gestión y difusión del patrimonio, estas son:

#### Educación

La sostenibilidad del patrimonio cultural también se logra mediante la educación y la participación activa de la comunidad en la detección, reconocimiento y salvaguarda del patrimonio. Los procesos colaborativos de diseño ayudan a involucrar a la comunidad local en el proceso de toma de decisiones para asegurar que sus necesidades y perspectivas sean las adecuadas y que sus valores y conocimientos sean tenidos en cuenta.

La educación también es una poderosa herramienta para la concienciación social sobre la importancia del patrimonio cultural, su relación con la sostenibilidad y la adopción de un papel activo en su conservación y salvaguarda por parte de las personas.

## Investigación e innovación

La investigación es inherente a cualquier ámbito de actuación en torno al patrimonio. Enfocada a la innovación, modernización de procesos, optimización de recursos, ayuda además a una mayor y mejor comprensión del bien, de su preservación y su puesta a disposición del público. El impulso de proyectos de innovación (I+D+I), permite explorar nuevas vías en el campo de la conservación del patrimonio. Estos estudios pueden ser de carácter científico experimental, más centrados en los aspectos técnicos y procesos implicados en la conservación material del bien patrimonial, o proyectos de investigación social enfocados principalmente a la difusión y promoción cultural: estudio de públicos, definición de estrategias y mensajes o creación de observatorios.

De la mano del desarrollo e innovación van las nuevas tecnologías.

## Tecnología

La tecnología es una poderosa aliada en la gestión, conservación y difusión del patrimonio, pero es importante que se entienda como una herramienta al servicio de unos objetivos claros planteados en cada una de las fases para la salvaguarda del patrimonio, no como un fin en sí misma. Un mal entendimiento y uso de la tecnología puede llevar a soluciones no solo ineficientes, sino incluso perjudiciales para la gestión y conservación de los bienes patrimoniales. Ser conscientes de que su correcta utilización y gestión, y de su fragilidad e inestabilidad por obsolescencia, es imperativo. La Carta de Londres (2009) y los Principios de Sevilla (2017), ya recogen algunos principios en este sentido.

Por otro parte, el uso de la tecnología ha hecho más eficientes algunos de los procesos detección y registro, documentación, y digitalización del patrimonio, conservación y difusión del patrimonio cultural llegando a democratizándolos en algunos casos. Tecnologías como la Realidad Aumentada (RA), la Realidad Virtual (RV), los Sistemas de Información Geográfica (SIG), la digitalización (2D y 3D), o la impresión 3D, son cada vez más conocidas, aceptadas y utilizadas. Estas herramientas en su variedad de aplicaciones pueden convertirse en un instrumento indispensable para una adecuada documentación y difusión del legado cultural, facilitando su acceso y comprensión a todas las personas. Algunos ejemplos de cómo la aplicación de la tecnología ayuda a una conservación sostenible del patrimonio son:

- Creación de visitas virtuales a monumentos, sitios, archivos y bibliotecas de todo el mundo.
- Creación de reconstrucciones 3D a partir de sistemas de Realidad Virtual y Aumentada o impresión 3D que contribuyen a mejorar su comprensión e interpretación.
- La integración de procesos de digitalización, monitorización y control de las condiciones ambientales o de geolocalización que favorecen una preservación preventiva.
- Custodia de la información generada en el transcurso de las investigaciones realizadas para su reutilización en futuros estudios e investigaciones (principios FAIR, acrónimo de los términos en inglés: *findable, accesible, interoperable and reusable*) (Ministerio de Cultura y Deporte, 2023, p.61)

## Diseño Centrado en el Usuario y Experiencia de Usuario

El Diseño Centrado en la Experiencia de Usuario reúne dos expresiones con diferente origen, pero complementarias: Diseño Centrado en el Usuario (UCD por sus siglas en inglés *User Centered Design*) y el Diseño basado en la Experiencia de Usuario (UX por su acrónimo en inglés *User Experience*). Ambos se asocian habitualmente al diseño de entornos o productos digitales y electrónicos. Sin embargo, van mucho más allá, analizando y condicionando la forma en la que las personas perciben e interactúan con la información, los objetos (digitales o no) o con el entorno físico.

La expresión Diseño Centrado en el Usuario es una expresión acuñada y reconocible como tal en todo el mundo. Podríamos definirlo como un conjunto de procesos en los que se presta especial atención a las necesidades, deseos y limitaciones de los usuarios de un producto/servicio en todas las etapas de su proceso de diseño.

El término se popularizó a raíz del libro *Design of Everyday Things* (Norman, 1988). Norman, en un principio, centró su investigación en la interacción hombre máquina desde la perspectiva de la psicología cognitiva. Sin embargo, más tarde su trabajo evolucionó aplicando la psicología cognitiva para hacer más evidente el uso de cualquiera de los objetos cotidianos que nos rodean. Quizás el ejemplo que mejor ilustre este giro en su investigación sea el conocido como Norman Doors<sup>2</sup>, en el que analiza la interacción de los usuarios con un objeto tan cotidiano como una puerta y los problemas derivados de dicha interacción. Este enfoque rompe con la asociación del diseño centrado en el usuario como algo únicamente aplicable a los productos digitales, ampliando su aplicación a la interacción global del individuo con el entorno que le rodea.

La Experiencia de Usuario (UX), analiza cómo funciona un producto en un entorno real (en un contexto cotidiano), en el que una persona (usuario) entra en contacto e interactúa con él. Cualquier mejora en la experiencia de usuario está orientada a mejorar la eficiencia de un producto principalmente de dos formas: ayudando a las personas a operar más rápido, y cometiendo menos errores. La creación de experiencias de usuario atractivas y eficientes, teniendo en cuenta al usuario, antes que a la tecnología, en cada paso del proceso de diseño responde al concepto de Diseño Centrado en el Usuario de Garret (2002). Zahidi, Lim y Woods (2013), en su estudio sobre las experiencias de digitalización de patrimonio como el Plan Estratégico Europea<sup>3</sup>, ponen de manifiesto la importancia de conocer e integrar la UX en las iniciativas de digitalización y conservación del patrimonio cultural. El artículo incide en que este concepto no solo tiene en cuenta factores prácticos que tienen que ver con la funcionalidad o características de un producto, sistema o servicio (en este caso patrimonial), sino que afecta a las expectativas, motivación y emociones causadas en el usuario por el producto en cuestión, creando una mayor toma de conciencia y vinculación entre este y el usuario. Esto influye además en que la experiencia de interacción del usuario con el producto o servicio sea positiva y satisfactoria, revirtiendo en una mayor efectividad y valoración de las acciones de digitalización y preservación del patrimonio.

Walliser (2022) en su tesis, plantea la integración de estas herramientas para la creación de un ecosistema híbrido conformado por acciones físicas (anclados al territorio) y productos digitales que permita concentrar, compartir y difundir la documentación, conocimiento

y experiencias entorno a los Reales Sitios madrileños, concretamente el Real Sitio de El Pardo, haciéndolo más comprensible, atractivo y accesible en todos los sentidos.

### **Acciones de diseño aplicadas en las diferentes fases de la salvaguarda del patrimonio**

Algunas de las acciones expuestas a continuación podrían integrarse en más de una fase o ser transversales a varias de ellas. En aras de la brevedad se muestra a continuación una relación simplificada de las mismas:

#### **Fase 1. Identificación y evaluación de bienes culturales**

Contribuir a la identificación y documentación del patrimonio cultural mediante el uso de tecnologías digitales para el mapeo y la catalogación (SIG) y su comprensión (RA y RV). Las redes sociales se han constituido como un eficiente canal de comunicación para la promoción de elementos patrimoniales a través de la visibilización de sus valores o denuncia de bienes en riesgo. La singularidad de estos medios es que fomentan la creación de comunidades con los mismos intereses, facilitando la creación de sinergias y la puesta en marcha de iniciativas como, por ejemplo, campañas de recogida de firmas, *crowdfunding*, notoriedad, etc.

#### **Fase 2. Documentación y registro**

La digitalización del patrimonio cultural correctamente gestionada y realizada de una manera coordinada puede ayudar no solo a su salvaguarda y difusión, sino también a su correcta gestión. Algunos de los beneficios que aporta la tecnología en este aspecto (que repercute en las demás fases del proceso son):

- Digitalización, gestión y puesta en relación de la diferente información y documentación dispersa referente a un bien patrimonial: documentos de diferente índole (textuales, gráficos, orales, etc.)
- Creación de gemelos virtuales que permiten monitorizar los bienes patrimoniales y hacer más eficiente su gestión.
- Democratización del acceso al patrimonio cultural a través de la creación de plataformas y repositorios abierta (Europeana, Google Arts & Culture).

Reconstitución y recreación parcial o total de elementos y espacios patrimoniales deteriorados o desaparecidos a través de la utilización de la impresión 3D, o la recreación con RA o RV.

#### **Fase 3. Conservación y restauración**

En la fase de conservación y restauración, el diseño está directamente implicado en la toma las decisiones relativas a:

- Elección y jerarquización de las intervenciones a realizar en el bien patrimonial tomando en consideración, de una manera integral, los múltiples parámetros implicados (recursos económicos, humanos, técnicos, condiciones de contexto, etc.) para que sea viable, factible, eficiente, sostenible y responda a las necesidades tanto del bien como de la sociedad y el contexto.
- Elección de materiales y técnicas de intervención que sean respetuosas con el patrimonio,

sostenibles desde el punto de vista ambiental y estén en sintonía con las tradiciones locales: reduce la huella de carbono asociada al transporte y la construcción y revierte en la promoción de la economía local.

- Integrar prácticas de diseño ecológico en la construcción y renovación de estructuras históricas para minimizar el impacto ambiental. Esto supone la adopción y adaptación de las soluciones a cada caso, combinando la recuperación en algunas ocasiones de sistemas, técnicas y oficios tradicionales, combinados con las técnicas y tecnologías actuales, optimizando y poniendo en valor los aportes de cada época.

#### **Fase 4. Gestión y uso sostenible**

##### **Planificación flexible y búsqueda de nuevas fórmulas de gestión:**

Desde el punto de vista organizativo y de financiación:

La búsqueda de fórmulas alternativas para la gestión (organización y planificación), financiación y explotación del patrimonio que sean sostenibles económicamente, respondan a las realidades y necesidades sociales y sean respetuosas con el medio ambiente es el principal reto de una gestión sostenible del patrimonio. En este sentido, se han enunciado algunas claves en apartados anteriores, como la necesidad de una planificación flexible o la inclusión e implicación de las comunidades a través de procesos colaborativos.

En este aspecto, el valor del diseño aporta herramientas que favorecen los procesos de trabajo colaborativo y generación de soluciones creativas a problemas complejos a través del *Design Thinking*, así como la detección o creación de nuevas fórmulas sostenibles (no nocivas, ni invasivas) para la promoción del patrimonio en función de unos objetivos estratégicos a medio y largo plazo.

Las herramientas de CDU y UX ayudan a detectar problemas y necesidades concretas de manera rápida permitiendo abordarlos de una manera más eficiente.

En cuanto a la gestión sostenible del patrimonio, estas mismas herramientas facilitan la creación de fórmulas alternativas para el disfrute y difusión del patrimonio, haciéndolo más accesible y adaptándolo a los diferentes públicos, así como buscando soluciones flexibles y adaptativas para la promoción del patrimonio en función de unos objetivos estratégicos a medio y largo plazo. Algunas de estas son: el desarrollo de estrategias de turismo sostenible, la creación de itinerarios y actividades que minimicen el impacto ambiental y cultural, promoviendo la apreciación del patrimonio y la educación respetuosa y responsable que minimicen el impacto de las personas en el bien patrimonial (deterioro, erosión, contaminación, descontextualización, etc.)

Adaptabilidad y resiliencia: una gestión sostenible supone el diseño de estructuras y estrategias que permitan la adaptación y resiliencia del patrimonio cultural frente a los cambios climáticos y otros desafíos. El cambio climático puede representar una amenaza para el patrimonio cultural. A través del diseño se pueden idear e implementar medidas preventivas para mitigar estos riesgos logrando una coexistencia armoniosa entre la preservación del pasado, las necesidades del presente y la construcción de un futuro más sostenible y equitativo. Para llevar a cabo lo mencionado anteriormente es imprescindible la inversión en investigación y desarrollo que permitan encontrar soluciones innovadoras y sostenibles, así como estrategias, métodos o soluciones que permitan llevar a cabo una gestión y conservación del patrimonio más respetuosa con el medio ambiente.

### **Diseño sostenible de espacios urbanos y edificaciones**

El entorno que rodea un bien patrimonial (elemento o sitio) es tan importante como la estructura en sí. Por eso, a la hora de diseñar una intervención en un entorno patrimonial se debe tener en consideración no solo de edificaciones individuales, sino también el entorno (físico, cultural y social) y el paisaje cultural que rodea el patrimonio, buscando preservar la armonía y la integridad del conjunto (COST, 2019). Además, deben primar estrategias de diseño que minimicen el impacto visual de nuevas adiciones al paisaje tanto natural, como urbano, manteniendo la armonía visual y cultural.

La reutilización adaptativa del patrimonio implica dar nuevos usos a edificios históricos en lugar de demolerlos. Este enfoque no solo preserva la historia y la arquitectura, sino que también evita la utilización de recursos adicionales para la construcción de nuevas estructuras.

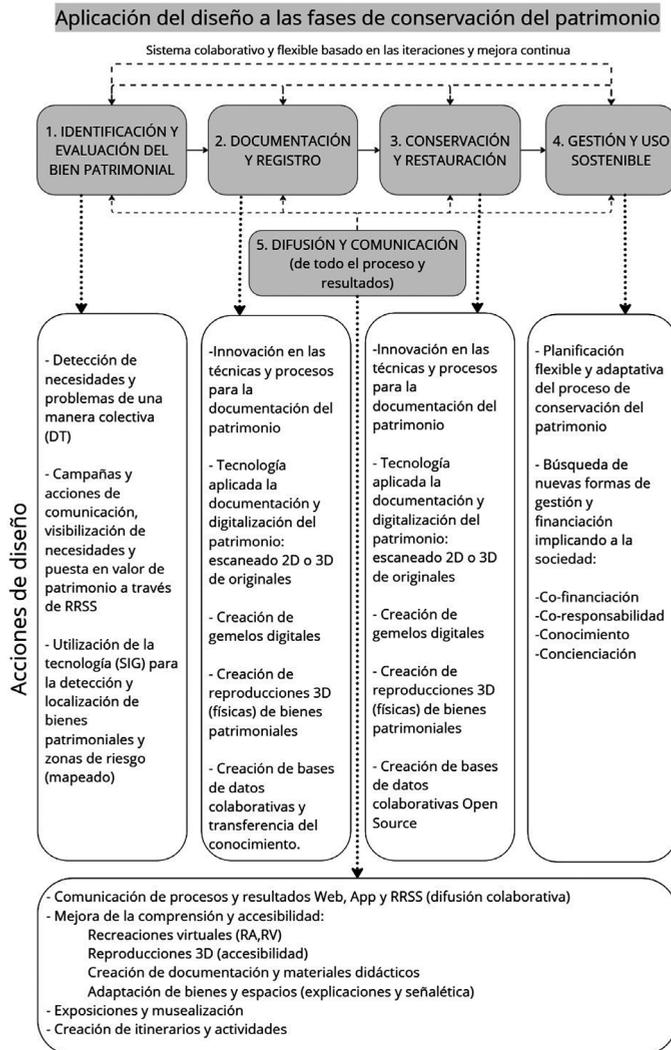
En lo referente al medioambiente, la aplicación de tecnologías innovadoras, como sistemas de gestión de energía eficientes, sensores ambientales y soluciones de conservación avanzadas, puede mejorar la eficiencia operativa de los sitios patrimoniales sin comprometer su integridad histórica.

### **Fase 5 (transversal a las cuatro anteriores). Difusión y comunicación del proceso, valores y resultados**

En las fases de interpretación y difusión del patrimonio cultural, el diseño puede ayudar a dar a conocer, comprender mejor, empatizar, concienciar e invitar a la acción a la sociedad dirigiéndose a cada segmento de esta con el lenguaje, el nivel y el mensaje adecuados. Algunas acciones en este sentido son:

- La creación de exposiciones, musealización de edificios y sitios patrimoniales para visibilizar su valor de una manera clara y accesible.
- Recreaciones, *storytelling*, gamificación e interacción con el entorno. Cada vez es más habitual la utilización de diferentes herramientas tecnológicas (Realidad Aumentada y Realidad Virtual), narrativas y de gamificación para mostrar los valores ocultos del patrimonio cultural permitiéndonos viajar en el tiempo, acceder a sitios inaccesibles, recuperar patrimonio desaparecido o vivir historias y personajes que habitaron dicho patrimonio. Walliser, L. (2022) en su tesis, hace una exhaustiva revisión de estas herramientas aplicadas a la contextualización de los Reales Sitios madrileños analizando como caso de estudio el Real Sitio de El Pardo.
- Creación de itinerarios accesibles y sostenibles acompañados de una señalética que facilite su seguimiento y ayude a su comprensión. Esta señalética debe ser sostenible (en cuanto al mantenimiento) y respetuosa con el entorno patrimonial en el que se encuentra tanto desde el punto de vista ambiental como estético.
- Creación de actividades y materiales de divulgación que ayuden a la sensibilización y educación patrimonial de las nuevas generaciones. En este sentido, es imprescindible la obra de Coma Quintana y Santacana (2010) en la que hacen una recopilación y clasificación de este tipo de actividades que toman la ciudad y el patrimonio como instrumento para la educación del individuo.

Todas estas acciones deben estar orientadas a hacer el patrimonio más accesible, interesante, atractivo y comprensible para los diferentes públicos, asegurando el rigor en la transmisión del conocimiento y fomentando así el respeto por el patrimonio cultural. El siguiente esquema (Fig.3) muestra cómo influye la integración del diseño en el proceso de salvaguarda del patrimonio.



**Figura 3.** Esquema que muestra la influencia de la integración del diseño en el proceso de salvaguarda del patrimonio relacionando las acciones de diseño con las diferentes fases del proceso. Autora: Luisa Walliser

## 5. Conclusiones

A lo largo del artículo se han definido, revisado y puesto en relación los conceptos de patrimonio cultural, sostenibilidad y diseño, se han analizado las posibles sinergias entre estos y explorado cómo el diseño, como disciplina y herramienta, puede ayudar a potenciar estas sinergias en pro de una conservación del patrimonio más sostenible en todos los sentidos aportando ejemplos concretos de su aplicación.

A continuación, y a modo de conclusión se enuncian las aportaciones más destacables:

Las herramientas de pensamiento de diseño y diseño centrado en el usuario resultan fundamentales en las fases de planificación y elaboración de estrategias para la conservación del patrimonio pues aportan: una visión global y holística del problema, flexibilidad y eficiencia a los procesos de gestión, facilita el trabajo colaborativo, potencia el uso de la creatividad que ayuda a la creación de soluciones innovadoras, y utiliza la empatía y la observación para la detección de problemas y necesidades tanto del bien patrimonial como de la sociedad y entorno en el que está inserto.

Por otro lado, las diferentes disciplinas del diseño (gráfico, espacial o de producto), en muchos casos ayudadas por la tecnología, permiten materializar soluciones concretas que revierten en una gestión, conservación y difusión más eficiente y democráticas del patrimonio de diferentes formas: mejorando su accesibilidad y haciéndolo más comprensible y atractivo para todas las personas; construyendo soluciones más sostenibles y respetuosas con el medioambiente, el entorno y la tradición a través del diseño de los espacios y sus usos, y una correcta elección de los materiales y técnicas utilizadas.

En resumen, el diseño como disciplina y herramienta tiene un gran potencial para contribuir a la sostenibilidad del patrimonio cultural en todas las fases de su preservación.

Al centrarse en las necesidades humanas, el respeto por el patrimonio y la sostenibilidad ambiental, el diseño puede ayudar de una manera orgánica y colaborativa a asegurar la conservación y transmisión y aprecio del patrimonio cultural por las generaciones futuras.

## Notas

1. <https://www.hispanianostra.org/hispania-nostra-quienes-somos/#>
2. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=norman+doors+video#fpstate=ive&vld=cid:5c4020bc,vid:qtCEoGyfsxk,st:0>
3. <https://pro.europeana.eu/>

## Referencias bibliográficas

Blaco-Urbe Quintero, A. (2023). La sostenibilidad, un concepto intergeneracional para el bienestar. *PH (especial monográfico): Tecnologías verdes aplicadas a la caracterización*,

- diagnóstico y conservación del patrimonio cultural*, nº 110, pp.314-316. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5423>
- Ciudades y Gobiernos Locales Unidos – CGLU (2010): La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible. Ciudad de México, Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales - 3er Congreso Mundial de CGLU. <https://www.agenda21culture.net/es/documentos/cultura-cuarto-pilar-del-desarrollo-sostenible>
- Coma Quintana, L. y Sanatacana, J. (2010). *Ciudad educadora y patrimonio: cookbook of heritage*. Editorial: Trea
- Culture 21. (2014). *Declaración sobre la inclusión de la cultura en los Objetivos de Desarrollo Sostenible*. [https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/es/declaracion-cultura-ods-post2015\\_spa.pdf](https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/es/declaracion-cultura-ods-post2015_spa.pdf)
- Galán-Pérez, A., Magnolo, S., Biedermann, A. (2023). Concepto de patrimonio cultural en el contexto de la sostenibilidad. *PH (especial monográfico): Tecnologías verdes aplicadas a la caracterización, diagnóstico y conservación del patrimonio cultural*, nº 110, pp.322-325. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5427>
- Garret, J. (2002). *The elements of User Experience: User-Centered Design for the Web*. (First Edition). Editorial: New Riders
- ICOMOS. (1975). *Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico*. <https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/01/17.carta-europea-patrimonio.pdf>
- ICOMOS (2017). *Los principios de Sevilla. Principios internacionales de la arqueología virtual*. <https://culturapedia.com/wp-content/uploads/2020/09/2017-principios-de-sevilla.pdf>
- Hawkes, J. (2001). *The Fourth pillar of sustainability. Culture's essential role in public planning*. Editorial. Common Ground Publishing Pty Ltd.
- London Charter (2009). *The London Charter for computer-based of cultural heritage*. <https://londoncharter.org/>
- Ministerio de Cultura y Deporte de España. (2023). *Libro verde para la gestión sostenible del patrimonio cultural*. [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/libro-verde-para-la-gestion-sostenible-del-patrimonio-cultural\\_10469/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/libro-verde-para-la-gestion-sostenible-del-patrimonio-cultural_10469/)
- Norman, D. (2013). *The Design of everyday things (revised and expanded edition)*. Editorial: Basic Books.
- ONU [Organización de las Naciones Unidas] (1987). *Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo. Nuestro futuro común*. <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N87/184/70/PDF/N8718470.pdf?OpenElement>
- UNESCO. (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- UNESCO. (2003). *Texto de la convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/conveni%C3%B3n>
- Walliser Martín, L. (2022). *Herramientas digitales y narrativas aplicadas a la contextualización y difusión del Patrimonio Arquitectónico. Estudio de Caso: El Real Sitio de El Pardo* Universidad Rey Juan Carlos
- Zahidi, Z., Lim, Y, Woods, P. (2013). *User Experience for Digitization and Preservation of Cultural Heritage*. 2013 International Conference on Informatics and Creative Multimedia. Pp.13-16. Editorial: IEEE. <https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/6702774>

---

**Abstract:** The concept of Heritage is a living entity that evolves with time and society. Ultimately, it is society that decides what is worth preserving and transmitting to future generations as a foundation for building the future. Over time, this concept has expanded to encompass a broader range of tangible and intangible assets, making their management and conservation increasingly complex.

On the other hand, the covid-19 pandemic, economic and energy crises, and political instability have forced us to urgently reconsider the current development model. Sustainability-based criteria have become part of daily life and are key to the construction of political strategies due to the climate emergency.

In this context, more than ever, Design presents itself as a valuable discipline and tool for facilitating the collaborative, sustainable, and efficient management and conservation of cultural heritage in both different processes and the materialization of specific solutions. This article explores the role of Design as a tool in the service of society, sustainability, and Heritage, and as an articulator of these three concepts.

**Keywords:** Cultural Heritage - Design - Sustainability - Design Thinking - Collaborative design

**Resumo:** O conceito de Património é algo vivo que evolui ao longo do tempo e da sociedade, que é, em última instância, quem decide o que vale a pena preservar e transmitir às gerações seguintes para que perdure e sirva de base à construção do futuro. Ao longo do tempo, este conceito expandiu-se e abrangeu uma gama mais ampla de bens tangíveis e intangíveis, tornando a sua gestão e conservação cada vez mais complexa. Por outro lado, a pandemia da covid-19, a crise económica e energética e a instabilidade política obrigaram-nos a reconsiderar urgentemente o actual modelo de desenvolvimento. Critérios baseados na sustentabilidade passaram a fazer parte do cotidiano e são protagonistas na construção de estratégias políticas diante da emergência climática.

Neste contexto, mais do que nunca, o Design apresenta-se como uma disciplina e ferramenta valiosa para facilitar a gestão e conservação do Património Cultural de forma colaborativa, sustentável e eficiente, tanto nos diferentes processos como na materialização de soluções concretas. Este artigo explora o papel do Design como ferramenta ao serviço da sociedade, da sustentabilidade e do Património e como articulador destes três conceitos.

**Palavras-chave:** Património cultural - Design - Sustentabilidade - Design Thinking - Design colaborativo

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---

# Reproducción del color en impresión offset con tintas ecológicas. Un estudio de viabilidad

Pablo R. Prieto Dávila <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Alrededor de la década de los 2000 se empezaron a desarrollar y formular tintas para impresión offset a las que se ha denominado como ecológicas. En la década de los 2010 varias de estas formulaciones llamadas ecológicas se testaron conforme a los estándares internacionales: ISO 12647, referido al control de los procesos de impresión; e ISO 2846, referido a la calidad del color en tintas para impresión. Según los datos recogidos, ya no parece necesaria la calificación de ecológica para las tintas con estas características, porque cumplen con los estándares de calidad de color e impresión y no parece haber razón para la existencia de las tintas tradicionales contaminantes. Aunque la industria de la impresión offset sea una industria de lenta evolución, por el coste de la maquinaria, la necesidad del control de la calidad y la compatibilidad de las tintas con la maquinaria existente, han pasado al menos dos décadas desde las primeras propuestas de tintas ecológicas. Sin embargo, la industria sigue distinguiendo entre tintas tradicionales y tintas ecológicas.

**Palabras clave:** tintas ecológicas - tintas offset - impresión offset ecológica - evaluación de la reproducción del color - procesos de impresión - ISO 12647 - ISO 2846

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 75]

---

<sup>(1)</sup> **Pablo R. Prieto Dávila.** Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, España. Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Profesor Contratado Doctor en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España. Director del Departamento de Artes y Humanidades. Líneas de investigación: tecnologías para el diseño, comunicación gráfica y desarrollo de productos interactivos, interfaces gráficas de usuario (GUI) y experiencia de usuario (UX). pablo.prieto@urjc.es Google Scholar: 1QL5Cf0AAAAJ ORCID: 0000-0003-1531-8137

## 1. Introducción

La industria de la impresión, de la reproducción gráfica industrial, y en concreto de la impresión offset, es una industria de cambios lentos. La inversión en maquinaria es cara, las innovaciones en consumibles tienen que ser compatibles con la maquinaria existente y la calidad en la reproducción, especialmente del color, tiene que ser evaluada y validada. Las innovaciones que afectan a los procesos de impresión offset tienen que ajustarse a los estándares de calidad fijados en la norma ISO 12647, referida al control de los procesos de impresión (*Graphic technology: Process control for the production of halftone colour separations, proof and production prints* – Tecnología gráfica: control de los procesos para la producción de separaciones de color en semitono, pruebas e impresiones de producción). Además, y de forma específica, las innovaciones en la formulación de las tintas de impresión se rigen por el estándar ISO 2846 (*Graphic technology: Colour and transparency of printing ink sets for four-colour printing* – Tecnología gráfica: Color y transparencia de los conjuntos de tintas de impresión para la impresión a cuatro colores).

Desde los años 2010 se vienen proponiendo y formulando tintas de impresión para litografía offset a las que se ha denominado o calificado como ecológicas, como en Ha, Ming Yu, Sung-Sang, & Do-Hyun (2012); Hayta, Oktav, & Ateş Duru (2021); y Min Park, Han Kim, & Bin Kim (2013).

También, durante la década del 2010, se han probado y testado, respecto de los estándares ISO antes citados, varias formulaciones de estas tintas calificadas como ecológicas, como en Moon, Kim, Koo, & Yoo (2010); Park y Kim (2011); Park y Kim (2012); y Aydemir, Yenidoğan, Karademir y Arman Kandirma (2018).

Sin embargo, en la industria se sigue distinguiendo, a nivel comercial, entre tintas tradicionales y tintas ecológicas.

Aunque la industria de la impresión offset sea una industria de evolución lenta, porque la inversión en maquinaria necesita ser amortizada y la evolución de los consumibles tiene que ser evaluada conforme a los estándares, han pasado al menos ya dos décadas desde la propuesta y formulación de tintas para impresión offset calificadas como ecológicas.

Así, este estudio trata de responder a las siguientes preguntas de investigación:

1. ¿Por qué se han desarrollado tintas de impresión offset calificadas como ecológicas?
  - 1.1. En qué aspecto no son ecológicas las tintas de formulación tradicional
  - 1.2. En qué aspecto son ecológicas las calificadas como ecológicas
  
2. ¿Es la calidad de la impresión y reproducción del color equivalente entre las tintas tradicionales y las ecológicas? ¿Hay algún compromiso, alguna penalización, por causa de la calificación de ecológicas?
  - 2.1. Cómo se mide la calidad de la impresión y la reproducción del color
  - 2.2.Cuál es la diferencia, de existir, entre la calidad de las tintas tradicionales y las ecológicas

## 2. Metodología

Para responder a las preguntas de investigación se realiza una revisión de la bibliografía de los datos e investigaciones existentes referidos a:

- La formulación y componentes de las tintas para impresión offset.
- Los sistemas de control de calidad en la reproducción del color en impresión offset.
- Los posibles contaminantes, y sus consecuencias, en la formulación de tintas tradicionales.
- Las alternativas ecológicas, y sus consecuencias, en la formulación de las tintas.
- Los resultados de la evaluación de la calidad de las tintas llamadas ecológicas.

La búsqueda documental se realiza de acuerdo con el método PRISMA. La revisión bibliográfica se realiza en el contexto de las tintas de impresión offset tradicionales y ecológicas, con el objetivo de evaluar la viabilidad en el empleo de estas últimas. La búsqueda se realiza en Google Scholar, con los términos de búsqueda en inglés: *Ecology\* color print\**, *offset ink*, *ecolog\* offset print\**, *ecolog\* offset ink*, *print\* color evaluation*.

Los criterios de pertenencia de las publicaciones se restringen a los referidos a la formulación de tintas para impresión offset en cuatricromía, y dentro de estos a los referidos a los contaminantes y alternativas no contaminantes; y a los estudios de evaluación de tintas para impresión offset ecológicas respecto de las tradicionales y los estándares ISO en la materia (ISO 12647 e ISO ISO 2846).

Los resultados, ya filtrados, generan un corpus en dos grupos: los referidos a la formulación de tintas y los referidos a resultados de la evaluación de tintas llamadas ecológicas.

## 3. Consideraciones previas: tintas para impresión offset y evaluación de la calidad

### 3.1 Formulación de las tintas para impresión offset

Las tintas de impresión offset tienen cuatro componentes: pigmento, vehículo o aglutinante, disolvente y aditivos. Cada uno de los componentes cumple una función. Como describen Hayta, Oktav y Ateş Duru (2021):

“All printing inks are composed of four types of ingredients: colorant, vehicle or binder, solvent, additives. [...] Standard sheet-fed offset printing inks are oil-based inks. In offset printing, varnish contains oil-based solvent and phenolic or hydrocarbon resins, which are mostly synthetic resins that serve as binders. Resins used in printing ink contribute to the properties of hardness, gloss, adhesion and flexibility to the product. [...] Besides, oils acting as a solvent in varnish are used to adjust the viscosity of the ink” (Hayta, Oktav y Ateş Duru, 2021: 164)<sup>1</sup>.

El pigmento dota a la tinta de color y define algunas características como el brillo, la transparencia y la resistencia al desgaste o a la variación de tono por agentes físicos y o químicos. Las tintas de impresión son de base oleosa, es decir, el vehículo está hecho a base de aceites que puede tener diferentes orígenes. La base oleosa, en su función de disolvente y complementada con resinas, determina características como la viscosidad, la transparencia y el grado de fijación. Los aditivos pueden emplearse para compensar alguna característica, variarlas o, incluso, añadir características nuevas.

Los aceites que constituyen la base oleosa son tradicionalmente aceites minerales. Las resinas, como aglutinantes, son tradicionalmente resinas sintéticas. En ambos casos son productos petroquímicos y, como se describe más adelante, los responsables de gran parte de la toxicidad de las tintas de impresión offset.

### 3.2 Evaluación de la calidad en impresión offset y de la reproducción del color

La formulación de las tintas de impresión offset debe ajustarse, al menos, a dos tipos de requerimientos: la compatibilidad con los procesos de impresión y la calidad de la reproducción del color.

Ya en 2003 Sang-Hoon definía un método para la evaluación colorimétrica de la reproducción del color de los colorantes para impresión offset (Sang-Hoon, 2003). Sin embargo, los estándares internacionales ISO referidos a la materia son más recientes.

Referido a los procesos de impresión, ISO 12647 *Graphic technology - Process control for the production of half-tone colour separations, proof and production prints*<sup>2</sup> se publica originalmente en 2006, aunque la versión actual de la parte 1 es de 2013. Consta de ocho partes, siendo las más relevantes para esta investigación la parte 1 y la parte 2.

ISO 12647-1:2013 *Parameters and measurement methods*:

“Defines and explains the minimum set of primary process control parameters required to uniquely specify the visual characteristics and related technical properties of process-specific production prints and process-independent simulations of fully characterized printing conditions.” (ISO, 2013)<sup>3</sup>.

ISO 12647-2:2013 *Offset lithographic processes*:

“Specifies a number of process parameters and their values to be applied when producing colour separations, printing formes and print production for four-colour sheet-fed and web-fed offset printing presses excluding coldset offset lithography on newsprint.” (ISO, 2013)<sup>4</sup>.

El resto de las partes de ISO 12647 se refieren a otros sistemas de impresión (coldset offset y periódicos, huecograbado, serigrafía, flexografía), pruebas de color (referido a simulaciones) e impresión digital.

Referido a la calidad de la reproducción del color, ISO 2846 *Graphic technology - Colour and transparency of printing ink sets for four-colour printing*<sup>5</sup> se publica originalmente en

2004, aunque la versión actual de la parte 1 es de 2017. Esta parte 1 se refiere, específicamente, a las características de color y transparencia que cada tinta de proceso debe cumplir.

ISO 2846-1:2017 *Sheet-fed and heat-set web offset lithographic printing*:

“Specifies the colour and transparency characteristics that are to be met by each ink in a process colour ink set intended for proof and production printing using offset lithography. The specified printing conditions (which use a laboratory printability tester), the defined substrate and a method for testing to ensure conformance are also defined. Characteristics are specified for inks used for sheet-fed, heat-set web and radiation-curing processes.” (ISO, 2017)<sup>6</sup>.

Los anteriores estándares definen unos parámetros de conformidad específicos que permiten evaluar, objetivamente, los procesos de impresión y la calidad y la precisión en la reproducción del color de diferentes formulaciones de tintas para impresión offset.

## 4. Resultados

### 4.1 Contaminantes en las tintas de impresión offset

Como se adelantaba en el apartado referido a los componentes de las tintas para impresión offset, dos de los componentes son los aceites y las resinas, que actúan como aglutinante y disolvente.

Como señalan Aydemir, Yenidoğan, Karademir y Kandirmaz:

“Oil selection is related to the desired nature of the varnish in the ink production. Petroleum-derived mineral oils are aliphatic solvents and mainly naphthenic and paraffinic ones are used in ink. A typical sheet-fed offset lithography printing ink contains 50-70% mineral or vegetable oil as a solvent.” (Aydemir, Yenidoğan, Karademir, & Arman Kandirmaz, 2018)<sup>7</sup>.

Es decir: entre el 50% y el 70% de las tintas de impresión son aceites y resinas, que pueden ser de origen mineral o vegetal. Respecto de estos compuestos petroquímicos, si son de origen mineral, Hayta, Oktav, y Ateş Duru afirman:

“Mineral oils and synthetic resin that are structural component of the ink are petro-chemicals and solvents are volatile organic components (VOCs). During the printing process, VOCs, the chemicals in the offset printing ink structure which can evaporate at room temperature in particular, can be disposed of and almost all of them produce toxicity”. (Hayta, Oktav, & Ateş Duru, 2021)<sup>8</sup>.

Por lo tanto, la toxicidad de las tintas de impresión offset proviene de los componentes orgánicos volátiles (VOCs, por sus siglas en inglés *Volatile Organic Components*) presentes en los aceites de origen mineral y las resinas sintéticas.

Así, la alternativa ecológica se refiere, fundamentalmente, a la sustitución de los aceites minerales y de las resinas sintéticas de origen petroquímico por otras sustancias de origen vegetal, libres de compuestos orgánicos volátiles. Los citados Hayta, Oktav, y Ateş Duru apuntan varias alternativas:

“Sesame oil, soybean oil, sunflower oil, palm oil, rapeseed oil, safflower oil, grape seed oil and cottonseed oil are potential alternatives for mineral oil used for offset printing ink production”. (Hayta, Oktav, & Ateş Duru, 2021)<sup>9</sup>.

Estas alternativas se han testado conforme a los estándares internacionales de calidad en la reproducción del color y en el comportamiento de las tintas en los procesos de producción de impresión offset.

#### **4.2 Calidad de reproducción del color y rendimiento en las tintas de impresión offset tradicionales y en las ecológicas**

Una de las preguntas de investigación de este artículo es si hay alguna penalización por causa de la calificación como ecológicas de las tintas de impresión offset, que todavía se consideran alternativas. Se las califica de alternativas porque así se comercializan y porque se califica de tradicionales, y se siguen empleando con normalidad, las que contienen compuestos orgánicos volátiles (VOC) tóxicos por causa de los aceites y resinas de origen petroquímico.

Los compromisos, las penalizaciones posibles, podrían venir de la calidad en la reproducción del color o en alguna complejidad añadida en los procesos de producción.

En 2010 Moon, Kim, Koo y Yoo realizaron un estudio comparando los resultados, en un entorno de impresión real pero controlado, de dos conjuntos de tintas de proceso para impresión offset del mismo fabricante, uno tradicional y otro ecológico –libre de VOC– que ya había obtenido certificación ISO 2846-1:2006:

“[...] nos hemos centrado en los resultados experimentales de la tinta tradicional y la tinta ecológica bajo las mismas condiciones, utilizando tinta lanzada por la misma empresa en Corea. Hemos comprobado la reproducción del color de la tinta ecológica, que ha sido reconocida por el estándar de color internacional, en la impresión offset real, y cuánto se ajusta al color estándar del offset ISO 12647-2.” (Moon, Kim, Koo, & Yoo, 2010)<sup>10</sup>.

Para ambos conjuntos de tintas se establecen los mismos parámetros de impresión, referidos a la configuración del RIP CTP (*Raster Image Processor Computer To Plate* – Procesador de imagen raster directo a plancha) para la producción de las planchas de impresión; y a los datos del sistema de pretintaje, empleando los de CIP3 (*Computer Integration for Printing* – Impresión integrada por ordenador).

Los resultados del estudio muestran que, tanto sobre papel estucado como sobre papel no estucado, la reproducción del color de la tinta ecológica cumple plenamente con el estándar ISO 12647-2. En la comparativa con la tinta tradicional, los resultados generales fueron ligeramente mejores para la tinta tradicional que para la ecológica, especialmente en la ganancia de punto de la tinta K. Pero todos los resultados de la tinta ecológica se mantuvieron dentro de los estrictos parámetros de tolerancia de los estándares ISO.

En los siguientes años, 2011 y en 2012, Park y Kim presentan dos estudios sobre las variaciones de las propiedades de las tintas cuando se sustituyen los aceites minerales por aceites vegetales. En ambos estudios se evalúan características fisicoquímicas de las tintas tales como la adherencia, la viscosidad, la solubilidad, la emulsividad y la resistencia a la fricción. En el estudio de 2011 se evalúan tintas con ésteres fenólicos de aceite de soja modificados con resina. Entre los resultados destaca que “[...] se pudo confirmar que la densidad, el brillo y el rendimiento de la tinta son excelentes cuando la solubilidad de la resina es buena y el peso molecular es alto”<sup>11</sup> (Park & Kim, 2011).

En el estudio de 2012, más amplio, se comparan los resultados de tintas con aceites minerales –tintas tradicionales– y tintas con aceites de linaza, de soja, de pino, de arroz, de colza y de palma –tintas ecológicas– Destacan dos resultados:

“6. Se pudo confirmar que los vapores de los ésteres vegetales son considerablemente más bajos en comparación con el disolvente de hidrocarburos.

7. Debido a la solubilidad de los ésteres vegetales, la viscosidad y el valor de rendimiento en relación con la adherencia fueron considerablemente más bajos al barnizar y entintar, y se pudo confirmar que a medida que aumenta el contenido de ácidos grasos saturados de los ésteres vegetales, aumenta el punto de flujo, lo que aumenta el valor de rendimiento en el barniz y la tinta.” (Park & Kim, 2012)<sup>12</sup>.

El estudio comparativo entre tintas con base de aceites minerales y aceites vegetales más reciente localizado fue realizado en 2018 por Aydemir, Yenidoğan, Karademir y Arman Kandirmaz. En este estudio se evalúa la calidad, conforme a los estándares ISO, de tres tintas con los mismos pigmentos (25% del total de la formulación), resinas (30%) y aditivos (5%), pero con diferentes aceites de base (40%). Los aceites comparados fueron: de soja; de linaza y soja; y de origen mineral.

De las conclusiones en detalle, destaca el buen rendimiento y calidad de los resultados del aceite de linaza, especialmente en cuanto a tiempo de secado y brillo en todo tipo de papeles. Pero es especialmente reveladora la conclusión general de este estudio para los objetivos de este artículo:

“What is expected from printing ink is quality, being trouble-free, economical, and efficient. Because vegetable and mineral oil-based inks show similar printing performances on coated and uncoated papers in terms of printing quality, the determinant for ink choice should be the environment and health.” (Aydemir, Yenidoğan, Karademir, & Arman Kandirmaz, 2018)<sup>13</sup>.

Así, las tintas testadas con base de aceites de origen vegetal –calificadas como ecológicas– muestran resultados similares a los de las tintas con base aceite de origen mineral –calificadas como tradicionales– y cumplen, en todos los casos, con los estándares internacionales referidos a los procesos de producción en impresión offset (ISO 12647) y de calidad en la reproducción del color (ISO 2846).

## 5. Conclusiones

Las tintas de impresión offset de formulación tradicional contienen aceites minerales y resinas sintéticas de origen petroquímico que, en los procesos de impresión y a temperatura ambiente, desprenden compuestos orgánicos volátiles (VOC). Los VOC son sustancias tóxicas que se liberan al entorno.

Las tintas de impresión offset calificadas como ecológicas sustituyen los aceites minerales y las resinas sintéticas por aceites de origen vegetal. Además de emplear recursos renovables para la producción de los aceites, esta base oleosa no desprende compuestos orgánicos volátiles (VOC). Desaparece, así, una fuente de toxicidad y se sustituye un recurso no renovable de origen petroquímico por uno renovable de origen vegetal.

Los estándares para la evaluación de los procesos de impresión offset y la evaluación de la calidad en la reproducción del color son relativamente recientes en términos de los tiempos en la industria de la impresión offset, que son lentos. Sin embargo, marcan unos parámetros claros respecto de qué evaluar y cómo. Desde su primera publicación, en 2006 para ISO 12647 referida a los procesos de impresión, y en 2004 para ISO 2846 referida a la calidad de la reproducción del color, han servido de guía y se han aplicado a la evaluación de formulaciones de tinta de impresión calificables como ecológicas.

Los resultados de evaluación de varias tintas de impresión ecológicas, tanto en su comportamiento en los procesos de impresión como en la calidad de reproducción del color, demuestran que pueden cumplir con los estrictos parámetros de tolerancia de los estándares ISO. No parece existir, en términos de calidad, ninguna penalización por el uso de tintas ecológicas. Y no parece, por tanto y en términos de calidad, justificable la continuidad en el empleo de sustancias tóxicas.

## 6. Otras líneas de investigación

En este estudio se aborda, exclusivamente, la viabilidad del uso de tintas ecológicas para impresión offset en términos de producción y calidad. No se contemplan otras variables que podrían dificultar la adopción de tintas ecológicas, como podrían ser los costes de producción o el desconocimiento de alternativas por parte de los profesionales del sector. En este último sentido, y de forma más general, es interesante la investigación llevada a cabo en 2021 por parte de Nandini, Hema, y R.Viveka, que plantea una encuesta a profesionales del sector para identificar actividades no ecológicas en los procesos de impresión.

## Notas

1. “Las tintas de impresión están compuestas por cuatro tipos de ingredientes: pigmento, vehículo o aglutinante, disolvente, aditivos. [...] Las tintas de impresión offset estándar son tintas con base de aceite. En la impresión offset, el barniz contiene disolvente a base de aceite y resinas fenólicas o de hidrocarburos, que son en su mayoría resinas sintéticas que sirven como aglutinantes. Las resinas utilizadas en la tinta de impresión contribuyen a las propiedades de dureza, brillo, adherencia y flexibilidad del producto. [...] Además, los aceites que actúan como disolvente en el barniz se utilizan para ajustar la viscosidad de la tinta.” (Traducción del autor).
2. ISO 12647 *Tecnología gráfica – Control del proceso para la producción de separaciones de semitono de color, pruebas e impresión de producción.* (Traducción del autor).
3. ISO 12647-1:2013 *Parámetros y métodos de medición.* Define y explica el conjunto mínimo de parámetros primarios de control de proceso necesarios para especificar de manera única las características visuales y las propiedades técnicas relacionadas con los procesos específicos de las impresiones de producción y de las simulaciones independientes del proceso en condiciones de impresión completamente caracterizadas. (Traducción del autor).
4. ISO 12647-1:2013 *Procesos de litografía offset.* Especifica una serie de parámetros de proceso y sus valores a aplicar al producir separaciones de color, formas de impresión y producción de impresión para imprentas de impresión offset de cuatro colores alimentadas por hojas y rotativas, excluyendo la litografía offset coldset en papel de periódico. (Traducción del autor).
5. ISO 2846 *Tecnología gráfica – Color y transparencia de los conjuntos de tintas para impresión en cuatricromía.* (Traducción del autor).
6. ISO 2846-1:2017 *Impresión offset alimentadas por hojas y rotativas heatset.* Especifica las características de color y transparencia que cada tinta de proceso debe cumplir para la impresión de pruebas y la impresión de producción utilizando litografía offset. Se definen igualmente las condiciones de impresión (que utilizan un test de imprimibilidad de laboratorio), el sustrato y un método de test para asegurar la conformidad. Las características se especifican para las tintas utilizadas en procesos de alimentación por hojas, rotativa heatset (con secado por calor) y curado por radiación. (Traducción del autor).
7. “La selección de aceite en la producción de tinta está relacionada con la naturaleza deseada del barniz. Los aceites minerales derivados del petróleo son disolventes alifáticos y en la tinta principalmente se utilizan los nafténicos y parafínicos. Una tinta típica de impresión offset alimentada por hojas contiene un 50-70% de aceite mineral o vegetal como disolvente.” (Traducción del autor).
8. “Los aceites minerales y la resina sintética que son componentes estructurales de la tinta son petroquímicos y los disolventes son componentes orgánicos volátiles (VOCs). Durante el proceso de impresión, los VOCs, los químicos en la estructura de la tinta de impresión offset que pueden evaporarse a temperatura ambiente, pueden ser liberados y casi todos ellos producen toxicidad.” (Traducción del autor).
9. “El aceite de sésamo, el aceite de soja, el aceite de girasol, el aceite de palma, el aceite de colza, el aceite de cártamo, el aceite de semilla de uva y el aceite de semilla de algodón

son alternativas potenciales para el aceite mineral utilizado en la producción de tinta de impresión offset.” (Traducción del autor).

10. Traducido del coreano con la asistencia de Bing Chat Enterprise.

11. Traducido del coreano con la asistencia de Bing Chat Enterprise.

12. Traducido del coreano con la asistencia de Bing Chat Enterprise.

13. “Lo que se espera de la tinta de impresión es calidad, que no cause problemas, que sea económica y eficiente. Debido a que las tintas a base de aceite vegetal y mineral muestran rendimientos de impresión similares en papeles recubiertos y no recubiertos en términos de calidad de impresión, el determinante para la elección de la tinta debería ser el medio ambiente y la salud.” (Traducción del autor).

## Referencias bibliográficas

- Aydemir, C., Yenidoğan, S., Karademir, A., & Arman Kandirmaz, E. (2018). The examination of vegetable- and mineral oil-based inks' effects on print quality: Green printing effects with different oils. *Journal of Applied Biomaterials & Functional Materials*, 137-143. doi:10.1177/2280800018764761
- Ha, Y.-B., Ming Yu, J., Sung-Sang, O., & Do-Hyun, R. (2012). Synthesis of an Environmentally Friendly Phenol-Free Resin for Printing Ink. *Bulletin of the Korean Chemical Society*, 3413-3416. doi:10.5012/BKCS.2012.33.10.3413
- Hayta, P., Oktav, M., & Ateş Duru, Ö. (2021). An ecological approach to printing industry: Development of ecofriendly offset printing inks using vegetable oils and pine resin as renewable raw materials and evaluation of printability. *Color Research and Application*, 164-171. doi:10.1002/col.22708
- Min Park, J., Han Kim, Y., & Bin Kim, S. (2013). Development of Solvent-Free Offset Ink Using Vegetable Oil Esters and High Molecular-Weight Resin. *Journal of Oleo Science*, 345-352. doi:10.5650/jos.62.345
- Moon, S.-H., Kim, S.-S., Koo, C.-W., & Yoo, K.-R. (2010). A Study on the Color Reproduction for Offset Printing using Ecological Ink in the Domestic Printing Environment. *Journal of the Korean Graphic Arts Communication Society*, 1226-1149. Obtenido de <https://koreascience.kr/article/JAKO201018752858346.page>
- Nandini, N., Hema, P., & R.Viveka, T. (2021). Survey for identifying non-eco friendly printing activities in various stages of printing workflow. *International Journal of Engineering Applied Sciences and Technology*, 168-175. Obtenido de <https://ijeast.com/papers/168-175,Tesma601,IJEAST.pdf>
- Park, J.-M., & Kim, S.-B. (2011). The Variation of Offset Ink Properties According to Methyl Ester of Soy Oil and Resin Molecular Weight. *Journal of the Korean Graphic Arts Communication Society*, 45-59. Retrieved from <https://koreascience.kr/article/JAKO201126239076091.page>
- Park, J.-M., & Kim, S.-B. (2012). The Variation of Offset Ink Properties according to the Vegetable Oil Esters. *Journal of the Korean Graphic Arts Communication Society*, 1-19. Obtenido de <https://koreascience.kr/article/JAKO201224963702504.page>

Rossitza, S. (2015). Offset Printing without Isopropyl Alcohol in Damping Solution. *Energy Procedia*, 690-698. doi:10.1016/j.egypro.2015.07.804

Sang-Hoon, K. (2003). Colorimetric Evaluation on Color Reproduction Properties of the Colorants for Offset Printing and Proofing. *Journal of the Korean Graphic Arts Communication Society*, 31-42. Obtenido de <https://koreascience.kr/article/JAKO200315875827902>. page

---

**Abstract:** Around the 2000s, inks for offset printing which have been referred to as ecological began to be developed and formulated. In the 2010s, several of these so-called ecological formulations were tested according to international standards: ISO 12647, referring to the control of printing processes; and ISO 2846, referring to the color quality in printing inks. According to the data collected, the ecological qualification no longer seems necessary for inks with these characteristics, because they comply with the color and printing quality standards and there seems to be no reason for the existence of traditional polluting inks. Although the offset printing industry is a slow-evolving industry, due to the cost of machinery, the need for quality control, and the compatibility of inks with existing machinery, at least two decades have passed since the first proposals for ecological inks. However, the industry continues to distinguish between traditional inks and ecological inks.

**Keywords:** ecological inks - offset inks - ecological offset printing - evaluation of color reproduction - printing processes - ISO 12647 - ISO 2846

**Resumo:** Por volta dos anos 2000, começaram a ser desenvolvidas e formuladas tintas para impressão offset, que foram chamadas de ecológicas. Na década de 2010, diversas dessas formulações ditas ecológicas foram testadas de acordo com normas internacionais: ISO 12647, referente ao controle de processos de impressão; e ISO 2846, referente à qualidade de cores em tintas de impressão. De acordo com os dados recolhidos, a classificação ecológica já não parece necessária para tintas com estas características, porque cumprem os padrões de cor e qualidade de impressão e parece não haver razão para a existência de tintas tradicionais poluentes. Embora a indústria da impressão offset seja uma indústria de evolução lenta, devido ao custo do maquinário, à necessidade de controle de qualidade e à compatibilidade das tintas com o maquinário existente, pelo menos duas décadas se passaram desde as primeiras propostas de tintas ecológicas. No entanto, a indústria continua a distinguir entre tintas tradicionais e tintas ecológicas.

**Palavras-chave:** tintas ecológicas - tintas offset - impressão offset ecológica - avaliação de reprodução de cores - processos de impressão - ISO 12647 - ISO 2846

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---



# Naturaleza, paisaje y sostenibilidad. La mirada de las mujeres en el arte emergente

Susana Gámez González <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El presente artículo es resultado de un análisis centrado en los trabajos realizados por artistas mujeres que fueron expuestos en la feria de arte emergente JustMad 2020 como indicador de las tendencias del arte actual en España. El objetivo es estudiar si la demanda social de un cambio de paradigma, ante la emergencia climática, tiene un reflejo en las obras presentadas y cómo lo abordan desde su condición de mujeres, analizando la influencia que la naturaleza y la sostenibilidad tiene en sus obras, aspecto, por otro lado, muy ligado a una cuestión tan universal como la identidad y la búsqueda de un lenguaje artístico personal.

**Palabras clave:** mujeres artistas - igualdad - sostenibilidad - identidad - naturaleza

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 89]

---

<sup>(1)</sup> **Susana Gámez González.** Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, España. Graduada en Bellas Artes por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España. Profesora Visitante del área de Pintura en la Facultad de Arte y Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España. Líneas de investigación: representación artística del pensamiento feminista. susana.gamez@urjc.es  
ORCID: 0000-0003-1238-0031

## Introducción

Las ferias de arte que tienen lugar anualmente en la ciudad de Madrid se presentan como referentes de la producción artística española que nace en un espacio donde antes no existía, caracterizándose por mostrar lo novedoso, las tendencias artísticas y a las futuras promesas del mundo del arte. Resulta pues, una muestra muy útil para analizar qué temas ocupan a los creadores, y la forma en que reflexionan y abordan su trabajo como reflejo de los asuntos que preocupan a la sociedad. Entre esos asuntos, y en línea con los Objetivos

de Desarrollo Sostenible (ODS) fijados en la *Agenda 2030* (ONU, 2015), se encuentran la igualdad de género y la protección del medio ambiente. El estudio de dichos aspectos se ha abordado mediante la combinación de los métodos de análisis cuantitativo y cualitativo. El primero de ellos se ha aplicado para elaborar una serie de tablas, a partir de la visita a la feria JustMad y la consulta de los catálogos publicados en su página web, que permitan extraer datos e identificar aquellas obras que respondan a los objetivos marcados: realizar una aproximación a la mirada de las mujeres artistas hacia la naturaleza y la sostenibilidad. De este modo, los parámetros de análisis de las primeras bases de datos fueron el sexo de los artistas, la edad, la nacionalidad y la disciplina, y posteriormente la temática, técnica y estilo. Una vez definida la selección final de las artistas, se ha aplicado un método de análisis comparativo cualitativo en dos direcciones: una confrontando las obras con representaciones tradicionales, en busca de diferencias formales y temáticas; y otra relacionándolas con otras artistas anteriores en busca de coincidencias que permitieran la identificación de intereses comunes. Por último, hay que señalar que la inclusión del pensamiento ecofeminista, término que, como se verá más adelante, relaciona la opresión de la mujer con la de la naturaleza, ha contribuido a la comprensión de ciertos patrones de repetición, así como iconos y símbolos utilizados por las artistas en un enfoque particularmente femenino. De este modo, nociones como la sensibilidad, la empatía y la reflexión profunda se presentan como herramientas muy fructíferas para proponer nuevas formas de abordar problemas como el desequilibrio en su concepto más amplio: social, económico, sexual...

## El arte emergente en cifras: las invisibles

En el año 2007, el ordenamiento jurídico español incorporó la Directiva Europea 2002/73/CE relativa a la aplicación del principio de igualdad de trato entre hombres y mujeres en lo que se refiere al acceso al empleo, a la formación y a la promoción de profesionales, y a las condiciones de trabajo a través de la *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo*. En concreto, en su artículo 26, titulado La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual, la ley dice que:

Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma. (*Ley Orgánica 3/2007, p.16*)

Entre los objetivos de los informes elaborados por la asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV), está el de comprobar si se cumple con dicho artículo y si se han llevado a cabo acciones positivas para garantizar la paridad en los espacios expositivos, y la conclusión siempre es la misma: las artistas siguen estando infrarrepresentadas (MAV, 2020). En lo que respecta a las ferias de arte emergente que se organizan en la capital de España, en la edición del año 2020 la feria de arte contemporáneo más importante de España: ARCO, con 39 ediciones y una facturación de 160 millones, contó con 403 mujeres artistas de un

total de 1357, es decir un 29,7% y de ellas tan sólo un 6,4% fueron españolas. Por su parte, JustMad e Hibrid son las ferias más comprometidas con la paridad a lo largo de los años y Art Madrid, la segunda feria más consolidada, es la que arroja la cifra más baja, con un 23,7% de representación femenina (MAV, 2020).

En este sentido, y frente a los datos recogidos, se puede concluir que, a pesar del compromiso teórico de las instituciones con la igualdad y de contar con subvenciones públicas, como en el caso de Arco y Art Madrid, este no tiene un traslado a la realidad, de la que se deduce que el mercado del arte sigue sin confiar en el talento femenino, y menos aún en el español.

Para la teórica feminista Kate Millett (1995), esta limitación se sustenta en el prejuicio de la superioridad masculina que garantiza al hombre una posición social superior basándose en tres categorías, entre ellas el temperamento (componente psicológico). Este es desarrollado en función de estereotipos masculinos y femeninos que atribuyen cualidades como la inteligencia, la fuerza y la eficacia al macho y la pasividad, la ignorancia y la docilidad a la mujer. Para la autora de *Política sexual* el sexo como categoría social impregnada de política, es entendida como “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo” (Millett, 1995, p. 68). Dicha teoría explicaría el trato que la historia del arte y el mercado otorga a las artistas, cuyo coto se ha visto reducido a la representación de motivos muy concretos y limitados al espacio doméstico, como los bodegones, objetos inertes en espacios cerrados como metáfora de su propia existencia: el anonimato.

De este modo se establece un distanciamiento entre el gran arte y el otro arte, el realizado por ellas. Como explica Simone de Beauvoir (2005): si la Humanidad es macho, por tanto, la mujer es un ser dependiente que se define en relación con el hombre, es la Otridad, lo Otro inesencial, él es el sujeto y ella el objeto. La considerada como segunda categoría por el arte oficial, infravalora y excluye también a las técnicas y procesos considerados tradicionalmente femeninos, como el arte textil o la cerámica, algo que se está revirtiendo gracias a las nuevas generaciones.

Por último, hay que apuntar que, puesto que el interés que mueve este estudio es el análisis de la mirada actual de las mujeres hacia la naturaleza y la sostenibilidad dentro del mundo del arte, JustMad ha sido la feria escogida para realizar una aproximación a la forma en que las artistas abordan la emergencia climática y su lugar dentro del mundo del arte ya que el índice de participación por sexo es el más equilibrado. Así, se ha detectado que en sus obras conceptos como la sostenibilidad y la igualdad encuentran un lugar común donde plantear un cambio de paradigma social.

## La naturaleza femenina

En el último cuarto del siglo XX surgen una serie de artistas que se rebelan contra el orden simbólico saliendo de su encierro y ocupando el espacio público. Dicho orden responde a la organización social que hunde sus raíces en el pensamiento cartesiano donde la supremacía de la racionalidad y la objetividad se imponía a los sentimientos y la compasión.

Como explica la filósofa Alicia Puleo (2023), esto se traduce en un joven guerrero instruido para dominar y ser importante, para lo que era necesario aplacar la empatía y ocultar los sentimientos; mientras que a las mujeres se las educaba en el cuidado, esto es, en estar atentas a las necesidades de los demás. Así, muchas de las representaciones que impregnan la cultura occidental responden a esa diferenciación donde el pensamiento (varón) se impone a la emoción (hembra). Sirva como ejemplo de esa dicotomía el grabado *La naturaleza revelada por la filosofía* de François Peyrard (1759-1822) incluido en su ensayo filosófico *Sobre la naturaleza y sus leyes* donde vemos como la filosofía nos revela la naturaleza encarnada en un cuerpo femenino desnudo y cuyo traslado al mundo del arte ha sido la asignación de roles muy concretos: la modelo o musa y el artista varón que modela las formas indisciplinadas del cuerpo femenino:

Es aquí donde el arte se presenta como el gran mediador y modelador, limitando la forma femenina, la naturaleza salvaje potencialmente incontrolable, convirtiéndola en una experiencia estética no perturbadora, borrando así el “temor al reconocer algo que está más allá de la limitación y el control humanos” (Nead, 1998, p.42).

Esa experiencia no inquietante y bella, a la que hace referencia la historiadora del arte británica Lynda Nead, se ha materializado en multitud de representaciones donde las mujeres se presentan acorde a las cualidades atribuidas a su sexo: mujeres pasivas de piel perfecta y con formas afines al canon de la época. Pero dicho control se torna siniestro con la llegada de las vanguardias en el siglo XX donde artistas muy reconocidos como los surrealistas Hans Bellmer y Marcel Duchamp nos devuelven imágenes rotundas y explícitas de esa dominación (Fig.1).



**Figura 1.** *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage.*  
Marcel Duchamp, 1946-1966.  
Philadelphia Museum of Art.  
© www.philamuseum.org.

Frente a sí, el hombre tiene a la naturaleza: tiene medios para actuar sobre ella, trata de apropiársela. Sin embargo, no la puede colmar. O bien sólo se realiza como una oposición puramente abstracta, es obstáculo y permanece ajena, o bien sufre pasivamente el deseo del hombre y se deja asimilar por él; sólo la posee consumiéndola, es decir, destruyéndola. (Beauvoir, 2005, p. 209)

Dichas imágenes, bien podrían ilustrar el libro *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution* (2023) de Carolyn Merchant, publicado por primera vez en el año 1981. En él, la filósofa ecofeminista parte de la era de la Revolución Científica y tecnológica como el momento en el que la naturaleza se convirtió en algo que había que neutralizar, controlar y dominar. El mecanicismo y el desarrollo industrial trajeron un modelo económico de consumo masivo que agota los recursos y deshumaniza a todos los seres.

Frente a esta concepción de la cultura y el arte, surge una propuesta artística alternativa donde la mujer se presenta como autora, libre y en comunión con la naturaleza.

Quizás el trabajo más conocido sea el de la artista cubana-norteamericana Ana Mendieta (1948-1985), pero esta nueva mirada y forma de entender el arte se hizo extensivo a muchos lugares del mundo durante la década de los setenta del siglo XX. Un ejemplo de ello es el trabajo desarrollado por la catalana Fina Miralles (Sabadell, 1950), quien responsabiliza al racionalismo de la necesidad de encasillar, y reivindica las emociones como parte del proceso creativo y de la vida. Para ella arte y vida son inseparables, incidiendo en el hecho de que somos seres sociales y que se ha perdido el humanismo. Ha trabajado mucho para saber quién es, a través de una obra esencial y a la vez compleja basada en sus propias experiencias vitales. Miralles se mira hacia dentro en un viaje que nunca acaba y lo hace, en la mayoría de los casos, en contacto directo con la naturaleza y con su propio cuerpo como en su serie *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* (Fig. 2): “mi cuerpo es la expresión de la liberación del sufrimiento”. ¡El mío y el de todas!” (MACBA, 2021, 15m16s).



**Figura 2.** *Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de pedres, El cos cobert de sorra, El cos sobre l'herba.* Fina Miralles, 1975. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. © Fina Miralles

## La mirada de las mujeres en el arte emergente: naturaleza y paisaje

Art Fairs es la empresa española, promotora de ferias de arte y eventos culturales que se encarga de organizar la Feria internacional de Arte Emergente JustMad y otras a nivel internacional como Justmadmia (Feria Internacional de Arte Emergente de Miami), SUM-MA (Feria Internacional de Arte Contemporáneo) y JustLX en Lisboa. En su undécima edición, celebrada del 27 de febrero al 1 de marzo de 2020 en Madrid, contaron con la participación de 52 galerías de ocho países y un total de 157 artistas de diversas nacionalidades. Además de las galerías de arte, y dado su cariz de plataforma para nuevos artistas, también contaron con cinco mujeres artistas recién graduadas a través de la iniciativa Emerge BB.AA. de la Universidad Francisco Vitoria.

La propia organización se define como un lugar donde pensar el presente desde la creación artística a través de una programación interdisciplinar y vanguardista que reflexiona sobre las cuestiones más presentes en nuestra sociedad. Si bien es cierto que cada artista trata el tema escogido para desarrollar su obra de una manera personal y distinta, tratando de trazar un sistema que agrupe tendencias, se podría decir que el medio ambiente y la preocupación por un futuro sostenible, la igualdad de género y diversos aspectos socio-culturales fueron los temas elegidos por la mayoría de las artistas que participaron en JustMad 2020. El retrato de la diversidad humana y de la vida cotidiana de las fotografías intervenidas con pintura de Mariana Álvarez, los refugios coloristas de Marina Anaya, los momentos íntimos y el voyerismo de Rita Sala, los collages sobre el individuo y la sociedad de Karen Elliot o los medios de comunicación social, tema principal de la obra de Anna Khodorkovskaya, son algunos ejemplos que dan cuenta de la variedad y la multidisciplinariedad de las obras expuestas.

En cuanto al tema que nos ocupa, la naturaleza y la preocupación por el medio ambiente, han sido reflejados de muy diversas formas; una de ellas son las pequeñas pinturas de Inez Wijnhorst (Países Bajos, 1967), que forman parte de su serie *Diálogos e Pontes* (2018) donde, a partir de un análisis de cariz existencialista del famoso fresco *La creación de Adán* de Miguel Ángel (1511), “propone un reconocimiento mutuo que apunte a un centro común donde se disuelvan todas las diferencias” (Wijnhorst, 2018, párr.1). La propuesta, totalmente oportuna ante un momento de tensión política y de guerras, nos recuerda lo absurdo de las etiquetas y los conflictos, ya que todos compartimos un origen común, una misma naturaleza.

Otra de las piezas expuestas es la instalación *Plásticos en el mar* (2020), de la artista especializada en paisaje Adriana Berges (Madrid, 1992), compuesta por siete cuadros al óleo con los que pretende concienciar de las consecuencias que dicho material tiene sobre el medio ambiente. Algo que Cristina Almodóvar (Madrid, 1970) también tiene muy presente, pero en este caso utilizando directamente el material reciclado para construir naturaleza (Fig. 3), es decir, el mismo elemento que está destruyendo el medio ambiente se transforma en bellas esculturas que esconden una reivindicación: “la reformulación de la conciencia humana en su relación con el entorno inmediato, en un alegato por una nueva cultura de regreso reconciliante con lo salvajemente natural” (Tena, s.f., párr. 2). Por último, en una línea parecida, la alemana Helga Stüber también reutiliza un elemento de deshecho, pero en este caso de una herramienta estrechamente vinculada al arte: el lápiz. Las virutas y las

minas le sirven para crear obras de dos y tres dimensiones en las que reflexiona acerca de la fragilidad de la materia y lo transitoria de nuestra existencia, mostrándonos que lo que tomamos de la naturaleza se puede reintegrar de otra manera: el arte (Trema, s.f.).

Otro asunto que toma fuerza en las nuevas corrientes artísticas es el arte textil, reivindicando su lugar dentro del considerado como gran arte y huyendo del calificativo 'femenino' como término para denostarlo o infravalorarlo. Kristie Arias (Lima, 1977) apoya la cultura, la responsabilidad social y la artesanía de su país con su serie *Paisaje Nodal* (2019). Sus *Estatigramas* "muestran en tejido lo que un tajo en la tierra: estratos o rocas sedimentadas" (Duarte, 2019, párr. 3), son "trozos de historia geológica que Arias anuda a la narración textil de un pasado precolombino y de un presente de subversión, al ciclo vital y la posibilidad de regeneración" (Duarte, 2019, párr. 4). Mediante el uso de fibras naturales como baby alpaca, algodón o yute, expresa el arraigo a la tierra y pone en valor las tradiciones de civilizaciones precolombinas del Antiguo Perú, como los Paracas, cuyos mantos textiles formaban parte de los fardos funerarios.

La también artista textil peruana Ana Teresa Barboza (Lima, 1981) con su serie *Leer el paisaje* propone mirar de nuevo a la naturaleza, con sus estructuras de hilo de fibras animales y vegetales teñidos con tintes naturales por comunidades cercanas al propio paisaje fotografiado, y en el que propone otro orden (Fig. 4). El bordado le sirve para realizar un paralelismo entre el trabajo manual y los procesos de la naturaleza:

Me aproximo al mundo vegetal y al paisaje a través del laborioso y minucioso trabajo del bordado y el tejido. Trato de acercarme a sus ritmos y su constante transformación, y así forzarnos a tomar una mirada contemplativa sobre nuestro entorno. La imagen es tejida a partir de mapas geológicos, climáticos e hidrológicos de las zonas donde la fotografía fue tomada (La Gran, s.f. párr.4).



4.



3.

**Figura 3.** *Proliferaciones*, Cristina Almodóvar, 2018.  
Cristina Almodóvar. © Cristina Almodóvar

**Figura 4.** *Trama del bosque. Rio Rhône. Serie Leer el paisaje*, Ana Teresa Barboza, 2016. Ana Teresa Barboza  
© Ana Teresa Barboza



**Figura 5.** Serie  
*Lugar de Ausencia*,  
Eva Díez, 2018

La fotografía es la herramienta utilizada también por Eva Díez (Vigo, 1992), pero para intervenirla digitalmente y borrar la huella humana en su serie *Lugar de Ausencia* (2018). Para la artista se trata de narrar un camino que “busca reflejar el universo natural a través del vacío. Un vacío que al igual que el espejo no contiene nada pero está ligado a todo el universo, ligado a la naturaleza primigenia, esa que nos vincula a lo que somos” (Marimón, s.f. párr.2). (Fig. 5)

## La emergencia de un cambio de paradigma: sostenibilidad e igualdad

Mucho se ha escrito acerca del ecofeminismo y, en el caso de la filósofa argentina Alicia Puleo, ella defiende una teoría ecofeminista crítica como contrapunto al modelo capitalista y patriarcal. Un modelo basado en el valor monetario y en la explotación de los recursos naturales, y cuyo objetivo no es cubrir las necesidades de las personas, sino el beneficio económico que comporta una degradación del medio. A pesar de las posibles diferencias “todos los ecofeminismos comparten la visión de que la subordinación de las mujeres a los hombres y la explotación de la naturaleza son dos caras de una misma moneda” (Rodríguez y López, 2010, p. 6). Así la Agenda 2030, aprobada por la Organización de las Naciones Unidas [ONU] en el año 2015, tiene entre sus ODS la protección del medio ambiente y la igualdad de género.

No se trata pues de identificar a la mujer y la naturaleza de una forma reduccionista, simplista o biologicista, sino de “pensar y pensarnos con otra mirada en la urgencia de los tiempos del cambio climático” (Puleo, 2017, p. 212) y “renaturalizar’ al hombre ajustando la organización política, relacional, doméstica y económica a las condiciones de la vida, que naturaleza y mujeres conocen bien. Una ‘renaturalización’ que es al tiempo ‘reculturización’” (Rodríguez y López, 2010, p. 8)

Así durante siglos esa relación mujer-naturaleza ha impedido el acceso de las mujeres a la cultura produciéndose una invisibilización que llega hasta nuestros días. Ya en el año 1611

una joven Clara Peeters tuvo que esconder su retrato en su obra *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra* (Fig. 6), una forma ingeniosa de mostrarse como autora ante los impedimentos que encontraban las artistas para desarrollar una profesión como la de pintora.

Todas estas cuestiones vertebran muchas de las obras expuestas en la feria objeto de estudio, de esta forma encontramos varias representaciones en las que las propias artistas se esconden detrás de elementos vegetales aludiendo, posiblemente, a la ocultación de su talento, justificada en la biología y el pensamiento tradicional que las presuponía incapaces de penetrar en la cultura, y en el considerado como gran arte.

Teresa Cucala (Castellón, 1967) aborda el mundo femenino y la naturaleza desde el collage, tanto digital como manual, y lo hace a través de la recuperación de recuerdos (libros y revistas antiguas) para darles una nueva vida. Rostros de mujeres y elementos naturales, como ramas, alas de animales, u otros materiales como el pan de oro o el ganchillo integrados en una composición armónica y de estilo vintage. En su obra *Mariposas*, expuesta en la undécima edición de la feria de arte contemporáneo JustMad (Fig. 7), nos muestra un busto femenino rodeado de dichos insectos cuyo simbolismo está asociado a la transformación, pero también a la perseverancia y la resiliencia. Los ojos son cubiertos con un conjunto de flores a modo de máscara, un recurso que también podemos encontrar en el proyecto *Mujeres Congo* (2015) de la reconocida fotógrafa Isabel Muñoz (Barcelona, 1951) y que conectaría con las representaciones que las civilizaciones antiguas realizaban de las diosas cubiertas con máscaras vegetales, ligadas al concepto de madre naturaleza y a posibles” rituales propiciatorios de la recuperación de la flora en cierta estación del año” (Montes, 1998, p.126).



6.



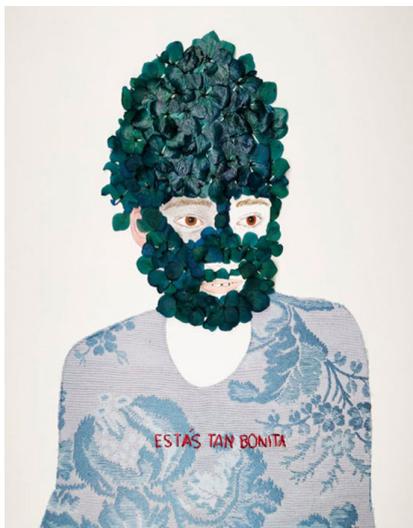
7.

**Figura 6.** *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra*, Clara Peeters, 1611. Museo Nacional del Prado. © Dominio público

**Figura 7.** *Mariposas*, Teresa Cucala, 2019. Juca Claret. © 2021 Galería de Arte Juca Claret

Estefanía Martín Sáenz (Bilbao, 1982) también mira al pasado, en este caso a los cuentos y tradiciones paganas y precristianas que protagonizan las fiestas de la primavera, el año nuevo o los carnavales en diferentes países europeos, donde la mujer es relegada a un segundo plano. En su serie *Las ausentes*, a través de dibujos, acuarelas y acrílicos, Martín Sáenz rescita a los personajes femeninos silenciados de los cuentos, presentándolos en posiciones alejadas del tradicional rol pasivo y con una factura manual en la que incluye telas poco frecuentes en el medio pictórico como los troquelados, rasos brocados o bordados. En muchos de sus trabajos (Fig. 8) “las figuras femeninas aparecen sin rostro porque lo que importa destacar es el carácter universal de una situación endémica de desequilibrio social... no importan los rasgos concretos de un rostro, sino la representación en términos absolutos de una realidad compartida” (Art Madrid, 2019, párr. 4).

La unión con la naturaleza fue la base del trabajo, hace más de cuatro décadas, de otras artistas cuyo discurso chocaba con las convenciones y el orden simbólico que dominaba la esfera artística del momento, sirva como ejemplo las performances de las artistas anteriormente mencionadas: Ana Mendieta (Cuba, 1948) y Fina Miralles (Sabadell, 1950). Trabajos donde el cuerpo se integra como un elemento más del entorno mostrando una relación respetuosa con el medio ambiente y un reencuentro con los orígenes. En la fotografía que documenta las acciones efímeras llevadas a cabo por Mendieta en su serie *Siluetas* (Fig. 9 izq.), la artista cubana cubre su cuerpo con flores evocando arquetipos de diosas antiguas para reconectarse con la Madre Tierra (MOCA, s.f.). Imagen que recuerda formalmente a la presentada por la fotógrafa Andrea Torres (Barcelona, 1990) en su serie *Mesmerize* (Fig. 9 dcha.), resultado de su exploración de la feminidad y la naturaleza y cuya inspiración se encuentra en los sueños y el surrealismo, generando espacios sugerentes cuyo significado deja abierto a la interpretación de quien los observa (Futures, s.f.).



**Figura 8.** *Máscara 5*,  
Estefanía Martín Sáenz,  
2018. ArtMadrid. © 2023  
Art Space Madrid S.L



**Figura 9.** Relación de las obras *Flowers on Body (Silueta series)*, Ana Mendieta (izq.), 1973-78. University of Oregon © Ana Mendieta y Proyecto *Mesmerize*, Andrea Torres (dcha., 2014. Andrea Torres © Andrea Torres

## Conclusiones

Tras la identificación de las mujeres artistas que participaron en la feria de arte emergente JustMad del año 2020, se ha escogido una serie de obras como muestra de la tendencia a introducir aspectos relacionados con la sostenibilidad, un tema, por otro lado, muy presente en la sociedad.

Con el análisis de algunas de sus obras se ha podido comprobar el interés que la naturaleza y el paisaje despierta en ellas y como es mostrado de muy diversas formas: los elementos vegetales de Cristina Almodóvar hablan de la recuperación, la transformación y la segunda vida, algo muy ligado a la noción de humanidad, entendida como sensibilidad y compasión hacia todos los seres vivos, y a tender puentes y encontrar aquello que conecta a las personas, como recuerda Inez Wijnhorst. Por su parte, Kristie Arias y Ana Teresa Barboza vuelven al origen como fórmula de regeneración con el uso de fibras naturales en su trabajo con artesanos locales que les conecta con la tierra y pone en valor la colectividad y la memoria; una vuelta que Eva Díez muestra mediante el borrado de la huella humana en sus paisajes, donde la naturaleza vuelve a ocupar su lugar.

En cuanto a la identidad como mujer y como artista, el retrato es el medio más empleado, y en él incluyen elementos de la naturaleza para ocultarse. Una posible interpretación desde la visión feminista es su interés por remarcar la falta de reconocimiento de las mujeres que han sido invisibilizadas a lo largo de la historia del arte y que aún se ve reflejado en las cifras de participación en las muestras de museos y ferias. Como explicaba la filósofa existencialista Simone de Beauvoir “el hombre busca en la mujer el Otro como Naturaleza... la mujer resume la naturaleza como Madre, Esposa e Idea” (Beauvoir, 2015, p. 213).

La justificación biológica y la asociación con la naturaleza ha sido la forma de mantener alejada a la mujer del arte como autora y artista. Sin embargo, lejos de distanciarse de todo aquello denostado y considerado femenino (en un sentido negativo para el mercado y la historia oficial del arte), las artistas lo utilizan para pensar en nuevas formas de crear, en nuevas miradas y medios para denunciar un sistema que no es justo con ellas ni con el medio ambiente. En definitiva, un cambio de paradigma que pone en valor la igualdad y la sostenibilidad frente a un modelo tradicional de dominio y destrucción.

## Referencias Bibliográficas

- Art Madrid (10 de septiembre de 2019). *Máscaras bordadas para rostros universales*. <https://www.art-madrid.com/es/post/mascaras-estefania-martin-saenz>
- Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo* (1949). Cátedra.
- Duarte, M. (3 de octubre de 2019) “Paisaje nodal”: el arte textil le rinde tributo al pasado y a la naturaleza. *El comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/arte/paisaje-nodal-el-arte-textil-le-rinde-tributo-al-pasado-y-a-la-naturaleza-noticia-2/?ref=ecr>
- Futures (s.f.). *Andrea Torres Balaguer* <https://www.futures-photography.com/artists/andrea-torres-balaguer>
- La Gran (s.f.). *Ana Teresa Barboza*. <https://www.lagran.eu/ana-teresa-barboza>
- España, Jefatura del Estado (2007). Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. *Boletín Oficial del Estado*, 71, de 23 de marzo de 2007. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-6115-consolidado.pdf>
- MACBA Barcelona Oficial (2021, 18 de febrero). *Fondo #06: Fina Miralles | MACBA*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=L9AQmx2Bth8>
- Marimón, M. (s.f.). *Lugar de Ausencia de Eva Díez*. <https://marisamarimon.com/lugar-de-ausencia-eva-diez>
- Merchant, C. (2023). *La muerte de la naturaleza: mujeres, ecología y revolución científica*. Siglo XXI Editores.
- Millett, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra.
- MOCA (s.f.). *Siluetas Works in Mexico*. <https://www.moca.org/collection/work/siluetas-works-in-mexico-7>
- Montes, J. F. J. (1998). Diosas de la montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el arte rupestre levantino español (Sureste de la Península Ibérica). *Zephyrus*, 51, 111-136. <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0514-7336/article/view/5026>
- Mujeres en las Artes Visuales. (2020). *Nota de prensa: los datos de las ferias de arte bajo el prisma del género - Datos Previos Informe MAV #20 Presencia Mujeres Ferias de Arte 2020 Madrid*. <https://mav.org.es/wp-content/uploads/2020/02/Nota-de-Prensa-Datos-Previos-Ferias-de-Arte-2020-Madrid.pdf>
- Mujeres en las Artes Visuales. (2019). *Informe MAV Nº 19. Comparativa de autoría de exposiciones individuales en diferentes museos y centros de arte en España (2014-2019), respecto a los informes: INFORME MAV #5 (1999-2009) e INFORME MAV #12 (2010-2013)*. <https://mav.org.es/wp-content/uploads/2019/12/INFORME-MAV-19.pdf>

- Nead, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos.
- Organización de las Naciones Unidas (2015 b). *Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*, Resolución del 25 de septiembre de 2015. [https://www.agenda2030.gob.es/recursos/docs/APROBACION\\_AGENDA\\_2030.pdf](https://www.agenda2030.gob.es/recursos/docs/APROBACION_AGENDA_2030.pdf)
- Puleo, A. (11 de mayo de 2023). *Empatía hacia el ser y no ser. Arte, Ciencia y Género*. [Ponencia]. Seminario EMPACT - Empatía y Sostenibilidad: “El arte de pensar como una montaña”. Proyecto Europa Creativa. Real Jardín Botánico de Madrid.
- Puleo, A. (2017). ¿Qué es el ecofeminismo?. *Quaderns de la Mediterrània*, 25, 210-215. [https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2021/05/%C2%BFQue%CC%81-es-el-ecofeminismo\\_-1.pdf](https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2021/05/%C2%BFQue%CC%81-es-el-ecofeminismo_-1.pdf)
- Rodríguez, M. P. y López, Y. H. (2010). Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro. *CIP-Ecosocial. Boletín ECOS*, 10, 1-9. [https://www.madafrica.es/wp-content/uploads/2020/11/Ecofeminismo\\_una\\_propuesta\\_para\\_repensar\\_el\\_presente\\_y\\_construir\\_el\\_futuro\\_Marta\\_Pascual\\_y\\_Yayo\\_Herrero\\_2010.pdf](https://www.madafrica.es/wp-content/uploads/2020/11/Ecofeminismo_una_propuesta_para_repensar_el_presente_y_construir_el_futuro_Marta_Pascual_y_Yayo_Herrero_2010.pdf)
- Tena, Silvia (s.f.). *Proliferaciones*. <https://www.cristinaalmodovar.com/proliferaciones>
- Trema Editores e Comerciantes de Arte (s.f.). *Helga Stüber-Nicolas*. <http://trema-arte.pt/acervo/helga-st%C3%BCber-nicolas>
- Wijnhorst, Inez (2018). *Diálogos e Pontes*. <https://inez-wijnhorst.squarespace.com/#/dialogues-and-bridges-2018/>

**Abstract:** This article is the result of an analysis focused on the works carried out by female artists that were exhibited at the emerging art fair JustMad 2020 as an indicator of current art trends in Spain. The objective is to study if the social demand for a paradigm shift, in the face of the climate emergency, is reflected in the works presented and how they approach it from their position as women, analyzing the influence that nature and sustainability have on their works. aspect, on the other hand, closely linked to an issue as universal as identity and the search for a personal artistic language.

**Keywords:** women artists - equality - sustainability - identity - nature

**Resumo:** Este artigo é o resultado de uma análise centrada nas obras realizadas por artistas femininas que foram expostas na emergente feira de arte JustMad 2020 como um indicador das tendências artísticas atuais em Espanha. O objetivo é estudar se a reivindicação social por uma mudança de paradigma, face à emergência climática, se reflete nos trabalhos apresentados e como a abordam a partir da sua posição de mulher, analisando a influência que a natureza e a sustentabilidade têm nas suas obras. aspecto, por outro lado, intimamente ligado a uma questão tão universal como a identidade e a procura de uma linguagem artística pessoal.

**Palavras-chave:** mulheres artistas - igualdade - sustentabilidade - identidade - natureza

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]



---

**Resumen:** La Revolución industrial permitió el acceso generalizado de la población a productos en base a una producción lineal que consume recursos naturales y genera residuos. Este tipo de producción que genera una huella negativa en el medio ambiente fue rechazado socialmente a partir de la década de los años 60 del siglo XX y obligó a la industria a modificar sus políticas y desarrollar procedimientos nuevos que preservasen los recursos ambientales y fuesen más sostenibles para las generaciones actuales y futuras.

Este artículo se marca como objetivos mostrar de qué modo la industria se ha adaptado a este nuevo paradigma de fabricación más respetuoso con el medio ambiente, y, por otro lado, ejemplificar con varios diseños icónicos cómo las empresas de diseño de mobiliario los reeditan adaptándolos a unos criterios más sostenibles a los que fueron diseñados en un primer momento.

**Palabras clave:** ecológico - diseño - icono - reedición - sostenibilidad

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 105-106]

---

<sup>(1)</sup> **Miguel Ángel Calvo Andrés.** Universidad Rey Juan Carlos. España. Docente e investigador, imparte clases en el Grado de Diseño Integral y Gestión de la Imagen, interesado en la transversalidad e intercambio de conocimientos entre disciplinas, y la búsqueda de sinergias para avanzar en la innovación. miguelangel.calvo@urjc.es

## Introducción

La Revolución industrial iniciada a mediados del siglo XVIII propició que se aumentara la cantidad y variedad de productos disponibles y con ello que pudieran ser asequibles a un gran porcentaje de la sociedad, pero este modelo de fabricación necesitaba consumir gran cantidad de recursos materiales y energía lo que devino en un impacto negativo en el medio ambiente. “La degradación del medio ambiente surge en las sociedades desarrolladas en un contexto de plena industrialización”. (Chambouleyron & Pattini, 2004, p.84). Este modelo lineal de fabricación conlleva un consumo de materias primas tal que

compromete la capacidad del planeta de regenerarse, lo que ha llevado a la industria a plantearse un nuevo modelo productivo “que reduzca la presión sobre el medio ambiente”. (Prieto-Sandoval *et al.*, 2017, p. 86).

No fue hasta principios de los años 60 del siglo XX cuando el impacto negativo en el medioambiente a consecuencia de la incesante explotación de los recursos naturales por parte de las industrias hizo que surgiera una sensibilidad medioambiental alentada por los movimientos ecologistas que estaban empezando a aflorar, y a la publicación del libro *Silent spring*, o *Primavera silenciosa*, escrito por Rachel Carson (1962) donde se comenzó a poner en la palestra la degradación de la naturaleza por el uso abusivo de la industria.

Para Madge (1997) existió una fuerte relación entre los movimientos sociales preocupados por el medio ambiente surgidos en las décadas de los 60 y 70 y el nacimiento del concepto *Green design* o *Diseño verde* en la década de los 80. En estos inicios del interés por la protección ambiental el diseño se centraba en los productos y los procesos, lo que fue el germen del Ecodiseño que extendió su interés y responsabilidad a todo el ciclo de vida del producto.

El Ecodiseño considera la aplicación de criterios protectores del medioambiente en los procesos de diseño “cuyo principal objetivo es el aumento de la eficiencia de los productos o servicios, generando a su vez el menor impacto ambiental posible a lo largo de su ciclo de vida”. (Sierra-Pérez *et al.*, 2014). Pero, aunque la visión del Ecodiseño ya era global, todavía pudo evolucionar a una búsqueda mayor de sustentabilidad de los recursos ambientales: el Diseño Sustentable. Como recoge Hegeman (1997) el Diseño Sustentable busca soluciones que disminuyan el uso de materiales a lo largo del ciclo de vida de los productos, la optimización del uso de energías y materiales renovables, e incrementar la longevidad del producto.

En 1990 Pearce y Turner formulan el término “Economía Circular” planteando que sería posible un flujo de materias y energía en un contexto productivo cerrado (1990). Este planteamiento económico cerrado, equivalente a un ecosistema en la naturaleza, supuso un reto para la industria y la sociedad, y se convirtió “en un paradigma que busca el desarrollo sostenible, proponiendo diferentes estrategias en toda la cadena de producción y uso de los productos y servicios”. (Prieto-Sandoval *et al.*, 2017, p. 85). La Economía Circular busca promover un movimiento cíclico desde la extracción de materias primas, transformación de las mismas para crear productos, la distribución de estos, su uso y recuperación tanto de materiales como de la energía utilizados (Stahel, 2016). El modelo de Economía Circular se sustenta en el principio de las 3Rs: Reducir, Reusar y Reciclar, y en estrategias de diseño sostenible (Yuan *et al.*, 2008).

## Estrategias de la industria protectoras del medio ambiente

En la actualidad la protección del medioambiente es una de las mayores preocupaciones para la sociedad, y como agente ineluctable de los procesos de fabricación de los distintos productos que se crean también lo es para la industria. Es por ello por lo que han tenido

que aplicarse en adaptar los planteamientos y procesos de fabricación para estar acordes con las demandas de sus consumidores.

A continuación, se va a realizar un repaso sobre la transformación de la industria hacia un modelo más sostenible, así como la enumeración de una serie de estrategias que han surgido en la industria en general, y pueden ser aplicables a las industrias que generan mobiliario, para mostrar cómo se han ido modificando los procesos de fabricación para hacerlos más respetuosos con el medio ambiente.

El tema de la ecología y protección del medio ambiente ha generado gran terminología que se usa de un modo coloquial indistintamente, pero que presentan matices y diferencias que resulta importante aclarar antes de avanzar más en el estudio. El término Sostenibilidad fue definido por la Comisión Brundtland en 1987 como “satisfacer las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades”. Este concepto relaciona producción y consumo responsable, junto a la optimización de los recursos implicados en el desarrollo de un producto (Sierra-Pérez *et al.*, 2014). En sus orígenes la aplicación de la sostenibilidad en el diseño de producto se veía como un componente independiente que se yuxtaponía a un diseño, pero desde finales del siglo XX ya existen autores como Chen que argumentan que “la sostenibilidad y la estética son coprincipios de un buen diseño de producto, con el que asociamos ‘la estética sostenible’, y que se necesitan mutuamente en el desarrollo ecoestratégico”. (2021, p. 1177).

El concepto de Impacto Medioambiental se identifica con los efectos negativos que puede provocar una actividad sobre el entorno natural. Si lo circunscribimos a una actividad industrial para fabricar un producto puede aplicarse el concepto en cada una de las distintas etapas de su ciclo de vida, tanto en la concepción primera del diseño, la fabricación, el uso y finalmente su desecho o reutilización. Por ello, dentro de las competencias del diseñador de producto debería estar el aplicar una perspectiva más allá de las fases de diseño, de producción, de distribución y de uso del producto y pensar en qué ocurre cuando el producto deja de usarse, momento en el que llegados a este punto se pueden aplicar diferentes estrategias respecto al tratamiento de los materiales o componentes del producto desechado para intentar reincorporarlos en los procesos de fabricación de nuevos productos, u obtener materiales o energía que pudiesen aplicarse a otros usos.

La sociedad culpa a las empresas como principales causantes y, por ello ende, responsables de solucionar los problemas medioambientales. Por ello, las empresas están orientándose a la fabricación de productos y servicios de modo que su producción, consumo o utilización y eliminación genere el menor impacto medioambiental posible. “una visión que integra, de forma global todo el proceso de adquisición, consumo y post-consumo de los productos y que pone, desde un inicio, los criterios ambientales en primer lugar”. (Orbe-gozo & Vargas, 2019, p. 11)

Aunque la industria es vista por la sociedad como la responsable de los impactos negativos medioambientales que sufre el planeta, es necesario puntualizar que no todos los problemas ambientales que existen son causados por ella, en algunas ocasiones pueden tener causas naturales, en estos casos únicamente se puede actuar en las consecuencias ya que no es posible evitarlas al ser motivadas por fenómenos naturales. En otras ocasiones sí pueden tener causas debidas a actividades humanas siendo evitables, controlables y corregibles, aunque sus efectos e impactos no tienen por qué serlo. (Pérez & Meza, 2013,

p. 113), son en estos casos en los que las políticas de las empresas determinan la huella ecológica de los productos que fabrican.

La inclinación de las empresas hacia la ecología puede provenir de un interés real en proteger el medio ambiente o en un aspecto más pecuniario de adaptarse a las tendencias de la sociedad y de sus potenciales clientes. Cuando un cliente va a adquirir un producto hay varios parámetros que entran en juego, desde el coste, que sería el más pragmático, a la percepción afectiva “como el sentimiento de lo bello, o el bien colectivo, donde se incluye el bien ecológico y medioambiental”. (Walker, 2006).

El llamado “paradigma clásico” de gestión medioambiental es para García y Armas (2007) aquel modelo empresarial donde no se ha incluido la variable medioambiental en la toma de decisiones. En la teoría económica clásica ciertos recursos naturales no se valorizaban al encontrarse de un modo natural y sin grandes esfuerzos, motivos por los que la industria no encontraba ningún incentivo para conservarlos. Esta teoría ya ha quedado obsoleta en los últimos años y las empresas se han aplicado en el proceso de sensibilización ambiental arrastradas por la sociedad y han realizado el ejercicio de repensar un nuevo sistema económico “que integre el beneficio colectivo, el respeto a la cultura y tradiciones locales y albergue, en definitiva el bien social y el respeto a la naturaleza”. (Orbegozo & Vargas, 2019, p. 11).

Para Jawaharlal el enfoque centrado en la maximización del rendimiento y la minimización del costo basado en la restricción de recursos resulta un enfoque centrado únicamente en el ser humano y deja fuera el medio ambiente (2019, p. 81). El planteamiento de fabricación de productos según este enfoque busca obtener productos competitivos basados en el menor costo, la mayor calidad posible y en el menor tiempo, pero excluye el impacto ambiental que pueda producir. Es en la fase de diseño de un producto donde las decisiones que se tomen pueden generar un gran impacto en el costo, calidad y tiempo de fabricación del producto, pero también en el medio ambiente.

En esta vorágine de conceptos derivados de la ecología existen términos utilizados equivocadamente como sinónimos sin serlo, como, por ejemplo: recursos naturales y recursos ambientales. Para Field y Field (2003) los recursos naturales son aquellos que proporciona la naturaleza para producir, y los recursos ambientales son aquellos recursos que permiten mantener un nivel de calidad ambiental que garantice la salud de las personas y un uso racional de los recursos naturales. Ambos están estrechamente relacionados ya que el uso racional de los recursos ambientales proporcionará una mayor calidad medioambiental que garantizará la provisión en el futuro de recursos naturales.

Los recursos naturales que extrae la industria del medio ambiente, necesarios en los procesos productivos como materia prima, se pueden clasificar por el marco temporal en (Pérez & Meza, 2013, p. 115):

- No renovables. La utilización del recurso implica su destrucción, siendo necesarios grandes periodos de tiempo para su regeneración.
- No renovables con servicios reciclables. El uso del recurso conlleva su destrucción, pero es recuperable en un período de tiempo más o menos inmediato por medio de un proceso industrial de reciclado.
- Renovables. El uso agota o destruye el recurso, pero se produce su regeneración según un proceso natural biológico.

- Ambientales. El uso no implica su agotamiento o en su caso su velocidad de regeneración o reproducción es rápida.

Los llamados procesos industriales sostenibles son diseñados en sus distintas etapas con criterios de eficiencia para que “generen menos residuos y desechos, no contaminen el ambiente y utilicen sustancias que sean inocuas, así como los productos y subproductos elaborados por ellas”. (Pérez & Meza, 2013, p. 108). Estos procesos buscan contribuir al desarrollo sostenible, estimulando el uso de recursos renovables y fomentando el empleo eficiente de los recursos naturales.

Los procesos industriales tienen que contribuir al desarrollo sostenible, entendido como el tipo de desarrollo orientado a garantizar la satisfacción de las necesidades fundamentales de la población y elevar su calidad de vida, a través del manejo racional de los recursos naturales, propiciando su conservación, recuperación, mejoramiento y uso adecuado, de tal manera que esta generación y las futuras tengan posibilidad de utilizarlos y disfrutarlos, sobre bases éticas y de equidad, garantizando la vida en todas sus manifestaciones. (Pérez & Meza, 2013, p. 108-109)

El diseño de procesos o productos eliminando o reduciendo el uso o generación de sustancias peligrosas recibe el nombre de Química Verde, nació en EEUU tras ser promulgada en 1990 la Ley de Prevención de la Contaminación, que buscaba reducir la contaminación ya desde el origen del proceso de fabricación (Pérez & Meza, 2013). Partiendo del concepto de Química Verde se desarrolló la llamada Ingeniería Verde, que para Allen y Shonnard según lo cita Cívicos (2008) es el “diseño, comercialización y uso de procesos y productos, los cuales son técnica y económicamente viables, a la vez que minimizan: 1) la generación de contaminación y 2) el riesgo para la salud y el medioambiente”.

Otro concepto relacionado con la industria y la ecología es el Diseño sostenible, centrado en la preservación de los recursos existentes para que puedan ser disfrutados en el presente y por las generaciones futuras. Este planteamiento conlleva un uso racional y eficiente de los recursos materiales y la energía actual, y el control de la contaminación y desechos que se generan en el proceso de fabricación de un producto. Por tanto, se busca “optimizar recursos y (...) evitar residuos, minimizarlos y reciclarlos”. (Chen, 2021, p. 1179). Un ejemplo de estrategia de Diseño sostenible es la propuesta por McDonough y Braungart (2002) *Cradle to cradle* o *De la cuna a la cuna* (C2C) que plantea la reintroducción de los productos y servicios al sistema productivo como recursos, siendo impulsores de la Economía Circular. Para conseguir este propósito es necesario que los productos sean diseñados de modo que puedan ser recuperados.

El concepto de Ecología industrial pretende asemejar el ecosistema industrial a un ecosistema biológico de manera que cada proceso de fabricación está interrelacionado y dependiente del resto (Pérez & Meza, 2013, p. 110). En la Ecología industrial se plantea importante e imprescindible la intervención de los consumidores finales como actores decisivos en la toma de decisiones, tanto de elección de productos, al modo de usarlos y finalmente de eliminarlos o reutilizarlos.

La PML o Producción más limpia es una estrategia basada en la ecoeficiencia que busca incentivar el desarrollo más sostenible a través de “procesos productivos, productos y servicios, con la finalidad de reducir costos, incentivar innovaciones y disminuir los riesgos relevantes al ser humano y al ambiente”. (Pérez & Meza, 2013, p. 112). Los objetivos de la PML son:

- Optimizar el consumo de recursos naturales y materias primas
- Aumentar la eficiencia energética y utilizar combustibles más limpios
- Prevenir la generación de residuos contaminantes.
- Prevenir, mitigar, corregir y compensar los impactos ambientales sobre la población y los ecosistemas.
- Adoptar tecnología más limpias y prácticas de mejoramiento continuo de la gestión ambiental.
- Minimizar y aprovechar los residuos, en caso de que estos sean inevitables. (Pérez & Meza, 2013, p. 112)

La aplicación de esta estrategia aparte de los beneficios a nivel ecológico para el medio ambiente presenta para la empresa que la emplea una mejora en su imagen pública por su implicación en la lucha contra la contaminación y la protección del medio ambiente. La inversión en generar innovaciones en los procesos para mejorar los aspectos ambientales contribuye al aumento de la competitividad y rentabilidad de las empresas reconocidas por los consumidores como socialmente responsables por su implicación en preservar el medio ambiente (Pérez & Meza, 2013, p. 114).

El diseñador forma parte del problema, tal y como indica Shedroff (2009), y por ello también es parte de la solución en una sociedad consumista en la que el concepto de usar y tirar debe cambiarse a un consumo más racional, ecológico y sostenible. En la misma línea se manifiestan Valera (2019) y Thackara (2005) definiendo el trabajo del diseñador como primordial para revertir el impacto ambiental de un producto, ya que se estima que la etapa de diseño puede influenciar en hasta un ochenta por ciento en el impacto total de un producto. “El diseño debe también asumir los retos que le plantean metas como la sostenibilidad, el cuidado del medio ambiente, o la responsabilidad social en un sentido amplio”. (Súnico, 2009, p. 78)

No únicamente tienen influencia en su carácter sostenible las decisiones en el proceso de diseño de un producto por la elección de unos materiales más o menos ecológicos, o de un proceso de fabricación con mayor o menor consumo de energía, sino también que el diseño pueda ser durable, tal y como lo entiende Harper (2018) gracias a su funcionalidad y flexibilidad, o su capacidad de ser actualizado, arreglado o reciclado con facilidad, siendo todos estos aspectos decisiones del proceso de diseño responsabilidad de los diseñadores. Existe una dimensión del proceso de diseño que influye en su durabilidad y es potestad única del diseñador y es su capacidad de crear productos de valor estético que consigan crear lazos afectivos con sus usuarios: “si el producto gusta de veras a la gente, inconscientemente les invitará a retenerlo más tiempo; de esta manera, no solo beneficia al usuario, sino también al medioambiente” (Anderson & Mander, 2017). Esta capacidad de hacer un producto más durable porque crea un grado afectivo con su usuario gracias al agrado sensorial que percibe, es una característica habitual de los diseños icónicos que los hace

perdurar a lo largo del tiempo, “un producto que satisface las necesidades perceptivas y afectivas del usuario resulta más duradero, dado que su usuario lo aprecia más y, por tanto, lo retiene más tiempo”. (Harper, 2018, p. 123-128).

## Ejemplos de estudio: Diseños icónicos y sostenibilidad

En la actualidad la sociedad, y por ende la industria que no puede ir contracorriente a sus consumidores, demanda productos que sean más protectores del medioambiente en todo su ciclo de vida. El diseño como parte integrante del proceso de fabricación tiene un papel relevante para conseguir preservar en el presente y para las futuras generaciones los recursos naturales existentes de modo que está aplicando los principios y las metodologías proteccionistas que se han enumerado: Economía Circular, *Cradle to cradle*, ecodiseño, diseño sostenible, etc.

Las empresas de diseño ya han incorporado, sino lo tenían ya desde sus orígenes, el ecologismo como uno de sus principios a seguir y lo exhiben como parte de su atractivo ante sus clientes. Sirva como ejemplo la empresa española fundada en 1955 Andreu World, exponente de la manufactura de mesas y asientos innovadores y sostenibles, tal y como se define en su propia web (s.f.), pionera en el uso de madera 100% sostenible proveniente de bosques reforestados, que muestra en su web su compromiso con el cuidado del planeta y señala como uno de sus principios y valores como empresa “Sostenibilidad e impacto positivo para el planeta”. También se observa que de un modo constante se hace referencia a su visión proteccionista con el medioambiente además de tener un apartado propio vinculado con la sostenibilidad, la innovación y el diseño circular donde se muestra con orgullo la *certificación B Corp* que respalda “el compromiso de la compañía con altos estándares en desempeño ambiental, social, transparencia y responsabilidad empresarial”. Esta certificación evalúa el proceso de diseño, fabricación y distribución de sus piezas.

Las empresas están adaptándose a procesos más sostenibles por conciencia ecológica o por cumplimiento de requisitos legales y lanzan al mercado productos más proteccionistas con el medio ambiente, pero existen algunos productos exitosos que fueron diseñados en tiempos en los que no se tenía tanta consideración con el medio ambiente y siguen siendo demandados. Estos diseños reconocibles, admirados y deseados por los consumidores son los diseños icónicos, que plantean dos cuestiones como punto de partida de esta investigación: ¿Se pueden adaptar para estar más acordes a las tendencias medioambientales actuales? Y ¿cómo se está haciendo esta adaptación?

El propósito de este artículo no es analizar en profundidad, ni tan siquiera sería posible enumerarlos, todos los diseños icónicos que en los últimos tiempos han sido reeditados con criterios ecológicos, tanto por lo numeroso de las piezas susceptibles de haber sido adaptadas como por el formato de este artículo. Pero, sí se van a mostrar a modo de ejemplificación seis piezas icónicas del diseño de mobiliario que se han vuelto a editar y puesto a la venta, con una clara intención, y así lo publicitan explícitamente las empresas que las reeditan, de mostrar una preocupación ecológica.

## 620 Chair programme de Dieter Rams en Vitsoe

El diseñador alemán Dieter Rams siempre ha sido un defensor a ultranza del diseño responsable, y ya en su discurso de 1976, *Design by Vitsoe*, afirmaba que: “nuestra situación actual hará que las generaciones futuras se estremezcan por la irreflexión en la forma en que hoy llenamos nuestros hogares, nuestras ciudades y nuestro entorno con un caos de basura variada”. (Rams, 2019). Rams (2005) defendía el pensamiento “menos pero mejor” que se vincula con la sostenibilidad y la durabilidad de un producto. Para Chen: “Rams pone énfasis en que la simplicidad y la durabilidad perceptivas del diseño facilitan la práctica de la sostenibilidad” (2021, p. 1178). Por ello, no es de extrañar que considere que el diseño sostenible debe estar integrado desde el primer momento en la concepción de un nuevo diseño.

Aunque por su conciencia ecológica Rams ya planteaba todos sus diseños teniendo en cuenta la sostenibilidad, se va a mostrar el caso de su asiento icónico *620 Chair programme* (Fig. 1), presente en la colección permanente del Museo de las Artes Decorativas de Fráncfort, entre otros museos, ya que ha sido reeditado con criterios sostenibles mejorados. Este programa, como se autodefine, permite su adaptación y modificación de un modo sencillo gracias a sus sistemas de montaje de fácil manipulación. El programa de asientos 620 se configura por piezas lo que permite crearlo de una plaza o ir añadiendo asientos hasta donde quiera el cliente, se vende desmontado en embalajes planos manejables lo que facilita y reduce su manipulación y transporte, y reduce por tanto la contaminación. Esta facilidad, planteada ya desde su concepción, es un indicativo y valor de sostenibilidad intrínseco del asiento que permite la renovación y sustitución de piezas de modo que se puede ir adaptando a las necesidades del usuario.

Los asientos 620 se produjeron por primera vez en 1962 por la empresa británica de origen alemán Vitsoe, y en 2013 fue revisado su diseño, no su forma, sustituyendo algunos elementos que lo conforman con la intención de utilizar materiales más respetuosos con el medio ambiente. Se añadió una almohadilla de fibra de coco moldeada hecha a base de cáscara de coco rallada combinada con caucho natural para configurar un asiento cómodo y duradero, mucho más que la mayoría de asientos que utilizan espuma cortada (Vitsoe, s.f.). La tapicería también utiliza un tipo de cuero de grano no corregido tratado con aceites y ceras naturales lo que elimina procesos contaminantes, y desde septiembre de 2020 también disponen de tapicerías de lino 100% puro. “El lino, una de las telas más antiguas del mundo, es un material de residuo cero elaborado a partir de las fibras de la planta de lino, que necesita un riego mínimo y utiliza pocos o ningún pesticida”. (Vitsoe, s.f.). Además, Vitsoe proporciona a aquellos clientes que lo solicitan piezas de repuesto para sus 620, ya que todos sus componentes son reemplazables lo que alarga la durabilidad de los asientos.

## Silla nº14 de Michael Thonet en Thonet

La compañía alemana Thonet exponente del diseño desde hace más de un siglo, dispone en su catálogo de diseños icónicos propios como la silla nº 14 o silla del Café de Viena (Fig. 2) diseñada por el fundador de la compañía, Michael Thonet, además de muchos

otros diseños icónicos de los que dispone la patente para su reproducción de diseñadores tan relevantes como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Marcel Breuer o Verner Panton, entre otros. En su web dispone de un apartado específico sobre sostenibilidad y plantea su visión ecologista aplicando como principio para añadir a su cartera de nuevos productos que los materiales utilizados sean reciclables y sostenibles, y el respeto al medio ambiente tanto en la producción y reciclaje de sus elementos (Thonet, s.f.). También señalan que desde 2015 obtienen el 100% de su electricidad de fuentes de energía sostenibles y utilizan sistemas de reciclaje de disolventes para reducir su huella medioambiental. Ponen a disposición de cualquier persona que accede a su web sus certificados e informes sobre sostenibilidad, gestión ambiental, reciclaje de embalajes, energías renovables e incluso un certificado sobre “Viajes de negocios climáticamente neutros”.

En el caso de la empresa Thonet la inclusión de los valores ecológicos se hace a través de la elección de materiales, procesos y utilización de energías verdes. Para piezas icónicas como la mencionada silla nº 14 su planteamiento de origen ya resultaba muy ecológico ya que los materiales utilizados son naturales y fácilmente reciclables, se fabrica en madera de haya y fibras naturales trenzadas, así como la manufactura que no recurre a procesos que supongan riesgos de contaminación ya que consisten en la manipulación y curvado con vapor de la madera. Incluso su estrategia empresarial fue pionera al tener una visión respetuosa con el medio ambiente al plantearse la producción en base a la demanda, y la diversificación de la producción en varias fábricas repartidas por distintos países lo que reducía el consumo y contaminación en la distribución. Y, por último, la silla nº 14 también fue una novedad al ser la primera silla en venderse desmontada en un paquete plano que reducía su volumen para su transporte. Todos estos valores y principios que han regido desde sus inicios la empresa Thonet son los que han aplicado a lo largo de su historia hasta nuestros días, mucho antes si quiera de que hubiese una conciencia ecológica generalizada en la sociedad.

### ***Panton Chair* de Verner Panton en Vitra**

La *Panton Chair* (Fig. 3) diseñada por el danés Verner Panton es uno de los diseños de silla más reconocibles y famosos del siglo XX, lo que la encumbra a ser un icono irrefutable del diseño de mobiliario. Se fabrica por la compañía Vitra y según el propio diseñador fue gracias a su colaboración que se pudo llegar a fabricar, ya que por sus formas y contornos requería de una tecnología compleja y unos requisitos de fabricación que no se habían utilizado antes. La fabricación de la silla se planteó en plástico para poder moldear las formas curvas que la caracteriza, siendo los primeros prototipos llevados a cabo en 1963 en “poliéster laminado a mano y reforzado con fibra de vidrio”. (Vitra, s.f.). En 1967 se fabricó una serie piloto de únicamente 150 piezas siendo la primera silla enteramente de plástico con un diseño tipo cantiléver en una sola pieza. Las sillas tuvieron gran aceptación, pero lo costoso y complejo del proceso de fabricación hizo replantearse la técnica y en 1968 se comenzó a producir en serie la *Panton Chair* aplicando una novedosa técnica de moldeado de espuma de poliuretano rígido. A lo largo de los años posteriores Vitra continuó innovando para mejorar los procesos, con desiguales resultados, y en 1999 gracias a los avances

que había habido en la tecnología de moldeo por inyección de plásticos reeditaron una versión en polipropileno.

En este caso Vitra ha implementado a lo largo del tiempo la innovación en materiales y procesos para llegar a un equilibrio entre producción y necesidades del diseño siempre buscando la mejora desde el punto de vista funcional, pero desde los últimos años también desde el punto de vista medioambiental, ya que tal y como aparece en el apartado sobre sostenibilidad de su web plantean la conciencia medioambiental como su “misión ambiental” que se manifiesta en como “desarrolla y fabrica sus productos, en el abastecimiento de materias primas y en la organización de su cadena de suministro”. (Vitra, s.f.). La compañía tiene definido tres objetivos a cumplir en relación con la reducción de su huella ecológica: Aplicación de la Economía Circular, facilitar el reciclaje y eliminación de sus productos, y la transparencia de cara a sus clientes para mostrar dónde y cómo se han fabricado sus productos. Nada mejor que una frase propia de Vitra para ilustrar su punto de vista y actuación respecto al medio ambiente: “Algunos de los productos de Vitra llevan más de seis décadas en el mercado y han sido objeto de numerosas actualizaciones y mejoras. Estos productos están ahora en su última actualización: una adaptación ambiental”. (Vitra, s.f.)

### ***Eames Plastic Chair* de Charles y Ray Eames en Vitra**

Otro diseño icónico que también produce la firma Vitra es la *Eames Plastic Chair* o Silla de plástico (Fig. 4) de Charles y Ray Eames. Es quizás, junto a la mencionada silla Panton, a la silla nº 14 de Thonet y a las sillas de tubo de acero de principios de siglo XX, disputadas su paternidad por Marcel Breuer, Mart Stam y Mies van der Rohe, una de las sillas que más transformó la estética y la producción de sillas en la historia.

El diseño del matrimonio Eames “introdujo en la fabricación de muebles un material –el plástico y, más exactamente, el poliéster reforzado con fibra de vidrio– que hasta entonces nunca se había utilizado para este fin”. (Vitra, s.f.). Al igual que con la silla Panton a partir de 1999 se ha reeditado la *Plastic chair* de un modo más ecológico al utilizar polipropileno, un plástico estable y reciclable de gran calidad para sustituir el uso de la fibra de vidrio. Vitra dispone en su catálogo de innumerables piezas de diseño icónicas muy deseables que han sido copiadas y plagiadas indiscriminadamente, por este motivo la empresa hace mucho hincapié en su web de la importancia de la veracidad y autenticidad de los diseños que produce que asegura la calidad y estándares que aplican, entre ellos la conciencia ecológica.

### **Silla 1006 Navy de Emeco**

La silla 1006 Navy (Fig. 5) fabricada por la empresa norteamericana Emeco es un ejemplo del uso de materiales reutilizables de bajo impacto en el consumo de recursos naturales por su capacidad de ser “infinitamente reciclable”. (Emeco, s.f.). La silla 1006 Navy nació como un encargo de la Armada estadounidense para proporcionar una silla liviana,

resistente al fuego, no corrosiva y que no fuese magnética para ser utilizada en los barcos de la Marina durante la Segunda Guerra Mundial. Es el modelo más icónico de la empresa y se lleva fabricando en un proceso principalmente manual a partir de aluminio reciclado desde 1944.

Disponen del mismo modelo en madera de roble, y han lanzado también una colección a partir de plástico reciclado con el planteamiento de “Construido para durar. Lo contrario de desechable” (Emeco, s.f.). En su web dispone de un apartado específico destinado a la sostenibilidad donde muestran todos los materiales que utilizan, declarando que alrededor de un 90% son reciclados, se puede acceder a certificados y declaraciones de huella de carbono de sus productos, y plantean la durabilidad de sus productos como un factor del que se sienten orgullosos y que es un indicador de sostenibilidad. “Un producto que se puede reciclar es bueno, pero no compensa un producto que no está hecho para durar. La longevidad, tanto en el diseño como en la fabricación, es uno de los aspectos más importantes de la sostenibilidad”. (Emeco, s.f.).

La silla 1006 Navy en aluminio está garantizada de por vida, no hay un valor más sostenible en un producto que además se fabrica con un material reciclado.

### **Sillón LC3 de Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand en Cassina**

La empresa italiana Cassina es un referente en interiorismo y muebles de calidad desde sus orígenes hace casi un siglo y ha contado a lo largo de su historia con diseñadores tan importantes como Le Corbusier, Carlo Scarpa, Vico Magistretti, Philippe Starck o Patricia Urquiola entre otros. Cassina muestra en su web su visión respecto al diseño y el medio ambiente alrededor de dos ejes principales: diseño sostenible y circularidad. “El mejor diseño se caracteriza por ser intrínsecamente sostenible”. (Cassina, s.f.). La circularidad para la empresa pasa por buscar “nuevos materiales respetuosos con el medio ambiente que se reutilizarán para generar nuevo valor, aumentando el contenido de material reciclado del producto y el estudio de su recuperabilidad al final de su vida útil, favoreciendo su reciclabilidad”. (Cassina, s.f.).

Dentro de su vocación de búsqueda y mejora permanente de procesos, materiales innovadores y modelos de sostenibilidad ha creado el Centro de Investigación y Desarrollo de Cassina, CassinaLAB, que cuenta con el apoyo del Politécnico de Milán POLI.design para su desarrollo.

Desde CassinaLAB junto con la *Fondation Le Corbusier* y los herederos de los coautores del Sillón LC3 (Figura 6) han desarrollado un proyecto para reeditar una versión más ecológica de este diseño icónico. En el rediseño “la espuma del respaldo y del cojín se reemplaza por una nueva compuesta por poliéster ecológicos procedentes de fuentes bio-renovables y la capa de acolchado de estos está compuesta por fibras 100% fabricadas con PET recuperado principalmente del mar”. (DomésticoShop, s.f.)



1.



2.



3.



4.



5.



6.

**Figura 1.** 620 Chair programme. Fuente: Vitsoe sitio web. **Figura 2.** Silla nº 14. Fuente: Thonet sitio web.  
**Figura 3.** Panton Chair Fuente: Vitra sitio web. **Figura 4.** Eames Plastic Chair. Fuente: Vitra sitio web.  
**Figura 5.** Silla 1006 Navy. Fuente: Emeco sitio web. **Figura 6.** Sillón LC3. Fuente: Cassina sitio web.

## Conclusiones

La ecología hace tiempo que dejó de verse como una moda para convertirse en un auténtico reto de toda la sociedad, con especial protagonismo de la industria. Han surgido conceptos como Sostenibilidad o Impacto medioambiental para explicar y buscar soluciones a este nuevo paradigma productivo y social. La industria ha tenido que adaptarse a las exigencias de sus clientes y ha desarrollado distintas estrategias para poder fabricar sus productos. Estrategias como las mencionadas anteriormente: Green design, Ecodiseño, Cradle to cradle, Economía Circular, Diseño sostenible, etc., ya están siendo aplicadas en los nuevos productos que se lanzan al mercado y en productos que se reeditan nuevamente.

Mediante una selección natural muchos diseños son desbancados por diseños que mejoran alguna de sus cualidades, como puede ser su valor medioambiental, pero existen otros diseños que permanecen a lo largo del tiempo al convertirse en iconos sin tener por qué ser especialmente sostenibles. En estos casos, los diseñadores si aún están en activo o las empresas que disponen de los derechos para reproducir sus diseños están intentando actualizarlos medioambientalmente.

Se han mostrado seis diseños de mobiliario icónicos que han sido actualizados con criterios proteccionistas del medio ambiente por las empresas que los fabrican a modo de ejemplos de la tendencia que hay en la industria, y especialmente para las productoras de diseño de mobiliario.

Las empresas quieren mostrar su preocupación por el medio ambiente y están incluyendo apartados específicos para mostrar en sus webs su interés por el cuidado del medio ambiente y las medidas que aplican para resultar más sostenibles.

En las reediciones estudiadas se ha comprobado que el modo más común para reducir el impacto medioambiental de un producto es sustituir alguna de sus partes por materiales más ecológicos o sostenibles, y, en segundo lugar, modificar los procesos de producción. Al tratarse de piezas de mobiliario reeditadas no se realizan cambios en la morfología para mantener el aspecto del diseño original, lo que no permite mejorar la funcionalidad o flexibilidad para ser adaptados a distintos usos, como sí se puede realizar al diseñar un producto nuevo. Con estas evidencias resulta obvio pensar que cualquier diseño existente puede mejorarse de un modo muy sencillo, simplemente buscando materiales más sostenibles.

La protección del medio ambiente va más allá de los materiales que se utilizan en la fabricación, como se ha indicado en los apartados anteriores, también influyen los procesos, la multifuncionalidad, la capacidad de ser reciclado, de resultar atractivo, etc., En definitiva, es necesario un estudio completo del ciclo de vida del producto para tomar las decisiones más adecuadas para que sea lo más sostenible posible. Y, es en este cambio de paradigma que la función del profesional del diseño, específicamente el dedicado al diseño de producto, tiene gran importancia y resulta imprescindible para producir diseños más sostenibles y ecológicos.

## Referencias bibliográficas

- Anderson, A. y Mander, M. (2017). Dieter Rams: As little design as possible. *Kinfolk*, 23. Recuperado de: <https://www.kinfolk.com/dieter-rams-little-design-possible/>
- AndreuWorld (s.f.) *Somos B Corp. Un reto global para generar un impacto positivo*. [https://andreuworld.com/es/blog/cultura/envents/somos\\_b\\_corp](https://andreuworld.com/es/blog/cultura/envents/somos_b_corp)
- Brundtland Commission (1987). "Our common future". General Assembly of the United Nations. Oxford University Press, Oslo, 20 March.
- Carson, R. (1962) *Silent spring*. Boston: Houghton Mifflin.
- Cassina (s.f.). *CassinaLAB*. <https://www.cassina.com/es/es/company/cassina-lab.html>
- Chambouleyron, M., y Pattini, A. (2004). El diseño y el imperativo ecológico. *Ediciones del Taller*, 84.
- Chen, M. (2021) La estética sostenible en el diseño de Dieter Rams y Ross Lovegrove. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(4), 1177-1194.
- Cívicos, J. G. (2008). Ingeniería Verde: Doce principios para la sostenibilidad. *Ingeniería química*, (458), 168-175.
- DomésticoShop (s.f.). *Reediciones sostenibles*. <https://www.domesticoshop.com/magazine/reediciones-sostenibles>
- Emeco (s.f.). *Sostenible desde 1944*. <https://www.emeco.net/about/sustainability>
- Field, B.; Field, M. (2003). *Economía Ambiental*. Madrid: Mc Graw Hill.
- García, F.J. y Armas, Y. (2007). 'Aproximación a la incidencia de la responsabilidad social medioambiental en el rendimiento económico de la empresa hotelera española', *Revista Europea de Dirección y Economía de la Empresa*, vol. 16, nº 1, pp. 47-66.
- Harper, K. H. (2018). *Aesthetic Sustainability: Product Design and Sustainable Usage*. Routledge.
- Hegeman, H. *International Examples of Sustainable Product Development*. Directory of 35 Examples, UNEP-WG-SPD, 1997.
- Jawaharlal, M. (2019). Biomimesis en el Diseño de Ingeniería. *Libros Universidad Nacional Abierta y a Distancia*, 80-83
- McDonough, W. y Braungart, M. (2002) *Cradle to cradle: remaking the way we make things*. New York: North Point Press, 2002.
- Orbegozo, U. T., y Vargas, G. (2019). 2 Biomimesis y consumo responsable. *Libros Universidad Nacional Abierta y a Distancia*, 9-12.
- Pearce, D. W. y Turner R. K. (1990) *Economics of natural resources and the environment*. Brighton: Harvester Wheats.
- Pérez, J. L., y Meza, V. S. (2013). Los procesos industriales sostenibles y su contribución en la prevención de problemas ambientales. *Industrial Data*, 16(1), 108-117.
- Prieto-Sandoval, V., Jaca-García, C., y Ormazabal-Goenaga, M. (2017). Economía circular: Relación con la evolución del concepto de sostenibilidad y estrategias para su implementación. *Memorias Investigaciones en Ingeniería nº15*
- Rams, D. (2005). *Less but better*. f/p design Deutschland GmbH.
- Rams, D. (2019). *Design by Vitsoe*. Vitsoe. Recuperado de: <https://www.vitsoe.com/eu/voice/design-by-vitsoe>

- Shedroff, N. (2009). *Design Is the Problem: The Future of Design Must be Sustainable*. Rosenfeld Media. doi: 10.2752/146069210X12580336766482; Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/146069210X12580336766482?journalCode=rfdj20>
- Sierra-Pérez, J., Domínguez, M., y Espinosa, M. D. M. (2014). El ecodiseño en el ámbito de la ingeniería del diseño. *Técnica industrial*, 308, 42-49.
- Stahel, W. R. (2016). Circular Economy, *Nature*, 2016, 6–9.
- Súnico, T. R. (2009). Investigaciones en torno al Diseño: unificación de criterios, responsabilidad social y propuestas compartidas. *i+ Diseño. Revista Científico-Académica Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 1, 76-79.
- Thackara, J. (2005). *In the Bubble: Designing in a Complex World*. The MIT Press.
- Thonet (s.f.). *Sostenibilidad*. <https://www.thonet.de/en/company/sustainability>
- Valera, L. (2019). Ecología humana. Nuevos desafíos para la ecología y la filosofía. *Arbor*, 195 (792), a 509. Recuperado de: <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.792n2010>.
- Vitra (s.f.). *Sostenibilidad*. <https://www.vitra.com/en-lp/about-vitra/sustainability>
- Vitsoe. (s.f.). 620. *Detalles. Materiales, dimensiones, montaje y retapizado*. [www.vitsoe.com/eu/voice/take-a-seat](http://www.vitsoe.com/eu/voice/take-a-seat)
- Walker, S. (2006). *Sustainable by Design: Explorations in Theory and Practice*. Routledge.
- Yuan, Z., Jiang, W., Liu, B., & Bi, J. (2008). Where Will China Go? A Viewpoint based on an analysis of the challenges of resource supply and pollution. *Environmental. Progress.*, vol. 27, n° 4, pp. 503–514.

---

**Abstract:** The Industrial Revolution allowed general access of the population to products based on linear production that consumes natural resources and generates waste. This type of production that generates a negative footprint on the environment was socially rejected starting in the 1960s and forced the industry to modify its policies and develop new procedures that preserved environmental resources and were more sustainable for current and future generations.

This article aims to show how the industry has adapted to this new, more environmentally friendly manufacturing paradigm, and, on the other hand, to exemplify with several iconic designs how furniture design companies reissue them, adapting them to more sustainable criteria than those that were originally designed.

**Keywords:** ecological - design - icon - reissue - sustainability

**Resumo:** A Revolução Industrial permitiu o acesso generalizado da população aos produtos baseados na produção linear que consome recursos naturais e gera resíduos. Este tipo de produção que gera uma pegada negativa no meio ambiente foi socialmente rejeitada a partir da década de 1960 e obrigou a indústria a modificar suas políticas e a desenvolver novos procedimentos que preservassem os recursos ambientais e fossem mais sustentáveis para as gerações atuais e futuras.

Este artigo pretende mostrar como a indústria se adaptou a este novo paradigma de fabrico, mais amigo do ambiente, e, por outro lado, exemplificar com vários designs icónicos como as empresas de design de mobiliário os reeditam, adaptando-os a critérios mais sustentáveis do que aqueles que eram originalmente projetado.

**Palavras-chave:** ecológico - design - ícone - reedição - sustentabilidad

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---

# Accesibilidad y sostenibilidad en los museos de arte del Paisaje de la Luz de Madrid

Amaya Matesanz Muñoz <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Los museos nacionales de arte del Paisaje de las Artes y las Ciencias de Madrid son referentes nacionales e internacionales con grandes tesoros patrimoniales de España que han de conservar y transmitir a las generaciones futuras. La presente investigación se centra en las acciones de sostenibilidad de estos museos recogidas en sus memorias anuales de actividades para comprobar cuál es su discurso en este ámbito. Se utiliza el programa informático MAXQDA para analizar el contenido de estos documentos. Aunque se parte de los tres pilares básicos de la sostenibilidad: social, económico y medioambiental, se justifica la necesidad de añadir, como cuarto pilar, la dimensión de la cultura. Los resultados muestran que la relevancia dada por estos museos a esos cuatro pilares no es equitativa, como tampoco lo son las acciones para la sostenibilidad llevadas a cabo por cada uno de ellos. Finalmente, se pone en valor que el diseño para la diversidad humana dirigido a lograr la accesibilidad de los museos contribuye significativamente con el objetivo de la sostenibilidad.

**Palabras clave:** Museos de arte - sostenibilidad - accesibilidad - Paisaje de las Artes y las Ciencias - cultura

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 123-124]

---

<sup>(1)</sup> **Amaya Matesanz Muñoz.** Profesora universitaria e investigadora en los Grados en Diseño Integral y Gestión de la Imagen y en el Grado en Diseño y Gestión de Moda de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España) e investigadora. Estudió Fisioterapia, máster en Ergonomía, sus áreas de investigación van desde la ergonomía a la accesibilidad universal y el diseño para la diversidad humana, con varios proyectos en curso en torno a su aplicación en museos. [amaya.matesanz@urjc.es](mailto:amaya.matesanz@urjc.es) [orcid.org/0000-0002-3837-3174](https://orcid.org/0000-0002-3837-3174)

## Conceptualizando la sostenibilidad y los cuatro pilares de desarrollo sostenible

Desde la publicación del documento *Nuestro Futuro Común* en 1987 por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), los términos sostenibilidad y desarrollo sostenible se han hecho muy populares. En este documento, más conocido como *Informe Brundtland* (ONU, 1987) por el apellido de la Primera Ministra noruega presidenta de la Comisión que lo elaboró, se indica que “está en manos de la humanidad hacer que el desarrollo sea sostenible, duradero, o sea, asegurar que satisfaga las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones para satisfacer las propias” (ONU, 1987, p. 23). Aunque partió de la preocupación por el rápido agotamiento de los recursos naturales, el *Informe Brundtland* se codificaba a partir de tres pilares: crecimiento económico, inclusión social y equilibrio medioambiental. Sin embargo, ha ido ganando aceptación añadir un cuarto pilar: la cultura (Hawkes, 2001; Loach *et al.*, 2016; Soini y Birkeland, 2014), entendida como la forma de vida de un grupo particular de personas junto a la producción y la transmisión social de significado necesarios para tener sentido juntos. Así, la inclusión de la cultura y la necesidad de su fortalecimiento en torno a la sostenibilidad cada vez se reconoce más, como así se extrae también, por ejemplo, del párrafo 36 de la *Agenda 2030* de la ONU (2015):

Nos comprometemos a fomentar el entendimiento entre distintas culturas, la tolerancia, el respeto mutuo y los valores éticos de la ciudadanía mundial y la responsabilidad compartida. Reconocemos la diversidad natural y cultural del mundo, y también que todas las culturas y civilizaciones pueden contribuir al desarrollo sostenible y desempeñan un papel crucial en su facilitación. (p. 11)

La cultura es tanto el medio como el mensaje. Incluye los valores inherentes, los recursos y los resultados de la expresión social, y envuelve todos los aspectos de las relaciones humanas como una necesidad básica, siendo la piedra angular de la sociedad. Una vez que se asume que la cultura es la expresión y la manifestación de lo que significa ser humano, se hace evidente que la perspectiva cultural es la base esencial de toda planificación pública y, por tanto, es necesario incluirla de forma transversal en todas las estrategias de sostenibilidad (Hawkes, 2001). De esta forma, la cultura tiene la misma importancia que las cuestiones sociales, económicas y medioambientales para crear una sociedad sostenible (Loach, *et al.*, 2016) y a efectos de este trabajo, la sostenibilidad cultural se considera el cuarto pilar del desarrollo sostenible. Como preocupación que cala en todos los niveles de la sociedad, el desarrollo sostenible debe ser valorado con un enfoque holístico, ya que sus cuatro pilares son interdependientes (Fig. 1), aunque a menudo, encontrar un equilibrio entre estos distintos elementos es difícil, sobre todo porque los parámetros pueden entrar en conflicto entre sí (Stylianou-Lambert *et al.*, 2014).



**Figura 1.** Los cuatro pilares de la sostenibilidad

**Nota.** Adaptado de Cultural sustainability as a strategy for the survival of museums and libraries, por Loach *et al.* (2017), en *International Journal of Cultural Policy*, 23(2), 186-198. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1184657>

## Museos como piezas clave para el cuarto pilar del desarrollo sostenible

Los museos se han convertido en parte de la civilización humana. Son lugares que pueden actuar como depósitos de objetos del pasado, cosas que la gente ha querido preservar para el futuro (Saumarez Smith, 2006). Desvallées y Mairesse (2010) añaden que “el término ‘museo’ puede designar tanto a la institución como al establecimiento o lugar generalmente concebido para proceder a la selección, el estudio y la presentación de testimonios materiales e inmateriales del individuo y su medio ambiente” (p. 52). Para Poveda Martínez (2018) las principales funciones que se desprenden de las definiciones de museo y que justifican su existencia son: la conservación de objetos y yacimientos que den testimonio de la evolución humana, la salvaguarda del entorno y del patrimonio natural, su función investigadora, su contribución educativa y a la formación de las personas sin distinción por ningún motivo, y, finalmente, su función lúdica, contemplativa y de placer, ya sea a nivel individual o colectivo, coleccionando. Y como añaden Alexander y Alexander (2008) conservando, exhibiendo, interpretando y sirviendo a la sociedad. Habiendo sido identificadas la preservación del patrimonio cultural y la promoción de la vitalidad cultural como claves para permitir la sostenibilidad cultural (Soini y Birkeland, 2014) y siendo uno de los objetivos principales de los museos mantener estos bienes culturales en custodia para sus comunidades, su contribución para la sostenibilidad del patrimonio cultural es evidente. De hecho, la nueva definición de museo del International Council of Museums (ICOM) de 2022 incluye ahora, explícitamente, que deben velar por la sostenibilidad:

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. (ICOM, 2022, párr. 2)

Resulta obvia entonces la conexión entre museos, cultura y sostenibilidad (Stylianou-Lambert *et al.*, 2014) y se justifica la implicación de los museos siendo una excelente oportunidad para que demuestren el verdadero valor de su trabajo en este ámbito. Por ello, el ICOM creó en 2018 el Grupo de Trabajo sobre el Desarrollo Sostenible con la idea de ayudar a concretar cómo incluir la sostenibilidad en el ICOM, pero también entre sus miembros, ya fueran particulares o instituciones, y al mismo tiempo analizar la creación de un posible Comité Internacional sobre Sostenibilidad (ICOM, 2018), con la idea de trabajar por las personas, el planeta, la prosperidad, la paz y las alianzas con los 17 objetivos de desarrollo sostenible (ODS) y las 169 metas propuestas por la ONU en la *Agenda 2030* (ONU, 2015). Así:

Los museos están estrechamente vinculados a algunas de las metas de los ODS, especialmente en materia de protección y salvaguardia del patrimonio cultural y natural, el apoyo a la educación para el desarrollo sostenible y el apoyo a la investigación y la participación cultural. Sin embargo, tienen muchas más conexiones con los 17 objetivos, puesto que también consumen mucha energía y producen muchos residuos. La Agenda 2030 y los ODS necesitan que los museos contribuyan al éxito de dicha agenda. Por otro lado, los museos necesitan los ODS: les ayudan a conectar con otros sectores, a poner sus increíbles recursos a disposición de una buena causa, y les ofrecen una agenda global ambiciosa que les puede ayudar a demostrar su relevancia y su impacto. (McGhie, 2020, párr. 6)

Por tanto, como afirma McGhie (2019), los ODS son un llamamiento a todos los sectores de la sociedad y necesitan la participación de los museos para tener éxito ya que estos disponen de recursos únicos y desempeñan un papel clave. Pero además los museos pueden beneficiarse de su compromiso con los ODS (McGhie, 2019). Con todo, los museos sostenibles podrían ser entonces:

Aquellos que se comprometen con la sostenibilidad en sus dimensiones ambiental, cultural, social y económica, promoviendo una gestión que responda a las necesidades de su entorno y que valoren el patrimonio museológico para las generaciones presentes y futuras. Los Museos y Procesos Museísticos sostenibles se preocupan con su función social, de carácter transformador, con objetivos y metodologías para el desarrollo integral de acciones que incidan positivamente en las dimensiones cultural, social, ambiental y económica. Son

proactivos y establecen lazos con su entorno, a fin de interrelacionar las cuatro dimensiones, mantienen una reflexión sobre ellas y propician la participación ciudadana, con especial atención al contexto histórico. La sostenibilidad es concebida como un proceso de mejora continua, considerando las características y diferentes situaciones de origen de los museos. (Barcelos *et al*, 2019, p. 119)

## Accesibilidad y sostenibilidad en museos de arte

Como se ha explicado previamente, la sostenibilidad en los museos implica de forma resumida que su diseño fomente que puedan ser disfrutados hoy, pero también mañana por las siguientes generaciones. Paralelamente, los museos son patrimonio histórico entendido como conjunto de bienes de una nación acumulado a lo largo de los siglos que, por su significado, por ejemplo artístico, son objeto de protección especial por la legislación de un país. Por tanto, pensando en su función primigenia de preservar ese patrimonio, han de ser sostenibles. De esta forma, los museos necesitan observar actuaciones sostenibles en su funcionamiento, pero son también, en sí mismos, importantes ejes de actuación en sostenibilidad.

Con el *Real Decreto 1305/2009* se crea la Red de Museos de España como estructura para coordinar los museos de titularidad y gestión estatal, fomentando la cooperación entre Administraciones públicas en materia de museos para: promover, mejorar y aumentar la eficacia y eficiencia de los museos (España, Ministerio de la Presidencia, 2009). Teniendo en cuenta la definición de sostenibilidad, y aunque no se nombre explícitamente en este Real Decreto, la actividad de la Red de Museos lleva implícita, por tanto, la cuestión de la sostenibilidad de los museos.

De otra parte, la accesibilidad, es:

La condición que deben cumplir los entornos, procesos, bienes, productos y servicios, así como los objetos, instrumentos, herramientas y dispositivos para ser comprensibles, utilizables y practicables por todas las personas en condiciones de seguridad y comodidad y de la forma más autónoma y natural posible. En la accesibilidad universal está incluida la accesibilidad cognitiva para permitir la fácil comprensión, la comunicación e interacción a todas las personas. [...]. Presupone la estrategia de “diseño universal o diseño para todas las personas”, y se entiende sin perjuicio de los ajustes razonables que deban adoptarse. (España, Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, 2013, p. 11)

Se observa que en el artículo 4º i del *Real Decreto 1305/2009*, sobre la creación de la Red de Museos de España, se establece “como uno de los objetivos prioritarios garantizar la accesibilidad de los ciudadanos a la cultura” (España, Ministerio de la Presidencia, 2009, p. 3), y también plantea como criterio de excelencia y calidad la diversificación de públicos y la accesibilidad universal (España, Ministerio de la Presidencia, 2009, p. 3).

Por todo ello, la accesibilidad en los museos debería estar asociada a la de sostenibilidad.

## Objetivos

Una vez expuesta la relación de los museos con la sostenibilidad, y a pesar de que sus cuatro pilares descritos anteriormente no se pueden disociar, el foco de la investigación sobre sostenibilidad dentro de los museos ha tendido a centrarse principalmente en su relación con la sostenibilidad ambiental y, secundariamente, con la sostenibilidad económica y social (Stylianou-Lambert *et al.*, 2014). La pregunta de investigación es si esta afirmación se cumple también en los museos de arte nacionales en España.

De esta forma, el principal objetivo planteado es conocer la implicación de los museos nacionales de arte del Paisaje de las Artes y las Ciencias de Madrid, conocido como el Paisaje de la Luz, como caso de estudio en la sostenibilidad y el desarrollo sostenible bajo los cuatro pilares expuestos, valorando cuál o cuáles de ellos se desarrollan mayoritariamente para poder compararlos entre sí y poder pasar de lo particular a lo general. Por otro lado, se quiere comprobar qué papel cumple la accesibilidad en el ámbito de la sostenibilidad en estos museos.

## Metodología

Como ya se expuesto, se escoge como objeto de estudio el caso de los cuatro museos de arte nacionales que quedan dentro del espacio geográfico del Paseo del Prado y del Buen Retiro, el Paisaje de las Artes y las Ciencias de la ciudad de Madrid. Esta zona ha sido ratificada en 2021 como Patrimonio Mundial por la UNESCO en calidad de Paisaje Cultural, conocido como Paisaje de la Luz. Este es un espacio especialmente representativo pues concentra algunos de los museos de arte más relevantes a nivel nacional e, incluso, internacional. La categoría de Museo Nacional se da a aquellos de “titularidad estatal que tengan singular relevancia por su finalidad y objetivos, o por la importancia de las colecciones que conservan” (España, Ministerio de Cultura, 1987, p. 5). Estos museos son el Museo Nacional del Prado (MNP), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Museo Nacional Thyssen Bornemisza (MNTB) y el Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD).

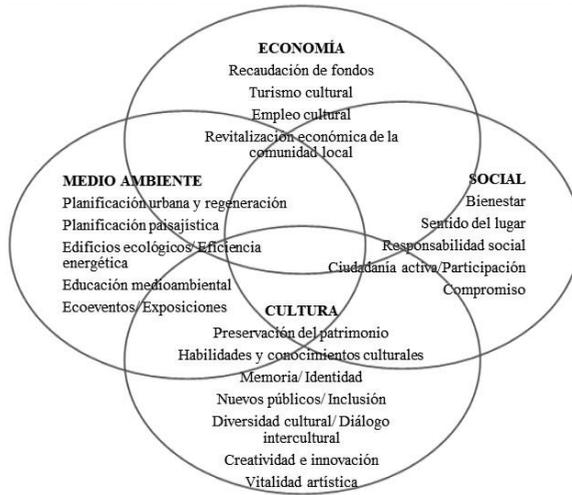
Para conocer cómo se ha tratado la sostenibilidad en los museos de arte seleccionados, se han revisado sus memorias anuales revisando su discurso, entendido como el conjunto específico de ideas, conceptos y categorías que se da a los fenómenos sociales y físicos y que se produce y reproduce a través de un conjunto identificable de prácticas (Hajer y Versteeg, 2005). Las memorias anuales describen las actividades desarrolladas por los diferentes departamentos de los museos del caso de estudio durante el año de referencia, por lo que se puede conocer hacia dónde se dirigen sus iniciativas. Esta es una investigación cualitativa para descubrir similitudes y señalar diferencias entre las aportaciones de las distintas memorias de cada museo, disponibles en sus páginas web. El MNCARS dispone de 14 (MNCARS, s.f.), el MNP cuenta con 20 (MNP, s.f.) y en el MNTB cinco memorias

(MNTB, s.f.). Las del MNTB, en concreto, se nombran específicamente como *Memoria de Actuaciones y Sostenibilidad* lo que ya adelanta la importancia concedida por este museo al tema de la sostenibilidad. Debido a que el MNAD no dispone de memoria de actividades en su web, este museo se ha excluido del análisis. Para equipar el número de documentos se ha optado por escoger las cinco últimas memorias de los tres museos del caso de estudio, que corresponde a los años: 2017, 2018, 2019, 2020 y 2021, que además son posteriores a la *Agenda 2030* de la ONU de 2015, circunstancia pertinente para el estudio.

Para el análisis cualitativo se ha utilizado el programa informático MAXQDA que es una herramienta para visualizar, analizar, codificar, interpretar y presentar información (VERBI software, 2021). Una vez seleccionados los documentos de análisis, se establecen unas categorías generales relacionadas con la sostenibilidad que se añaden al programa asignándoles un color diferenciado: cultural, económica, social y ambiental. Se ha hecho una primera revisión de los documentos recogiendo datos cuantitativos, analizando en cada memoria de cada museo el número de repetición de palabras (sostenibilidad, sostenible/s, ODS y accesibilidad/accesible/accesibles), así como la combinación de dos palabras más frecuente que incluyen estos términos. A continuación, se han procedido a revisar las memorias seleccionadas identificando aquellas partes consideradas más significativas en el ámbito de la sostenibilidad, marcando los segmentos de texto con la asignación de un código de color de los creados anteriormente. Una vez completado este proceso, que es iterativo y que es preciso revisar para realizar los ajustes pertinentes, se valoran las opciones de presentación de datos disponibles para su análisis y los resultados obtenidos para redactar las conclusiones.

Para llevar a cabo esta codificación de los cuatro enfoques de la sostenibilidad en los museos, se ha tomado en cuenta el modelo teórico propuesto por Stylianos-Lambert *et al.* (2014) mediante el cual se puede evaluar el desarrollo sostenible de los museos de acuerdo con las cuatro áreas de la sostenibilidad, que sirve de orientación para los responsables de las políticas culturales y los profesionales de los museos. De esta forma, los cuatro círculos (Fig. 2) que se entrecruzan, uno para cada uno de los pilares del desarrollo sostenible, contienen parámetros que idealmente deberían tenerse en cuenta a la hora de elaborar políticas culturales para el desarrollo sostenible de los museos. Los círculos se entrecruzan porque ciertos parámetros pueden ser comunes a más de un pilar (Stylianos-Lambert *et al.*, 2014), aunque se han codificado los textos asociándolos a un solo pilar considerado como prioritario. (Fig. 2)

También se ha revisado la *Guía de Autoevaluación en Sostenibilidad para Museos* (Ibermuseos, 2023) que es un instrumento de diagnóstico para las instituciones museísticas sobre sostenibilidad en los cuatro ámbitos descritos: ambiental, cultural, económico y social. Se desarrolla en las cinco funciones principales de los museos: preservación/conservación, comunicación, investigación, educación y gobernanza, para los medios, recursos, servicios prestados a la sociedad y objetivos alcanzados. Finalmente, y con todo lo anterior, para la codificación de los segmentos seleccionados que se han llevado al programa MAXQDA se ha utilizado también la perspectiva del documento editado por el Programa Ibermuseos *Marco Conceptual Común en Sostenibilidad de las Instituciones y Procesos Museísticos Iberoamericanos* (Barcelos *et al.*, 2019) (Tabla 1) para cada una de las cuatro dimensiones:



**Figura 2.** Modelo teórico para el desarrollo sostenible de los museos.

**Nota.** Adaptado de Museums and cultural sustainability: stakeholders, forces, and cultural policies, por Stylianou-Lambert, T., Boukas, N. y Christodoulou-Yerali, M. (2014) en *International Journal of Cultural Policy*, 20(5), 566-587. <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2013.874420>

**Tabla 1.** Panorama conceptual sobre las dimensiones del Desarrollo sostenible en museos

Dimensión	Características	Términos
<b>Cultural</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Espacio de reflexión, discusión y debates</li> <li>- Articulador en la dimensión temporal: pasado-presente-futuro</li> <li>- Promotor de la interculturalidad y de la diversidad cultural</li> <li>- Promoción del patrimonio integral</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Diversidad cultural</li> <li>- Interculturalidad</li> <li>- Patrimonio cultural</li> <li>- Patrimonio intangible</li> <li>- Patrimonio integral</li> <li>- Patrimonio natural</li> </ul>
<b>Ambiental</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Conservación de las colecciones y de los edificios</li> <li>- Reducción del uso de recursos: prevención y reciclaje de materiales de los montajes expositivos, reducción del consumo de energía y de agua en las instalaciones, etc.</li> <li>- Reducción de la emisión de contaminantes: aguas residuales, contaminación atmosférica, generación de residuos</li> <li>- Integración de los aspectos ambientales en los temas de comunicación</li> <li>- Conocimiento de su impacto ambiental aislado e integrado en su entorno</li> <li>- Proposición y aplicación de acciones de mejora, tales como la diagnosis ambiental y la ecología de servicios</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Diagnóstico ambiental: ecología de servicios</li> <li>- Impacto ambiental</li> <li>- Reducción de la emisión de contaminantes</li> <li>- Reducción del uso de recursos</li> </ul>

Continua >>>

<b>Social</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acceso y participación de las comunidades</li> <li>- Acciones de concienciación, capacitación, investigación, organización y difusión involucrando a las comunidades</li> <li>- Preservación de la memoria y de la cohesión social</li> <li>- Contribución en la disminución de las diferencias sociales de manera universal, democrática y participativa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Colectividad</li> <li>- Comunidad</li> <li>- Función social de los museos</li> <li>- Inclusión social</li> </ul>
<b>Economía</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Participación pública, privada o mixta en los procesos administrativos y de gestión de las instituciones museísticas</li> <li>- Planificación a corto, mediano y largo plazo</li> <li>- Elección de recursos económicamente eficientes</li> <li>- Implantación de sistemas de monitoreo contra desperdicios</li> <li>- Generación de recursos por medio de autofinanciación (patrocinios, asociaciones y desgravación de impuestos) o por la prestación de servicios y ventas de sus productos</li> <li>- Articulación con experiencias de turismo y de recreación</li> <li>- Contribución al desarrollo de la economía local</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Generación de recursos</li> <li>- Financiación</li> <li>- Mantenimiento</li> <li>- Sostenibilidad institucional</li> <li>- Turismo cultural</li> </ul>

**Nota.** Adaptado de *Marco conceptual común en sostenibilidad de las instituciones y procesos museísticos iberoamericanos* por Barcelos, M., Braga, E. y Albernaz, P. (2019) (coordas.), p. 52. Publicaciones del Programa Ibermuseos. <http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2020/06/mccs-web-08-06-20.pdf>

## Resultados

En la revisión inicial de las 15 memorias analizadas se ha encontrado que:

- La palabra sostenibilidad, tras eliminarse cuando aparece en los títulos de los documentos, tiene una frecuencia de 90 repeticiones y aparece recogida en 12 de los documentos; no está en la memoria del MNP de 2021, ni en las del MNCARS de 2017 y 2018 (Fig. 3).

La sostenibilidad económica es la combinación de dos palabras más repetidas en el MNP, la sostenibilidad energética en el MNCARS y en el MNTB la sostenibilidad social.

- Sostenible/s aparece en 13 de los documentos con una frecuencia de 114 repeticiones. Las memorias de actividades del MNTB, como ya se ha comentado, llevan la palabra sostenibilidad ya en su propio título (Fig. 4).

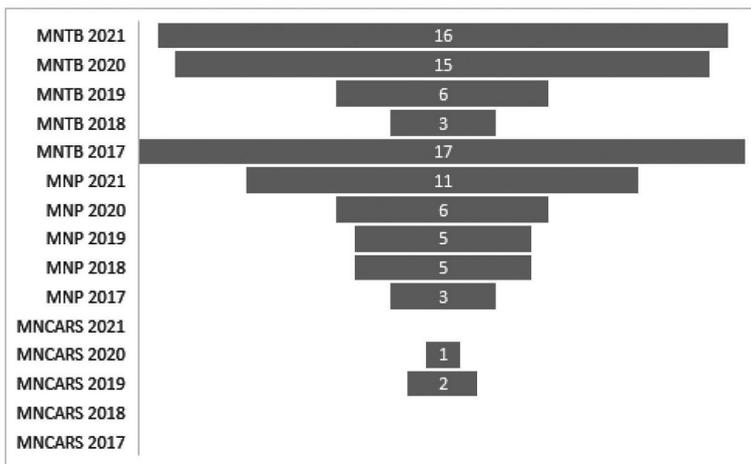


Figura 3. Frecuencia de repetición: sostenibilidad

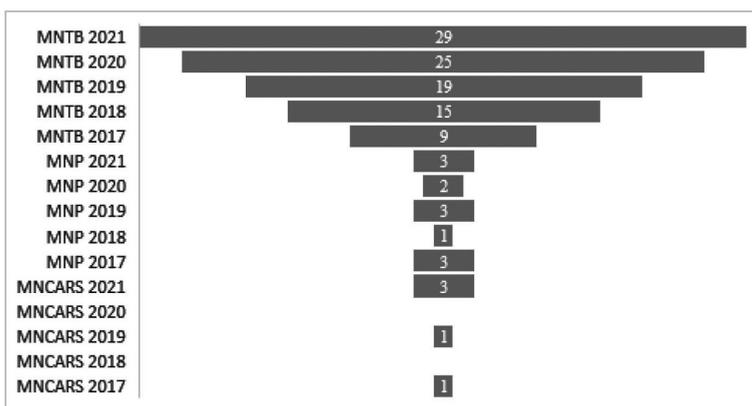


Figura 4. Frecuencia de repetición: sostenible/s

Respecto a sostenible/s, destaca en el conjunto de documentos la combinación de desarrollo sostenible como la más frecuente por su repetida aparición (23 veces), aunque correspondiendo 22 solo al MNTB; en el MNP se asocia con desarrollo, cultura y movilidad, pero solo aparece cada combinación una vez; en el MNCARS aparece una única vez en crecimiento sostenible.

- Los ODS aparecen 15 veces, pero solo en cuatro documentos, todos del MNCARS (Fig. 5).

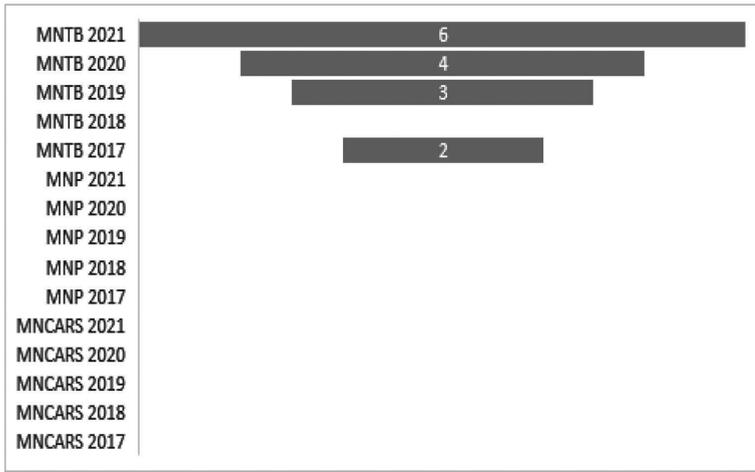


Figura 5. Frecuencia de repetición: ODS

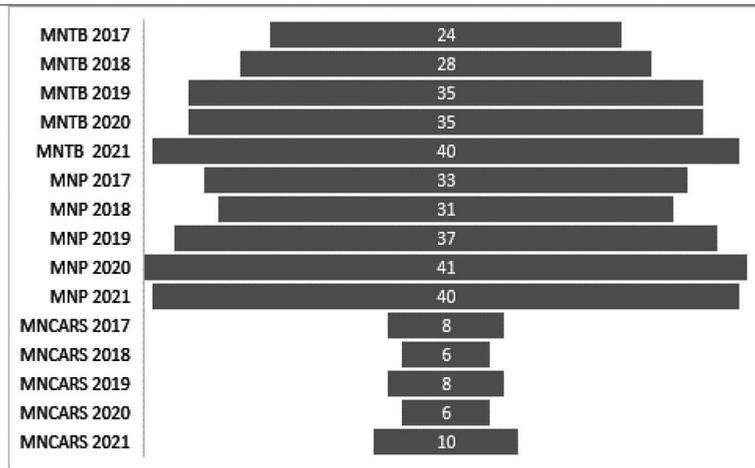


Figura 6. Frecuencia de repetición: accesibilidad/accesible/accesibles

Respecto a los ODS, en el MNCARS y en el MNP no aparecen, como sí aparecen en el MNTB, aunque de forma mucho más minoritaria.

- Las palabras accesibilidad y accesible/s aparecen en total 382 veces en los 15 documentos, con mayor presencia en el MNTB y en el MNP (Fig. 6). Es relevante considerar que el MNTB es el único de los cuatro museos que tiene el Certificado de Accesibilidad Universal basado en la norma UNE 170001-2 de 2007 concedido por la Asociación Española de

Normalización (AENOR), convirtiéndose en el primer museo de Madrid y el único museo público de España con esta certificación (España, Ministerio de Cultura y Deporte, 2017). A este respecto, el MNTB pone en valor ese certificado como muestra de su compromiso con la accesibilidad, nombrándolo con frecuencia; en el caso de las memorias del MNP tratan sobre acciones y actividades particulares dirigidas a mejorar la accesibilidad, en su mayoría no permanentes como el caso de la actividad *Hoy toca el Prado* para personas con baja visión, pero también con los servicios disponibles para que la visita sea accesible. Finalmente, en los documentos del MNCARS en 2017 y 2018 la accesibilidad se relacionaba principalmente con la celebración de la Semana de la Accesibilidad y con la discapacidad para virar desde 2019 hacia una perspectiva más inclusiva y para todos los públicos. En ninguno de los tres museos, la accesibilidad se ha visto relacionada de forma explícita con la sostenibilidad. La accesibilidad unida al calificativo de universal es la combinación más frecuente con 48 repeticiones, 32 veces en el MNTB, 15 en el MNP y solo una vez en el MNCARS.

La codificación de los textos (Fig. 7) ha dado como resultado que los ámbitos de la sostenibilidad más repetidos son:

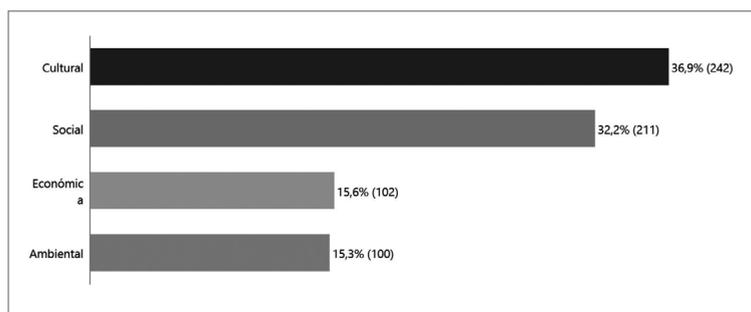


Figura 7. Sistema de códigos

Las páginas de presentación de las memorias no se han codificado, ya que procedían a comentar datos presentados con más detalle en las páginas siguientes, así como tampoco las secciones repetidas que solo se han codificado una vez al ser detectadas. Las memorias del MNTB se han codificado completamente, pues ya en su título hacen notar que la sostenibilidad es uno de los objetivos prioritario del Museo. Por supuesto, este hecho hace elevar el número de segmentos codificados relacionados con la dimensión cultural debido a las distintas actividades que llevan a cabo en este ámbito (Fig. 7). En los otros dos museos se ha procedido a revisar únicamente aquellos fragmentos donde se hace referencia especialmente a la sostenibilidad, a las cuestiones sostenibles o a los ODS. Y como ya se ha explicado, se han codificado los textos y las actividades que muestran qué enfoque predominan en ellas, si económico, cultural, social o ambiental.

Todas las memorias del MNTB se focalizan en los aspectos sociales y culturales, siendo menos importantes las referencias a la sostenibilidad económica y ambiental, con aproximadamente un 50% menos de segmentos codificados. Todas las memorias del MNTB consideran cuestiones similares y muestran una clara continuidad en sus planteamientos. En todas ellas además se plantean de forma explícita las relaciones de las actividades realizadas en el Museo con los ODS y con los cuatro pilares de la sostenibilidad planteados en este estudio.

En el caso de las referencias a actividades relacionadas directamente con la sostenibilidad en las memorias del MNP se hacen casi exclusivamente a: medidas de mejora de los edificios, a su mantenimiento, a modificaciones para dar cumplimiento a la normativa vigente y a la mejora de la accesibilidad. Con ellas se consigue favorecer la experiencia del público, prevenir accidentes del personal, pero también, sobre todo, para la conservación y preservación del patrimonio, tanto de las obras como del propio edificio. Por tanto, sería un enfoque mayoritariamente cultural y, de forma muy secundaria, social y ambiental, con referencias, por ejemplo, al cambio de luces LED. Desde 2020, se diversifica ligeramente la aparición de la sostenibilidad, pasando a relacionarse también con el ámbito económico. En el MNCARS, las referencias a la sostenibilidad o lo sostenible son casi inexistentes con solo seis segmentos codificados: tres ambientales, dos culturales y uno sobre el aspecto social.

## Discusión de los resultados

En ninguna de las memorias analizadas se hace referencia específicamente al pilar cultural, aunque sí se considera que se aplican criterios culturales de sostenibilidad relacionadas con la conservación y la preservación del patrimonio y también de su transmisión, a través de actividades educativas y de comunicación. Evidentemente al ser museos de arte, muchas de sus actividades se relacionan con este ámbito y, de hecho, en los segmentos codificados este es el pilar más frecuente. Es visible la importancia dada por el MNTB a la sostenibilidad; es llamativo como en el MNP presenta la sostenibilidad relacionándola casi únicamente con las mejoras de rehabilitación y modificación de sus edificios; y es prácticamente inexistente en el MNCARS, aun siendo los tres grandes museos nacionales y los más relevantes en España, pero también muy importantes a nivel internacional. Las medidas tomadas por el MNTB abarcan desde acciones dirigidas a minimizar el plástico en los productos que venden, a exposiciones relacionadas con la concienciación sobre la importancia del cuidado del medio ambiente, colaboraciones y participación ciudadana para hacer un museo de todos mejor, sin olvidar la búsqueda de financiación, por ejemplo, con el alquiler de espacios, la cafetería o el restaurante, o numerosas acciones de difusión del patrimonio. Siempre sin perder de vista la perspectiva de la sostenibilidad. Y, sin embargo, es relevante como en los otros dos, el tema de la sostenibilidad no aparece apenas incluido directamente en sus actividades como prioritario.

Por otro lado, teniendo en cuenta la ya expuesta relación entre la sostenibilidad y la accesibilidad, se puede observar cómo ambos conceptos no se conectan en las memorias de los museos, salvo en el caso del MNTB donde se considera que todas las acciones del MNTB tienen el foco puesto en la mejora de la sostenibilidad del Museo y, por tanto, el mantenimiento del certificado de AENOR de accesibilidad universal también.

## Conclusiones

Los objetivos que se pretendían con esta investigación se han cumplido. El pilar cultural se presenta como mayoritario para los museos de arte del caso de estudio y, por lo tanto, choca con la afirmación planteada por algunos autores de que la relación de los museos ha tendido a centrarse mayoritariamente en la sostenibilidad ambiental y, secundariamente, con la sostenibilidad económica y social. No se plantea aquí la cuestión de que los museos no sean conscientes de la importancia de la sostenibilidad, sino solamente que, a partir de la información contenida en sus memorias de actividades, es el MNTB el museo más focalizado en este ámbito y de forma más evidente.

Los museos se enfrentan a múltiples desafíos como conservadores y transmisores del patrimonio español, con responsabilidades y obligaciones muy relevantes. Por ello, la sostenibilidad en estos museos ha de ser una de sus prioridades, considerando los cuatro pilares. Pero, además, la sostenibilidad en los museos ha de valorar también cómo la accesibilidad influiría en su desarrollo en las cuatro dimensiones:

- Pues está implícita en la dimensión social de la sostenibilidad, ya que los museos han de ser para todas las personas sin excepción, y con la mejora de la accesibilidad de sus instalaciones serían más inclusivos
- Sin olvidar que en la dimensión medioambiental ha de tenerse en cuenta el impacto de los museos en el entorno para su funcionamiento, ya que son museos que generan muchos residuos y consumen una gran cantidad de recursos, estando además localizados en un paisaje cultural, Patrimonio de la Humanidad que es preciso con servar para las generaciones futuras, y que este impacto podría aumentar por el potencial aumento de públicos si los museos son más accesibles
- Que el museo ha de mantenerse económicamente de forma viable en el tiempo, y por ello, en cuanto a la dimensión económica de la sostenibilidad, su viabilidad podría verse reforzada por ese potencial aumento de públicos
- Y por supuesto, mejorar la accesibilidad de los museos tendría un efecto inmediato en la dimensión cultural de la sostenibilidad

En definitiva, si los museos dirigen sus acciones a aumentar el número de visitas, pero también sus tipos de públicos, también mejoraría su posición y su rol en la sociedad, favoreciendo la plena inclusión y contribuyendo al cumplimiento de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible de la ONU principalmente en los siguientes ODS:

- ODS 4, con una educación de calidad para todas las personas, contribuyendo desde la cultura al desarrollo sostenible
- ODS 7, si se utiliza energía asequible y no contaminante en su funcionamiento y, además, reduciendo sus residuos
- ODS 8, gracias al trabajo eficiente y al crecimiento económico, como a través de un turismo sostenible que cree puestos de trabajo y promueva la cultura y los productos locales y sostenibles
- ODS 10, reduciendo las desigualdades, fomentando la inclusión social, económica y política de todas las personas, sin distinción por ningún criterio, ya sea la edad, el sexo, la etnia, el origen, la religión, el nivel económico o cualquier otro
- ODS 11, colaborando desde su lugar en la sociedad a la creación de comunidades y ciudades más sostenibles, haciendo crecer los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo
- ODS 16, siendo instituciones sólidas, eficaces y transparentes que rindan cuentas de sus actuaciones a la ciudadanía, por ejemplo, a través de sus memorias de actividades

La sostenibilidad y la accesibilidad deberían ser una prioridad para el conjunto de los museos y, recuperando uno de los objetivos de la Red de Museos de España, también es interesante la colaboración institucional entre los museos públicos, compartiendo experiencias organizándose con unos objetivos comunes que los hagan avanzar logrando ser museos más sostenibles.

## Referencias bibliográficas

- Alexander, E. P. y Alexander, M. (2008). *Museums in Motion* [Museos en Acción] (2º ed.). Altamira Press.
- Barcelos, M., Braga, E. y Albernaz, P. (2019) (coord<sup>as</sup>). *Marco conceptual común en sostenibilidad de las instituciones y procesos museísticos iberoamericanos*. Publicaciones del Programa Ibermuseos. <http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2020/06/mccs-web-08-06-20.pdf>
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (Dirs.) (2010). *Conceptos claves de museología*. Armand Colin. [https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/01/2010\\_key\\_concepts\\_of\\_museology\\_spanish.pdf](https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/01/2010_key_concepts_of_museology_spanish.pdf)
- España, Ministerio de Cultura (1987). Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. *Boletín Oficial del Estado*, 114, de 13 de mayo de 1987. <https://www.boe.es/buscar/pdf/1987/BOE-A-1987-11621-consolidado.pdf>
- España, Ministerio de Cultura y Deporte (21 de septiembre de 2017). *El Thyssen ya es un Museo Accesible*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2017/09/20170921-thyssen.html>

- España, Ministerio de la Presidencia (2009). Real Decreto 1305/2009, de 31 de julio, por el que se crea la Red de Museos de España. *Boletín Oficial de Estado*, 204, de 24 de agosto de 2009, 72244-72251. <https://www.boe.es/boe/dias/2009/08/24/pdfs/BOE-A-2009-13761.pdf>
- España, Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (2013). Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social. *Boletín oficial del Estado*, 289, de 3 de diciembre de 2013. <https://www.boe.es/boe/dias/2013/12/03/pdfs/BOE-A-2013-12632.pdf>
- Hawkes, J. (2001). *The fourth pillar of sustainability: culture's essential role in public planning* [El cuarto pilar de la sostenibilidad: el papel esencial de la cultura en la planificación pública]. Common Ground.
- Hajer, M. y Versteeg, W. (2005). A decade of discourse analysis of environmental politics: achievements, challenges, perspectives [Una década de análisis del discurso político medioambiental: logros, retos, perspectivas]. *Journal of Environmental Policy & Planning*, 7(3), 175-184. <https://doi.org/10.1080/15239080500339646>
- Ibermuseos (2023). *Guía de Autoevaluación en Sostenibilidad de Museos*. <http://www.iber-museos.org/recursos/noticias/presentamos-la-gua-de-autoevaluacion-en-sostenibilidad-de-museos-exclusiva-e-innovadora-herramienta-para-fomentar-prcticas-sostenibles/>
- International Council of Museums (2018). *ICOM establishes the working group on sustainability* [ICOM establece el grupo de trabajo en sostenibilidad]. [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/09/GB-WGS\\_Press-Release\\_final.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/09/GB-WGS_Press-Release_final.pdf)
- International Council of Museums, Asamblea General Extraordinaria (2022). *Comité Permanente para la Definición de Museo - ICOM Define Informe final (2020-2022)*, de 24 de agosto de 2022. [https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/ES\\_EGA2022\\_MuseumDefinition\\_WDoc\\_Final-2.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/ES_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf)
- Loach, K., Rowley, J. y Griffiths, J. (2017). Cultural sustainability as a strategy for the survival of museums and libraries [Sostenibilidad cultural como estrategia para la supervivencia de museos y librerías]. *International Journal of Cultural Policy*, 23(2), 186-198, <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1184657>
- McGhie, H. A. (2020). *Los Objetivos de Desarrollo Sostenible: ayudar a transformar nuestro mundo a través de los museos*. International Council of Museums. <https://icom.museum/es/news/los-objetivos-de-desarrollo-sostenible-ayudar-a-transformar-nuestro-mundo-a-traves-de-los-museos/>
- McGhie, H. A. (2019). *Museums and the Sustainable Development Goals: a how-to guide for museums, galleries, the cultural sector and their partners* [Los museos y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: guía práctica para museos, galerías, el sector cultural y sus socios]. Curating Tomorrow. <https://curatingtomorrow236646048.files.wordpress.com/2019/12/museums-and-the-sustainable-development-goals-2019.pdf>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (s.f.). *Memoria de actividades*. <https://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>
- Museo Nacional del Prado (s.f.). *Memoria Anual*. <https://www.museodelprado.es/museo/memoria-anual>

- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (s.f.). *Memoria de actuaciones y sostenibilidad*. <https://www.museothyssen.org/transparencia/estrategia-resultados/memoria>
- Organización de las Naciones Unidas (1987). *Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo: Nuestro futuro común*, A/42/427, de 4 de agosto de 1987. [https://digitallibrary.un.org/record/139811/files/A\\_42\\_427-ES.pdf?ln=es](https://digitallibrary.un.org/record/139811/files/A_42_427-ES.pdf?ln=es)
- Organización de las Naciones Unidas (2015). *Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*, A/RES/70/01, de 21 de octubre de 2015. [https://unctad.org/system/files/official-document/ares70d1\\_es.pdf](https://unctad.org/system/files/official-document/ares70d1_es.pdf)
- Poveda Martínez, A. M. (2018). La institución del museo: origen y desarrollo histórico. *Publicaciones Didácticas* (96), 80-112. [https://publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/pd\\_096\\_jul.pdf](https://publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/pd_096_jul.pdf)
- Saumarez Smith, C. (2006). The Future of the Museum. En Macdonald, S. (ed<sup>a</sup>.), *A Companion to Museum Studies* [Un compañero para el estudio de los museos], (pp. 543-554). Blackwell Publishing.
- Soini, K. y Birkeland, I. (2014). Exploring the Scientific Discourse on Cultural Sustainability [Exploración del discurso científico sobre la sostenibilidad cultural]. *Geoforum*, 51, 213-223. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2013.12.001>
- Stylianou-Lambert, T., Boukas, N. y Christodoulou-Yerali, M. (2014). Museums and cultural sustainability: stakeholders, forces, and cultural policies [Museos y sostenibilidad cultural: partes interesadas, fuerzas y políticas culturales]. *International Journal of Cultural Policy*, 20(5), 566-587. <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2013.874420>
- VERBI software (2021). *MAXQDA Guía de Introducción*. VERBI Software. <https://www.maxqda.com/help-mx22/getting-started-guide/introduction>
- 

**Abstract:** The national art museums of the Art and Science Landscape of Madrid are national and international references with great heritage treasures of Spain that must be preserved and transmitted to future generations, and that is why their role is so relevant. This research proposes how these museums direct their actions in relation to sustainability from the three basic pillars, social, economic and environmental, but justifying the need to add the cultural dimension. The annual activity reports of these museums are used to check their discourse in this area through the content analysis of these documents using the MAXQDA software. The relevance given to the four pillars is not equal, nor are the actions conducted, nor the involvement of each of these museums with the focus on sustainability.

**Key words:** Art museums - sustainability - heritage - Art and Science Landscape - culture

**Resumo:** Os museus nacionais de arte do Paisagem de Arte e Ciência de Madrid são referências nacionais e internacionais com grandes tesouros patrimoniais de Espanha que devem ser preservados e transmitidos às gerações futuras, e é por isso que o seu papel é tão relevante. Esta investigação propõe como estes museus orientam as suas acções em relação

à sustentabilidade, a partir dos três pilares básicos, social, económico e ambiental, mas justificando a necessidade de acrescentar a dimensão cultural. Utilizam-se os relatórios anuais de actividades destes museus para verificar qual o seu discurso nesta área, através da análise de conteúdo destes documentos com recurso ao software MAXQDA. Verifica-se que a relevância dada aos quatro pilares não é igual, nem as acções realizadas, nem o envolvimento de cada um destes museus com a aposta na sustentabilidade.

**Palavras-chave:** Museus de arte - sustentabilidade - património - Paisagem de Arte e Ciência - cultura

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---

# Avanzando hacia la equidad de género en América Latina: Impacto de la HxN Toolkit en el empoderamiento de mujeres artesanas

Ximena López Molina <sup>(1)</sup>, Natalia Bertinelli <sup>(2)</sup> y Catalina Ospina <sup>(3)</sup>

---

**Resumen:** En el tejido social y económico de América Latina, las mujeres artesanas han desempeñado un papel fundamental, a menudo en la penumbra de una industria que, aunque rica en tradición y creatividad, históricamente ha reflejado desigualdades de género arraigadas. En este contexto, surge la HxN Toolkit, una herramienta de capacitación concebida no solo como un programa educativo estándar, sino como un producto de *design thinking* y co-creación con las propias artesanas. Este artículo se sumerge en la travesía de valorar cómo la capacitación de Hecho por Nosotros, a través de la HxN Toolkit, ha contribuido al empoderamiento de las mujeres artesanas, marcando un hito significativo en la búsqueda de la igualdad de género en la región.

**Palabras:** Igualdad de género - empoderamiento - concientización- sostenibilidad - *design thinking* - desarrollo - digitalización - capacitación - educación - co-creación - capacidad de toma de decisiones - desarrollo comunitario - cadenas de valor - moda - industrias creativas - economía creativa

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 144-145]

---

<sup>(1)</sup> **Ximena López Molina** Abogada por la Universidad Nacional de Asunción, *Master of Laws (LL.M.)* por Columbia University in the City of New York, especialización en Sostenibilidad y Project Management por el IASE – International Association for Sustainable Economy y el Project Management Institute. Consultora internacional en sostenibilidad, ESG e investigadora en temas de desarrollo sostenible. Coordinadora del área de género de HxN. Contacto: ximena.lopez.hxn@gmail.com

<sup>(2)</sup> **Natalia Bertinelli.** Licenciada en Antropología socio-cultural por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina), magister en Emprendimiento e Innovación social por la Universidad Autónoma de Barcelona y diplomada en Desarrollo sostenible por la Universidad Tecnológica Nacional (Argentina). Coordinadora de HxN. Contacto: natalia.bertinelli.hxn@gmail.com

<sup>(3)</sup> **Catalina Ospina.** Licenciada en Relaciones Internacionales por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Coordinadora de Desarrollo de Proyectos en Women 4 Solutions y voluntaria del equipo de género de HxN.

Contacto: catalina.ospina.hxn@gmail.com

## 1. Introducción

Hay una indiscutible relación entre el género, el trabajo artesanal, y la industria textil. Hecho por Nosotros (“HxN”) ha identificado, como bien han hecho múltiples autores académicos, una conexión entre la equidad de género y la sostenibilidad del medio ambiente, especialmente en la industria de la moda a nivel global.

A pesar de la creciente conciencia sobre la importancia de la igualdad de género en la moda, las mujeres artesanas, tanto en zonas rurales como urbanas, enfrentan desafíos significativos para acceder a recursos y oportunidades que les permitan desarrollar sus habilidades y participar plenamente en la cadena de valor de la moda. Esta problemática se caracteriza por la falta de capacitación adecuada, la limitada visibilidad y reconocimiento de su trabajo, la escasez de canales de comercialización justos y el acceso limitado a redes y alianzas estratégicas.

El acceso equitativo a recursos y oportunidades para las mujeres artesanas es fundamental para lograr la igualdad de género en toda la cadena de valor de la moda, fomentar su fortalecimiento económico y traccionar su participación en la toma de decisiones dentro de la industria. Al abordar esta problemática, se busca crear soluciones que puedan ser plasmadas en un modelo replicable que pueda ser implementado en otras comunidades, ampliando así el impacto en el sector social en su conjunto.

Las mujeres han tenido una posición históricamente inferior en la cadena de valor de la industria textil global. Un completo estudio publicado en el 2009 que revisó a detalle la historia de los trabajadores textiles alrededor del mundo establece con claridad que, aunque siempre hay excepciones, la experiencia general de la mujer en la industria textil ha sido caracterizada por salarios más bajos, un acceso limitado a los recursos y posiciones de poder dentro de la industria, alienación, limitación al trabajo doméstico, y explotación sexual. Estas tendencias siguen existiendo incluso hoy en día.

La Organización Internacional del Trabajo (OIT) estableció que parcialmente gracias a prejuicios e ideas sobre la femineidad y el rol de la mujer que persisten en la mayoría de sociedades del mundo, las mujeres trabajadoras en la industria textil, han sido relegadas a trabajar en la parte más baja de la cadena de valor. El trabajo informal y temporal aún es tendencia, y aunque las mujeres constituyen la mayoría de la fuerza laboral de la industria textil del mundo, su representación en organizaciones laborales es mínima. Adicionalmente, la mayoría de mujeres no tienen acceso a los puestos de mayor ganancia que incluyen trabajos administrativos, corporativos, etc.

Por otro lado, las mujeres suelen tener menos acceso a educación o independencia económica que les permita el crecimiento dentro de la industria. De esta manera la OIT identifica los cuatro mayores desafíos para la equidad de género dentro de la industria textil: a) Las voces de las mujeres no son escuchadas, b) No hay equidad de pago, c) La dependencia de las mujeres de sus trabajos domésticos como el cuidado de la familia, mantenimiento de la casa, etc., y d) Las mujeres están radicalmente más expuestas a violencia sexual en el trabajo que los hombres.

HxN entiende estas inequidades entre las mujeres y los hombres y en su compromiso a generar un cambio sistémico en la industria textil, es consciente que el género es un aspecto que no se puede dejar de lado. Por ello, a través de múltiples proyectos, se ha enfocado en la educación, la inclusión de las mujeres en procesos de mercado y la independencia económica en comunidades de mujeres artesanas de América Latina para avanzar a una industria más equitativa.

HxN entiende, adicionalmente, la importancia de la tecnología en este proceso. Los cambios digitales en muchos casos han sucedido sin las mujeres, por lo cual HxN busca incluir a las artesanas y productoras de productos textiles en la nueva era digital, lo cual no solo es una manera de disminuir su exclusión generalizada pero también de empoderar las comunidades a través del intercambio y la interconexión. La creación de plataformas virtuales en donde las mujeres participan es importante ya que promueve la creación de comunidad, pero además permite que éstas estén conectadas con otros sectores de la industria, incluyendo los consumidores.

## Objetivos de la investigación

La investigación se propone abordar la falta de acceso equitativo a recursos y oportunidades para las mujeres artesanas en la industria de la moda, específicamente en la comunidad de artesanas de Nueva León, México. El artículo busca responder a la pregunta central: ¿Cómo impacta la herramienta Toolkit de HxN (en adelante, la “HxN Toolkit” o la “Toolkit”) en la equidad de género y en el empoderamiento de las mujeres artesanas?

En este sentido se propone el objetivo general de llevar a cabo una valoración del impacto de la HxN Toolkit en el empoderamiento de las mujeres artesanas y su contribución a la igualdad de género en el rubro textil y de la moda.

Y de manera a alcanzar el mismo, se establecieron como objetivos específicos:

- **Analizar la mejora en habilidades y conocimientos:** Investigar cómo la Toolkit ha contribuido al desarrollo de habilidades y conocimientos específicos entre las mujeres artesanas de Nueva León, México, mejorando así su capacidad para participar plenamente en la cadena de valor de la moda.
- **Valorar el nivel de participación en la toma de decisiones:** Medir la influencia y participación de las mujeres artesanas en las decisiones relacionadas con la producción, comercialización y otros aspectos clave de la cadena de valor, para determinar su grado de empoderamiento en estos procesos.

Estos objetivos se orientan hacia la comprensión profunda de cómo la HxN Toolkit impacta directamente en el empoderamiento de las mujeres artesanas, considerando tanto la mejora de habilidades como su participación activa en la toma de decisiones, elementos fundamentales para alcanzar la equidad de género en la industria textil y de la moda.

## II. Marco teórico

### A. Igualdad de género

Dentro del marco de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de las Naciones Unidas, el ODS 5 se revela como una piedra angular para HxN, buscando lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a mujeres y niñas. En esta investigación, la perspectiva de género se convierte en el enfoque primordial. Pero, ¿qué implica adoptar esta perspectiva? La perspectiva de género, según Marcela Legarde, se presenta como un análisis literario y académico centrado en reconocer una estructura social que jerarquiza los géneros, definiendo y limitando la vida de los individuos en esa sociedad (Lagarde, 1996). Desde esta perspectiva, los fenómenos sociales se desenvuelven en un contexto patriarcal caracterizado por la desigualdad entre mujeres y hombres.

La desigualdad de género, según el Oxford Dictionary, se refiere a una situación en la que el acceso a derechos y oportunidades no se ve afectado por el género. Desde la perspectiva de género, estas desigualdades no solo se limitan a los ámbitos económicos y laborales, sino que también se manifiestan a nivel individual, incluyendo la violencia sexual, la exclusión de las mujeres en espacios públicos y la perpetuación de roles de género que limitan o excluyen a las mujeres de ciertas actividades.

En corto, desde la perspectiva de género la desigualdad de las mujeres frente a los hombres se da gracias al establecimiento de una estructura patriarcal que promueve y moviliza roles de género en la sociedad.

### B. Empoderamiento femenino

El término “empoderamiento” se ha vuelto tan ubicuo que su significado a menudo se pierde en la cotidianidad. En la academia, diversas definiciones han surgido, reflejando la complejidad del concepto. Por ejemplo, la definición global de empoderamiento femenino de Alexander, Bolzendahl y Jalalzai se centra en el aumento de recursos y logros en espacios de participación global (Alexander *et al.*, 2016), mientras que la definición de Mosedale se enfoca en la capacidad de las mujeres para tomar control sobre sus vidas individuales (Mosedale, 2005). Esto evidencia la diversidad de interpretaciones y destaca la necesidad de abordar el empoderamiento desde múltiples perspectivas.

A pesar de la riqueza y diversidad de la literatura sobre el empoderamiento de las mujeres, hay un consenso en que el empoderamiento es un proceso mediante el cual las mujeres

ganan una mayor capacidad para tomar decisiones, ya sea a nivel macro o en sus vidas individuales. Pero, ¿qué implica el proceso? ¿Qué pasos requiere?

Los autores encuentran diferentes respuestas a estas preguntas, lo que los lleva a encontrar diferentes indicadores a través de los cuales las mujeres obtienen esta incrementada capacidad. En este contexto, se han seleccionado cuatro indicadores clave del empoderamiento para esta investigación: concientización, aumento en la capacidad de tomar decisiones, educación y desarrollo de comunidades y participación. Estos indicadores reflejan distintas dimensiones del proceso de empoderamiento y serán explorados detalladamente en el curso de este estudio.

### **B1. Concientización**

En el marco del empoderamiento femenino, la literatura converge en la importancia de concientizar a las mujeres sobre las desigualdades en las esferas personal, económica, política y social, considerándolo un paso crítico en este proceso. Andrea Cornwall destaca que este proceso implica cambiar la percepción y experiencia del mundo, generando conciencia sobre las desigualdades y estimulando la acción colectiva para impulsar cambios sociales (Cornwall, 2016).

Otro autor relevante, Shaikh, N. M., y Rao, D.M.U., subraya que el empoderamiento de la mujer implica un estado de conciencia crítica sobre realidades externas y una reflexión sobre la construcción de pensamientos internos y sistemas de creencias que afectan su bienestar en términos de justicia de género (Shaikh & Rao, 2003, citado en Mandal, 2013). La concientización, por ende, emerge como un paso vital en el proceso de empoderamiento de las mujeres. El conocimiento sobre las dinámicas de género, las desigualdades existentes entre las mujeres y los hombres, y las limitaciones que en este sentido enfrentan miles de mujeres alrededor del mundo, proporciona la base reflexionar y, eventualmente, actuar frente a las realidades existentes.

Para lograr este cometido, es esencial brindar a las mujeres oportunidades educativas y de socialización. El acceso a una mayor educación no solo amplía el conocimiento, sino que también proporciona nuevas perspectivas e ideas. Además, los espacios comunitarios juegan un papel crucial al permitir que las mujeres compartan reflexiones y experiencias compartidas.

En un contexto más amplio, es fundamental abordar la desigualdad de género en la industria de la moda. Como mencionamos anteriormente, históricamente, las mujeres han ocupado posiciones inferiores en la cadena de valor de la industria textil global. Un estudio detallado de 2009 sobre la historia de los trabajadores textiles señala que las mujeres han enfrentado salarios más bajos, acceso limitado a recursos y posiciones de poder, así como explotación sexual. Estas tendencias persisten en la actualidad.

La OIT destaca que los prejuicios arraigados sobre la feminidad y el papel de la mujer han relegado a las mujeres trabajadoras de la industria textil a las posiciones más bajas de la cadena de valor. A pesar de constituir la mayoría de la fuerza laboral, su representación en organizaciones laborales es mínima. Se enfrentan a desafíos como la falta de representación, inequidad salarial, dependencia de las responsabilidades domésticas y mayor exposición a la violencia sexual en el trabajo en comparación con los hombres. Estos desafíos subrayan la urgencia de abordar la equidad de género en la industria textil.

## **B2. Incremento en la capacidad de toma de decisiones**

Este indicador, estrechamente vinculado con la concientización, destaca el crucial paso de aumentar la capacidad de las mujeres para tomar decisiones informadas sobre sus vidas. Una vez que las mujeres son conscientes de su situación de desigualdad, se vuelve imperativo generar recursos que les permitan tomar decisiones que, bajo los constructos patriarcales actuales, podrían haber estado fuera de su alcance.

Sarah Mosedale ofrece una definición perspicaz del empoderamiento femenino como un proceso mediante el cual las mujeres redefinen y amplían lo que es posible ser y hacer en situaciones en las que han estado restringidas en comparación con los hombres (Mosedale, 2005). En línea con esta perspectiva, los autores Jaques Charmes y Saskia Wieringa proponen un proceso de empoderamiento en seis pasos, de los cuales nos concentraremos en los primeros tres para nuestra discusión.

El primer paso, según estos autores, implica una toma de conciencia del “desempoderamiento” que caracteriza la vida de las mujeres en general, un reconocimiento que también es específico según el contexto cultural, religioso y político. En el segundo paso, es esencial que existan alternativas. Una vez que las mujeres son conscientes de los roles de género impuestos que obstaculizan su desarrollo en diversas esferas, deben contar con nuevas opciones para enfrentar esta realidad. El tercer paso destaca que el empoderamiento requiere recursos, ya sean psicológicos, sociales o económicos, que permitan acceder a las opciones mencionadas anteriormente (Charmes & Wieringa, 2010).

En este contexto, queda claro, a partir de literatura de estos autores, que la capacidad de tomar decisiones, respaldada por los recursos necesarios, es clave en el proceso de empoderar mujeres. Sarah Mosedale sugiere que las intervenciones de organizaciones externas pueden tener el mayor impacto, ya que estas organizaciones tienen la posibilidad de proporcionar los recursos necesarios para completar las fases de la teoría de Wieringa y Charmes.

En otras palabras, una vez que las mujeres han desarrollado una conciencia sobre los roles de género, organizaciones como HxN desempeñan un papel fundamental al ampliar las opciones de las mujeres sobre sus vidas y proporcionar los recursos necesarios para transitar esos caminos recién abiertos. Estos recursos abarcan diversas categorías, pero destacan especialmente los económicos. Facilitar la independencia económica es una forma clave en la que organizaciones externas ayudan a las comunidades de mujeres a lograr el empoderamiento, ya que les brinda la capacidad de tomar decisiones nuevas y desafiar los roles asignados a ellas por su condición de mujeres.

En el contexto de esta investigación, definimos este indicador como la oportunidad de alcanzar independencia económica, un recurso vital que incrementa la capacidad de las mujeres para tomar decisiones que impactan positivamente en sus vidas.

## **B3. Educación**

El tercer indicador es otro recurso que está relacionado tanto a la capacidad de toma de decisiones de las mujeres como a la toma de conciencia sobre sus propias realidades. El proceso de empoderamiento se desprende de las relaciones de poder entre las mujeres y los hombres, y estas mismas se visualizan en múltiples escenarios de la vida cotidiana.

El proceso de empoderamiento surge de las dinámicas de poder entre mujeres y hombres, manifestándose en diversos aspectos de la vida cotidiana, como las interacciones verbales y escritas, las leyes, los procesos discursivos y el material educativo (Charmes & Wieringa, 2010).

La educación, en este contexto, se presenta como un factor crucial para cambiar e influir en estas relaciones de poder. Además, es una esfera que históricamente ha reflejado las desigualdades de género, ya que, a lo largo de gran parte de la historia, las mujeres han tenido un acceso más limitado a las instituciones educativas, especialmente a la educación superior, en comparación con los hombres, fenómeno que persiste con mayor frecuencia en países en desarrollo.

La educación no solo es un medio para adquirir conocimientos formales, sino que también se posiciona como un recurso esencial en el proceso de concientización, desarrollo de capacidades y movilización de las mujeres. En palabras de Sarah Mosedale, las mujeres necesitan acceso a un cuerpo de nuevas ideas e información que no solo cambia su conciencia y autoimagen, sino que impulsa acciones (2005). En este sentido, la educación se revela como un poderoso instrumento en el proceso de empoderamiento de las mujeres, ya que tiene el potencial de generar reflexiones y motivar tanto la acción individual como colectiva. Además, contribuye a la creación de conciencia sobre las desigualdades existentes en la sociedad.

En el marco de esta investigación, la educación no solo se considera como un medio para el acceso a oportunidades formales, sino también como una herramienta fundamental para dotar a las mujeres de los conocimientos y la perspicacia necesarios para desafiar las normas y roles de género impuestos por la sociedad. De esta manera, se destaca la importancia de la educación no solo como un derecho fundamental, sino como un catalizador esencial en el camino hacia el empoderamiento femenino y la igualdad de género en la industria textil y de la moda.

#### **B4. Desarrollo de comunidades y participación**

Siguiendo con la teoría de Wiering y Charmes, el cuarto paso en el proceso del empoderamiento, según ellos, implica contar con la posibilidad de tener una voz en distintos niveles, ya sea a nivel familiar, regional o incluso nacional. Es decir, tener la posibilidad de hablar sobre las desigualdades de manera segura en las instituciones oficiales estatales y en agrupaciones sociales (Charmes & Wieringa, 2010).

Similarmente, Andrea Cornwall destaca que el empoderamiento implica la organización colectiva, ya sea a través de iniciativas externas o mediante agrupaciones autónomas de mujeres que buscan expresar sus desacuerdos con las estructuras sociales existentes (Cornwall, 2016). Lo que estos autores proponen es la importancia crucial de la participación y el desarrollo de comunidades para el empoderamiento de las mujeres.

El desarrollo de una comunidad que permita a las mujeres agruparse y tener una voz que sea escuchada e influyente se posiciona como un paso clave para el empoderamiento femenino. Estos espacios no solo nutren nuevas ideas y creencias sobre la vida personal y política de las mujeres, sino que también son escenarios propicios para la movilización. La construcción de comunidades, aunque debe surgir auténticamente de las propias mujeres que buscan el empoderamiento, puede recibir impulso desde iniciativas externas. Aquí

es donde las organizaciones sociales desempeñan un papel crucial, al generar espacios y plataformas que permitan el florecimiento de comunidades de mujeres.

En este contexto, es fundamental reconocer que el empoderamiento no es un proceso individual, sino que se alimenta y se fortalece a través de la interconexión y la colaboración entre mujeres. La participación activa en comunidades proporciona un marco sólido para compartir experiencias, superar desafíos comunes y construir un frente unido contra las estructuras de poder desiguales.

Además, el papel de organizaciones externas, como HxN, en la creación de estos espacios es esencial. Estas organizaciones pueden actuar como facilitadoras, brindando el apoyo necesario para el desarrollo orgánico de comunidades de mujeres empoderadas. Así, el cuarto indicador, el desarrollo de comunidades y la participación activa, se posiciona como un pilar fundamental en la valoración del impacto de la HxN Toolkit en el empoderamiento de las mujeres artesanas en la industria textil y de la moda en América Latina.

### C. HxN Toolkit: *Capacity building*, diseño innovador y co-creación

En el tejido social y económico de América Latina, las mujeres artesanas han sostenido un papel fundamental, aunque a menudo en la penumbra de una industria rica en tradición y creatividad, pero que ha perpetuado desigualdades de género arraigadas. Es en este contexto que emerge la HxN Toolkit, una herramienta de capacitación concebida no simplemente como un programa educativo convencional, sino como un producto de *design thinking* y co-creación directa con las artesanas.

La Toolkit, desarrollada por HxN, busca mantener su proceso de producción transparente y abierto mediante la construcción de una plataforma virtual. Representa un enfoque único en el panorama de la capacitación. Más allá de ser un programa educativo predeterminado, es un compendio de módulos diseñados bajo el marco de *design thinking*, prestando atención detallada a las necesidades y aspiraciones específicas de las artesanas. Su singularidad radica en ir más allá de la capacitación convencional; no solo se trata de impartir conocimientos fijos, sino de empoderar a las mujeres para que identifiquen y adquieran las herramientas precisas para su desarrollo personal y profesional.

En la esencia de la Toolkit está la garantía de que las buenas prácticas y soluciones sostenibles alcancen todas las partes de la cadena de valor, incluyendo diseñadores, productores, artesanos e inversores, siendo un espacio en línea dedicado a la economía y las artes creativas, destacando la sostenibilidad y las estrategias de mercado. Los programas ofrecidos en la HxN Toolkit, eventualmente llevados a diferentes comunidades en América Latina, se especializan en finanzas, buenas prácticas de negocios, estrategias de mercado, diseño sostenible y soluciones eco responsables para enfrentar las desigualdades presentes en la industria de la moda e instalar nuevos paradigmas que giren en torno a un modelo arraigado en prácticas circulares y regenerativas.

#### C1. Componentes de la HxN Toolkit

La HxN Toolkit, diseñada con un enfoque único en el empoderamiento femenino en la industria artesanal, se compone de tres elementos fundamentales, cada uno diseñado para

abordar aspectos clave de este proceso transformador, consistentes en el contenido de calidad, plataforma digital, y servicios.

El componente de contenido de calidad se destaca por ofrecer contenido curado de manera oportuna y práctica. El material informativo y atractivo abarca desde currículos de aprendizaje electrónico (eLearning) adaptados para universidades, artesanos y micro, pequeñas y medianas empresas (MiPyMEs), respaldados por destacados académicos, profesionales e instituciones internacionales. La calidad del contenido es esencial para proporcionar no solo conocimientos teóricos, sino también habilidades prácticas que sean aplicables en contextos reales de trabajo.

La plataforma digital de la HxN Toolkit actúa como un espacio de encuentro entre diseñadores circulares y productores. Facilita el intercambio y la resolución colaborativa de desafíos de diseño y producción sostenible. Además, promueve la construcción de un ecosistema sólido a través de la compartición de conocimientos y la gestión de comunidades. Esta plataforma no solo se limita a la transmisión de información, sino que también fomenta la colaboración activa y el desarrollo conjunto de soluciones.

El componente de servicios se centra en la prestación de servicios clave, comenzando con el fortalecimiento de la capacidad de las comunidades artesanales y las MiPyMEs. Incluye mentoría y apoyo experto, lo que significa que las mujeres involucradas reciben orientación continua para su desarrollo personal y profesional. Además, se implementan proyectos y consultorías centrados en la circularidad, consolidando así prácticas sostenibles y responsables en el tejido mismo de estas comunidades. La HxN Toolkit no solo ofrece una capacitación estática; es un catalizador dinámico para el cambio, impulsado por la calidad, la conectividad digital y servicios personalizados.

## **C2. La HxN Toolkit y el ODS 5**

La HxN Toolkit, alineada con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de las Naciones Unidas, tiene como uno de sus pilares al ODS 5: Lograr la igualdad entre los géneros. Este objetivo es más que una declaración; es un compromiso con la transformación social y económica, reconociendo las desigualdades arraigadas que las mujeres enfrentan en la industria de la moda. La Toolkit se posiciona como una herramienta esencial para avanzar hacia este objetivo, actuando como un catalizador para el empoderamiento femenino en la industria.

Como mencionamos anteriormente, el ODS 5 busca garantizar la igualdad de género no solo en términos de acceso a oportunidades sino también en la capacidad de las mujeres para participar plenamente y tomar decisiones informadas. La HxN Toolkit se erige como un vehículo estratégico para materializar estos principios, adoptando un enfoque integral en torno a los indicadores estudiados en este artículo como base del empoderamiento femenino: la concientización, la educación, el desarrollo de habilidades y la participación activa en la toma de decisiones.

### **Concientización**

La dimensión de concientización en el contexto de la HxN Toolkit es esencial para lograr una transformación profunda en la percepción y entendimiento de las mujeres artesanas sobre sus derechos, oportunidades y su papel fundamental en la industria. Este indicador

se convierte en un espejo que refleja el progreso hacia una comprensión más rica y matizada de su posición en la cadena de valor. La evaluación de este indicador implica medir la amplitud y profundidad de esta toma de conciencia. ¿En qué medida las artesanas han internalizado sus derechos? ¿Cómo ha evolucionado su percepción sobre las oportunidades que se les presentan? ¿En qué medida se dan cuenta de su papel activo y esencial en el desarrollo de la industria?

La Toolkit, a través de su diseño innovador y enfoque de co-creación, actúa como un catalizador en virtud del cual se democratiza conocimiento y herramientas para generar conciencia sobre los derechos individuales y colectivos de las artesanas. Se trata de más que simplemente transmitir información; es un proceso que despierta la conciencia, haciendo que las mujeres no solo reconozcan, sino que también internalicen la importancia de ampliar sus conocimientos y comprender el papel vital que desempeñan en el tejido de la industria de la moda y las cadenas de valor.

La evaluación de este indicador para HxN implica no solo contar con recursos a los que las artesanas puedan acudir para ampliar sus conocimientos técnicos, sino desarrollar un esquema educativo que logre que sus participantes cuenten con una comprensión arraigada de sus lugares en las cadenas de valor, y que esto impacte en el fortalecimiento de su autoestima y en el aumento en la toma de decisiones informadas.

Se espera que, a medida que la conciencia aumenta, las mujeres artesanas no solo se conviertan en agentes más informados y autónomos, sino también en defensoras activas de sus derechos, contribuyendo así a la construcción de una industria más justa y equitativa. La HxN Toolkit, a través de este indicador, no solo busca enseñar, sino también empoderar, desatando un cambio desde adentro que reverbera en el tejido mismo de la comunidad artesanal.

### **Incremento en la capacidad de toma de decisiones**

Este indicador es una piedra angular en la valoración del impacto de la HxN Toolkit en el empoderamiento de las mujeres. Más allá de la mera adquisición de habilidades técnicas, este indicador aborda la transformación de la agencia y la autonomía de las mujeres en dos niveles fundamentales: el personal y el profesional.

A nivel personal, la Toolkit aspira a fortalecer la toma de decisiones informadas de las mujeres, permitiéndoles ser agentes activas en la configuración de sus propias vidas. Este empoderamiento individual se traduce en una mayor capacidad para enfrentar desafíos, aprovechar oportunidades y, en última instancia, mejorar la calidad de vida. La capacidad de tomar decisiones informadas a nivel personal se convierte en un catalizador para la autodeterminación y la construcción de un futuro más allá de las limitaciones tradicionales. En el ámbito profesional, el indicador se amplía a la participación activa en los procesos de toma de decisiones dentro de la cadena de valor. Aquí, la Toolkit busca no solo dotar a las mujeres con habilidades técnicas, sino también empoderarlas para contribuir de manera significativa a las decisiones que afectan no solo su trabajo individual sino la industria en su conjunto. Esta dimensión del empoderamiento no solo se traduce en una mayor influencia dentro de la cadena de valor, sino también en la posibilidad de influir en la dirección de la industria artesanal hacia prácticas más equitativas y sostenibles.

El incremento en la capacidad de tomar decisiones, por lo tanto, no se limita a una mejora técnica; es un proceso integral de empoderamiento que permite a las mujeres no solo enfrentar sus propios desafíos, sino también ser participantes activas en la configuración de un panorama más amplio. Este indicador refleja la esencia misma del empoderamiento, que va más allá de la transferencia de conocimientos para cultivar la autonomía y la agencia en las mujeres artesanas, transformándolas en agentes activos de cambio en sus vidas y en la industria artesanal en su conjunto.

### **Educación**

La dimensión de la educación se revela como un elemento vital en el proceso de capacitación de las mujeres artesanas. La educación, entendida más allá de la simple transmisión de conocimientos, se convierte en una herramienta transformadora que capacita a las mujeres para enfrentar desafíos específicos en sus vidas y en la industria artesanal.

En el marco de la Toolkit, la educación no se limita a la adquisición de habilidades técnicas; aborda de manera integral las necesidades identificadas a través del *design thinking* y la co-creación con las artesanas. El análisis de este indicador implica evaluar cómo la capacitación ha fortalecido las habilidades y conocimientos de las mujeres, proporcionándoles una base sólida para enfrentar no solo los desafíos cotidianos, sino también para participar de manera más significativa en la industria.

Las mejoras tangibles en la capacidad para afrontar desafíos específicos son la manifestación palpable de la efectividad de la Toolkit en el empoderamiento educativo. Esto no solo se traduce en una mayor competencia técnica, sino también en una mayor confianza y autoeficacia en las mujeres. La educación, por ende, no solo se convierte en una vía para el crecimiento personal, sino también en un medio para la participación activa en la cadena de valor, abriendo oportunidades previamente inaccesibles.

Este indicador subraya la importancia de una educación que responda a las necesidades reales de las mujeres artesanas, proporcionándoles las herramientas necesarias para no solo sobrevivir, sino prosperar en un entorno laboral a menudo desafiante. La Toolkit, a través de su enfoque educativo, se convierte así en una fuerza catalizadora que no solo trae conocimientos, sino también un sentido renovado de capacidad y posibilidad para las mujeres que participan en su proceso formativo.

### **Desarrollo de comunidades y participación**

La evaluación del indicador de desarrollo de comunidades y participación dentro del contexto de la HxN Toolkit revela una dimensión fundamental que trasciende el ámbito individual para abrazar el colectivo. Este indicador busca medir el impacto de la Toolkit no solo en las vidas de las mujeres artesanas a nivel personal, sino también en el tejido social de las comunidades a las que pertenecen.

La Toolkit se posiciona como una fuerza que va más allá de impartir conocimientos y habilidades; es un catalizador para el fortalecimiento de las comunidades. Al fomentar la colaboración y la participación activa de las mujeres en iniciativas locales, la Toolkit contribuye a la construcción de comunidades más sólidas y resilientes. Este proceso no solo involucra a las mujeres directamente en el ámbito laboral, sino que también se traduce en una participación más robusta en la vida comunitaria en general.

La colaboración se convierte en un vehículo para compartir conocimientos, experiencias y recursos, generando un ambiente propicio para la innovación y el crecimiento colectivo. La participación activa en iniciativas locales no solo empodera a las mujeres artesanas individualmente, sino que también las posiciona como agentes de cambio en el desarrollo de sus propias comunidades.

Este indicador, por lo tanto, se convierte en una ventana a la transformación social impulsada por la Toolkit. La Toolkit no solo trabaja para empoderar a las mujeres en su papel individual, sino que contribuye activamente al tejido social más amplio, generando un impacto positivo y sostenible en las comunidades donde se implementa.

En última instancia, la estrategia de la HxN Toolkit, arraigada en el *design thinking* y la co-creación, va más allá de un programa de capacitación convencional. No se limita a satisfacer las necesidades inmediatas, sino que capacita a las artesanas para liderar el camino hacia una igualdad de género genuina y sostenible en su trabajo y comunidad. Este enfoque holístico y participativo no solo empodera a las mujeres a nivel individual, sino que contribuye a una transformación más amplia en las dinámicas de género en la industria y la sociedad.

### III. Metodología

En primer lugar, resulta importante mencionar que el desarrollo de este trabajo está guiado por la pregunta de investigación, la cual, como ya se mencionó en la parte introductoria, gira en torno a la manera en que impacta la herramienta Toolkit de HxN en la equidad de género y en el empoderamiento de las mujeres artesanas de la comunidad de Nueva León, México.

A partir de esta pregunta, se formuló como objetivo general valorar el impacto de la HxN Toolkit en el empoderamiento de las mujeres artesanas y su contribución a la igualdad de género en el rubro textil y de la moda.

De este objetivo, se desprenden dos objetivos específicos que guiaron y ordenaron el desarrollo del trabajo. Por un lado, se planteó analizar la mejora en las habilidades y conocimientos adquiridos por las mujeres artesanas de la comunidad de Nueva León, México y, en segundo lugar, evaluar el nivel de participación en la toma de decisiones de las mujeres artesanas en la cadena de valor.

#### Método de investigación

Para realizar la investigación y el correcto acercamiento a la comunidad de mujeres artesanas seleccionadas, además de la aproximación teórica en torno a la temática central de esta investigación, se utilizó el método cuantitativo de la encuesta, combinando preguntas abiertas y cerradas. Este tipo de método permitió recopilar la información necesaria para el análisis a través de datos numéricos que quedan por fuera de las narrativas de los participantes, pero que son de gran utilidad para evaluar procesos. Las preguntas cerradas

arrojaron datos concretos que permitieron realizar análisis precisos y simplificados. Sin embargo, las preguntas abiertas habilitaron también el poder analizar expresiones y pensamientos más profundos de las mujeres encuestadas.

## Limitaciones

A lo largo del proceso de investigación, se ha identificado como principal limitación el haber seleccionado una única comunidad de mujeres artesanas para valorar el impacto de la Toolkit en la igualdad de género y el empoderamiento. Sin embargo, este hecho, a pesar de ser parcialmente condicionante de los resultados y conclusiones, también habilitó la posibilidad de que, en caso de estar correctamente formulado y elaborado el modelo de análisis, el mismo pueda ser replicado futuramente en otras comunidades de mujeres. Otra limitación identificada ha sido la distancia en términos territoriales con la comunidad de artesanas seleccionada, lo cual implicó no sólo que el contacto con las mujeres sea limitado, sino que el método de análisis seleccionado se deba adecuar a esta distancia, generando que el uso de métodos cualitativos como encuestas y observaciones participantes no sean los más adecuados de implementar.

## IV. Resultados

### A. Contexto local de artesanas

Explorar el tejido social y las dinámicas particulares del contexto local de las artesanas en Nuevo León, México, fue un componente esencial para desentrañar la efectividad de la HxN Toolkit en torno al empoderamiento. Este análisis no solo se sumerge en las diversas facetas del empoderamiento femenino, desde la concientización hasta el desarrollo comunitario, sino que también reconoce la influencia única que la idiosincrasia de esta comunidad ejerce sobre cada una de estas dimensiones.

En términos demográficos, las 36 artesanas encuestadas son todas residentes de Nuevo León. Cuando se les preguntó sobre su percepción de la comunidad, el 59% la describió como buena (tranquila, vecinos amables, segura), el 15% como regular, el 23% como una ciudad en crecimiento económico y el 3% como una comunidad con problemas comunes. En cuanto al grupo etario, observamos una distribución variada, con el 39% en el rango de 40-49 años, el 37% entre 50-59, el 16% entre 30-39 y el 8% entre 60-69 años. La toma de decisiones, un indicador clave, se ve fuertemente influenciada por el hecho de que un considerable 87% de las participantes son jefas de hogar.

El acceso a servicios básicos, un componente educativo vital, muestra que el 74% no enfrenta problemas de acceso. Esta estadística resalta la relevancia de la accesibilidad a servicios en la participación en programas educativos como la HxN Toolkit.

Según la encuesta, el 60% de las mujeres no está involucrada en ninguna otra actividad además de su ocupación principal. Este dato resalta la importancia de la ocupación

principal, en este caso, la artesanía, como una dedicación significativa en la vida de estas mujeres. Además, el 40% que sí está involucrado en otras actividades concentra sus esfuerzos en el cuidado del hogar y de la familia, subrayando la multifacética vida de estas mujeres.

Además, el 70% de las artesanas cuentan con trabajos directamente relacionados con la artesanía. El vínculo inseparable entre el empleo en artesanía y la comunidad en Nuevo León se refleja en la alta tasa (92%) de conexión entre las mujeres que participan en la HxN Toolkit. Este fortalecimiento del tejido social femenino y el impacto económico en las decisiones familiares subrayan cómo la participación en la artesanía contribuye al desarrollo comunitario en esta región específica.

En términos de aprendizaje, el 26% adquirió sus habilidades de familiares o amigos, el 39% a través de capacitaciones, el 24% de forma autodidacta y el 11% de otras maneras. Respecto a la HxN Toolkit, el 42% considera que lo más valioso aprendido son técnicas artesanales, el 32% menciona un aumento en la capacidad de tomar decisiones y el 26% destaca conocimientos relacionados con negocios.

El impacto en la generación de una comunidad de artesanas es notable, con el 92% sintiendo una conexión más fuerte con otras mujeres artesanas y el 97% considerando la artesanía como una fuente significativa de ingresos. En términos de economía familiar, el 74% siente que tiene más control y puede tomar decisiones, y el 95% nota mejoras en su calidad de vida.

A medida que avanzamos en esta investigación, nos sumergiremos más profundamente en cada uno de los indicadores, desentrañando cómo la experiencia positiva de las artesanas con respecto a la Toolkit ha influido en avances significativos en torno a cada uno de ellos, por ejemplo, cómo las estructuras familiares moldean la toma de decisiones, cómo la accesibilidad a servicios básicos y la educación se entrelazan, y cómo la participación en la artesanía se convierte en un motor tanto para el desarrollo comunitario como para el empoderamiento individual de las mujeres de Nuevo León, México.

## **B. Análisis del impacto en la vida de las mujeres artesanas**

### **B1. Concientización**

La concientización, piedra angular del empoderamiento femenino, se revela como un aspecto vital en la valoración del impacto de la HxN Toolkit. Los datos extraídos de la encuesta a artesanas de Nuevo León, México, reflejan el efecto tangible de esta capacitación en la percepción y comprensión de las mujeres sobre su entorno.

En términos demográficos, la diversidad generacional es evidente, abarcando edades desde los 30 hasta los 69 años. Este espectro amplio implica que la concientización alcanza a mujeres en diferentes etapas de la vida, permitiendo un impacto significativo a lo largo del tiempo.

El 59% de las participantes describe positivamente su comunidad, destacando aspectos como la tranquilidad y la seguridad. Esta percepción positiva puede interpretarse como un indicador de cómo la concientización no solo se limita a las desigualdades de género, sino que se extiende a una apreciación más completa de su entorno social.

El 89% de las mujeres encuestadas que son jefas de hogar subraya la importancia de considerar la concientización no solo a nivel individual sino también en la dinámica familiar y comunitaria. El empoderamiento de estas mujeres se traduce en un liderazgo más sólido y consciente en diversos ámbitos de sus vidas.

La ausencia significativa de obstáculos para acceder a servicios básicos, según el 74%, sugiere que el contexto facilitador contribuye al desarrollo de habilidades artesanales. La concientización, en este caso, se enriquece al considerar el impacto de condiciones de vida favorables en el empoderamiento de las mujeres.

Este análisis apunta a que la concientización, en el contexto de la HxN Toolkit, va más allá de la comprensión de las desigualdades de género. Incluye una apreciación más amplia del entorno, liderazgo femenino y la conexión entre condiciones de vida y empoderamiento. La siguiente sección explorará cómo estos elementos influyen específicamente en la capacidad de toma de decisiones de las artesanas.

## **B2. Incremento en la capacidad de toma de decisiones**

Este indicador revela la transformación fundamental que experimentan las mujeres artesanas al participar en la HxN Toolkit. Este proceso se alinea con las teorías de Mosedale, Charmes y Wieringa sobre el empoderamiento femenino, donde el conocimiento de la desigualdad y la disponibilidad de recursos son cruciales para la toma de decisiones informadas.

La elección de ser artesana impacta directamente en las dinámicas familiares, como indicado por el 53% que señala que las tareas y actividades familiares se organizan de manera colaborativa. Esto sugiere una redistribución de roles impulsada por la participación en la artesanía, lo que se traduce en una toma de decisiones compartida en el ámbito familiar. Este hallazgo resalta el impacto más allá de lo individual, extendiéndose a la esfera doméstica.

La percepción de la elaboración de productos artesanales como una fuente significativa de ingresos económicos, afirmada por el 97%, es un punto clave. Este dato indica que la capacidad de tomar decisiones financieras se ve directamente fortalecida por la participación en la artesanía, brindando a estas mujeres una independencia económica que contribuye a su toma de decisiones de forma autónoma.

El 74% que afirma tener más control económico sobre las dinámicas familiares destaca la conexión entre la artesanía, la autonomía financiera y la capacidad de tomar decisiones. Este resultado resuena con la idea de que empoderar a las mujeres económicamente es esencial para empoderarlas en la toma de decisiones.

La mejora en la calidad de vida, experimentada por el 95%, muestra cómo las decisiones relacionadas con la participación en la artesanía han impactado positivamente en la vida cotidiana. Este hallazgo refuerza la noción de que la toma de decisiones informadas, habilitada por la concientización y los recursos proporcionados por la HxN Toolkit, se traduce en beneficios tangibles.

La valoración del conocimiento adquirido como lo más valioso (76%) subraya la relación entre la adquisición de habilidades y la capacidad mejorada para tomar decisiones en la producción artesanal. Este aspecto resalta la importancia de la educación y el desarrollo personal en el proceso de empoderamiento.

La HxN Toolkit no solo concientiza a las mujeres artesanas, sino que también les proporciona los recursos necesarios para tomar decisiones informadas en varios aspectos de sus vidas, desde la dinámica familiar hasta las decisiones económicas y de calidad de vida. Este análisis revela una narrativa coherente de empoderamiento y autonomía que se refleja en los datos recopilados de manera consistente y robusta.

### **B3. Educación**

La educación, como factor esencial en el proceso de empoderamiento, emerge como un elemento clave en el impacto de la HxN Toolkit en la vida de las mujeres artesanas, según se desprende de los datos reveladores recopilados por la encuesta. La literatura nos señala que la educación no solo brinda acceso a conocimientos formales, sino que también desempeña un papel fundamental en la concientización, el desarrollo de habilidades y la movilización de las mujeres.

Como mencionamos anteriormente, los datos indican que las mujeres artesanas han buscado y adquirido habilidades de diversas maneras, incluyendo cursos y capacitaciones, traspaso de tradiciones entre familiares y amigos, entre otros. Esto refleja la diversidad de fuentes de conocimiento, destacando la importancia de facilitar múltiples vías educativas para atender las diversas necesidades y contextos de las mujeres.

En relación con la HxN Toolkit, el 42% de las mujeres resalta haber aprendido técnicas artesanales, el 32% destaca un incremento en la capacidad de toma de decisiones, y el 26% ha adquirido conocimientos sobre aspectos comerciales. Esta diversidad de aprendizaje resalta la integralidad de la capacitación, abarcando desde habilidades técnicas hasta el fortalecimiento de la capacidad de decisión y la comprensión del entorno empresarial.

Un contundente 97% de las mujeres considera que lo aprendido en el taller ha mejorado su capacidad para producir artesanías. Esto sugiere no solo la efectividad de la HxN Toolkit en mejorar habilidades específicas, sino también en potenciar la confianza y competencia de las mujeres en la producción artesanal.

La elección de ser artesana ha modificado las dinámicas familiares para el 53% de las encuestadas, indicando que las tareas familiares se organizan de manera más colaborativa. Además, como mencionamos anteriormente, un considerable 95% ha experimentado mejoras en su calidad de vida debido a la participación en la elaboración de productos artesanales.

Los aspectos más valorados del taller incluyen el aprendizaje de nuevos conocimientos (76%), resaltando la importancia de la adquisición de habilidades, y la conexión con otras mujeres artesanas (18%), subrayando la relevancia de las redes sociales y el apoyo comunitario.

Estos datos refuerzan la idea de que la educación, en todas sus formas, es un catalizador integral para el empoderamiento de las mujeres artesanas. No solo es un medio para la adquisición de habilidades técnicas, sino también una herramienta para la toma de conciencia, el fortalecimiento de la capacidad de decisión y la creación de comunidades sólidas. En el contexto de la moda y la artesanía, estos hallazgos respaldan la importancia de programas como la HxN Toolkit en brindar oportunidades educativas que transforman las vidas de las mujeres artesanas y contribuyen significativamente a la equidad de género en la industria.

#### **B4. Desarrollo de comunidades y participación**

El análisis del impacto de la HxN Toolkit en el desarrollo de comunidades y participación de las mujeres artesanas revela facetas cruciales en el proceso de empoderamiento.

Según la encuesta, el 92% de las mujeres artesanas indican que la capacitación las ha conectado con otras mujeres artesanas que antes no conocían. Esta conexión es fundamental, ya que sugiere la formación de nuevas comunidades y redes sociales que pueden actuar como catalizadores de empoderamiento. Es notable que solo el 8% no ha experimentado influencia alguna, lo que sugiere una tendencia positiva hacia la construcción de comunidades.

En cuanto a la percepción de formar parte de una comunidad donde la voz es escuchada e influye en las decisiones, el 95% afirmó que sí, destacando la importancia de estos espacios como plataformas para la expresión y la participación activa.

La participación en la comunidad ha experimentado cambios significativos desde que las mujeres se unieron al programa de capacitación. El 63% siente que ahora tiene más conocimientos para contribuir a la comunidad, destacando el papel de la educación y la adquisición de habilidades como habilitadores para la participación activa. Además, el 24% indica que puede tomar más decisiones en la comunidad, mientras que el 13% destaca que ha establecido más conexiones dentro de la comunidad. Estos cambios indican un impacto positivo en la participación y la influencia en el ámbito comunitario.

En conclusión, la HxN Toolkit no solo empodera a las mujeres artesanas a través de la capacitación técnica, sino que también actúa como un catalizador para el desarrollo de comunidades sólidas. La conexión entre mujeres, la percepción de voz influyente y la capacidad mejorada para contribuir a la comunidad señalan el impacto positivo de la HxN Toolkit en la creación de espacios donde las mujeres pueden unirse, expresarse y participar activamente en la transformación de sus realidades. Este aspecto comunitario, clave en el proceso de empoderamiento, subraya la importancia de programas como la HxN Toolkit en la promoción de la igualdad de género en la industria textil y de la moda en América Latina.

#### **B5. Valoración del programa desde la perspectiva de las beneficiarias**

La valoración del programa desde la perspectiva de las beneficiarias proporciona una visión valiosa sobre la efectividad y la utilidad percibida de la HxN Toolkit en el proceso de empoderamiento de las mujeres artesanas. Los comentarios y opiniones expresados reflejan un amplio espectro de percepciones, desde la apreciación de la enseñanza hasta sugerencias específicas para mejorar el programa.

Entre los comentarios positivos, se destaca la calificación de “Excelente” que recibió el programa por parte de 17 beneficiarias. La expresión de agradecimiento y reconocimiento por la enseñanza refleja un impacto positivo percibido.

El deseo de más variedad de cursos sobre el negocio y la recomendación de que los grupos sean más específicos para garantizar niveles homogéneos de conocimiento indican una apreciación por la calidad y la relevancia del contenido ofrecido. Estos comentarios sugieren una demanda de personalización y diversificación del programa para abordar las necesidades específicas de las beneficiarias.

Las sugerencias de mejorar la organización de los grupos, proporcionar más variedad de cursos y facilitar el acceso a información específica subrayan la importancia de la estructura y la presentación del programa para maximizar su eficacia. Además, la recomendación de repasar los talleres para un mejor aprendizaje resalta la necesidad de flexibilidad y adaptación en el diseño del programa para acomodar diferentes estilos de aprendizaje. La valoración del programa desde la perspectiva de las beneficiarias revela una recepción mayoritariamente positiva de la HxN Toolkit. La retroalimentación sugiere que el programa ha tenido un impacto significativo en las mujeres artesanas, pero también señala áreas específicas de mejora. Estos datos son esenciales para informar futuras iteraciones del programa, asegurando que continúe siendo relevante y efectivo en el contexto de la industria textil y de la moda en América Latina.

## V. Conclusiones

La valoración del impacto de la HxN Toolkit en torno al empoderamiento de las mujeres en la industria textil y de la moda en América Latina revela una significativa contribución de dicha herramienta al fortalecimiento de las capacidades y la autonomía de las participantes. Los indicadores seleccionados para este análisis, a saber, la concientización, el incremento en la capacidad de tomar decisiones, la educación y el desarrollo de comunidades, han proporcionado una comprensión detallada de cómo la Toolkit ha influido en la vida y perspectivas de las mujeres artesanas.

En cuanto a la concientización, los resultados indican que la Toolkit ha desempeñado un papel crucial en elevar la conciencia de las mujeres sobre las situaciones de su entorno. La capacidad de entender, reconocer y cuestionar las estructuras es el primer paso fundamental hacia el empoderamiento femenino, y la Toolkit ha demostrado ser un vehículo efectivo para ello, específicamente en lo que respecta a la industria de la moda y las cadenas de valor.

El incremento en la capacidad de tomar decisiones, se destaca como uno de los logros más notables de la Toolkit. Los datos revelan un aumento significativo en la autonomía y la capacidad de las mujeres para tomar decisiones informadas sobre sus vidas, especialmente en el ámbito económico. Este hallazgo resalta la importancia de proporcionar recursos y oportunidades que permitan a las mujeres desafiar los roles de género predefinidos y avanzar hacia una mayor independencia.

En cuanto a la educación, se evidencia que la Toolkit ha actuado como un catalizador para el acceso a conocimientos formales y la adquisición de habilidades específicas relacionadas con la artesanía y el negocio. Este componente educativo no solo se traduce en mejoras técnicas, sino que también se alinea con la noción de que la educación es esencial para el empoderamiento, ya que promueve la reflexión crítica y la toma de decisiones fundamentadas.

El desarrollo de comunidades, otro indicador clave, destaca el papel transformador de la Toolkit en la construcción de redes y la promoción de la participación activa. La creación de espacios donde las mujeres pueden compartir experiencias, superar desafíos comunes

y abogar por sus derechos se presenta como un elemento vital en el proceso de empoderamiento femenino.

La Toolkit, a la luz de los resultados obtenidos, emerge como un modelo efectivo para impulsar el empoderamiento de las mujeres artesanas en la industria textil y de la moda en América Latina. Sin embargo, el desafío radica en la posibilidad de replicar este modelo en diferentes contextos y comunidades.

Surgen preguntas esenciales: ¿Es este modelo adaptable a otras realidades culturales y socioeconómicas? ¿Cómo podrían ajustarse las estrategias para abordar las especificidades de distintas regiones de América Latina? La replicación exitosa de este modelo requeriría una cuidadosa consideración de los contextos locales, la identificación de necesidades específicas y la adaptación de las intervenciones en consecuencia.

Además, se plantea la interrogante sobre la sostenibilidad a largo plazo de los impactos observados. ¿Cómo pueden asegurarse las organizaciones, como HxN, de que los beneficios perduren en el tiempo? ¿Qué medidas adicionales pueden implementarse para consolidar y ampliar los logros alcanzados?

Si bien la Toolkit ha demostrado ser un instrumento valioso en lograr la equidad de género en la industria textil y de la moda, la evaluación realizada genera una serie de interrogantes que invitan a reflexiones más profundas y a futuras investigaciones que aborden la replicabilidad y sostenibilidad de este enfoque en la diversidad de contextos latinoamericanos.

## VI. Agradecimientos

Al culminar este análisis dedicado al impacto de la HxN Toolkit en el empoderamiento de mujeres artesanas en América Latina, queremos expresar nuestro más sincero reconocimiento a aquellos que hicieron posible este estudio.

En primer lugar, extendemos nuestra gratitud a la Doctora Adriana Marina, Fundadora de HxN y animaná y coordinadora de esta investigación. Apreciamos profundamente su apoyo al facilitar los recursos institucionales destinados a proporcionar datos cruciales relacionados con la HxN Toolkit.

También extendemos nuestro reconocimiento y agradecimiento a las mujeres artesanas de Nuevo León, México, que participaron activamente en el grupo 2023 del programa “Técnicas de Diseño Textil y Negocios” de la HxN Toolkit. Su compromiso y contribuciones fueron esenciales para la riqueza de este estudio y para comprender a profundidad la realidad de las mujeres artesanas en la región.

Este estudio es el resultado de una colaboración significativa y comprometida, y no podríamos haberlo logrado sin la participación de todas las personas involucradas en HxN. Su compromiso con la causa del empoderamiento de mujeres artesanas en la industria textil y de la moda en América Latina ha sido inspirador y motiva futuras investigaciones en esta dirección.

A todos, nuestro más sincero agradecimiento por su valiosa contribución a este proyecto de investigación.

## Referencias bibliográficas

- Alexander, A.C., Bolzendahl, C., & Jalalzai, F. (2016). Defining Women's Global Political Empowerment: Theories and Evidence. *Sociology Compass*, 10(6), 432-441. <https://doi.org/10.1111/soc4.12375>
- Charmes, J., & Wieringa, S. (2010). Measuring Women's Empowerment: An assessment of the Gender-related Development Index and the Gender Empowerment Measure. *Journal of Human Development*, 4(3), 419-435. <https://doi.org/10.1080/1464988032000125773>
- Cornwall, A. (2016). Women's Empowerment: What Works? *Journal of International Development*, 28(3), 342-359. <https://doi.org/10.1002/jid.3210>
- Cueva Beteta, H. (2007). What is missing in measures of Women's Empowerment? *Journal of Human Development*, 7(2) 221-241. <https://doi.org/10.1080/14649880600768553>
- García Arteaga, V.F., Cruz Coria, E., & Mejía Reyes, C. (2022). Factores que impulsan e inhiben el empoderamiento femenino: una revisión de literatura. *Reflexiones*, 101(1), 121-140. <http://dx.doi.org/10.15517/rr.v101i1.43649>
- Lagarde, M. (1996). El Género. En *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia* (pp.13-66). horas y HORAS.
- Mandal, K.C. (2013). Concept and Types of Women Empowerment. *International Forum of Teaching and Studies*, 9(2), 17-30. [http://americanscholarspress.us/journals/IFST/pdf/IFOTS-2-2013/IFOTS\\_v9\\_n2\\_art3.pdf](http://americanscholarspress.us/journals/IFST/pdf/IFOTS-2-2013/IFOTS_v9_n2_art3.pdf)
- Mosedale, S. (2005). Assessing women's empowerment: towards a conceptual framework. *Journal of International Development*, 17(2), 243-257. <https://doi.org/10.1002/jid.1212>
- Pasquel Erazo, V. N., & Cevallos Moreno, P.M. (2019). Empoderamiento femenino a través de la artesanía [tesis de pregrado, Universidad San Francisco de Quito]. Repositorio Universidad San Francisco de Quito. <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/8307>
- Reyna Castillo, M.A., Vera Martínez, P.S., & Simón Domínguez, N. (2022). Estrategias de empoderamiento como factor de sustentabilidad social en niñas y mujeres: una revisión de literatura. En P. Galeana (ed.), *Empoderamiento de niñas y mujeres a través de la educación* (pp. 445-465). FCA Publishing
- Wesely, M., & Dublin, D. (2015). Empowering Women at the Grassroots. *Stanford Social Innovation Review*, 13(2), 27-33. <https://doi.org/10.48558/B1X9-KF34>

---

**Abstract:** In the social and economic fabric of Latin America, women artisans have played a fundamental role, often in the shadows of an industry that, although rich in tradition and creativity, has historically reflected deep-rooted gender inequalities. In this context, the HxN Toolkit emerges, a training tool conceived not only as a standard educational program, but as a product of design thinking and co-creation with the artisans themselves. This article delves into the journey of assessing how the training of Hecho por Nuestros, through the HxN Toolkit, has contributed to the empowerment of women artisans, marking a significant milestone in the pursuit of gender equality in the region.

**Keywords:** Gender equality - empowerment - awareness - sustainability - design thinking

**Resumo:** No tecido social e económico da América Latina, as mulheres artesãs têm desempenhado um papel fundamental, muitas vezes à sombra de uma indústria que, embora rica em tradição e criatividade, tem refletido historicamente desigualdades de gênero profundamente enraizadas. Neste contexto surge o HxN Toolkit, uma ferramenta de formação concebida não apenas como um programa educacional padrão, mas como um produto do design thinking e da cocriação com os próprios artesãos. Este artigo investiga a jornada de avaliação de como a formação de Hecho por Nuestros, por meio do HxN Toolkit, contribuiu para o empoderamento das mulheres artesãs, marcando um marco significativo na busca pela igualdade de gênero na região.

**Palavras-chave:** Igualdade de gênero - empoderamento - conscientização - sustentabilidade - design thinking

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---



Fecha de recepción: diciembre 2023

Fecha de aceptación: enero 2024

Versión final: febrero 2024

# Ensamblajes digitales de madera: Embrión para un diseño de mobiliario sostenible

Víctor Armas Crespo <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** En los últimos años la fabricación digital se está convirtiendo en una herramienta de trabajo primordial para diseñadores. Dentro de lo que abarca esta tecnología, la producción digital se centra en las máquinas de control numérico. Su desarrollo y democratización es lo que ha ido permitiendo una mayor accesibilidad en diferentes ámbitos. La utilización de estas nuevas herramientas conlleva métodos de trabajo específicos que han de ser aprendidos por los usuarios para un máximo aprovechamiento. Estos métodos no solo agilizan enormemente los procesos de diseño sino que llevan implícitas pautas que son respetuosas con el medio ambiente y que no siempre son tenidas en cuenta. El objetivo de este manuscrito es dar a conocer los beneficios que aporta el uso de la fabricación digital en cuestiones de sostenibilidad. El ámbito de trabajo se centra en docencia para diseño de mobiliario.

**Palabras clave:** Mobiliario CNC sostenible - docencia mobiliario CNC - educación diseño tecnológico - ensamblajes digitales madera - diseño mobiliario CNC - estrategias diseño sostenible

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 164-165]

---

<sup>(1)</sup> **Víctor Armas Crespo.** Arquitecto por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Máster en Arquitectura Biodigital por la Universidad Internacional de Cataluña. Doctor en fabricación digital por la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Rey Juan Carlos por el programa de Artes y Humanidades. Profesor visitante en la URJC donde imparte docencia desde 2013 en el Grado de Diseño Integral y Gestión de la Imagen y en el Doble Grado en Fundamentos de Arquitectura y Diseño Integral, en las asignaturas de Diseño de Mobiliario, Maquetas y prototipos e Informática Básica. En el periodo de 2012 a 2019 compagina la experiencia laboral enmarcada en el mundo de los startups centrados en fabricación digital con docencia. [victor.armas@urjc.es](mailto:victor.armas@urjc.es)

## Introducción

Durante las últimas décadas el desarrollo de técnicas en fabricación digital ha sido significativo. La democratización de las máquinas de control numérico ha permitido un aumento en el número de usuarios que puede incluir tanto a centros docentes como a modestos sectores industriales en auge. Las escuelas de diseño que quieren estar en la vanguardia en sus enseñanzas deben introducir las para ser oferta formativa competente. Estas tecnologías del presente van penetrando en el tejido industrial de numerosas empresas. La fabricación digital no es solo un capricho del presente, sino que lleva implícito en todo el amplio proceso metodológico de trabajo numerosos beneficios entre ellos los relacionados con la sostenibilidad. Dentro de las diversas máquinas existentes para la fabricación digital se quiere centrar en la fresadora CNC (Control Numérico por Computadora).

En este manuscrito se van a exponer los beneficios que trae la técnica desarrollada con la fresadora CNC de 3 ejes de cara a la sostenibilidad en la fabricación digital de muebles y particularmente gracias al uso de ensamblados digitales en lugar del uso de otros procedimientos para unir piezas (uniones reforzadas con colas, uniones con materiales diferentes, algunos plásticos, etc.). Esta comunicación es parte de la investigación de la tesis doctoral del autor que suscribe. Se trata de poner en común y divulgar unas técnicas que favorecen la sostenibilidad: (i) primero a través del uso de ensamblados digitales cortados con fresadora CNC de 3 ejes, (ii) usando como materia prima la madera procesada en tableros.

## 2. El principio de la sostenibilidad y la concienciación social

Tanto en relación con los aspectos creativos e innovadores del diseño de cualquier tipo, como en los aspectos docentes que se vinculan en este manuscrito, la óptica de la sostenibilidad como concepto transversal no es una opción, sino que la entendemos como una obligación tanto en diseño como en cualquier otra actividad cultural o científica. Los contenidos de los ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible) afectan por principio de gobernanza internacional en cualquier disciplina o actividad humana (<https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/>). La enseñanza universitaria se ve particularmente concernida al respecto; en lo que afecta al diseño se ha justificado ampliamente en las obras de Victor Papanek y Victor Margolin desde principios de los años sesenta del pasado siglo.

Los ODS se generan históricamente desde la segunda mitad del siglo XX. La evolución histórica puede estudiarse en páginas web como la anteriormente citada. Los que finalmente se describen en el sitio señalado son: 1 Fin de la pobreza, 2 Hambre cero, 3 Salud y bienestar, 4 Educación de calidad, 5 Igualdad de género, 6 Agua limpia y saneamiento, 7 Energía asequible y no contaminante, 8 Trabajo *décente* (justo) y crecimiento económico, 9 Industria, innovación e infraestructura, 10 Reducción de desigualdades, 11 Ciudades y comunidades sostenibles, 12 Producción y consumo responsable, 13 Acción por el clima, 14 Vida submarina, 15 Vida de ecosistemas terrestres, 16 Paz, justicia e instituciones sólidas, 17 Alianzas para lograr los objetivos.

Con estos objetivos se apuesta desde la ONU y otras organizaciones supranacionales por una nueva visión de la educación cuyo principal objetivo es transformar las actitudes de las sociedades humanas y se reconoce el papel primordial de la educación como motor para la consecución de los objetivos de la agenda 2030. Por ello queremos hacer mención expresa al ODS número 4 ya que uno más de los objetivos de este manuscrito es difundir unas técnicas dentro del diseño que permiten un sistema de producción más sostenible y que por no disponer todavía de una buena divulgación en textos y programas curriculares, es complicado encontrar a nivel de docencia. Y dentro de los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible, son principalmente 6 de ellos, (subrayados más arriba) los que están afectados en este texto.

Adicionalmente queremos aludir a un texto clásico, y centrado más en producción y ecologismo, que se llama *Cradle to Cradle: Remaking the way we make things* (Braungart & McDonough, 2002), del químico-ecologista alemán y exmiembro de la organización mundial Green Peace, y reutilización Michael Braungart y del arquitecto-paisajista estadounidense, William McDonough.

Pese a que esta obra ya posee 20 años, para nosotros supuso una aportación de ayuda en docencia para sostenibilidad. Se centra en el diseño de producto, se dan pautas para conseguir atajos que tratan de mitigar o ralentizar efectos negativos de los materiales que se usan, consecuencias sobre el sistema de producción instaurado, etc. Pero además la obra puede ser utilizada en relación con todos los conceptos que minimizan la huella ecológica de las distintas fases de extracción, procesamiento, utilización, reciclaje, reutilización. Focalizan los autores en la potenciación de la regla de las tres erres: reducir, reutilizar, reciclar que hoy sigue estando plenamente vigente.

### 3. La sostenibilidad en la producción de mobiliario

Se procede a poner de manifiesto la influencia que tienen algunas de las principales decisiones que se toman para poner en marcha la fabricación de un mueble. En particular para fabricar un mueble más sostenible trabajando con máquinas digitales como la fresadora CNC que permite minimizar la huella ecológica en diferentes criterios. En los epígrafes posteriores se trata de discutir estas aproximaciones.

Previamente vamos a introducir algunas reflexiones generales sobre las características de la fabricación industrial actual que no solo afectan a la fabricación digital y que afectan a la sostenibilidad. La intención es destacar que, con determinados materiales o procedimientos, y utilizando la fresadora CNC de 3 ejes, algunos efectos negativos de huella ecológica pueden ser mitigados. Y es importante que la sociedad sea consciente de ello en todos sus niveles organizativos. La educación superior, y en particular maestros y aprendices, han de interiorizarlo para cuanto antes poder trabajar en la consecución de los ODS y con las normas generadas en los últimos tiempos por las organizaciones nacionales y transnacionales.

La *globalización* <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mondialisation> –concepto de origen francés, que tiene hoy distintos consensos lexicográficos en varias lenguas– que, en la

producción de diseño, como en otros campos industriales, ha propiciado la deslocalización debida a una fragmentación o separación espacial –lo más frecuente por países– de las distintas fases del diseño. Una consecuencia de este tipo de organización globalizada de la actividad es que en nuestro campo suele/puede ocurrir que el diseñador tiene la idea, pero pierde todo el control sobre el proceso posterior de producción, introduciéndose factores externos en la cadena que pueden ir *contaminando* el producto final. Todavía es común diseñar o idear un producto en Europa y aplicarle una técnica de fabricación más económica, por ejemplo, derivando a Asia la fabricación y, una vez terminado el proceso de producción, traer todas las copias de ese producto nuevamente a Europa. Posiblemente el producto final será más rentable económicamente pero mucho más costoso en relación con su huella ecológica si contabilizamos los costes energéticos del transporte. Adicionalmente esta forma de producción entra en otra contradicción cuando ocurren circunstancias no previstas en el modelo actual de globalización de las cadenas productivas. Sirve de ejemplo la dramática situación de falta de productos o materiales sanitarios que sucedió en los inicios de una pandemia como la del Covid-19. La deslocalización del proceso productivo y la independencia de las fases de fabricación de un producto, cada vez más, deben de considerarse con atención. El marco de la sostenibilidad abarca este tipo de consideraciones y en buena parte justifica replanteamientos de la economía conducentes a desarrollar la industria y capacidad de producción *in situ*; es decir, en el entorno organizativo local o regional. A este respecto se pronuncia la ONU en relación con el ODS 9 <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/sustainable-development-goals/> Anecdóticamente y sin apoyar una opinión que hoy habría que contextualizar, en tiempos previos a la Bauhaus preocupaba el cambio en la cualidad de los productos por la aparición de máquinas, conduciendo, según señaló Carlo Argan, a “[una]pérdida de espiritualidad del modo de hacer artísticos y a una alarmante decadencia de la cultura y del gusto” (Wick, 1982, pg 20).

## 4. Materiales para la configuración de un mueble

### 4.1 La madera

Se tratará en este epígrafe, aspectos de sostenibilidad relativos a la madera como materia prima. La madera, configurada en tableros es el material que se está utilizando frecuentemente en la producción de mobiliario para docencia. Entre las diversas aportaciones del científico especialista en ingeniería de la madera, Uysal (2014), precisamente en su Tesis Doctoral, se alude a que la madera es un material natural y renovable, sencillo de encontrar, de extraer y de moldear; siendo, desde tiempos remotos, el principal material para fabricar muebles. Se podría completar que esto es así en los países del planeta donde la madera se produce de forma natural o en cultivos sostenibles. Gracias a los avances en la técnica, en la fabricación de muebles se ha pasado de una producción manual a una industrializada en serie. La madera para mobiliario puede ser utilizada directamente o

procesada con diferentes técnicas industriales como son las variadas ofertas de tableros como los que se utilizan en docencia.

La madera, posee un gran número de particularidades físicas, que son interesantes de conocer para poder escoger la más adecuada según los distintos proyectos de mueble. En cuanto a la estructura celular de la madera misma, en sus cualidades influye la dirección de sus fibras u otras células, donde las longitudinales -fibras propiamente dichas- son las dominantes (Hoadley, 2000), siendo más débiles al corte siguiendo su longitud mayor y más fuerte en la dirección perpendicular al crecimiento de la fibra. De esta configuración depende y, por ella se determina, la trabajabilidad o comportamiento de la madera al ser perforada, cortada, cepillada, lijada, moldeada o doblada (Postell, 2012). También estas características dependen de si el material es extraído de árboles de madera dura o de madera blanda, es decir, hay una correlación con las distintas especies arbóreas madereras. Debido a que para trabajar este material con fresadora CNC de 3 ejes es necesario tener los elementos configurados en tableros, no se va a seguir profundizando en las características específicas de la madera y sus especies puesto que al procesar en tablero cambian la mayoría de ellas.

Hay todavía escasas investigaciones que estudien las condicionantes de las maderas para ser usadas con criterios de sostenibilidad en la fabricación digital de mobiliario, pero se recomiendan y se comentan brevemente dos artículos básicos en este sentido. Se trata de los artículos de Linkosalmi et al. (2016) y de Geng et al. (2019).

El artículo de Linkosalmi et al. (2016) está restringido al ámbito regional de Finlandia, lo cual importa mucho cuando se plantean discusiones en torno a la sostenibilidad -p. ej. Finlandia según sus previsiones, será el primer país en abandonar definitivamente el carbón para producir energía-; los propios autores advierten la singularidad local de su país y por otro lado también acusan la dificultad de comparar datos de sostenibilidad a nivel general por lo que los manejados en este trabajo, muestran una relativa falta de homogeneidad. En su descargo, establecen con rotundidad que incluso en el campo científico se está todavía en los inicios de la aplicación de la sostenibilidad como principio por lo cual la dificultad de subordinar los productos y procesos más sostenibles a la actividad económico empresarial es una tarea difícil y por definir en muchos aspectos. A pesar de lo anterior los autores concluyen, de forma general, lo siguiente:

- Las materias primas y los componentes tienen el mayor impacto en las emisiones totales de Gases de Efecto Invernadero (GEI) (38,4-90,1 por ciento).
- La participación de la logística es baja (0,2-4,8 por ciento) en la fase de producción, pero el transporte de componentes al exterior aumenta esta participación.
- Existe potencial para la mejora de la huella ecológica de los procesos de producción en el proceso de acabado -piezas de metal y de madera-.
- La complejidad de la fabricación de mobiliario crea desafíos para la evaluación del ciclo de vida del propio mueble.
- Las fuentes de energía tienen un impacto significativo en las emisiones de GEI de la etapa de producción, el cambio a fuentes de energía renovables y de baja emisión disminuirá las emisiones de GEI de la producción de muebles.
- El almacenamiento de carbono biogénico, como es la madera, reduce significativamente las emisiones de GEI.

La investigación reciente de Geng et al. (2019) confirma las afirmaciones anteriores y recomienda la sustitución progresiva en el corto y medio plazo de materiales intensivos en la emisión de GEI. Es interesante señalar que el trabajo de Geng et al. está realizado en China que es el principal productor de muebles del mundo y que, aunque manteniendo posiciones contradictorias en 2021, es firmante del acuerdo climático global de París (2016) para reducir sus emisiones de CO2.

En consecuencia, hasta el momento presente se puede afirmar, aunque con la prudencia necesaria, que hay un consenso amplio en sostener que la madera y o sus derivados se recuperan como el material más recomendable en términos de sostenibilidad comparándolos con otros elementos que puedan ser más baratos o mejor situados en los actuales circuitos del proceso industrial. Del estado actual de las investigaciones y a falta de mejores datos, en lo que se refiere a la fabricación de muebles, parece que por ahora es la madera el material reseñado como el de mejor efecto mitigador frente al cambio climático. A título puramente anecdótico, y aunque es difícil predecir la longevidad del mobiliario de oficina, construidos en materiales diversos no primordialmente en madera, Besch, concluye que la media de servicio de estas piezas es de 12 años (Besch, 2005, como se citó en Linkosalmi et al. 2016). Un parámetro que hay que tener en cuenta en las valoraciones de sostenibilidad es el mantenimiento del mobiliario, porque algunos precisan tanto de limpieza como de aplicar acabados costosos regularmente, cuando otros al contrario no precisan de nada especial. Normalmente, los materiales a base de madera o plástico se incineran al final de su ciclo, y esto contribuiría a sustituir combustible fósil, aunque ambas combustiones emiten gases contaminantes.

Como se verá, los materiales en madera y, sobre todo, aquellos de madera procedente de cultivos arbóreos, son idóneos para tratar de reducir la emisión de GEI. Muchos estudios han respaldado el potencial que tienen los bosques gestionados de forma sostenible, en la mitigación del incremento del CO2. Según la Asociación Nacional de Mobiliario de China, en 2012 se produjeron 696.49 millones de piezas de mobiliario, cuyo 35,57%, era en madera (Geng et al. 2019), por lo que hay un amplio margen que hace posible contribuir a mitigar los grados de contaminación de forma eficaz.

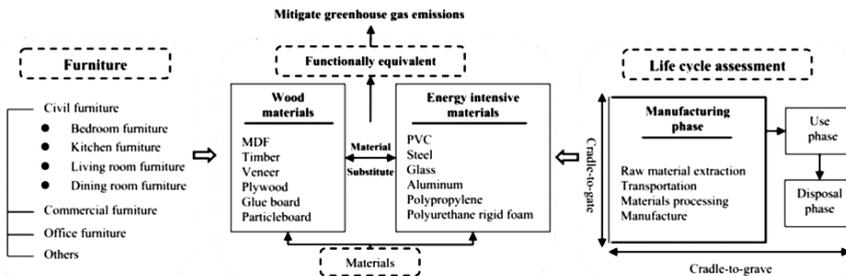


Figura 1. Marco para evaluar los efectos de sustitución de la madera en mobiliario. Geng et al. 2019.

La unidad de medida utilizada es el kg CO<sub>2</sub>eq/kg para cada material. Así es que tenemos que, por ejemplo, para acero, es 2.6; para vidrio, 2.18; para PVC, 4.65; para aluminio, 29.85; y, para madera, 0.29. Y, dentro de los distintos productos derivados de la madera, tenemos los tableros de: contrachapado, 0.745; alistonado, 0.547; partículas aglomeradas, 0.405; y MDF, 1.225.

Por lo tanto, en términos de sostenibilidad, se ve una espectacular diferencia entre usar un tipo de material u otro en cuanto a su producción, siendo el aluminio el material más emisor, y los tableros de partículas, los menos –algo inferior a 75 veces menos contaminantes–. Y, dentro de la producción de madera, la más emisiva es MDF. Según estimación propia (<https://twitter.com/VisitorArmandol/status/1520415512932536321>) la cantidad de CO<sub>2</sub> emitida por una silla construida íntegramente en acero (2,6 kg CO<sub>2</sub>eq/kg) es equivalente a la cantidad del mismo gas emitido por un automóvil con combustible diésel recorriendo unos 250 kms de distancia –de Madrid a Zaragoza–.



**Figura 2.** Lo que contamina una silla metálica. Fuente: Víctor Armas-Crespo, en (<https://twitter.com/VisitorArmandol/status/1520415512932536321>).

La European Furniture Manufactures Federation (UEA) constata que, en la producción de mobiliario, un 26% de los materiales que se utilizan son de madera o basados en ella. En cuanto a la propia madera se han detectado varios datos de interés, por una parte, Uysal (2014), afirma que, durante la producción de materias primas, el proceso de fabricación y el de eliminación de los muebles son uno de los principales factores de problemas medioambientales. Pero, Iritani et al. (2015), también consideran que, la etapa

de producción del suministro del material y la etapa de distribución de los productos son las que generan mayor contaminación.

Siguiendo con Linkosalmi et al. (2016), cuando el término sostenibilidad no estaba consolidado, el Ecodiseño y la “mentalización” para el mismo que se denomina *Eco-designthinking* son marco de referencia conceptual actuando transversalmente en las actividades que se han desarrollado en docencia enfocado a diseño de mobiliario, especialmente en las experimentales en relación con la selección de materiales. Estos desarrollos son posibles si se tienen las herramientas necesarias, como es la información precisa en lo referido al impacto medioambiental de los materiales que se usan (Bovea and Vidal, 2004; Çinar, 2005; Bovea and Gallardo, 2006; González-García et al., 2011, 2012; Lanoë et al., 2013; Mirabella et al., 2014, como se citaron en Linkosalmi et al. 2016).

## 4.2 Contrachapado

Hasta este momento hemos hablado de la madera como materia prima y se han esbozado algunas características generales de este material. La madera, sin embargo, a la hora de ser utilizada en la fresadora tiene una serie de limitaciones que se aluden en (Armas-Crespo, 2023a) que restringen su manejo. La máquina fresadora requiere que el material tenga el mismo espesor en todos sus puntos y garantizar una superficie lisa y horizontal. Por ello es necesario precisar que en cuanto a las condiciones de humedad en la madera hay variaciones que generan diferentes dimensiones (+/- 1 mm) que tanto en tableros como en madera no procesada deben ser consideradas en cada pieza que se corta (Filson et al., 2017). El contrachapado se ofrece como un material mucho más económico puesto que incrementa el volumen en relación con las piezas de madera. Sin embargo, en cuanto a su producción el contrachapado es un producto industrial y no un producto forestal siendo por tanto menos sostenible en este aspecto. Aunque no hay estudios precisos puede suponerse que usar madera virgen o usar contrachapado en términos generales compensan ventajas e inconvenientes y la elección puede ser tomada en función de otras características del mueble que se busca. La propia evolución tecnológica de las formas de obtener y procesar la madera para contrachapado ofrece nuevas soluciones a la carta. Y tampoco puede olvidarse que la conservación de la biodiversidad es un aspecto que hay que tener en cuenta en el caso de las maderas nobles y las de especies amenazadas o protegidas se preservan mejor manteniendo los contrachapados que explotando de manera extensa directamente la madera.

Principalmente por estas razones se consideran los contrachapados, una de estas configuraciones de materiales ideales para trabajar con este tipo de maquinaria CNC, como se ha indicado en las fuentes bibliográficas recogidas en (Armas-Crespo, 2023a).

## 4.3 Adhesivos

Otro componente que es necesario analizar, son los adhesivos que se utilizan para la configuración del tablero. Los primeros adhesivos que surgen son de origen vegetal y animal.

Debido al desarrollo tecnológico en el siglo XX, los adhesivos para madera pasan de ser, polímeros orgánicos naturales, a polímeros sintéticos más duraderos, fuertes y resistentes al agua, debido a que se le añadieron materiales químicos activos e inertes, que propiciaban estas propiedades solventes y específicas, que ayudan al control de la penetración del adhesivo en las fibras de la madera y a su humectabilidad.

Profundizando en este componente, para poder unir materiales compuestos de madera, se requieren resinas adhesivas que se terminan de endurecer con el calor, tales como: melamina urea formaldehído (MUF), fenol-formaldehído (PF) o urea-formaldehído (UF). Las PF se suelen utilizar para tableros aglomerados de baja emisión de formaldehído, tableros de virtutas orientadas (OSB) y tableros contrachapados, ya que entre sus características destacan una alta fortaleza ante resistencia tanto en ambientes secos como húmedos y son más resistentes a las altas temperaturas y al envejecimiento químico. El resto de los adhesivos mencionados se utilizan para otros tratamientos y productos. Es importante diferenciar entre adhesivos curados, como los señalados, y los que no lo están, puesto que son dañinos para la salud y requieren precauciones de seguridad. Así y todo, las resinas UF y PF citadas, pueden liberar, en ciertas condiciones de humedad y calor, bajas concentraciones de gas formaldehído que, en espacios interiores, pueden provocar inflamación, irritación y, a largo plazo, resultar cancerígenos (Postell, 2012).

Debido a estos descubrimientos posteriores, se ha ido investigando para formular otras alternativas para nuevos adhesivos, de emisión ultra baja, conocidos como ULEF, y los adhesivos NAF, sin formaldehído y, en su lugar, Isocianato, poli acetato de vinilo o soja. Curiosamente durante la década de 1970 se utilizaban, de forma generalizada, adhesivos de base biológica que, al reemplazarse por otros más resistentes, con el tiempo se ha descubierto la nocividad de estos que eran más resistentes (Postell, 2012). Actualmente, en esta búsqueda de mayor sostenibilidad medioambiental, se vuelve a mostrar un interés en el desarrollo de adhesivos de base biológica, surgiendo resinas a base de proteína de soja que consiguen durabilidades parecidas a las PF, o también sistemas derivados de unos compuestos fenólicos naturales y presentes en la corteza de algunos árboles (Ross, 2010), como los presentes en la lignina o taninos.

#### 4.4 Acabados

Conviene advertir que el acabado es otra de las fases menos sostenibles de la producción de un mueble, como ya se vio más arriba en Linkosalmi et al. (2016). Los acabados se encargan de proteger las superficies de la madera y de ahí depende en parte la longevidad del mismo. En el acabado es importante el secado y también la aplicación de productos superficiales aislantes. El secado en sí mismo es que un proceso muy demandante de energía, pero es igualmente crítico de cara a la sostenibilidad tener en cuenta las características de los productos aislantes que se aplican.

En este último aspecto es relevante saber con certeza si los compuestos presentes en cualquier producto de acabado pueden liberar al aire unas sustancias contaminantes llamadas VOC, o compuestos orgánicos volátiles. La atmósfera de un espacio interior suele ser cálido y húmedo, beneficiando así la evaporación de estas sustancias químicas orgánicas,

constituidas a base de carbono, de origen natural o sintético. Se encuentran presentes, sobre todo, en los acabados que, una vez secadas y curadas las superficies, comienzan a reaccionar en las condiciones mencionadas, resultandos contaminantes para el aire y medio ambiente en general, y perjudicando la salud cuando estos espacios son cerrados (Postell, 2012; Ross, 2010). Estos efectos se toman en consideración, desde 1990 cuando, ya descubiertos por el desarrollo de la química ambiental, la Agencia de Protección Ambiental (EPA) de Estados Unidos, establece la Ley del Nuevo Aire Limpio, que exige a las empresas reducir la cantidad de VOC en sus producciones. Como consecuencia de ello, se dejaron de producir muchos de los acabados tradicionales. Se están reformulando manufacturas que contienen más sólidos, aditivos no tradicionales, nuevos solventes y cosolventes que forman películas en la superficie de la madera que no penetran en el material (Ross, 2010); todo ello con el objetivo de producir nulas o bajas emisiones de VOC. En nuestro trabajo en docencia con la fresadora, se utilizan productos de base biológica o simplemente acuosa, siempre tratando de evitar los compuestos orgánicos volátiles (VOC). Alternativamente en los últimos tiempos continuando con la búsqueda de los materiales más sostenibles se está ensayado, con aparentes resultados positivos un tratamiento a base de jabón, elaborado para nuestra experimentación por la Dra. Marta Muñoz del departamento de materiales de la URJC.

## 5. Regulaciones

Otra cuestión que debe tenerse en cuenta, a la hora de la elección del material, o, de la configuración del mueble, son las regulaciones y certificados medioambientales en países como España que es donde se sitúa este estudio. Con el objetivo de prolongar la vida útil y permitir las mejores opciones de retirada y desechado, las regulaciones medioambientales, buscan la competitividad y calidad de los productos. Entre ellas se encuentran:

- Normativas ISO. Entre ellas, la ISO 14040 se relaciona con regulaciones ambientales y las huellas de carbono relativas al análisis de ciclo de vida de un producto (LCA).
- Directiva 1999/13/CE, relativa a la limitación de las emisiones de compuestos orgánicos volátiles por el uso de disolventes orgánicos en determinadas actividades e instalaciones, que pueden contaminar las aguas y la atmósfera. Esta Directiva fue modificada por la Directiva 2004/42/CE, relativa a la limitación de las emisiones de COV debidas al uso de disolventes orgánicos en determinadas pinturas y barnices y en los productos de renovación del acabado de vehículos. Finalmente, aquella Directiva 1999/13/CE, fue derogada por la Directiva 2010/75/UE, de 24 de noviembre de 2010, sobre las emisiones industriales (previsión y control integrados de la contaminación).
- Forest Law Enforcement Governance and Trade (FLEGT). Plan de Acción de aplicación de las leyes de gobernanza y comercio forestal. Es emitida por la UE desde 2003 como instrumento de lucha contra la tala ilegal y el comercio de madera obtenida ilegalmente.
- Reglamento UE 995/2010, de 20 de octubre de 2010, por el que se establecen las obligaciones de los agentes que comercializan madera y productos de la madera. Reglamento de la Madera de la UE, que exige a los fabricantes desde 2013, a demostrar que su madera

o productos de madera no han sido extraídas mediante prácticas de aprovechamiento ilegal, mediante las Declaraciones Ambientales de Producto o DAP, que evalúan el impacto medioambiental total del producto o material.

Estas normas europeas tienen su transposición en normas españolas, y son las siguientes:

- Real Decreto 1088/2015, de 4 de diciembre, para asegurar la legalidad de la comercialización de madera y productos de la madera. Para la aplicación en España del Reglamento EUTR. Contiene la información mínima de la declaración responsable que deben cumplimentar y comunicar anualmente los agentes que comercialicen madera o sus productos derivados, y se presenta antes del 31 de marzo de cada año. Y para su coordinación en toda España, está el Plan Nacional de Control de la Legalidad de la Madera Comercializada, de 20 de junio de 2022.
- Ley 43/2003, de 21 de noviembre, de Montes (modificada por la Ley 21/2015, de 20 de julio), para que en los procedimientos de contratación pública se adopten las medidas oportunas para evitar la adquisición de madera y productos derivados, procedentes de talas ilegales de terceros países, y favorecer la adquisición procedente de los bosques certificados.

El sistema de protección medioambiental creado es el del ecoetiquetado, para informar y proteger a un consumidor, certificando que un producto es ambientalmente eficiente, de calidad y seguro. Si bien, como quiera que en la década de 1980 comenzaron a surgir numerosas etiquetas privadas como forma de dar solidez al producto, para evitar fraudes, se pusieron en marcha, programas nacionales de etiquetado. Y los tres objetivos principales de estas etiquetas son: (1) animar a las empresas a innovar y mejorar medioambientalmente sus productos, ofreciéndoles el reconocimiento oficial de la excelencia de los mismos, por parte de un tercero. (2) Proporcionar a los consumidores información fiable sobre los beneficios ambientales de los productos, con el fin de sensibilizarlos y promover un consumo de productos más respetuosos con el medioambiente. (3) Y mejorar, en definitiva, la sostenibilidad de los productos y los patrones de consumo (Iraldo et al., 2020). Actualmente existen en todo el mundo más de 50 sistemas de certificación forestal. Uno de los sellos más comunes a nivel mundial, y de España, por su presencia mayoritaria en el mercado, es el conocido por las iniciales en inglés PEFC (Programme for the Endorsement of Forest Certification) <https://pefc.org/> es el Programa para el Reconocimiento de Certificación Forestal. Como bien se describe en su propio material divulgativo, es el sistema de certificación forestal privado más implantado en el mundo a escala global. Como organización no gubernamental sin ánimo de lucro, trabaja para asegurar una sostenibilidad forestal con perspectiva local que genere beneficios en todos los sentidos. Trabajan para asegurar que los bosques sean gestionados de forma responsable y que su multitud de funciones estén protegidas para generaciones presentes y futuras. Para poder cumplirlo, cuentan con la colaboración de propietarios y empresas del sector forestal, que apuestan, por la certificación de la gestión sostenible de sus bosques, y de la cadena de custodia de sus industrias; ambos, contribuyen al desarrollo del sector.

Actualmente, en España, hay cerca de 2,5 millones de hectáreas de bosques certificados PEFC, de un total de 14,5 millones de hectáreas de zonas arboladas y que integran más de

44.000 propietarios y gestores. A nivel mundial, hay 325 millones de hectáreas, y el 75% de todos los bosques certificados a nivel internacional, están certificados con el sistema PEFC. (Fig.3)

El siguiente sello relevante, a nivel mundial, es el Forest Stewardship Council o, FSC <https://es.fsc.org/es-es> Una organización no gubernamental, independiente, que también promueve la gestión responsable de los bosques del mundo, y cuyo programa de certificación forestal es el más conocido, con más de 113 millones de hectáreas de bosques distribuidos en 79 países. Este sello permite rastrear el bosque certificado del que proviene el producto, la sostenibilidad y credibilidad de la cadena de suministro, y el cumplimiento de los estándares FSC en la gestión responsable de las tierras forestales, en términos medioambientales, sociales y económicos (Ross, 2010; Uysal, 2014). Este sello está destinado a materiales de la madera y sus derivados, como contrachapado y el papel, y de otros derivados forestales, pudiendo ser estampado en productos que los utilicen. También verifican que no se dañe el buen funcionamiento de los procesos de los ecosistemas naturales, como biodiversidad, agua, suelo, carbono y ocio.

FSC y PEFC persiguen el mismo objetivo, y su diferencia principal es que PEFC es promovido por el sector privado y, el FSC, por Greenpeace y World Wide Fund for Nature (WWF). Ambas son compatibles con otras normas de sistemas de gestión. (Fig. 4)

El Sustainable Forestry Initiative, o SFI, <https://forests.org/> es otro de los sellos importantes a nivel mundial, pero solo certifica terrenos en los Estados Unidos y Canadá. En 2005, PEFC reconoció el estándar SFI. El programa certifica más de 115 millones de hectáreas de bosques en Estados Unidos y Canadá evaluando la planificación, procedimientos y procesos que tienen lugar en el bosque, así como las operaciones de procesamiento de la madera. (Fig. 5)



Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.

Por todo lo descrito, cuando se compra una madera con este tipo de sellos, estaremos contribuyendo a conseguir unos objetivos de sostenibilidad contrastados puesto que están verificados mediante dichos certificados. Por lo tanto, de no solicitar estos sellos no se cumplirían los estándares de sostenibilidad que se pretenden. Y, en caso de no tenerlo, querrá decir que esa madera no ha sido manufacturada bajo estándares específicos que se han de exigir para trabajar con un producto sostenible. Comprando una madera de un proveedor cualquiera, sin sellos, se puede estar incurriendo en ilegalidades o sufriendo riesgos como el de la mala calidad de la madera por manufactura sin procesos de calidad,

posible violación sobre derechos de trabajo justo en el lugar de manufactura o recogida de materia prima; talas ilegales en bosques no controlados, destruir la biodiversidad de bosques, etc. En consecuencia, sea como diseñador o sea como consumidor de un producto de madera, se debería ser responsable exigiendo que dicho producto tenga esas garantías mínimas, contribuyéndose con ello, como un eslabón más, de la cadena del diseño a una mayor sostenibilidad.

Tras conocer los beneficios que, en cuanto a sostenibilidad, proporciona el uso de la madera con sellos de calidad, se va a contrastar, a su vez, esa sostenibilidad en el uso de las CNC. Se va a centrar dichos beneficios en los relacionados con la sostenibilidad y optimización de recursos.

## 6. Optimización de recursos

La digitalización de procesos repercute, directamente, en una optimización de recursos, pudiendo controlar cualquier parámetro que no se ajuste a unos estándares sostenibles. El mero hecho de tener el control digital, de manera localizada en cada fase, supone en sí una seguridad en el diseño, ya que cualquier error posible durante toda la cadena de creación es fácilmente subsanable en el momento y esto beneficia una producción eficaz. Además, con estos procesos digitales controlados, se es susceptible de implementar posibles mejoras, en cualquier momento de la manufactura, en el que se produzca una evolución en el diseño; ello sin complicados problemas de reajustes en los complejos sistemas industrializados de grandes producciones (Kumar et al., 2009). Esta optimización en las operaciones de fabricación se ha convertido en una necesidad apremiante para la sostenibilidad (Chandel et al., 2022), pero necesitan ser controladas y gestionadas por un operador experto (Lotti et al., 2019) y (Armas-Crespo, 2023b) quiere contribuir a la enseñanza con CNC como técnica de diseño para lograr ese conocimiento. En este tipo de tecnología, las morfologías curvas son tan fáciles de cortar como las que sean más ortogonales. Las estructuras tridimensionales complejas, son relativamente fáciles de producir, y el número de etapas en la maquinaria, que requieran la intervención de un operario, se reducen drásticamente (Tannert et al., 2008).

La evolución tecnológica de las máquinas de procesado de madera, han beneficiado esa posibilidad de crear uniones sólo en madera, de forma muy económica, y repercutiendo así en la creación de uniones entre piezas de manera más sostenible. Como bien apunta Tannert et al. (2008), utilizando las máquinas con procesadores automatizados, las uniones en madera pueden fácilmente ser procesadas a gran velocidad, configurando unos componentes de alta precisión y de alta calidad en sus cortes. Esta precisión y rapidez en el trabajo, que propicia esta tecnología, influye directamente en el tiempo de uso de las máquinas mientras trabajan, que, a su vez, inciden en el menor consumo de energía, que lo hace más responsable.

Así mismo, esta alta calidad repercute notoriamente en la longevidad del producto final, pues si sus componentes están bien calculados, en cuanto a resistencias, y el proceso de producción totalmente fiel a lo estipulado en el proyecto, se supone que sería más

complicado o menos previsible que un componente fallase. Y, en el caso de producirse un fallo o rotura en un componente por su uso, sería fácilmente replicable y reemplazable para su reparación, debido a que todas sus etapas de producción están controladas, en lugar de deshacerse del producto entero y al ser todos sus componentes fácilmente reciclables, se podría pedir al diseñador o fabricante local la pieza concreta dañada para su reemplazo. De nuevo, con estas opciones tecnológicas novedosas se posibilita el ahorrar costes extras ambientales, como se ha mencionado.

## 7. Sostenibilidad

La industrialización democratiza el uso de mobiliario. La estandarización, gracias a la tecnología, trae consigo mayor cantidad de muebles que llegan a la mayoría de la población. Sin embargo, para economizar en los procesos, introducen elementos de unión entre piezas que pueden venir con deficiencias en sus componentes que acortan su vida útil. Esto supone que se pierden grandes cantidades de madera en los muebles que se desechan, además de sus componentes de unión contaminantes, que van a parar a los vertederos.

Por lo tanto, y pese a que la madera es un material que, como ya se ha comprobado, cumple con los estándares más altos en cuanto a sostenibilidad, su eliminación puede llegar a ser un desafío ecológico si no se trata este problema de su vida útil y su desecho de manera adecuada.

Hay que tener en cuenta que, un mueble de madera tiene una vida útil aproximada de entre 5 y 12 años, y que son necesarios 13 años para que se degrade en un vertedero (Haviarova et al., 2015). Por estas razones, ya hemos visto, en el apartado del ecoetiquetado, cómo surgen normas que tratan de paliar todos estos problemas de sostenibilidad. Primero, con la utilización de materiales adecuados; segundo, por obligar a utilizar mejores calidades y competitividad en los productos, de forma que se alargue su vida útil y mejorar las opciones de desecho al final de ella. Pero es igual de importante, tanto este cambio en entidades, como en el papel que toman los diseñadores que conciben estos productos, pues ellos pueden reducir este impacto, proyectándolo para ello, desde la concepción de esos diseños. Y se incluye, así, conciencia medioambiental, como ya llevaba tiempo anunciando Papanek, junto con el consumo crítico por parte de los consumidores, quienes deberían demandar más seguridad, sostenibilidad e impacto medioambiental (Uysal, 2014), y no solo consideraciones en el precio marca, disponibilidad y singularidad del producto. Ya lo afirmaba Papanek (1972), hace cuatro décadas, o, Margolín en 2002, hace dos, pero Fleming (2010), mediante ciertas investigaciones, asegura, que el 70% del impacto total de un producto, es determinado en la fase de diseño. Por ello, la importancia de implementar estrategias de diseño, alineadas con el medioambiente, en las primeras fases de ideación de cada producto; lo mismo que diseñar opciones de una segunda vida, y de fin de vida útil, para reducir su impacto medioambiental (Uysal, 2014).

Teniendo en cuenta la escala y lugar geográfico de un proyecto para creación de mobiliario, como le ocurrió al equipo de investigadores de mobiliario de la universidad de Purdue University en EEUU, para mobiliario en Escuelas del tercer mundo, llegaron a afirmar

que, para minimizar aún más, otros posibles impactos negativos en un entorno que se va a amueblar a gran escala, se deben considerar e introducir, factores como el contexto, la cultura y el conocimiento; así como también, el cómo se utilizan los recursos, cómo se vive, qué se necesita para vivir, estética y usabilidad, para poder producir, en conjunto, un mobiliario útil, con un diseño atemporal, duradero y adaptable; con gran longevidad en la medida de lo posible, y que se pueda producir de manera económica y con una huella medioambiental baja, así como que enfatice las acciones de reutilizar, mantener, desmontar fácilmente, reparar y reciclar (Uysal, 2014). Poco se habrá reflexionado si, aunque con la mejor intención, se lleva a estas escuelas remotas, pupitres de última generación, puesto que, simplemente, si dichas escuelas no son espacios estancos, podrían pudrirse por humedad ambiental en un corto periodo de tiempo. Dichos muebles, ya defectuosos, acabarían desechados en cualquier entorno biológico, habiendo introducido otro problema añadido mediante materiales contaminantes de última generación.

## 8. Conceptos y estrategias de diseño sostenible

Dada la necesidad de cambiar las estrategias y metodologías en el diseño, van surgiendo corrientes de pensamiento que tratan de introducir un cuerpo de doctrina a las pautas de comportamiento responsable en el diseño desde otros ámbitos.

*Design for Environment* (DfE) trata de disminuir el impacto de todo el proceso de producción de un producto, además enfatiza en el estudio de las etapas y el fin de vida útil. En particular con respecto a la gestión de los desechos, el 10% del mobiliario es reciclado mientras que del 80% al 90% es incinerado (Uysal, 2014). También la elección de opciones que conlleven el menor impacto medioambiental posible del fin de vida útil, como podría ser la reutilización, ante el desecho a vertedero y, la refabricación para reutilización. A esta etapa final de un producto se le denomina *End of Life* (EoL). Los llamados *design for manufacturing* (DFM) y *design for assembly* (DFA), han adquirido popularidad en los últimos años, debido a que tratan de eliminar desperdicios, a través de su integración durante el diseño y sus procesos (Boothroyd, 1994; Meeker & Rousmaniere, 1996).

Estos dos procesos se han integrado como una única metodología, llamada DFMA. Según Demeter y Matyusz (2011), en cualquier industria, minimizar la cantidad de piezas sin comprometer el rendimiento del producto, es una buena manera de reducir el inventario, que es la fase clave de transformación hacia una empresa más ágil. Pero también, reducir el número de componentes implica, además, que se beneficie la sostenibilidad del producto al minimizar el número de operaciones de configurado.

Otro concepto muy relacionado es el *Design for Disassembly* (DfD) (Bogue, 2007; como se citó en Uysal, 2014), que introduce otra característica, y es que dichas uniones sean susceptibles de desensamblarse. Que estas piezas puedan ser desmontadas fácilmente para reutilizar las piezas y materiales, reciclarlas o refabricarlas en nuevos productos, que es uno de sus fines, en lugar de que acaben en vertederos. Por ello, plantear uniones reversibles, como lo serían estos ensamblajes digitales en madera, resulta una de las opciones que cumpliría con los requisitos propuestos de sostenibilidad. En definitiva, según Uysal

(2014), el mobiliario que implementa criterios del DfD, tratará de seleccionar ensamblajes y uniones adecuadas, que sean fáciles de desmontar, visibles y accesibles; diseñar anteponiendo componentes estandarizados, modulares, partes robustas con pesos reducidos; seleccionando y utilizando el material primando los reciclados, la menor cantidad posible, y eliminar en la mayor medida que se pueda, los componentes tóxicos o peligrosos. El mismo autor, Uysal, presenta en su Tesis, ya mencionada, una serie de opciones para los productos en la fase denominada EoL, en las que entran en juego las citadas consideraciones de diseño para el medioambiente –Reutilizar, reparar, reciclado primario, reciclado secundario, incinerar y desechado en vertedero–.



**Figura 6.** *Mobiliario sostenible mediante madera certificada y ensamblajes digitales de madera.* Fuente: Víctor Armas-Crespo, en (<https://twitter.com/VisitorArmandol/status/1520415512932536321>).

## 9. Conclusiones

El diseño de mobiliario se presenta como una oportunidad para capacitar a los estudiantes mediante la habilidad de proyectar y fabricar un producto. La fresadora CNC de 3 ejes posee cualidades sobresalientes para adoptar soluciones que promueve medidas que protegen el medio ambiente. Estas cualidades son primordiales en la formación de diseñadores responsables acorde con lo exigible dentro de la Agenda 2030. Es por ello que se ha querido reforzar y enfatizar en este manuscrito los motivos que justifican el uso de una metodología y tecnología en lo que concierne a la sostenibilidad. Para cumplir estos requisitos en diseño de mobiliario es necesario conocer aspectos prácticos como los materiales menos contaminantes, las técnicas de uniones entre elementos, los acabados finales de los productos y las regulaciones; y aspectos más conceptuales como las estrategias de proyecto para diseño sostenible y la optimización de recursos.

Por otra parte, el uso en diseño de esta reciente tecnología fomenta también múltiples beneficios en la trayectoria de aprendizaje del alumno. Fundamentalmente se pasa de un plano de las ideas y concepciones en 2 dimensiones que todo lo soporta, a tener que tomar

decisiones para la construcción de productos a escala real. Gracias a esta tecnología el paso del mundo de las ideas al mundo real se produce en un corto espacio de tiempo, debido a que las metodologías de producción tradicional con métodos manuales ralentizaban las construcciones de estas ideas. Debido a los tiempos tan limitados que conlleva impartir docencia, el uso de la fabricación digital permite un aprendizaje ágil de los procesos creativos. Este hecho repercute positiva y directamente en el alumnado obteniendo unas cualidades en tiempo récord.

Por todo lo expuesto se pretende disipar cualquier tipo de duda tanto en centros docentes como en pequeñas industrias locales sobre la inversión para la adquisición de cualquier máquina de control numérico para fabricación de productos.

## Referencias bibliográficas

- Armas-Crespo, V. (2023a). *Revisión y estudio crítico sobre diseño de ensambles de mobiliario de madera para fresadora CNC de 3 ejes. Estado del arte y propuestas*. Universidad Rey Juan Carlos.
- Armas-Crespo, V. (2023b). Revisión sistemática de talleres para docencia sobre investigaciones que realizan ensambles digitales en madera con fresadora CNC de tres ejes para mobiliario. Marco base de ayuda para crear talleres para diseño de productos sostenibles. In Dykinson (Ed.), *Impulsando las industrias creativas desde la innovación y la investigación: diseño y su proyección social* (pp. 196–207). <https://www.dykinson.com/libros/impulsando-las-industrias-creativas-desde-la-innovacion-y-la-investigacion-diseno-y-su-proyeccion-social/9788411701761/>
- Boothroyd, G. (1994). *Product design for manufacture and assembly*. 26(July), 505–520.
- Braungart, M., & McDonough, W. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Rodale Press.
- Chandel, R. S., Kumar, R., & Kapoor, J. (2022). Proceedings Sustainability aspects of machining operations : A summary of concepts. *Materials Today: Proceedings*, 50, 716–727. <https://doi.org/10.1016/j.matpr.2021.04.624>
- Demeter, K., & Matyusz, Z. (2011). The impact of lean practices on inventory turnover. *International Journal of Production Economics*, 133(1), 154–163.
- Filson, A., Rohrbacher, G., & Kaziunas France, A. (2017). *Design for CNC: Furniture Projects and Fabrication Technique* (P. Di Justo (ed.)). Maker Media.
- Fleming, E. D. (2010). Ritsy: Flat-Pack Furniture for the Urban Nomad. *Interior Design Program: Theses*, 1.
- Geng, A., Ning, Z., Zhang, H., & Yang, H. (2019). Quantifying the climate change mitigation potential of China's furniture sector: Wood substitution benefits on emission reduction. *Ecological Indicators*, 103(159), 363–372. <https://doi.org/10.1016/j.ecolind.2019.04.036>
- Haviarova, E., Uysal, M., Tasdemir, C., & Gazo, R. (2015). Determining Tension and Compression Strength and Basic Manufacturing Feasibility of CNC Router-cut Joints. *5th International Scientific Conference on Hardwood Processing*, 53(9), 1689–1699. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

- Hoadley, R. B. (2000). *Understanding wood: a craftsman's guide to wood technology*. Taunton press.
- Iraldo, F., Griesshammer, R., & Kahlenborn, W. (2020). The future of ecolabels. In *The International Journal of Life Cycle Assessment* (Vol. 25, Issue 5, pp. 833–839). Springer.
- Iritani, D. R., Silva, D. A. L., Saavedra, Y. M. B., Graef, P. F. F., & Ometto, A. R. (2015). Sustainable strategies analysis through Life Cycle Assessment: a case study in a furniture industry. *Journal of Cleaner Production*, 96, 308–318.
- Kumar, S., Vichare, P., Nassehi, A., Dhokia, V. G., & Newman, S. T. (2009). Design and implementation of machine tool static error feedback model. *2009 IEEE International Conference on Industrial Engineering and Engineering Management*, 660–664.
- Linkosalmi, L., Husgafvel, R., Fomkin, A., Junnikkala, H., Witikkala, T., Kairi, M., & Dahl, O. (2016). Main factors influencing greenhouse gas emissions of wood-based furniture industry in Finland. *Journal of Cleaner Production*, 113, 596–605. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2015.11.091>
- Lotti, G., Villani, V., Battilani, N., & Fantuzzi, C. (2019). machines interaction for CNC machines interaction for CNC machines. *ScienceDirect; IFAC PapersOnLine*, 52(19), 31–36. <https://doi.org/10.1016/j.ifacol.2019.12.080>
- Meeker, D. G., & Rousmaniere, A. (1996). DFMA and its role in the integrated product development process. *Massachusetts Institute of Technology*. <http://web.mit.edu/meeker/Public/DFMAandIPDP.pdf>
- Papanek, V. J. (1972). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change* (1<sup>o</sup>). Pantheon Books.
- Postell, C. (2012). *Furniture Design* (2<sup>o</sup>). John Wiley & Sons Inc.
- Ross, R. J. (2010). *Wood Handbook: Wood as an Engineering Material (Centennial Edition)*. Forest products Laboratory. United States Department of Agriculture.
- Tannert, T., Schmidt, D., Arquitectura, E. De, Mayor, U., & Lam, F. (2008). CNC Timber Processing in Research and Teaching. *The 51st International Convention Pf Society of Wood Science and Technology*, May, paper WS-52 (1-9).
- Uysal, M. (2014). Furniture Design and Product Development Principles Considering End-of-life Options and Design for Environment Strategies. *Purdue E-Pubs*, 1–120.
- Wick, R. (1982). *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Forma.

---

**Abstract:** In recent years, digital manufacturing is becoming a primary work tool for designers. Within what this technology covers, digital production focuses on numerical control machines. Its development and democratization is what has allowed greater accessibility in different areas. The use of these new tools entails specific work methods that must be learned by users for maximum use. These methods not only greatly speed up the design processes but also imply guidelines that are respectful of the environment and that are not always taken into account. The objective of this manuscript is to publicize the benefits that the use of digital manufacturing brings in sustainability issues. The scope of work focuses on teaching for furniture design.

**Keywords:** Sustainable CNC furniture - CNC furniture teaching - technological design education - digital wood assemblies - CNC furniture design - sustainable design strategies

**Resumo:** Nos últimos anos, a fabricação digital está se tornando a principal ferramenta de trabalho dos designers. Dentro do que esta tecnologia abrange, a produção digital concentra-se em máquinas de controle numérico. Seu desenvolvimento e democratização é o que tem permitido maior acessibilidade em diversas áreas. A utilização destas novas ferramentas implica métodos de trabalho específicos que devem ser aprendidos pelos usuários para seu máximo aproveitamento. Estes métodos não só aceleram muito os processos de design, mas também implicam diretrizes que respeitam o meio ambiente e que nem sempre são levadas em consideração. O objetivo deste manuscrito é divulgar os benefícios que o uso da manufatura digital traz nas questões de sustentabilidade. O escopo do trabalho concentra-se no ensino de design de móveis.

**Palavras-chave:** Móveis CNC sustentáveis - ensino de móveis CNC - ensino de design tecnológico - montagens digitais de madeira - design de móveis CNC - estratégias de design sustentável

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---



Fecha de recepción: diciembre 2023

Fecha de aceptación: enero 2024

Versión final: febrero 2024

# Estrategias sostenibles en el ámbito del Arte, el Patrimonio y el Diseño expositivo

Raquel Sardá Sánchez <sup>(1)</sup> y

Vicente Alemany Sánchez Moscoso <sup>(2)</sup>

---

**Resumen:** Esta investigación analizará la capacidad de las estrategias creativas contemporáneas para generar un debate sobre los espacios patrimoniales, tanto históricos y artísticos, como urbanos o naturales, y cómo el diseño expositivo modifica la percepción de la obra. Este estudio implica una reflexión sobre otros aspectos derivados de estas acciones, como la generación de modelos sostenibles desde la práctica artística, la revalorización de espacios patrimoniales alternativos a los circuitos turísticos establecidos y la relevancia de las periferias para generar un conocimiento cultural más amplio, respetuoso e inclusivo.

**Palabras clave:** Arte - patrimonio - diseño expositivo - modelos sostenibles - objetivos de desarrollo sostenible

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 183-184]

---

<sup>(1)</sup> **Raquel Sardá Sánchez.** Profesora Titular del área de Escultura. Artista visual. Líneas de investigación: Prácticas escultóricas y escenográficas contemporáneas. Patrimonio, museos y nuevas tecnologías. Universidad Rey Juan Carlos. raquel.sarda@urjc.es

<sup>(2)</sup> **Vicente Alemany Sánchez Moscoso.** Profesor Titular del área de Pintura. Artista visual. Líneas de investigación: Relaciones métricas en las producciones artísticas. Prácticas pictóricas actuales y tecnologías de la imagen. Arte contemporáneo, historia del arte y patrimonio. Universidad Rey Juan Carlos vicente.alemany@urjc.es

## 1. Introducción

Desde las décadas de los años sesenta y setenta del pasado siglo los creadores plásticos y visuales han desarrollado nuevas estrategias creativas dentro y fuera de las paredes de los museos y espacios expositivos tradicionales. Tras la difusión de estas experiencias artísticas en Estados Unidos, en Europa no tardaron en producirse convocatorias de arte post-minimalista en espacios urbanos y paisajes de alto valor patrimonial, como por ejemplo en la ciudad alemana de Münster. Estos emplazamientos históricos exigen a los creadores nuevos paradigmas para la reflexión y el hallazgo de significados que se sumen a los de la propia obra. Este análisis sobre el valor del patrimonio y la pervivencia de la memoria de los lugares ha proporcionado relevantes y significativos proyectos en las últimas décadas. Los grandes artistas indagan en estas relaciones en obras que se conforman como propuestas a gran escala. En ocasiones se hace uso de tecnologías novedosas, como el videomapping, la realidad aumentada o las concepciones escenográficas digitales. Desde el diseño expositivo también se establecen nuevas estrategias para visibilizar y poner en valor estos lugares que albergan un pasado cargado de significados que permitirán esa reflexión desde la práctica creativa.

En las últimas décadas los centros de exhibición artística suelen tener un pasado singular que los connota aportando una carga histórica que condiciona la percepción e interpretación de las obras. Entre otros espacios podemos mencionar el Grand Palais de París, la Tate: Modern de Londres, el Pirelli Hangar Bicocca de Milán, el Museo Dia:Beacon a las afueras Nueva York, el Palacio y los Jardines de Versalles, el Palacio Ducal en Venecia o el Palacio de Cristal en Madrid. A todas estas propuestas se acaban de sumar otros como el Palacio de Belheim en el Reino Unido, el edificio histórico de la Bolsa de París recientemente reformado por Tadao Ando como sede de la Colección Pignault, o el Museo de la Punta de la Dogana en Venecia, diseñado por este arquitecto japonés para mostrar obras de esta misma Fundación. Todos estos ejemplos nos exigen valorar críticamente las relaciones entre las obras artísticas contemporáneas y los espacios patrimoniales. En edificios tan cargados de historia como la Villa Borguese de Roma se realizan sorprendentes propuestas, específicamente concebidas para estos lugares, que se fundamentan en las conexiones que se generan entre las obras actuales, las obras históricas y el espacio patrimonial. En estas exhibiciones, o en las que Bill Viola mostró sus obras en espacios destacados de Florencia o Cuenca, se establecen diálogos entre los artistas contemporáneos y sus referentes y predecesores. El diseño expositivo de estas muestras genera gran interés entre el público, y apunta hacia nuevas percepciones de lugares patrimoniales que probablemente ya conocían, y que podían resultar poco atractivos para una nueva visita. Estas propuestas no están exentas de polémica y por tanto se hace necesario plantear un debate para cuestionarnos su viabilidad y sostenibilidad, conceptos que se tratarán en este artículo.

En esta investigación se realizará un análisis sobre la capacidad de las estrategias creativas contemporáneas para generar una reflexión en torno a los espacios patrimoniales, tanto conjuntos históricos y artísticos, como entornos urbanos o naturales. También se valorará cómo el diseño expositivo modifica la percepción de las obras. Este estudio requiere preguntarnos sobre otros aspectos derivados de estas acciones, como la generación de modelos sostenibles desde la práctica artística. Especialmente analizaremos la revalorización de

espacios patrimoniales alternativos a los circuitos turísticos masivos, para la visibilización de las periferias con el fin de generar un conocimiento cultural más amplio, respetuoso e inclusivo.

Junto al análisis de algunos de los proyectos expositivos más significativos y relevantes del siglo XXI, cuyo diseño y concepción está centrado en las relaciones entre arte y patrimonio, estudiaremos algunas propuestas propias destinadas a explorar la memoria y el valor del patrimonio menos conocido de nuestras ciudades y paisajes. Desde el arte podemos plantear nuevos itinerarios que se articulen en torno al análisis de aquellos espacios que hoy casi son una ruina, pero que antaño albergaron una vida y una función determinante para el desarrollo de las urbes. Este es el caso de las obras artísticas que establecen una relación espacial y conceptual con antiguos edificios industriales, arquitecturas vernáculas o estructuras ruinosas hoy desprovistas de toda actividad. Estas propuestas también nos permitirán explorar el valor de lo pequeño para llegar a cuestiones universales. Además, se sugerirá un modelo de creación que fomente la producción propia para generar contenidos visuales libres de derechos que podamos utilizar en la difusión y puesta en valor de ese patrimonio más desconocido.

## **2. El difícil equilibrio entre la experiencia estética significativa y la espectacularidad de los diseños expositivos contemporáneos**

Sin duda, los planteamientos actuales en el diseño y la concepción de las exhibiciones artísticas contemporáneas nos ofrece un panorama en el que podemos localizar dos extremos opuestos. Por un lado, un mayor apuesta por la difusión social del arte y el patrimonio nos dirige hacia intervenciones más cercanas a la cultura de masas y al espectáculo, cada vez más grandiosas y expandidas fuera de los límites de los centros expositivos. Por otro lado, las obras artísticas de mayor calidad e interés también apuntan hacia mayores escalas que generan nuevas relaciones con el espacio en el que se exhiben. Esta circunstancia provoca que el trabajo del artista se halle cada vez más alejado de los pequeños talleres y estudios para materializarse en centros de producción donde las propuestas son realizadas por técnicos especializados que elaboran y dan forma a esculturas e instalaciones ideadas por los creadores más relevantes. Muestra de ello es la labor que desempeñan alguno de estos centros como Factum Arte, con sedes en Madrid, Milán y Londres, formado por “artistas, técnicos y conservadores dedicados a la mediación digital, en la producción de obra de artistas contemporáneos y en la producción de facsímiles, como enfoque de un planteamiento coherente sobre conservación y divulgación” (Factum Arte, 2023). Por un lado, proporcionan soporte o desarrollan proyectos artísticos para artistas muy relevantes como Anish Kapoor, Marina Abramović, Jenny Holzer, Matt Collishaw, Carsten Höller, Conrad Shawcross, Gabriel Orozco y un largo etcétera. Al mismo tiempo generan desde su Fundación (Factum Foundation, 2022) propuestas destinadas a restaurar, conservar, preservar y difundir el patrimonio artístico y cultural de un modo sostenible, como son las colaboraciones en los templos de Luxor, la restauración del sarcófago de Seti o el facsímil de *La reina María Luisa a caballo* (1799) de Francisco de Goya, solo por poner

unos ejemplos. La investigación que desarrollan para originar modelos de recreación de obras facsímiles destinadas a preservar la integridad de las originales y simultáneamente a favorecer su difusión y conocimiento en la sociedad, plantea un sistema que conecta a la perfección con el contexto actual de las exhibiciones artísticas.

La ampliación de escala y las nuevas características de los espacios expositivos ha propiciado que las obras se encuentren cada vez más integradas en el lugar donde se muestran buscando nuevas relaciones y significados. La espectacularidad característica de la cultura del siglo XXI, debe hacerse compatible con la necesaria reflexión e intimidad que debe establecerse entre el espectador y las obras para que se produzca una experiencia significativa. A pesar de las escalas y medios espectaculares se requiere configurar un espacio de pensamiento y vivencia estética. No debemos olvidar que detrás de cada obra existen conceptos, experiencias, reflexiones y poéticas que deben ser compartidas para que articulen las propuestas. Será necesario encontrar un equilibrio entre difundir el arte, el patrimonio y la cultura para llegar al mayor número de ciudadanos posible y, al mismo tiempo, generar un compromiso con la propia obra sin perseguir ningún otro fin que no emane de sus significados.

“La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse”. (Bachelard, 1958: 7).

Actualmente, son numerosas las obras que plantean una nueva mirada al patrimonio en la búsqueda de nuevos significados. Sirva como ejemplo para ilustrar esta reflexión la iniciativa promovida por el Palacio de Versalles, donde se invita a artistas contemporáneos de especial relevancia a exhibir su obra. Estas acciones atraen al público y facilitan el acceso a estos lugares patrimoniales. También abren un camino creativo donde los artistas indagan nuevos estratos conceptuales de su propia obra. Autores como Olafur Eliasson exploraron las relaciones entre el visitante y los espejos que pueblan los muros interiores del edificio. La luz y el agua dominaron el discurso de las ocho instalaciones monumentales que el artista danés diseminó por diversos rincones del espacio palaciego. Estas obras no se ofrecían de manera inmediata al visitante, sino que debían ser encontradas, lo que favorecía el paseo y la conexión con el paisaje. Las reflexiones de Eliasson no solo se circunscribían a una mirada estética desde el diálogo profundo con el lugar, sino que planteaban una conexión con la actualidad en relación con la situación ecológica del planeta, uno de sus temas principales de investigación (Eliasson, 2016). Otros creadores como Joana Vasconcelos, Giuseppe Penone o Jeff Koons se sumaron al proyecto mostrando el carácter monumental de sus creaciones en este entorno. Si bien, alguna de estas iniciativas no estuvo exentas de polémica. Takasi Murakami, artista japonés e icono de la cultura pop que desarrolla su provocadora obra en el ámbito de la escultura, la pintura, el diseño, industrial, el *anime* o el *manga*, desató una oleada de críticas e iniciativas legales por parte de los descendientes reales del Palacio de Versalles y de los grupos más conservadores y monárquicos del país que reclamaban mantener intacta la dignidad de la realeza y conservar el valor histórico y artístico del edificio. Ya anteriormente, la antigua familia real francesa se había opuesto

a la exhibición de arte contemporáneo en este lugar, que es patrimonio de la humanidad de la UNESCO.

Cuando se realizó la muestra de Jeff Koons, Prince Charles-Emmanuel de Bourbon-Parme, sobrino de Sixto-Henri, presentó una demanda para impedir que sus obras se exhibieran en las salas palaciegas; los tribunales franceses desestimaron la petición. Pero fue, sin duda, la propuesta del escultor Anish Kapoor, uno de los artistas más influyentes del mundo, la que generó más críticas y detractores. El objeto del malestar no partía solo del deseo del autor de instaurar “lo dudoso, lo abyecto y lo aleatorio” en la “aparente racionalidad versallesca” (Kapoor, 2015:3). La causa principal del malestar surgió a raíz de una entrevista publicada por *Le Journal du Dimanche* (JDD, 2015), donde el autor anglo-indio explicaba las connotaciones sexuales de alguna de sus obras. Ciertos círculos conservadores recomendaron incluso evitar las visitas en familia. Sin embargo, paradójicamente, este mismo artista fue el responsable de la afluencia de más de 277.000 personas a la Monumenta del Grand Palais de París (EFE, 2015). En cualquier caso, la calidad de la propuesta de Kapoor es indiscutible y nos ratifica en la idea de que el contexto donde se exhibe la instalación siempre condiciona a su lenguaje (James, 2011). Desde esta doble mirada, la del patrimonio hacia el arte y la de la obra hacia el lugar de exhibición, se plantea esta necesidad de establecer un lugar de convivencia desde el que se deriven estrategias que apuntalen el valor de ambos de cara a un mejor acceso y comprensión por parte de los espectadores.

Durante el verano de 2022 se inauguró la exhibición de Anselm Kiefer en el Palazzo Ducale de Venecia con la propuesta *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* (Estos escritos, cuando se quemem, finalmente arrojarán un poco de luz), texto del Filósofo veneciano Andrea Emo, que recoge perfectamente todas las premisas de la contemporaneidad en las artes plásticas: escala, diálogo con el espacio, pertinencia de la temática y conexión con la actualidad (Fig.1). La serie de pinturas producidas especialmente para el Palazzo Ducale entre 2020 y 2021 se organizan en el espacio y el magnífico marco de la Sala dello Scrutinio, en estrecha relación con las treinta y tres pinturas monumentales del techo y con los valores heroicos expresados por todo el palacio. La muestra subraya el papel del arte contemporáneo en la reflexión sobre temas universales, trascendiendo Venecia y abriéndose a las perspectivas filosóficas actuales. Tanto Andrea Emo como Kiefer nos recuerdan que estas pinturas, surgen de la negación, de la anulación de otras sobre las que se superponen, pero también constituyen una estrategia que resignifica este espacio cargado de historia que es uno de los atractivos de la ciudad.

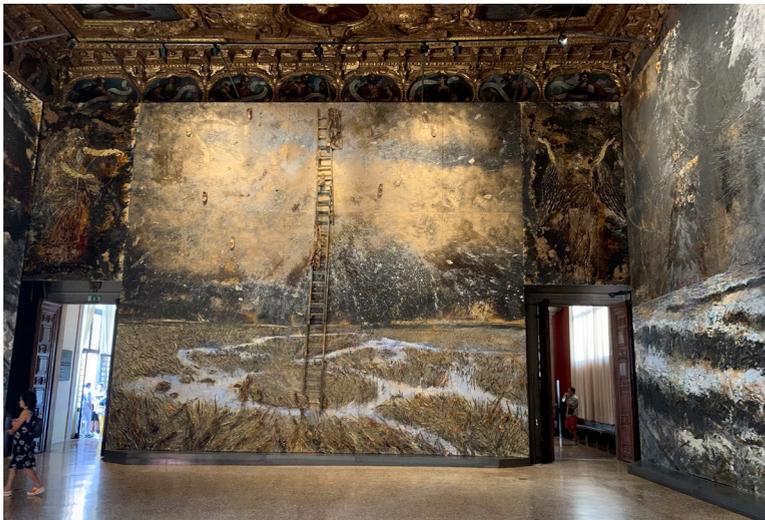


Figura 1. *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* (2021), Ansel Kiefer. Fuente: elaboración propia

Muy cerca y simultáneamente, Anish Kapoor exhibía algunas de sus piezas cerca de los bulliciosos canales venecianos, repartidas entre las Galerías de la Academia en el barrio de Dorsoduro y el Palacio Manfrin, en el corazón de Cannaregio. Éste último es el que el artista angloindio, que representó a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia de 1990, ha adquirido para convertirlo en un centro cultural, concebido como un laboratorio para la creación actual. La muestra recoge a la perfección la relevancia del espacio como articulador de nuevas poéticas y significados, a la par que manifiesta la necesidad de poner en valor los espacios patrimoniales.

### 3. La urbe y el paisaje como campo de exploración. El auge patrimonial de las periferias

A partir de los años sesenta la naturaleza y la ciudad se convirtieron en territorios de exploración y exhibición artística muy significativos. En el ámbito escultórico la concepción de obras muy distanciadas de la idea de objeto artístico proliferó a partir del minimalismo y se desarrollaron ampliamente en el posminimalismo y en el *land art*. El paisaje natural y urbano se destacó como el nuevo campo de batalla de propuestas

que aportaban otras derivas de la creación escultórica y por tanto, cambios significativos en el diseño expositivo. Las piezas no solo estaban concebidas para ser contempladas desde sus múltiples ángulos, en pos de una mejor percepción estética, sino que podían ser transitadas, habitadas o recorridas ofreciendo infinitas oportunidades de exploración creativa. La escala de estas creaciones implicaba, *per se*, una nueva relación y comunicación con el espacio circundante. El fin conmemorativo de la mayoría de las esculturas que poblaban las ciudades pasó a un segundo plano. Adquirió un nuevo protagonismo la preservación, revalorización y resignificación del patrimonio arquitectónico y natural. En este contexto, incluso aquellos lugares más denostados en las urbes, como pudieran ser los espacios industriales, las periferias o las ruinas, se convirtieron en un objeto de estudio para muchos autores.

El artista contemporáneo halla en estos territorios un terreno de exploración donde se puede adoptar una actitud política, social, combativa o meramente estética. Las ciudades del siglo XX presentaron una vertiginosa transformación, ofreciendo elementos que hace unos años simbolizaban la innovación y modernidad de las urbes, para ser, en un corto espacio de tiempo, objetos de interés para ser rescatados del olvido. En este sentido numerosos artistas tomaron una posición crítica a través de sus propuestas, que al mismo tiempo podía ser provocadora y evocadora, poniendo encima de la mesa problemáticas que subrayaban cuestiones relevantes para la sociedad. Espacios que antes no tenían el reconocimiento de patrimonio cultural, sin embargo, albergaban una memoria reciente digna de exploración. Algunos artistas como Gordon Matta-Clark, Claudio Parmiggiani o Rachel Whiteread, entre muchos otros, indagaron en el valor de lo construido desde una mirada personal y crítica que apuntaba hacia la resignificación de aquellos lugares olvidados.

Rachel Whiteread comenzó trabajando en escala doméstica e íntima, dedicándose a materializar los espacios interiores o escondidos de objetos cotidianos y algunas habitaciones. Usaba técnicas de moldeado que solidificaban el espacio entre los objetos circundantes, como armarios, colchones o bañeras. Posteriormente, pasó a proyectos de gran tamaño, algunos sobre arquitecturas ya existentes (Mullins, 2004). En su obra destaca la conexión entre el aspecto físico de sus piezas, las arquitecturas que empleaba como moldes y la instalación en los lugares de exposición, tanto en centros culturales como en espacios urbanos. La escultura se transforma en el medio que usa la artista británica para dar forma al espacio construido y al vacío. Según Beatriz Colomina, este proceso era una “extracción de sí misma” (2006). Su obra representa claramente las relaciones espaciales con el territorio urbano, pero también con el cotidiano y el doméstico, lo que nos permite hacer comparaciones con otras artistas como Mona Hatoum.<sup>1</sup>

*House* fue una obra que realizó Whiteread en 1993, en el East End de Londres, donde moldeó el espacio interior de una casa victoriana. El desafío consistía en aplicar el método del positivado de moldes a una edificación entera, pero lo más conflictivo no fue el aspecto técnico, sino el impacto político y social que generó la intervención. Este hecho nos anima a analizar estas relaciones espaciales desde una perspectiva que trasciende lo artístico, y que nos hace fijarnos en los factores que influyen en la recepción de la obra de arte por la sociedad. También es muy relevante la pieza *Water Tower* (1998), situada en el tejado de un edificio del Soho de Nueva York. La escultura se transforma en un componente estructural del paisaje urbano e industrial, provocando nuevas formas de

mirar el territorio por los peatones. Ambas afectan directamente a la concepción de diseño expositivo tradicional, puesto que conducen y obligan al paseo, a la percepción de lo urbano como una deriva, convirtiendo la obra en un lugar de encuentro que focaliza la atención en aquellos elementos del patrimonio urbano más imperceptibles o menos reivindicados. Más adelante se abordará este tema como estrategia para una ampliación de la concepción expositiva contemporánea.

Claudio Parmiggiani crea imágenes de sombra y humo con combustiones que evocan la vida y la muerte en espacios patrimoniales. Georges Didi-Huberman ve en su serie *Delocazione* (1970) un movimiento de la sustancia de la imagen, que se deposita sobre la arquitectura del lugar como un pigmento atmosférico (2001). El artista creaba imágenes de sombra y humo con intervenciones que se exhibieron en la exposición *Silencio a voz alta* (2006) en Cuba. La comisaria Moraima Clavijo, nos describe su obra como presente y ausente, tangible e intangible a la vez (2006). Los objetos dejan una huella que nos hace reflexionar sobre lo efímero y lo eterno.<sup>2</sup> Parmiggiani evoca la memoria y el pasado, que se expresan en un lenguaje silencioso, para dirigirnos a una reflexión sobre la pervivencia de estos espacios y su resignificación desde la acción artística.

#### **4. Patrimonio y diseño expositivo: Una reflexión sobre la condición social del arte**

La dimensión social del arte en el espacio público, cotidiano y cercano, constituye otro de los objetos de estudio de esta investigación. Nicolas Bourriaud en el año 1996 en el catálogo de la exposición *Traffic*, y posteriormente, en 1998, en su libro *Esthétique relationnelle* (*Estética Relacional*), estableció el término *arte relacional*. Han sido numerosas las propuestas que han indagado en esta concepción del arte que pretende provocar interacciones entre los individuos a quienes se dirige determinada dinámica artística (Bourriaud, 2006). Autores como Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Jeremy Deller, Miltos Manetas o Vanessa Beecroft siguieron las premisas de esta nueva concepción. Sin entrar en el detalle de estudio de esta tendencia, sí debemos considerar la importancia de las propuestas artísticas que establecen una conexión con el lugar para generar cambios sociales. Suponen una reflexión inicial sobre el desarrollo y sostenibilidad de las urbes desde la puesta en valor de los espacios y la generación de un modelo expositivo más conectado con la vivencia y la experimentación. En este punto podemos apreciar un deseo de invitar a la ciudadanía a una reflexión sobre determinados hechos, en ocasiones desde una mirada más política o desde el enfoque de la cotidianidad.

Esta deriva nos conduce a una reflexión sobre las transformaciones expositivas contemporáneas, advirtiéndonos también como el arte y el diseño de modelos de exhibición pueden apelar directamente a la conciencia ciudadana generando un cuestionamiento de la propia sostenibilidad de la especie humana. Doris Salcedo es una artista que explora el carácter social de la escultura inspirada en la situación política de Colombia y otros lugares. En su obra *Palimpsesto* (2018), una intervención en el Palacio de Cristal de Madrid muestra los nombres de las personas que fallecieron intentando cruzar Mediterráneo con gotas de

agua que emanan del suelo. La artista muestra “la violencia sin violencia” (Salcedo, 2018) evocando el dolor desde las poéticas del arte. En este caso se genera un diseño expositivo fundamentado en conducir al espectador hacia un estado de ánimo que le haga partícipe de ese duelo, escenificado de manera colectiva. Pero además se suma el condicionamiento del propio espacio, donde la belleza y fragilidad de su arquitectura suman significados al carácter efímero y breve de la condición humana. Se produce asimismo un acto relacional donde visitantes anónimos, que no se conocen entre sí, participan de un mismo duelo. En este caso, el diseño expositivo nos conduce a generar un estado idóneo para la percepción de la obra desde la ampliación de la función del espacio patrimonial y de la experiencia estética. El artista y activista chino Ai Weiwei, que habitualmente emplea el arte como instrumento de crítica política en defensa de la democracia y los derechos humanos, genera obras de gran magnitud y escala para abordar temas conmovedores e impactantes. En una de sus obras más célebres, *Sunflower Seeds* (2010), exhibida en la Tate Modern de Londres, realizaba una crítica sobre la destrucción de la producción artesanal de algunas regiones de China, poniendo el foco en la sostenibilidad de la industria actual. En esta pieza cubrió los 1.000 m<sup>2</sup> de la Sala de Turbinas con semillas de girasol realizadas en porcelana a mano por 1.600 trabajadores chinos de la región de Jingdezhen. Pretendía así hacer una crítica a las técnicas de producción actuales en un espacio que al mismo tiempo es una estructura industrial reconvertida en uno de los templos de exhibición de arte contemporáneo. Por tanto, nuevamente se suma a la acción artística la clave de la idoneidad del diseño expositivo, la puesta en valor del espacio y una reflexión sobre la sostenibilidad que afecta el futuro de la especie humana. También se puede relacionar con esta línea su instalación escultórica *Remembering* (2009), en la que recubrió con 9.000 mochilas de niños el Haus der Kunst de Múnich, formando la frase *ella vivió felizmente 7 años en este mundo*, pronunciada por una de las madres cuya hija murió en el terremoto de Sichuan en 2008. Así criticaba las malas condiciones de construcción y la falta de interés del Gobierno en mejorar los edificios escolares que provocaron la muerte de muchos niños (Manonelles, 2015). El lugar donde se muestra la obra se vuelve muy significativo. Tanto Wei Wei como Salcedo hacen manifiesta la necesidad de establecer una denuncia a través del arte y de visibilizar aquellas injusticias que parecen no llegar de otro modo a la ciudadanía, en un mundo saturado de imágenes y noticias, que pueden ser ciertas o no. También nos colocan en el epicentro de una reflexión hacia nuestras propias acciones, o más bien falta de acción, hacia una serie de hechos que cuestionan la sostenibilidad de la sociedad actual.

Si hablamos de la puesta en valor del patrimonio urbano y la capacidad del arte para establecer relaciones, no podemos dejar de mencionar la obra *Crown Fountain* (2004) de Jaume Plensa. Se trata de un proyecto escultórico para el disfrute de los ciudadanos de la ciudad de Chicago aludiendo al carácter de encuentro y celebración del agua cómo símbolo de vida (Fig.2). En las caras opuestas de dos torres envueltas en una piel de vidrio podemos ver imágenes de vídeo con el rostro de ciudadanos anónimos. Cada cierto tiempo surgen a través de las bocas de estas personas, una cascada de agua donde los niños suelen chapotear y refrescarse en los meses de verano (Plensa, 2008). En esta ocasión, escultura e individuo se fusionan en un breve lapso, estableciéndose una relación singular con el espacio, conjugando los sentimientos más ancestrales con las tecnologías más vanguardistas. (Fig.2)

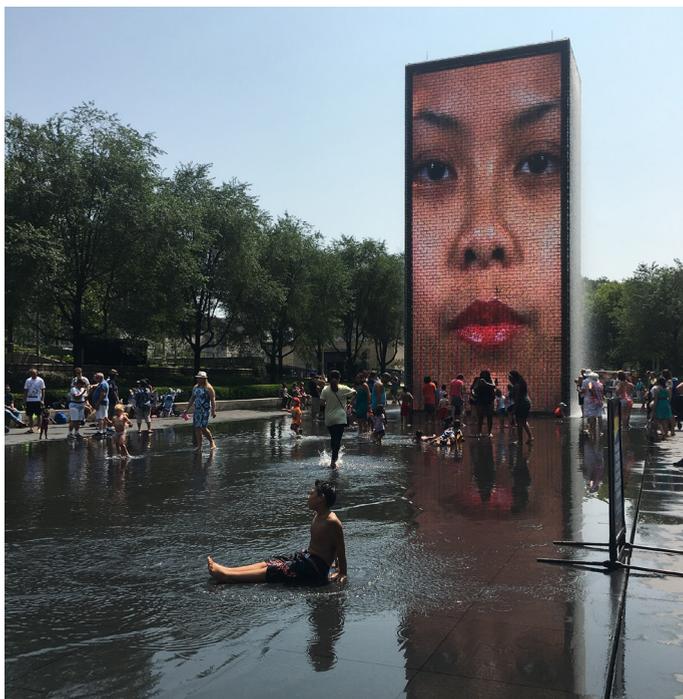
Muy cerca de este lugar podemos encontrar la pieza *Cloud Gate* (2004-2006) de Anish Kapoor, apodada *The Bean* (Fig.3). Esta impresionante escultura compuesta por 68 placas de acero inoxidable soldadas entre sí muestra un exterior pulido que refleja la estacionalidad de la ciudad norteamericana (Matthews, 2010). Al entrar en su interior una superficie caleidoscópica devuelve tu imagen multiplicada proporcionando un rincón de intimidad en el ajetreado enclave de Millennium Park. Este tipo de propuestas escultóricas ofrecen un espacio para la reflexión y el debate sobre la evolución de las urbes, su crecimiento, las necesidades de la ciudadanía y su propia sostenibilidad. Al tiempo nos invitan a plantearnos cuál puede ser nuestro papel en la conservación y preservación del patrimonio de las ciudades. Se da la circunstancia de qué nos enfrentamos ya a un tipo de obra dónde la confluencia de disciplinas se hace esencial, así como claves del diseño expositivo contemporáneo. (Fig.3)

Los trabajos de otros artistas como Francis Alÿs, Mona Hatoum, Spencer Tunick, Takeshi Miyakawa, Cai Guo-Qiang, Willian Kentridge, Banksy, etc., también manifiestan la necesidad de reflexionar sobre la pervivencia del mundo actual. Todos estos creadores reclaman una sociedad más justa y con menos desigualdades, sostenible y conectada con las necesidades del planeta en la que el arte actúe como medio de denuncia. Esta urgencia afecta tanto al ámbito de lo público: ciudad, pueblo, país o territorio, como al espacio doméstico: hogar, familia o memoria. De este modo, muchos artistas se convierten en activistas, pero también en creadores de los espacios de convivencia del siglo XXI. Jacques Rancière explicaba que la experiencia del arte no es pasiva-contemplativa, sino que a través de la mirada del hecho artístico se tiene el poder de asociar y disociar, construir y reconstruir, significar y resignificar nuestra experiencia del mundo (2010).

## 5. La revolución de la luz. Hacia una escenografía urbana para preservar el patrimonio desde el arte

El diseño escenográfico se presenta como uno de los campos de exploración más relevantes en la actualidad. La suma de disciplinas permite un amplio margen para propuestas innovadoras difíciles de encasillar en las categorías estancas de la tradición artística. El carácter performativo y de acción de muchas propuestas plantean una reflexión sobre el espacio escénico (Howard, 2017). La revolución digital ha propiciado una renovación en la escenografía teatral, como ya había sucedido a principios de siglo XX con pioneros como Adolphe Appia y Gordon Craig, y que posteriormente continuaron autores como Robert Wilson o Robert Lepage. Se amplía la potencia de texto dramático con los objetos, la iluminación o las imágenes que se proyectan. Se trata de una concepción de escenografía expandida como estrategia de creación. Es decir, la posibilidad de convertir la ciudad y por tanto, aquellos elementos que merezcan una atención relevante como patrimonio, en una inmensa puesta en escena de obras cuya elemento esencial es la luz.

Las tendencias postminimalistas desde los años 60 ofrecieron una hibridación en los formatos de las instalaciones artísticas que se ha mantenido hasta hoy. Por otro lado, se otorga un protagonismo singular a elementos como la luz, patente en la obra de artistas como



**Figura 2.** *Crown Fountain* (2004), Jaume Plensa. Fuente: elaboración propia.



**Figura 3.** *Cloud Gate* (2004-2006), Anish Kapoor. Fuente: elaboración propia.

Dan Flavin, James Turrell u Olafur Eliasson. También se convierte en uno de los elementos esenciales que se introducen en este tipo de instalaciones de carácter eminentemente espacial, como la obra de Nam June Paik y Bill Viola. Al mismo tiempo, en la creación escenográfica, liderada especialmente por Italia, surgen propuestas multimedia que dibujan un panorama nuevo en las artes escénicas. Por poner algunos ejemplos podemos mencionar la obra de Nono, Kaslik y Svovoda (Venecia 1961), Puecher (Pavía 1967) y Carmelo Bene (Milán 1974). En los años ochenta fue decisivo el Festival de las artes electrónicas (Rennes, 1988) y actualmente, podemos constatar que los festivales y espectáculos basados en la luz (proyecciones, videomapping, esculturas lumínicas, etc.) se han consolidado en numerosas ciudades e instituciones artísticas como un modelo expositivo proactivo que persigue la atención de los espectadores y ahonda en la necesidad de espectáculos de la sociedad contemporánea.

Ya en el siglo XXI la intensa renovación de las tecnologías en todas las áreas de la sociedad permitió incorporar elementos como la interacción a tiempo real, la realidad aumentada o las inteligencias artificiales en este terreno. Numerosos artistas se han sumado al interés de este tipo de propuestas, desde el propio diseño escenográfico como David Hockney, Bill Viola o Anselm Kiefer. También la obra de Es Devlin, Ralph Koltai, Álvaro Luna o Camille Utterback, han contribuido a la definición de las escenografías contemporáneas. Sin embargo, más allá de los teatros, en este caso estamos aludiendo a propuestas que tienen que ver con el carácter escénico del lugar. Nos referimos a proyectos basados en proyecciones audiovisuales que trabajan sobre la memoria de los espacios donde se muestran y que por tanto, suman significados a los elementos patrimoniales. La creación de artistas como Joanie Lemerrier, Pablo Valbuena, Javier Riera, Rafael Lozano-Hemmer, Tony Oursler, Ryoji Ikeda, Conrad Shawcross, Jenny Holzer (Fig.4), etc., proporcionan una nueva dimensión del lugar como objeto escénico, conectando la revalorización del patrimonio, el paisaje y



**Figura 4.** Site-specific light projection *For the Guggenheim* (2008), Jenny Holzer. Fuente: <https://www.guggenheim.org> © 2008 Jenny Holzer

el territorio. Todas estas propuestas ya no quedan circunscritas únicamente a la caja negra de los teatros a la italiana. La hibridación de medios, la incorporación de tecnologías (Oliszewski, 2018), las nuevas narrativas y las reflexiones sobre el espacio configuran la oportunidad de establecer una obra de arte total, compleja e innovadora, con capacidad para crear nuevos lenguajes y relaciones. El soporte y el medio pasan a un segundo plano para ganar protagonismo el concepto y la resolución artística. Otros ámbitos como la arquitectura, los videojuegos, la animación, etc. también se han hecho eco de estos nuevos lenguajes escenográficos. No podemos concebir la escenografía contemporánea como algo meramente teatral, sino como un campo de exploración mucho más amplio.

Surge aquí la pregunta sobre si estas propuestas artísticas fundamentadas en la luz plantean un sistema expositivo sostenible. Podemos afirmar que la cuestión tiene una doble respuesta. Por un lado, estas acciones nos permiten atender desde el arte las virtudes de espacios relevantes, muy connotados y cargados de lecturas visuales previas. Es un modo de poner el foco de atención en nuestro patrimonio natural y urbano sin resultar especialmente agresivos con sus estructuras esenciales. Sumamos así nuevos significados al valor de los ya existentes. Por otro, no podemos reivindicar este modelo de diseño expositivo como una estrategia limpia e inocua, puesto que la propia contaminación lumínica afecta a la sostenibilidad del sistema, al medioambiente y a la propia vida humana y animal. Además, las acciones dirigidas a generar amplias asistencias de público colisionan con los problemas originados por la gentrificación e invisibilizan las periferias. En este sentido habría que plantearse, en el marco de la creación artística, el compromiso real con el entorno. Habrá que buscar el equilibrio entre la intención de visibilizar, mantener y conservar el patrimonio y cómo estos recursos creativos impactan en estos espacios.

## **6. Hallazgo y oportunidad para una reflexión sobre patrimonio y sostenibilidad desde la observación y el paseo**

Desde un enfoque motivado por la recuperación del paseo, la deriva y la observación pausada del entorno, los autores de este artículo han realizado numerosas obras artísticas relacionadas con la resignificación del patrimonio. Investigaciones previas avalan la necesidad de conservar nuestra herencia y memoria patrimonial haciendo un ejercicio de reflexión creativa que aborde estas cuestiones de un modo sostenible. Las primeras intervenciones realizadas por Raquel Sardá y Vicente Alemany empleaban video proyectores en lugares muy connotados como una cantera abandonada en las montañas marmóreas de Carrara, un edificio fotografiado por Robert Capa durante la Guerra Civil española o arquitecturas vernáculas en la meseta castellana. Con este punto de partida tomamos conciencia de la necesidad de abordar las relaciones entre arte y entorno para no sólo preservar y conservar la herencia patrimonial, sino hacerlo atendiendo las necesidades de difusión cultural y puesta en valor de los lugares periféricos o menos conocidos turísticamente.

Con este fin se abordan algunos proyectos relacionados con los nuevos modelos expositivos y con el patrimonio gráfico, arquitectónico y visual de los espacios naturales y urbanos. *Heritage sketching* (2023) es un proyecto destinado a recuperar la deriva y el paseo (Careri,

2002), (Benjamin, 2005), (Songel, 2021), tras el confinamiento motivado por la pandemia a causa de la covid-19. Los objetivos de la propuesta se orientan a la creación de recorridos urbanos alternativos y nuevos itinerarios turísticos que favorezcan el conocimiento y visibilidad del patrimonio y el arte del extrarradio. Desde un punto de vista del desarrollo sostenible e inclusivo de entornos poco conocidos en barrios populares, periferias o espacios industriales reconvertidos, se desarrollan propuestas artísticas que muestran el patrimonio de estos espacios alejados de los centros masificados de las grandes ciudades, objetivos principales de los turistas. Se abordan las principales manifestaciones artísticas, gráficas, arquitectónicas, etcétera, considerando propuestas que implican a otros barrios menos conocidos de las ciudades. Algunos de los itinerarios están relacionados con el arte y la inclusión social, la mujer, los mayores, los derechos humanos, los espacios abandonados o en peligro de conservación, etc.

Conectada con esta investigación sobre el patrimonio urbano, los autores de este artículo han realizado una propuesta fotográfica destinada a la documentación y recuperación visual de aquellos elementos gráficos y constructivos que singularizaban los texturas caligráficas de las ciudades y que próximamente se publicará bajo el título *Escrito en las calles. Un recorrido por el patrimonio gráfico madrileño para conocer y reformular su identidad visual*. Adoptando como referencia la obra *Modos de ver* (Berger, 1972) se plantea una deriva por la ciudad de Madrid, poseedora de unas señas de identidad gráfica que la hacen única, especialmente en algunos barrios antiguos. Las aceras, ventanas, puertas, rótulos..., configuran un mapa visual que nos permite reconocer el carácter particular de la ciudad (Fig.5). Muchos de estos elementos están próximos a desaparecer, o ya lo han hecho, ocupados por nuevos locales, comercios o mobiliario urbano moderno, renovando la imagen del centro de la ciudad, pero al mismo tiempo provocando una uniformidad que reconocemos en cualquier otra ciudad de nuestro mundo globalizado. Se ofrece una visión personal de la gráfica urbana de Madrid, a través de las fotografías de diversos elementos que forman parte de la identidad visual de la ciudad.

Este proyecto se inspira en el trabajo de Leandro Lattes, que registró los detalles de los comercios y las viviendas madrileñas en su obra *Hasta fin de existencias* (2003). También revisa otros proyectos que han documentado la riqueza gráfica de la ciudad, como *Madrid: Fachadas 2003-2013* (Zavala, Palacio, 2013), *Barcelona Gráfica* (Sánchez, 2005) y las exposiciones *Los rótulos de PacoGraco* en La Casa Encendida y *No va a quedar nada de todo esto* en Centro Centro, ambas programadas entre 2023 y 2024. Desde esta propuesta fotográfica podremos apreciar la singular belleza y el valor patrimonial que se esconde en elementos gráficos muy cotidianos que habitualmente pasan desapercibidos para los transeúntes. Este y otros trabajos servirán como instrumento para visibilizar la pérdida de los elementos claves en la construcción de la identidad de Madrid, defendiendo una modernización de las ciudades que atienda a la conservación y preservación del patrimonio y creando modelos sostenibles y comprometidos con nuestra herencia e historia.



**Figura 5.** *Escrito en las calles* (2023), Vicente Alemany y Raquel Sardá. Fuente: elaboración propia.

## 7. Conclusiones

A través del recorrido por proyectos artísticos propuesto se han descrito distintas estrategias artísticas que favorecen una reflexión para cuestionarnos con un espíritu crítico nuestros modelos urbanos desde el arte. Todos estos ejemplos y la línea de investigación recogida en este artículo están directa y estrechamente relacionadas con el objetivo de desarrollo sostenible 11: Ciudades y comunidades sostenibles. Un crecimiento ordenado de las ciudades y una concienciación de la necesidad de preservar nuestro patrimonio, entendido en un sentido amplio y visibilizando aquellos lugares más desconocidos permitirá abordar nuevas obras artísticas que cuestionen estas necesidades en el contexto de la

sociedad contemporánea. En las periferias de las ciudades, o en los espacios menos atendidos por las instituciones, se halla un universo que motiva un ejercicio de análisis hacia nuestro propio papel como individuos en una sociedad que, por desidia y falta de acción, nos conduce a enormes pérdidas en todos los niveles. El diseño de modelos expositivos sostenibles debe valorar no sólo el contenido de las exhibiciones, sino también el papel del ciudadano y la consideración e incorporación de todos estos espacios como partes integrantes de una sociedad amplia. No solo se debe actuar en aquellos que constituyen las imágenes más célebres de la ciudad y que son consumidas como atractivo turístico recurrente. Más allá del compromiso que cada creador tenga con su legado patrimonial, el artista actual debe posicionarse como individuo implicado en la construcción de la ciudad futura. El patrimonio se convierte en un instrumento para la reflexión y creación artística con mucho recorrido.

## Notas

1. Para ampliar esta investigación se puede consultar: Sardá, R. (2021). “Entre la experiencia escultórica y la arquitectónica. Innovación y estrategias creativas en los proyectos de Rachel Whiteread”. En Zaparaín, F., Ramos J. y Bocchi R. (2021) *Instalaciones artísticas: Análisis espacial y escenográfico*, (pp.162-171). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
2. Para ampliar esta investigación se puede consultar: Sardá, R. (2021). “Imágenes de sombra, tiempo, ausencia y evanescencia en la obra de Claudio Parmiggiani y Óscar Muñoz”. En Alfeo, J.C.; Deltell, E., *Ante el caos: miradas a la nueva expresión visual* (pp. 237-254). *Fragua*.
3. Raquel Sardá y Vicente Alemany pertenecen al Grupo de investigación consolidado en Cultura Visual y Prácticas Artísticas Contemporáneas: Lenguajes, Tecnologías y Medios de la Universidad Rey Juan Carlos y al Grupo de Innovación Docente Emergente Arte y Tecnología: Metodologías, Estrategias y Medios donde realizan proyectos relacionados con arte y patrimonio desde un enfoque sostenible.

## Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1957). *Poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (Vol. 3). Ediciones Akal.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Careri, F. (2002). *El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Clavijo, M. (2006). “Palabras al catálogo de Claudio Parmiggiani”. En, Museo Nacional de Artes La Habana, *Silencio a voz alta* (p.33). Prato: Gli Ori.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición*. Arquitectura a través del Arte. Akal.

- Didi-Huberman, G. (2001). *Génie du non-lieu. Air, pousserière, empreinte, hantise*. Lonrai: Les éditions du minut.
- EFE (2015). “¿Una vagina en los jardines de Versalles? Con Kapoor llegó el escándalo”. En *El Mundo*. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/06/5573143146163fff1d8b4578.html>
- Eliasson, O., Pégard, C., Buci-Glucksmann, C. y Paquement, A. (2016). *Eliasson: Versailles*. Walther König.
- Factum Arte (2023). *¿Qué es Factum Arte?* Disponible en: <https://www.factum-arte.com>
- Factum Foundation (2022). *Factum Foundation: For Digital Technology in Preservation*. Factum.
- Howard, P. (2017). *¿Qué es la escenografía?* Alba Editorial.
- James, N. (2011). *Monumenta: Anish Kapoor at Grand Palais*. CV Publications.
- Kapoor, A. y Schaffer, S. (2010). *Unconformity and Entropy*. Turner.
- Lattes, L. (2003). *Hasta fin de existencias*. Editorial Aldeasa.
- Le Journal de Dimanche (2015). *Anish Kapoor invite le chaos à Versailles*. Disponible en <https://www.lejdd.fr/Culture/Anish-Kapoor-invite-le-chaos-a-Versailles-735120>.
- Manonelles, L. (2015). “Ai Weiwei: la recepción de su producción artística”. En *Arte, individuo y sociedad*, 27(3), 413-428. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/5135/513551298004.pdf>
- Matthews, T. M. (2010). “Reuniting the Mind and Body: Anish Kapoor’s Cloud Gate and Phenomenological Experience”. En *DigiNole*. Disponible en: [http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_migr\\_etd-2669](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-2669)
- Mullins, C. (2004). *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing.
- Oliszewski et al. (2018). *Digital Media, Projection Design, and Technology for Theatre*. Routledge.
- Plensa, J. (2008). *The Crown Fountain*. Hatje Cantz Verlag
- Ranciére J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Salcedo, D. y Bos, S. (2015). *Doris Salcedo*. Museum of Contemporary Art Chicago.
- Sánchez, A. (2005). *Barcelona gráfica*. Gustavo Gili.
- Songel, F. (2021). *El arte de leer las calles: Walter Benjamin y la mirada del flâneur*. Barlin libros.
- Zavala, R. y Palacio, R. (2013). *Madrid: Fachadas 2003-2013*. Editorial Blurb.

---

**Abstract:** This research will analyze the ability of contemporary creative strategies to generate a debate about heritage spaces, both historical and artistic, as well as urban or natural, and how the exhibition design modifies the perception of the work. This study implies a reflection on other aspects derived from these actions, such as the generation of sustainable models from artistic practice, the revaluation of heritage spaces alternative to the established tourist circuits and the visibility of the peripheries to generate a wider, respectful and inclusive cultural knowledge.

**Keywords:** Art - heritage - exhibition design - sustainable models - sustainable development goals

**Resumo:** Esta pesquisa irá analisar a capacidade das estratégias criativas contemporâneas de gerar um debate sobre os espaços patrimoniais, tanto históricos e artísticos, como urbanos ou naturais, e como o design expositivo modifica a percepção da obra. Este estudo implica uma reflexão sobre outros aspectos derivados destas ações, como a geração de modelos sustentáveis a partir da prática artística, a revalorização de espaços patrimoniais alternativos aos circuitos turísticos estabelecidos e a visibilidade das periferias para gerar um conhecimento cultural mais amplo, respeitoso e inclusivo.

**Palavras-Chave:** Arte - patrimônio - design expositivo - modelos sustentáveis - objetivos de desenvolvimento sustentável

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---

---

**Resumen:** Roma ha dado al mundo las bases del derecho continental europeo y dentro de sus normas algunas refieren a la Moda. Este trabajo sondea en algunos ejemplos de normas que pueden considerarse leyes de moda dentro del concepto de Derecho de la Moda. Estas reglas refieren directamente a cuestiones de división de clases, códigos de vestimenta y se vinculan con la economía estatal en tanto regulan el comercio interno y el internacional permitiendo o prohibiendo mercaderías del sector de la moda.

**Palabras clave:** Roma - derecho de la moda - leyes de moda - historia - código de vestimenta

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 189-190]

---

<sup>(1)</sup> **Susy Inés Bello Knoll.** Directora y coordinadora del Cuaderno de Investigación UP-Universidad de Salamanca. Abogada y contadora pública por la Universidad de Buenos Aires. Master en Derecho empresario por la Universidad Austral. Doctora en Derecho por la Universidad de Salamanca. Premio extraordinario 2011-2012. Cursa sus estudios post doctorales en dicha Universidad. susybelloknoll@gmail.com

## Roma y su derecho

No resulta fácil reconstruir o imaginar la vida en la Roma Antigua (Del Maso, 1980, p. 3) pero trataremos de tomar algunos datos de lo que ha llegado hasta nuestros días y que se puede afirmar que impactan sobre nuestro objeto de investigación.

La dinámica de la historia de Roma permite demostrar la importancia que ha tenido el Derecho como regulador de conductas sociales tanto en la propia sociedad romana como en la de aquellos pueblos conquistados que poco a poco se integraron a dicho ámbito.

La conquista que llevó adelante Roma impuso un modo de civilización y de orden que influyó en la prosperidad, el incremento del comercio y la eficiencia en la organización social (Norris, 1991, p. 66). Así la diferencia con respecto a otros pueblos de la antigüedad

se hace patente en la importante intervención del Estado como el regulador de las conductas de las personas sean estas o no ciudadanos romanos. Los pretores cumplieron un rol fundamental con relación al cumplimiento de las leyes tanto por los ciudadanos como por parte de los extranjeros.

La influencia del Derecho Romano como base y fundamento del Derecho Continental como del *Common Law* permite afirmar que tiene vigencia hasta nuestros días.

En el sector de la moda que es el que nos ocupa se utilizan los principios de una construcción legal romana como es el contrato, originalmente *contractus*, como para dar un ejemplo.

Muchas de estas figuras persisten en nuestros Códigos pues siguen siendo herramientas útiles no solo para el orden sino para el desarrollo.

La división del Derecho Romano en las ramas de derecho público y privado en su primera clasificación permite diferenciar aquellas reglas que eran impuestas por cuestiones de Estado como los derechos de importación, así como los intercambios entre particulares.

## Derecho de la Moda

La aparición de una disciplina dentro del Derecho que se ocupe y se preocupe por el sector de la Moda incluyendo todos los subsectores productivos y de servicios nos invita a mirar hacia atrás para descubrir cuáles eran las reglas que regían las conductas de aquellos individuos que proveían los bienes o prestaban los servicios vinculados con ese quehacer. En particular cuando pensamos en la indumentaria como lo más destacado de esta parte de la economía, tal como hoy, encontramos que desde los materiales hasta la confección final el Derecho se hace presente no sólo en los contratos aquí mencionados sino en el pago de las tasas de importación de los textiles extranjeros que, en el caso de Roma, venían de lugares tan lejanos como China.

Conceptualizado el Derecho de la Moda como aquel que estudia y analiza las cuestiones jurídicas que hacen al sector de la Moda se puede ahondar en ellas reduciendo el estudio a la Antigua Roma.

Como Richard Thompson Ford (2021, p. 17) estamos convencidos que explorar la historia de las normas vigentes en cada tiempo y lugar nos puede clarificar no sólo el modo de vivir, de expresarse, de sentir, de mostrar los valores sino comprender el sentido de muchas controversias que se generan con relación al sector de la moda.

Por ello nos proponemos aquí un relevamiento de los distintos rubros que, por su importancia con relación a la imposición de conductas a los individuos nos pueden llevar a reflexionar sobre algunas normas vigentes hoy similares a aquellas que parecen tan lejanas.

## Leyes de Moda en la Antigua Roma

En este apartado observaremos los objetos, las instituciones, las personas y las prácticas de la moda (Barnard, 2020, p. 9) en la Antigua Roma desentrañando aquello vinculado con el Derecho.

Así vemos que en la época de la República la característica de la vestimenta romana era la simplicidad monástica. Como para la Atenas de Pericles el modo digno de vestir, tanto para mujeres como para hombres, era la toga (Gaulme, D. y Gaulme, F., 2012, p. 50).

Para algunos esta prenda fue tomada de los etruscos, aunque en Roma creció en voluptuosidad y drapeado en los primeros tiempos para luego del siglo 100 antes de Cristo simplificarse (Laver, 1985, p.38; Norris, 1991, p. 66).

Sólo los ciudadanos romanos podían usar toga (Gaulme, D. y Gaulme, F., 2012, p. 50). Las clases encumbradas utilizaban togas de fina lana color natural y las clases bajas cortas túnicas de simple paño grueso (Norris, 1991, p. 66).

Los niños libres, los magistrados y los sacerdotes estaban autorizados a adornar la toga con una banda púrpura (Gaulme, D. y Gaulme, F., 2012, p. 51). Cuando los niños libres alcanzaban la pubertad debían dejar de usar esa banda púrpura y ceremonialmente cambiaban a una toga sin esa banda púrpura denominada *toga virilis* ((Laver, 1985, p.38) entre los catorce y los dieciséis años (Nuorris, 1991, p. 68).

La toga puede considerarse la prenda nacional en toda la historia de Roma reservada para la aristocracia y los hombres libres (Norris, 1991, p. 67).

Se usaban distintos tipos de mantos y las normas guardaban algunos exclusivamente para los militares (Norris, 1991, p. 71). Las disposiciones relativas al uso de yelmo o los diferentes adornos militares resultaban estrictas y conllevaba serias sanciones no cumplir con ellas.

La vestidura completamente púrpura estaba reservada a los emperadores para simbolizar el poder divino. En tiempos de Nerón la violación de esta regla se penaba con la muerte (Gaulme, D. y Gaulme, F., 2012, p. 70; Laver, 1985, p.48).

El color siempre fue una cuestión legal en la antigüedad. Herodoto recuerda un decreto ateniense que desaprobaba el uso de las prendas teñidas en el teatro, aunque las clases altas tenían mayor libertad del uso del color (Laver, 1985, p.26).

Calígula y Nerón fueron destacados excéntricos que impusieron restricciones a los ciudadanos en orden a no poder usar ciertas prendas, o zapatos o joyas que sólo ellos podían lucir (Gaulme, D. y Gaulme, F., 2012, p. 54).

El declive social se mostraba a través de la exageración del tamaño de las joyas como los anillos, collares, aros y brazaletes. Las principales fábricas de joyas se encontraban en Alejandría, pero luego de Augusto se comenzaron a producir en Roma (Laver, 1985, p.43).

Alejandro Severo, en el año 222 de la era cristiana se esforzó en obligar a la sociedad a regresar a la simplicidad de la toga y eliminó el uso de gemas y oro en las prendas y los zapatos (Gaulme, D. y Gaulme, F., 2012, p. 58).

La importación de perfumes desde India, China y Arabia costaba a Roma 100 millones de sestercios al año (a abril de 2022 un sestercio equivalía a 2 dólares aproximadamente por lo que serán 2.000.000 de dólares) (Gaulme, D. y Gaulme, F., 2012, p. 60). Esto suponía un ingreso importante a las arcas romanas en términos de cargas fiscales.

El arreglo del cabello fue evolucionando a través de los siglos. Los romanos, al principio, copiaron el pelo largo de los griegos en niños y mujeres, pero luego empezaron a abundar los rulos y el cabello artificial. Los sombreros sólo los usaban los viajeros (Laver, 1985, p.32).

El calzado común eran las sandalias de cuero que se fueron sofisticando conforme la clase social que la llevaba, en algunos casos adornadas con piedras preciosas. Ciertos calzados eran de exclusivo uso de los senadores o el Emperador (Laver, 1985, p.41).

La joyería se fue también sofisticando como se ha dicho. Los anillos de hierro con sello usados solo por los hombres pasaron a ser de oro y a ser decorados con piedras preciosas y en algunos casos constituía el premio a los servicios de los militares de alto rango (Norris, 1991, p. 84).

Las conquistas romanas extendieron su influencia a gran cantidad de territorios, pero las caravanas en sus viajes de ida y vuelta comenzaron a inundar el mercado de productos exóticos provenientes de Oriente. Así la austeridad da paso inmediato al lujo (Gaulme, D. y Gaulme, F., 2012, p. 67).

Un toque oriental se notaba en el sistema para elegir a la emperatriz que era lo que podemos denominar hoy concurso de belleza ya que desfilaban las jóvenes de todo el Imperio. Así fue como Justiniano eligió a su esposa Teodora entregándole la manzana que era el símbolo que suponía la decisión del Emperador (Laver, 1985, p.47).

Si bien la lana era el principal tejido también se utilizaba el algodón y el lino provenientes de Egipto y la seda llegada de China (Laver, 1985, p.47). Estos productos importados con un alto gravamen de importación.

Cuenta la leyenda que dos monjes trajeron desde China algunos gusanos de seda a Teodora como claro ejemplo de espionaje industrial (Laver, 1985, p.48) aunque en este caso no había sanción por ello para la Emperatriz.

Las leyes suntuarias resultaron la herramienta adecuada para reprimir las prácticas que alejaban a los romanos de la tradición austera y abandonaban el estilo de la República (Gaulme, D. y Gaulme, F., 2012, p. 73). Este tipo de normas tienen como principal objetivo fijar estándares de diferenciación de clases (Ford, 2021, p. 28). Es decir, establecer determinada diferencia entre quienes pueden y quienes no pueden usar determinadas prendas, colores, textiles o joyas. Sin duda, la vestimenta supone una manera de expresar la identidad (Bari, 2020, p. 19) no sólo individual (Ford, 2021, p. 40) sino colectiva. En la Antigua Roma los vestidos reflejan el linaje y el status social (Ford, 2021, p. 38).

Las leyes que restringían el lujo eran, en general, dirigidas a las mujeres de modo que no compitieran entre ellas. Estas normas solían poner acento en las medidas de las prendas y en los textiles en que eran confeccionadas (Laver, 1985, p.31).

Aureliano, que restauró la autoridad imperial luego de un largo período de inestabilidad, permitió, como herramienta política, continuar con algunos usos orientales flexibilizando las leyes suntuarias, pero conservando la prohibición de uso de zapatos de colores por parte de los hombres (Gaulme, D. y Gaulme, F., 2012, p. 67).

Luego de la llegada del cristianismo la vestimenta estaba muy reglada fundada en un requerimiento religioso y litúrgico (Laver, 1985, p.46).

## Conclusiones

Se destaca la imposición de reglas para el ordenamiento de la sociedad con relación al espacio que cada individuo ocupa dentro de ella. Esto implica que la estricta normativa estatal destaca la diferencia de clases o funciones o trabajos no solo en el uso de determinada vestimenta sino en los materiales, los adornos, los zapatos o los peinados.

La existencia de leyes suntuarias que se repiten a lo largo de la historia de la humanidad no solo se justifican en esa diferencia de rangos o tareas sino en cuestiones económicas que imponen la protección del comercio local llevando a desalentar la compra de productos extranjeros a pesar del posible ingreso fiscal que puede suponer ello.

Las circunstancias muestran que en la Antigua Roma se han producido hechos que se recrean en el día de hoy como el caso de los desfiles o la apropiación de ideas o saberes en forma ilegítima.

En fin, la vestimenta, en particular, y los accesorios en general, nos hacen más humanos (Ford, 2021, p. 213) y revelan la identidad de cada tiempo.

Asimismo, nos permiten leer la organización social y los valores e intereses comunitarios invitando a un ejercicio mental comparativo con nuestro tiempo.

## Referencias bibliográficas

- Bari, S. (2020), *Dresses. A philosophy of clothes*. Basic Books.
- Barnard, M. (2020), Introduction en Barnard, M. (ed.) *Fashion theory*, Segunda Edición, Routledge Student Readers.
- Dal Maso, L. (1980), *Roma de los Césares*. Bonechi-Edizione Il Turismo.
- Ford, R. (2021), *Dress codes. How the laws of fashion made history*. Simon & Schuster.
- Gaulme, D. y Gaulme, F. (2012), *Power & Style. A world history of politics and dress*. Flammarion S.A.
- Laver, J. (1985), *Costume & Fashion. A concise history*. Thames and Hudson.
- Norris, H. (1999), *Ancient European costume and fashion*. Dover Publications Inc.

---

**Abstract:** Rome has given the world the foundations of European continental law and within its rules some refer to Fashion. This work explores some examples of norms that can be considered fashion laws within the concept of Fashion Law.

These rules directly refer to issues of class division, dress codes and are linked to the state economy as they regulate internal and international trade by allowing or prohibiting merchandise from the fashion sector.

**Keywords:** Rome - fashion law - fashion laws - history - dress code

**Resumo:** Roma deu ao mundo os fundamentos do direito continental europeu e dentro das suas regras alguns referem-se à Moda. Este trabalho explora alguns exemplos de normas que podem ser consideradas leis da moda dentro do conceito de Fashion Law. Essas regras referem-se diretamente a questões de divisão de classes, códigos de vestimenta e estão ligadas à economia estadual, pois regulam o comércio interno e internacional ao permitir ou proibir mercadorias do setor da moda.

**Palavras-chave:** Roma - lei da moda - leis da moda - história - código de vestimenta

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---

# La transparencia en la sostenibilidad museística

Julio González Liendo <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Empezar acciones contundentes y concienzudas en materia de sostenibilidad en los museos es una tarea que exige mucho compromiso organizacional. Se requiere visión estratégica sólida de los líderes institucionales en materia de comunicación, así como un acompañamiento tecnológico para atender esos retos y satisfacer las demandas de los *stakeholders* de la organización, con el propósito de convertir al museo en una institución transparente y responsable ante sus públicos. Las regulaciones y leyes apuestan por establecer líneas de acción a cumplir, pero los museos han de asumir su papel protagónico en el cambio de cultura necesario para garantizar el cumplimiento de las metas de los ODS y lograr el equilibrio necesario para el planeta.

**Palabras claves:** Sostenibilidad - Transparencia - Comunicación - Públicos - ODS

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 197]

---

<sup>(1)</sup> **Julio González Liendo.** Candidato a doctor en Industrias Culturales y de la Comunicación en la Universitat Politècnica de València. Visiting researcher de la Erasmus University de Rotterdam. Docente de la Universidad Anáhuac México; Centro de Diseño de Modas de Guadalajara, México; Universidad Internacional de La Rioja, España; Next Educación de Madrid y de la Universidad Francisco de Vitoria, Madrid. Desarrolla su línea de investigación sobre la sostenibilidad de museos y moda, así como en el reforzamiento de la transparencia como factor determinante de la sostenibilidad museística. [jagonlie@upv.edu.es](mailto:jagonlie@upv.edu.es)

## I. Introducción

Durante la última conferencia general del Consejo Internacional de los Museos (ICOM) se anunció una nueva acepción para los museos, que luego de siete años de discusión en todos los países adscritos, establecía el nuevo rumbo de estas instituciones, quienes deben apostar por ser “abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad” (2022, s/p). Con este ejercicio pareciera desvelarse la

necesidad de que los espacios museísticos han de subirse a la nueva ola de sostenibilidad que cubre al planeta, pero lo cierto es que los museos nacieron ya con la sostenibilidad en sus entrañas. Desde su aparición han tenido la responsabilidad de conservar y preservar el patrimonio local, nacional o internacional, con el fin de que las próximas generaciones puedan seguir disfrutándolo tal como se hace en la actualidad.

En este sentido, los museos sí deben asumir con propiedad una visión más amplia de la sostenibilidad, que incluya las dimensiones: social medioambiental y económica, pero también lo que IberoMuseos agrega como la arista cultural, que incluye el impacto de los museos en “los pueblos, comunidades, instituciones, grupos y movimientos sociales, que participan en la formación de la memoria social iberoamericana” (2019,10). La tarea es ardua, pero es fundamental para el logro de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y la Agenda 2030, que propone un trabajo mancomunado para una mejor vida en el planeta. En este trabajo de los museos es esencial la incorporación de la transparencia como un elemento que resulta determinante en la sostenibilidad. Al respecto, Gili señala:

La transparencia aparece en la agenda de la lucha contra la corrupción desde mediados de la década de 1980 y desde ese momento ha pasado a ser requisito de una política al servicio de la integridad y de la rendición de cuentas de los poderes públicos, y se caracteriza por la adopción de políticas, acciones y actitudes tendientes a posibilitar el acceso libre a toda la información que registra el ejercicio de las facultades o funciones de los distintos poderes públicos (2017, 49).

Es así como las instituciones museísticas deben afrontar el reto de ser transparentes, no solo con sus libros de cuentas, sino con una comunicación constante de sus actividades sociales, educativas, culturales y medioambientales, a fin de que la comunidad en pleno conozca y reconozca el impacto de estos centros en el ejercicio de su labor cotidiana. Comunicar de manera efectiva ya no es una opción, como tampoco lo es la sostenibilidad, se trata de un proceso que debe comprenderse como estratégico para el logro de los objetivos organizacionales.

## II. La comunicación como eje central de la transparencia

La sostenibilidad se ha convertido en los últimos años en el término más utilizado en los medios de comunicación y buscadores de internet. Un simple ejercicio de búsqueda en Google arroja más de 246 mil millones de resultados en tan solo 0,26 segundos. Eso refleja lo cotidiano que se ha vuelto tratar de entender el concepto, pero aunque parece nuevo, esta es una acepción que se emitió concienzudamente en 1987 en el Informe Brundtland de la Organización de Naciones Unidas (ONU):

La humanidad tiene la capacidad de hacer que el desarrollo sea sostenible para garantizar que satisfaga las necesidades del presente sin comprometer la

capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades. El concepto de desarrollo sostenible implica límites, no límites absolutos, sino limitaciones impuestas por el estado actual de la tecnología y la organización social sobre los recursos ambientales y por la capacidad de la biosfera para absorber los efectos de las actividades humanas. Pero la tecnología y la organización social pueden gestionarse y mejorarse para dar paso a una nueva era de crecimiento económico.

Desde entonces, múltiples modelos de medición han aparecido para tratar de parametrizar indicadores que permitan entender en dónde está la organización y hacia dónde va en materia de sostenibilidad. La triple cuenta de resultados, el modelo presión-estado-respuesta y sus variaciones, los cuatro pilares de la sostenibilidad, el Modelo del Centro Lowell para la producción sostenible, el cuadro de mando integral sostenible, el Modelo ambiente-social-gobernanza, el Modelo El Cubrix, así como el Ambiente, Social y Gobernanza (ESG por sus siglas en inglés), son algunos de esos modelos que Plascencia-Soler et al. (2018), resumen como opciones para cuantificar los diferentes elementos que inciden en la sostenibilidad institucional.

La gestión de la sostenibilidad no solo incluye el cumplimiento a estos indicadores, sino también es vital el desarrollo de un proceso comunicacional que impacte directamente en la reputación de las instituciones, que fomente la comprensión, por parte de la ciudadanía, de los avances o retrocesos de la organización en materia de sostenibilidad: la transparencia. La organización Transparency International define la transparencia como:

La cualidad de un gobierno, empresa, organización o persona que debe ser abierta en la divulgación de información, políticas, planes, procesos y acciones. Como regla general, los empleados públicos, gerentes y directores de compañías y organizaciones, y los consejos tienen la obligación de actuar de manera visible, previsible y comprensible para promover la participación y la rendición de cuentas (2009, 44)

Rebolledo, et al., comentan que la comunicación se convierte en un factor clave para lograr que las organizaciones obtengan confianza y credibilidad por parte de sus diferentes *stakeholders*, puesto que para ser sostenibles es necesario promover la participación de la ciudadanía y su contraloría. Para esto cuentan con un amplio abanico de herramientas tecnológicas que facilitan el fortalecimiento de la democracia (2017, 362). Mientras que Robles-López & Zamora-Medina enfatizan que, cada vez más, las leyes y regulaciones van marcando el camino que deben seguir las organizaciones para lograr ser transparentes (2020, 1).

Las redes sociales y las sedes virtuales de los museos son solo algunas opciones con las que cuentan las organizaciones para conectarse con sus públicos, mostrarle los resultados que logran con sus iniciativas de sostenibilidad y sus apuestas por un futuro más consiente, con mayor calidad de vida y en franca alineación con los retos que nos ha impuesto el consumo desmedido y el uso de los recursos sin control.

### III. La transparencia en los museos

Los museos como garantes del patrimonio tienen un compromiso mayúsculo con la ciudadanía en la preservación de las diferentes manifestaciones culturales de las naciones, por lo que es imperativo generar una mayor participación de sus audiencias no solo en su función como prosumidores y constructores de las narrativas expositivas, sino en la consecución de una conciencia crítica sobre el funcionamiento propio de los museos. Para lograr ese objetivo se requiere que la información circule de manera constante entre la institución y sus públicos.

Al respecto, Kishinchand López insiste en que “es necesario un ejercicio de responsabilidad pública en las direcciones y órganos rectores de cada museo que fomente la divulgación de informaciones en un formato definitivo, accesible y que no sea susceptible de especulaciones (2020, 175). Sebastián Lozano, J. et al consideran que, si bien los líderes museísticos tienen un gran peso en la definición de líneas de trabajo en sostenibilidad, existen también algunos retos tecnológicos y organizacionales que dificultan esta tarea. La gestión abierta de la información y la estructuración de los datos aún es muy débil, aunque reconocen que se ha avanzado en ello. (2023, 28).

Cordón Benito & Maestro Espínola confiesan que, en el caso español, hay algunas informaciones que se comparten públicamente con las audiencias del museo, a través de las páginas web de dichas instituciones, pero que, en muchos otros, no hay una clara evidencia de cómo se manejan los órganos de gobierno o de control de estas instituciones culturales, ni sus compromisos y tareas. Asimismo, comentan que:

Los datos económicos, a pesar de estar publicados, aún no cuentan con el aval de un organismo independiente que certifique la veracidad y objetividad de esta información, que suele considerarse sensible. El respaldo de un auditor externo tendría un efecto positivo en la credibilidad de los museos. Las páginas web de los museos tampoco cuentan con apartados que compartan las cifras globales de visitantes, ni su distribución mensual, lo que sorprende teniendo en cuenta que estas instituciones no dudan en hacer pública esta información en publicaciones especializadas (Cordón Benito & Maestro Espínola, 2071; 951).

Si bien hay que poner una alerta en el uso de los recursos financieros y medioambientales, también resulta primordial evidenciar cómo se abordan los aspectos sociales y culturales. Una estrategia en este sentido solo redundará en beneficio de las instituciones museísticas y de sus audiencias. Carbonell Curralo y Viñarás Abad manifiestan que:

Los museos desarrollan de forma natural muchas iniciativas que podrían contextualizarse en el marco de la sostenibilidad, pero como estos no han interiorizado los atributos de la Agenda 2030 no difunden su actuación y, por tanto, esta no alcanza a las partes interesadas. El motivo principal por el que muchos museos no divulgan su papel en los ODS se debe: primero, al desconocimiento que estas instituciones tienen sobre el espacio que ocupan en la Agenda 2030; y segundo, a que los museos no asumen el desempeño de la Agenda 2030 como

una parte más de sus funciones. Consecuentemente, la relación entre el museo y el Desarrollo Sostenible no ocupa un lugar vertebral en la comunicación institucional, sino que se manifiesta de forma ocasional (2021, 96).

Hace pocas semanas, la Red Española para el Desarrollo Sostenible (REDS), la Asociación de Museógrafos y Museólogos de Andalucía (AMMA) y la Universidad de Málaga realizaron el encuentro *Museos: ecosistemas complejos y sostenibles. Un reto para la Agenda 2030*, en Málaga, en donde se dieron cita directores de museos para compartir buenas prácticas de sostenibilidad emprendidas en Cataluña, Andalucía, Asturias. Durante las presentaciones se evidenciaron las debilidades comunicacionales de las instituciones participantes, quienes confesaron que sus estructuras para el manejo de las comunicaciones son muy precarias. Algunas veces por presupuesto y otras tantas por falta de visión estratégica al respecto.

Como indican Carbonell Currello y Viñarás Abad (2021, 97), muchas instituciones museísticas aún carecen de una unidad de comunicaciones bien estructurada en su organigrama, en muchas ocasiones se delega en aprendices o estudiantes, quienes, por obvias razones, no pueden construir un robusto plan de comunicaciones eficaz. Tal como dicen las autoras, el público no está solo para recibir información, sino que, cada vez más, quiere ser partícipe activo de las actividades del museo, de sus iniciativas. La potenciación del carácter prosumidor de los públicos es fundamental, porque los stakeholders están prestos a colaborar con la institución, no solo en asistir a ver y disfrutar sus exposiciones y actividades educativas, sino que quiere compartir con el museo sus intereses y proyectos. Sánchez Villasmil et al. (2019, 16) destaca: "La demanda de información sobre sostenibilidad por parte de los diversos grupos de interés, genera en las organizaciones la elaboración y divulgación de reportes corporativos, pues es necesario medir y cuantificar los impactos medioambientales que estas empresas producen en el desarrollo de sus actividades operativas".

#### **IV. A romper los paradigmas de comunicación**

La llegada intempestiva del Covid-19 no solo significó un encierro durante casi dos años para la humanidad y la pérdida de públicos en los museos, sino que impulsó el desarrollo de la comunicación digital de estas instituciones, que durante dos décadas se rehusaron a participar activamente en el *social media*. También supuso que la audiencia entendiera su amplio poder de exigir más comunicación a instituciones de toda índole. Y, luego, en la postpandemia, han brotado necesidades específicas y contundentes por tomar acciones inmediatas para atender la crisis climática que golpea y genera grandes conflictos en el mundo.

Las generaciones centenials y alfa imprimen su poderío en redes para castigar a las organizaciones que no apuestan por la sostenibilidad y se acercan más a aquellas que trabajan por un mejor futuro para todos. Son nativos digitales que invierten horas de su tiempo para estar conectados en internet y en redes sociales buscando información. ¿Están

los museos atendiendo esta necesidad manifiesta de sus públicos más jóvenes? Es una pregunta que esas instituciones culturales deben hacerse lejos de encuentros y congresos donde se discute el tema. La internalización sesuda de la importancia de la comunicación a través de todas las venas y arterias de la organización museal es vital, mucho más con información sensible como la que atañe al planeta y su funcionamiento.

Emprender acciones de sostenibilidad exige no solo comprensión de que las operaciones del museo tiene impacto en el medio ambiente, en la sociedad, en la economía y en lo cultural, sino que el mismo ejercicio de esas actividades requiere transparencia, requisito *cine qua non* para proteger la democracia y el buen desarrollo de la sociedad.

Es imprescindible emprender una cruzada para romper con el paradigma de lo tradicional en los museos, a perder el miedo a las nuevas tecnologías, a superar los diálogos ensordecidos que no permiten la evolución del sistema museísticos, porque los museos y el arte siempre han sido sinónimo de disrupción, de atrevimiento.

En los museos se forjan importantes actividades culturales, educativas, sociales y, por supuesto, medioambientales, pero debemos comprender bien cómo estas impactan en la consecución de los retos que nos imponen los ODS, para poder comunicarlos adecuadamente, en tiempo y espacio. La ciudadanía requiere estar informada, actualizada y las herramientas tecnológicas permiten un acercamiento continuado y que facilita la interacción constante.

## Referencias bibliográficas

- Carbonell-Currado, E. y Viñaras Abad, M. (2021). Museos y desarrollo sostenible. Gestión museística y comunicación digital para alcanzar los ODS. *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, 26, 79-108. <http://doi.org/10.35742/rcci.2021.26.e143>
- Cordón Benito, D. & Maestro Espínola, L. (2017): "Museums' corporate websites as tools for transparency". *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, 941-956. DOI: 10.4185/RLCS-2017-1200-51en
- Gilli, Juan José (2017) La transparencia como objetivo del desarrollo sostenible. *Revista Ciencias Administrativas*, 9, 42-50. <https://acortar.link/KLXrbZ>
- ICOM (2022) *El ICOM se complace en anunciar que la propuesta de la nueva definición de museo ha sido aprobada*. <https://acortar.link/fTKOiO>
- Ibermuseos (2019) Marco Conceptual Común en Sostenibilidad de las Instituciones y Procesos Museísticos Iberoamericanos. Publicaciones del Programa Ibermuseos, 1-143.
- Kishinchand López, K. (2020) La gestión de las artes contemporáneas en los museos españoles y la problemática de la transparencia. Universidad de La laguna.
- Sebastián Lozano, J. et al. (2023) Open Access to Data about Silk Heritage: A Case Study in Digital Information. *Sustainability*, 15, 1-30. DOI: <https://doi.org/10.3390/su151914340>
- ONU (1987) Informe Brundtland. <https://acortar.link/DMaFSL>
- Plasencia-Soler, et al. (2018) Modelos para evaluar la sostenibilidad de las organizaciones. *Estudios Gerenciales*, 34(146), 63-73. <https://doi.org/10.18046/j.estger.2018.146.2662>

- Robles-López, C. & Zamora-Medina, R. (2020) Transparencia online como bien intangible del sector público. *Transinformação*, 32, DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1678-9865202032e190059>
- Rebolledo, M. et al. (2017) Transparency in citizen participation tools and public information: a comparative study of the Spanish City Councils' websites. *El profesional de la información*, 26(3), 361-369. DOI: 10.3145/epi.2017.may.02
- Sánchez Villasmil, D. et al. (2019) La investigación e información corporativa desde la perspectiva de los reportes integrados y el Gobierno Corporativo. Unipanamericana, Colombia.
- Transparency International (2009) Guía de lenguaje claro sobre lucha contra la corrupción. <https://acortar.link/FVvHEW>

---

**Abstract:** Undertaking decisive and conscientious actions regarding museum sustainability is a task that requires a lot of organizational commitment. A solid strategic vision is required from institutional leaders in terms of communication, as well as technological support, to address these challenges and satisfy the demands of the organization's stakeholders to turn the museum into a transparent and responsible institution before the public. Regulations and laws aim to establish lines of action to be followed. Still, museums must assume their leading role in the cultural change necessary to guarantee compliance with the SDG goals and achieve the necessary balance for the planet.

**Keywords:** Sustainability - Transparency - Communication - Public - SDG

**Resumo:** Empreender ações fortes e conscientes em relação à sustentabilidade nos museus é uma tarefa que exige muito comprometimento organizacional. É necessária uma sólida visão estratégica dos líderes institucionais em termos de comunicação, bem como suporte tecnológico para enfrentar estes desafios e poder satisfazer as exigências dos stakeholders da organização, com o propósito de tornar o museu uma instituição transparente e responsável perante os seus público. Os regulamentos e leis visam estabelecer linhas de ação a seguir, mas os museus devem assumir o seu papel de liderança na mudança cultural necessária para garantir o cumprimento dos objetivos dos ODS e alcançar o equilíbrio necessário para o planeta.

**Palavras clave:** Sustentabilidade - Transparência - Comunicação - Público - ODS

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---



## Oficios y crisis climática, una propuesta colectiva

Tania Salazar Maestri <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Artesanos en Feria es una plataforma digital colaborativa que se crea en 2020 para promover la circulación de los oficios desde un enfoque curatorial, que releva al creador como agente artístico y donde los discursos, son los articuladores de muestras y encuentros. El objetivo principal fue, en un contexto también de virtualidad determinado por la pandemia, abrirse a explorar el espacio digital como un soporte pertinente para estas manifestaciones y especialmente para darle voz a las artesanías “más allá de los objetos”, rompiendo con la relación lineal del público establecida a partir de una lógica puramente comercial.

Es así como en 2022 nos propusimos abordar desde la circulación, el tema del medio ambiente y la crisis que hoy vivimos, para pensar en el rol que como artesanos y creadores nos cabe en un planeta en crisis, no solamente para poder contribuir a los cambios, más importante era cómo sumarse a la revolución de las mentalidades necesarias para crear esos cambios.

El artículo se basa en esta experiencia curatorial colectiva basada en las reflexiones y en la visibilización de líneas creativas desde donde actualmente las artesanías están contribuyendo con esa conciencia colectiva, que incluye desde la praxis y los nuevos materiales, hasta los conocimientos ancestrales y la posibilidad de establecer nuevos vínculos productivos y artísticos con el entorno.

**Palabras claves:** oficios - artesanía - cambio climático - materialidades - curaduría

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 208-209]

---

<sup>(1)</sup> **Tania Salazar Maestri.** Diseñadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile, egresada de Magister en Historia del Arte de la Universidad Adolfo Ibáñez con especialización en curaduría, posgrado en Cooperación y Turismo Cultural en la Universidad de Barcelona. Actualmente es Directora del Programa de Artesanía de la Universidad Católica de Temuco en Chile. [tnsalazar@hotmail.com](mailto:tnsalazar@hotmail.com)

## 1. Introducción

Artesanos en Feria (AEF) se define como una plataforma digital colaborativa para la circulación cultural de creadores de oficios. Su foco está en las personas, no en los objetos que ellos producen, con el propósito de hacer visibles al público y a los programadores, nuevas y distintas dinámicas de servicios donde se puedan desenvolver más allá de la crisis sanitaria.

Nace a comienzos del 2020 como un proyecto autónomo que, desde el inicio, se propuso trabajar una metodología basada en el desarrollo de ciclos de circulación, y cuyo eje fue el intercambio y la conexión entre creadores, proponiendo etapas sucesivas con distintos énfasis formativos y de público.

En marzo de ese año, todo el mundo se vio afectado por la pandemia, y a nivel cultural las consecuencias no se hicieron esperar: el cierre de espacios culturales y la cancelación de ferias y festivales, motivaron la exploración de nuevas estrategias para no perder el contacto con el público, al mismo tiempo de promover el desarrollo de formatos digitales para la circulación de contenidos.

En una columna de un diario de circulación nacional en Chile, la historiadora del arte y académica, Claudia Campaña afirmaba que, como consecuencia de la pandemia, un 13% de los museos cerrarían definitivamente y que se produciría un cambio significativo en la difusión de las artes, debido a la necesidad de los espacios culturales de generar nuevos contenidos digitales: “La imposibilidad de traslados en lo inmediato, además, obligará a concentrarse en la riqueza de comunidades artísticas locales” (Campaña, 2020).

Este contexto en crisis, facilitó la instalación del proyecto AEF y motivó una disposición al cambio que permitió asumir riesgos y especialmente fortalecer la relación con otros a través de la colaboración y las redes. Dentro de los principios diferenciadores declarados podemos mencionar:

- No vendemos objetos, nuestro foco son las personas, sus habilidades, sus ideas y su creatividad
- Buscamos llegar a nuevos públicos, para eso promovemos la circulación de nuevos contenidos y nuevas formas de difundir, desde el valor de cada uno de los creadores y en su conjunto.
- Creemos en la autonomía digital de los artesanos, trabajamos por la transformación digital, para reducir brechas tecnológicas y mejorar sus estrategias de difusión y circulación.
- Promovemos la colaboración, creemos que las redes son fundamentales, en el sector y con otros sectores, para el propio valor desde el contexto cultural.
- Estimulamos la multisectorialidad, somos un espacio de encuentro para explorar nuevos discursos y oportunidades de la artesanía en nuestro contexto social.

Somos un proyecto innovador, porque involucramos a los beneficiarios en su proceso, está abierto a mejorar en forma permanente y se adapta a los contextos cambiantes. No le tememos al error, porque no existe, todo es aprendizaje.

Entre 2020 y 2023, se realizaron 6 ciclos expositivos que promovieron una serie de encuentros y acciones destinadas a estimular el diálogo creativo y de las ideas, en ambientes interdisciplinarios con el fin de construir comunidad. El equipo de trabajo llegó a estar

formado por 9 personas y participaron en total más de una cincuentena de creadores que podrían definirse como artesanos, artistas y diseñadores.

Dentro de los aspectos programáticos, cada ciclo daba como resultado una muestra digital, cuyas temáticas multisectoriales tenían su eje en los oficios y definían la línea editorial para la selección de los participantes, promoviendo lo transdisciplinar y los cruces productivos con distintos sectores.

En esta línea y para 2022, el equipo se había propuesto abordar nuevos conceptos, más contingentes y donde se intencionaba aún más la relación de la artesanía con otros campos sociales y productivos. En una primera aproximación, surge la idea de acercarse a la sustentabilidad desde el agua y la escasez hídrica, con el fin de sensibilizar sobre la importancia de la eficiencia hídrica y las consecuencias del cambio climático a través de la producción y difusión de creaciones de artesanía, a fin de generar una apropiación social del conocimiento en cambio climático y agua en el público.

Éramos plenamente conscientes de cómo estaba afectando la sequía a la producción de artesanía, especialmente en el mundo rural, donde las consecuencias del cambio climático en la agricultura cada vez son más visibles y están generando impactos negativos en toda la cadena productiva y de abastecimiento nacional, también a nivel de suministros y de materias primas que tradicionalmente son utilizadas por la artesanía.

## 2. Sobre el medio ambiente

El tema del medio ambiente es muy amplio y puede ser abordado desde distintos enfoques, sin que ninguno sea exclusivo o mejor que otro. Su condición sistémica lo hace una problemática muy global, donde las personas tienden a una actitud de mayor ansiedad e incluso cierta parálisis, frente a la gran cantidad de información que circula, ¿Qué hacemos? ¿No se puede hacer nada? Estamos en un momento donde debemos contribuir a tomar conciencia sobre la manera en la cual estamos viviendo, y eso debe hacerse desde todas las áreas y formas posibles.

Uno de los primeros acercamientos reflexivos que se llevaron a cabo dentro del equipo de AEF, fue el problema de la apropiación social y la socialización del conocimiento entorno a las consecuencias del cambio climático y la escasez hídrica, en personas del mundo rural y de la ciudadanía en general. Visualizamos a la artesanía como un vehículo de concientización, disseminación y difusión de estas temáticas, estimulando la intersección con la ciencia y para poner a disposición saberes y reflexiones científicas re-traducidas por artesanos, en un lenguaje artístico a través de sus creaciones y reflexiones en torno a estas temáticas con énfasis en las materias primas como el barro, la madera y las fibras vegetales. La idea de vehicular las buenas prácticas ambientales a través de creadores dedicados a los oficios, resulta del todo pertinente, cuando se visualiza a la artesanía como una práctica artística vinculada a la memoria colectiva, y donde las personas en general, se sienten cercanas e identificadas (CNCA, 2017). Esto adquiere una coherencia aun mayor, cuando nos trasladamos a contextos rurales donde el cambio climático y la eficiencia hídrica son dos temas claves que necesitan ser socializados y apropiados socialmente por el mundo

rural no solo a través de esquemas de asistencia técnica y transferencia tecnológica, sino también, en el plano cultural, ya que es en este espacio donde se gatillan los cambios de conducta.

De acuerdo con el World Resource Institute (2021) Chile se encuentra en la posición 30 de un total de 164 países con una vulnerabilidad hídrica extrema, las implicaciones agrícolas auspician un panorama devastador. Así expuesto, la seguridad hídrica, el fomento de zonas de expansión agrícola, la eficiencia hídrica, la gestión del agua, y la importancia que cobrarán los humedales y los acuíferos profundos será clave para enfrentar los desafíos de la mega sequía que estamos atravesando (MINAGRI, 2021).

En este contexto es donde las expresiones artísticas han probado ser eficientes para facilitar y predisponer estructuras mentales de cambio para facilitar la apropiación conocimientos (Castro, 2003). Y dentro de esto, la artesanía se presenta como una oportunidad de sintonía y aprendizaje cercano para el mundo rural, ya que esta expresión artística tiene su origen en tradiciones populares arraigados en el campo a través de la elaboración de objetos sencillos para el uso doméstico, decoración y ornato personal (Espejel, 1972).

La artesanía es hoy una expresión artística que, gracias a las nuevas tecnologías y posibilidades de difusión digital, se ha posicionado como un espacio social para el intercambio de contenidos que se relacionan con el territorio, las comunidades y las problemáticas que resultan relevantes para las personas. Esta cercanía queda de manifiesto en la caracterización territorial de la Política Nacional de Artesanía 2017-2022 donde se indica que hay artesanas y artesanos en todo el país, especialmente en comunas pequeñas y territorios apartados, donde un 32% de los artesanos registrados pertenecen a pueblos originarios y un 64% a mujeres.

Si bien a la fecha las experiencias de diálogo e intersección entre materias científicas y artesanía en Chile se han mantenido en un espacio experimental, es un primer paso colaborativo entre estas dos instancias a modo de ir potenciando prácticas no tradicionales de divulgación científica hacia la ciudadanía en general. Las experiencias de intercambio y aprendizaje que se han fortalecido en los últimos años después de la pandemia y donde la virtualidad ha permitido que los artesanos se puedan empoderar en temas de mentoría más allá de sus propios oficios los proyecta en un rol de agentes comunicadores a través de la práctica y la experiencia donde la comunidad Artesanos en Feria también ha sido promotor.

### **3. Oficios y crisis climática, una nueva muestra de Artesanos en Feria**

Desde Artesanos en Feria dedicamos esta muestra para pensar el rol que como artesanos y creadores nos cabe en un planeta en crisis. Nos preguntamos: ¿De qué manera la artesanía y los artesanos pueden contribuir a los cambios requeridos? ¿Cómo la artesanía se suma a la revolución de las mentalidades necesaria para crear estos cambios?

Para el 2022, el equipo de Artesanos en Feria se propuso organizar una nueva muestra digital, esta vez con una curatoría colectiva que se abordó en tres etapas, y donde participaron una veintena de personas de distinta procedencia, oficio y actividad.

Una primera etapa para la definición del enfoque, convocó en una serie de reuniones virtuales, a las mentoras del proyecto: Fanny Auger, ceramista; Celeste Painepan, *rütrafe* (es la persona que se dedica al oficio de la platería, en lengua mapuche es quien da vida a los metales); Rita Soto, joyera contemporánea; Mercedes Nistal y Carmen Gloria Vivanco de Taller Memorias, orfebres y Karen Barbé, diseñadora dedicada a explorar “nuevas e inspiradoras formas de bordar”.

Convencidas de que las artes son los mejores canales para comunicar un mensaje que pueda generar un impacto positivo en las personas, convencidas de que la artesanía como campo cultural, proporciona una visión concreta, un conocimiento materializado de decisiones e ideas que para la mayoría de las personas pueden resultar abstractas, nos desafiamos en develar las narrativas que, desde la artesanía y los oficios generan pertenencia, fortalecen historias comunes y contribuyen a movilizar a las personas por su medio ambiente, para reaccionar frente al cambio climático y a la eminente destrucción de nuestro entorno de vida.

Posterior a ello, en una segunda etapa, Karen Barbé trabajó con este diagnóstico y las primeras ideas fuerza fundacionales, dando forma a un texto curatorial que se propuso explorar los cruces entre el clima y la práctica artesanal: “Como creadores cultivamos una relación permanente con la naturaleza: nos nutrimos de sus formas, colores y ciclos, tomamos con respeto parte de sus recursos y modelamos con ellos la intersección del tiempo, la generosidad de la Tierra y las historias y culturas que nos hacen humanos. Esta vez nos volvemos a la naturaleza para mirarla desde la perspectiva de la crisis” (K. Barbe, comunicación personal, 15 de septiembre de 2022).

Karen propuso la reflexión a partir de cuatro pilares, desde los cuales la artesanía podría sumarse a la reflexión y además contribuir:

- **Nuevos materiales.** Algunos materiales desaparecen, otros son más difíciles de conseguir. Apreciamos cómo la incorporación de materiales de desecho, materiales reciclados o biodegradables y biomateriales abren nuevos lenguajes técnicos y estéticos en la artesanía y responden a una práctica sustentable.
- **Una nueva mentalidad.** La valoración del trabajo manual, no solo como cualidad de un objeto, sino como la preservación esencial de la habilidad de los seres humanos de construir con las manos. Una mentalidad que se conecta con el ritmo temporal de lo manual para despertar el apego a nuestros objetos y entornos materiales en oposición a una cultura de renovación.
- **Historias de naturaleza.** Si no vemos nuestra condición de seres humanos como parte integral e indivisible de la naturaleza, ¿cómo podremos actuar ante la crisis climática? Necesitamos más y nuevas historias para reencantarnos con la naturaleza. Solo aquello que sabemos parte de nosotros es aquello por lo que nos movilizamos para cuidar y defender.
- **Historias de impacto.** Historias de fuerza, de creadores que salen de los límites impuestos por las técnicas, los materiales o las convenciones. Creadores que no tienen miedo de levantar sus voces para denunciar injusticias, defender territorios y adaptarse a los cambios. Creadores que inspiran y entienden el rol político que tiene su obra.

El proceso para la búsqueda de creadores se realizó en forma paralela y fue dialogando siempre con las ideas fuerza, los pilares y las categorías curatoriales, con el fin de abrir

siempre los límites del propio campo de la artesanía hacia el diseño y las artes, incluso la arquitectura. Abrir las posibilidades de la reflexión disciplinar, iba a ser parte fundamental de la consecuencia en esta muestra, cuyo concepto fundacional proviene de una problemática transversal y absolutamente dinámica.

Una tercera etapa de este trabajo curatorial colectivo, consistió en incorporar la mirada de los creadores seleccionados, a quiénes se les hizo parte la reflexión invitándolos a responder las siguientes preguntas:

- ¿Cómo impactan las consecuencias del cambio climático en su oficio diariamente?
- Pensando en su propio oficio, ¿de qué manera hace parte de su discurso artístico la crisis medioambiental y el cambio climático?
- Comente en sus propias palabras el tipo de conexiones entre cambio climático y artesanía que se le viene a la mente.

Se definieron entonces cuatro categorías, se usaron verbos para nombrarlas porque entendemos la urgencia de crear acciones: Inspirar, Amplificar, Responder y (Re) Inspirar. Compartimos las reflexiones de algunos creadores invitados a partir de su testimonio.

*Inspirar* reunió a creadores y proyectos que participan en la muestra en calidad de invitados. Sus obras son una referencia que nos permite imaginar y reflexionar sobre nuevas estéticas, materiales y formas de hacer la artesanía en tiempos marcados por el cambio climático.

Dos mujeres que son parte de la misma generación, Malé Uribe y Andrea Quintullanca forman parte de esta sección. Malé es artista y diseñadora, trabaja con residuos minerales, su oficio nace de la preocupación por las consecuencias del cambio climático y el mal manejo de los recursos naturales, lo que ha sido el eje de sus estudios teóricos y de su práctica artística contemporánea: “Volver a admirar y respetar a los materiales y recursos naturales, trabajarlos desde el aprecio y el respeto, conectar con el entorno y trabajar en escalas medidas, sustentables, de crecimiento controlado y dictado por la naturaleza (no al revés)”. (M. Uribe, comunicación personal, 21 de febrero de 2023).

En otro ámbito, Andrea se dedica a la cestería y trabaja con fibras vegetales del sur de Chile, en el Seno de Reloncaví, su práctica es un oficio tradicional en la zona, que ella ha materializado dando continuidad a un oficio en riesgo, a pesar de las dificultades en la obtención de la materia prima, su obra hace evidente la conexión entre cambio climático y artesanía, a través de la capacidad transformadora de materialidades y la adaptabilidad creativa de los propios artesanos.

*Amplificar* y *Responder* agrupó creadores y proyectos chilenos que a través de su obra y discurso describen la situación en la que se desarrollan los oficios en Chile en relación con la crisis climática. A través de los creadores en *Amplificar* hablamos sobre desplazamientos, revalorización de materiales de desecho, divulgación de saberes indígenas, prácticas tradicionales sustentables y proyectos colaborativos. En este grupo destacamos la mirada de dos creadores que trabajan con materias primas de origen vegetal.

John Parra es tallador en madera de la comuna de Talcahuano, cree en la artesanía como una alternativa viable para un mundo en crisis, porque respeta a la naturaleza y al mismo tiempo, la capacidad productiva del ser humano. Parte de su trabajo es relatar el proceso de recolección de la materia prima de forma sostenible, relevando la importancia del

bosque nativo, sus especies y la relación que tiene su presencia con cada uno, de una forma educativa e intentando incentivar que las personas se hagan parte de su protección (J. Parra, comunicación personal, 22 de febrero de 2023).

Katherine Villalobos es más conocida por su marca “Manos de ñocha”, que hace referencia a una de las fibras vegetales utilizadas en el sur de Chile para la cestería, y desde donde se ha dedicado a la creación, pero muy especialmente a la formación y a la investigación en este rubro, para sensibilizar a la mayor cantidad de personas. Para ella, uno de los impactos más visibles de la crisis del cambio climático, ha sido la búsqueda de las personas por prácticas que le den conexión y sentido a sus vidas: “adquirir un objeto vivo o aprender a tejer un cesto, les permite interactuar con aromas y texturas que activan una memoria antigua y con ello, la conciencia de otros tiempos, lo que se traduce en la revalorización de la cestería y de lo hecho a mano” (K. Villalobos, comunicación personal, 22 de febrero de 2023).

*Responder* agrupó proyectos y estudios que proponen nuevos modos de trabajar en la artesanía: exploración y desarrollo de materiales reciclados y biomateriales e implementación de sistemas laborales justos y sustentables. Dado el perfil, en esta categoría encontramos equipos de trabajo que se han propuesto reflexión en torno a estas problemáticas, y aportan de manera interesante enfoques cuya aproximación entre arte y ciencia resulta más vinculante que en otros casos, donde las búsquedas han sido más intuitivas.

Los biomateriales pueden considerarse como una de las respuestas más claras y concretas en el contexto de la sustentabilidad. María José Besoain de LABVA (Laboratorio de Biomateriales de Valdivia), propone el cuestionamiento constante de las prácticas para pensar nuevas formas de hacer en torno a la materialidad y re pensar el sistema completo para promover la autonomía y la soberanía material: “Para nosotros, una de las principales problemáticas que posee el desarrollo de materialidades emergentes o biomateriales es el generar un conocimiento situado y pertinente al contexto de esa materia. Actualmente estas materialidades escalan fácilmente a ámbitos de fabricación digital o biotecnológicos generando una brecha importante de desarrollo de oficio en torno a la materia y su potencial adopción por un grupo transversal de comunidades, lo que responde exclusivamente a una estructura capitalista, global y hegemónica, que son las responsables del cambio climático y son contrarias a prácticas artesanales” (M. Besoain, comunicación personal, 23 de febrero de 2023).

Carolina Pacheco es diseñadora, y a través de su proyecto Calcáreo, se ha propuesto generar encuentros creativos para el trabajo con biocerámicos en diseño, y propone la investigación para la transferencia de biomateriales a los oficios creativos: “Creo que la escala de trabajo artesanal tiene una dimensión coherente con las buenas prácticas que se deberían ejercer en los sistemas productivos convencionales para mitigar o reducir el impacto negativo en el medio ambiente. A mi parecer, la artesanía promueve la conexión y afectividad en la realización de un oficio y considero que esto es clave para lograr generar nuevos vínculos con los objetos que nos rodean y así disminuir la cultura del sobre consumo y descarte. A su vez, la artesanía logra transparentar los procesos de manufactura y las personas responsables de ello, lo que considero importante si queremos entre toda la humanidad hacernos cargo del impacto que generamos en el medioambiente y visibilizar nuestros actos” (C. Pacheco, comunicación personal, 24 de febrero de 2023). *(Re) Inspirar,*

incluyó a creadores que han sido parte de Artesanos en Feria en muestras anteriores. Se incluyeron aquellos cuya obra creemos es imprescindible volver a mostrar bajo la mirada de «Oficios y crisis climática». Provenientes de rubros tan diversos como la madera, la joyería y la cerámica, en esta categoría nos encontramos con una posición que trasciende el trabajo solo material y se conjuga también con una postura más bien ideológica respecto del significado de la artesanía especialmente en oposición a las producciones masivas que no dialogan con el medio ambiente.

A diferencia de los biomateriales, que surgen como respuesta a la búsqueda de soluciones para el problema ambiental, estos artesanos y artesanas que se dedican a los oficios por una motivación distinta, con plena conciencia de las consecuencias del cambio climático en la vida de las personas, y desde ahí se sitúan productiva y creativamente, para contribuir a que las personas tomen conciencia, desde la conexión fundacional con la naturaleza y sus ciclos.

Yael Olave es joyera contemporánea chilena, radicada en la ciudad de Barcelona, afirma que “la artesanía puede salvar al mundo, porque crea un entorno cercano y de consumo responsable y sostenible” (Y. Olave, comunicación personal, 28 de febrero de 2023). A esta declaración, Lucía Nieves, joyera de República Dominicana se suma: “La artesanía, tiene que ver con el cómo transformamos nuestro entorno. La ética artesanal es una forma de resistencia, en un mundo donde lo masivo y lo automatizado domina las formas de producción que nos insensibilizan del entorno, la creación de “objetos” nos llama a reflexionar sobre estas relaciones de una manera más directa y sensible.” (L. Nieves, comunicación personal, 28 de febrero de 2023).

Gina Negroni, ceramista, pone énfasis en la sensibilidad del artesano en contraposición a la de un productor o emprendedor en cuanto la mirada creativa es respetuosa con el medio ambiente. Para ella, “las artesanías están impercederamente ligadas a la naturaleza, son el resultado de un conocimiento del medio o entorno natural desde la materialidad, eso las convierte en una respuesta consistente a la crisis ambiental que genera el cambio climático” (G. Negroni, Comunicación personal, 1 de marzo de 2023).

En cada ciclo, una vez definido el concepto curatorial y hecha la invitación a los creadores, se daba paso a la difusión, como instancia fundamental del proceso colaborativo y del intercambio entre los agentes de la comunidad virtual y con el público, resultaba relevante la posibilidad de compartirlo con el público en forma no presencial, es decir, por medios digitales, principalmente en redes sociales a través de publicaciones, conversaciones en vivo, y vínculos a sitios particulares de los creadores o de sus alianzas en un nivel de mayor profundidad, estaban también las columnas, el sitio web y la galería de creadores y donde están todos quienes participaron del ciclo.

Era precisamente esta instancia la que daba forma final a la muestra, sin embargo, fue precisamente el retroceso de la pandemia y el retorno a la presencialidad, lo que finalmente dificultó mantener el formato original. Una vez más y haciendo caso de esta intervención flexible en la que se definió el proyecto, hubo que adaptarse a las nuevas condiciones no solo de los creadores, también del equipo de trabajo.

La presencialidad hizo que las actividades virtuales fueran postergadas, y los formatos de circulación tradicional se retomaron, dando cierre de esta forma y luego de tres años, al proyecto AEF.

## 4. Conclusiones

En conclusión, la propuesta colectiva para la curaduría de este último ciclo, fue un antecedente muy positivo para profundizar en la reflexión sobre los oficios y la crisis climática. Desde una primera aproximación que releva la posibilidad de reutilizar materiales de deshecho en la lógica del reciclaje, se hacen evidentes distintas aproximaciones que suman valor a la visión de la artesanía como una opción que trasciende lo productivo y el consumo consciente, para aproximarse a una perspectiva político y social que al menos para los propios creadores, se constituye en la posibilidad concreta de tomar acción positiva y revertir la crisis medioambiental. Abrir el espacio a esas voces diversas en esta muestra, permitió no solo enriquecer la perspectiva artística, también nos acercó a ese lenguaje de resistencia que las manifestaciones de artesanía están instalando en los espacios de arte contemporáneo, especialmente cuando se constituyen como expresiones de comunidades conectada a la contingencia. Se debe entender así, que la artesanía no solo se concibe como una comunidad cuando comparte un mismo territorio, más aún es cuando comparten valores y voces comunes respecto a las problemáticas que hoy aquejan a nuestras sociedades.

Como desarrolla Estela Ocampo en su teoría sobre las “prácticas estéticas imbricadas”, parece ser que estas manifestaciones responden a formas distintas de encarar la producción de imágenes, desarrollar los sentidos y relacionarse con el espacio y el tiempo, que nos sumergen en una unidad conceptual mayor, en una cosmovisión que responde a una concepción total, y que el arte desde su definición occidental, basada en su propia autonomía, no es capaz de dimensionar, disgregándola. (Ocampo, 1985)

Desde esta perspectiva, el ejercicio curatorial que propuso AEF abrió posibilidades discursivas que trascendieron la apreciación estética de lo que pueden ser los objetos de artesanía, y hace una invitación a nuevas lecturas del paisaje, del contexto y de la noción del tiempo, que hoy estamos siendo capaces de leerlas como una respuesta a nuestra relación con el medio ambiente, ampliar el horizonte de la artesanía más allá del objeto y de la apreciación lineal comercial es algo que nos permite este diálogo y lo acerca más hacia lo popular, desde un contexto epistemológico donde Ticio Escobar propone trascender la definición de artesanía puramente desde lo productivo, define a la cultura popular como activa, que selecciona, tergiversa y adapta contenidos. A diferencia de la cultura de masas, la cultura popular posee prácticas artísticas y discursos simbólicos de los sectores llamados subalternos, que por la particularidad de sus memorias no se identifican con las imágenes hegemónicas, desarrollan y mantienen formas culturales alternativas y se transforman en reductos de resistencia de lo dominante (Escobar, 1987).

La oportunidad que tuvo un proyecto independiente que nace en pandemia para provocar esos desplazamientos disciplinarios y convocar a la reflexión de voces que habitualmente no se encuentran en los contextos artísticos de circulación, sienta un precedente importante en cuanto a visualizar nuevas perspectivas para las artesanías en cuanto a discursos artísticos en los nuevos escenarios sociales contemporáneos.

## Referencias bibliográficas

- Castro, *Proyecto de investigación y su esquema de elaboración*, Editorial Uyapar, Venezuela, 2003
- Cnca, *Política Nacional de Artesanía, 2017-2022*.
- Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular*, Metales Pesados, segunda edición 2007.
- Espejel, Carlos, *Las Artesanías Tradicionales en México*, Secretaría Educación Pública, México, 1972.
- Ocampo, Estela, *Apolo y la máscara. La Estética Occidental Frente a las Prácticas Artísticas de Otras Culturas*, Editorial Icaria, Barcelona 1985.

---

**Abstract:** Artesanos en Feria is a collaborative digital platform that was created in 2020 to promote the circulation of crafts from a curatorial approach, which relieves the creator as an artistic agent and where discourses are the articulators of exhibitions and meetings. The main objective was, in a context also of virtuality determined by the pandemic, to open up to explore the digital space as a relevant support for these manifestations and especially to give voice to crafts “beyond objects”, breaking with the linear relationship of the public established from a purely commercial logic.

This is how in 2022 we proposed to address, from circulation, the issue of the environment and the crisis that we are experiencing today, to think about the role that we as artisans and creators have in a planet in crisis, not only to be able to contribute to the changes, more important was how to join the revolution of mentalities necessary to create these changes.

The article is based on this collective curatorial experience based on reflections and the visibility of creative lines from where crafts are currently contributing to that collective consciousness, which includes everything from praxis and new materials, to ancestral knowledge and the possibility of establish new productive and artistic links with the environment.

**Keywords:** trades - crafts - climate change - materialities - curatorship

**Resumo:** Artesanos en Feria é uma plataforma digital colaborativa que foi criada em 2020 para promover a circulação de artesanato a partir de uma abordagem curatorial, que desvincula o criador como agente artístico e onde os discursos são os articuladores de exposições e encontros.

O objetivo principal foi, num contexto também de virtualidade determinado pela pandemia, abrir-se à exploração do espaço digital como suporte relevante para estas manifestações e sobretudo dar voz ao artesanato “para além dos objetos”, rompendo com a relação linear do público estabelecido a partir de uma lógica puramente comercial.

Foi assim que em 2022 nos propusemos abordar, a partir da circulação, a questão do meio ambiente e da crise que hoje vivemos, pensar no papel que nós como artesãos e criadores temos num planeta em crise, não só para podermos para contribuir para as mudanças., mais importante era como aderir à revolução de mentalidades necessária para criar essas mudanças.

O artigo baseia-se nesta experiência curatorial coletiva baseada na reflexão e na visibilidade das linhas criativas a partir das quais o artesanato está atualmente contribuindo para essa consciência coletiva, que inclui desde a práxis e novos materiais, até o conhecimento ancestral e a possibilidade de estabelecer novas tecnologias produtivas e artísticas. Vínculos com o meio ambiente.

**Palavras-chave:** ofícios - artesanato - mudanças climáticas - materialidades - curadoria

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---



# Comunidades imaginadas e imaginarios en cuestión. Historias, patrimonios y curadurías para el arte argentino

Andrea Geat <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** A partir de la historia social del arte, la historiografía e iconografía, este artículo explora algunas estrategias de elaboración de ficciones discursivas que orientaron la construcción de la identidad cultural de las comunidades en el Chaco (Argentina) durante el siglo XX y que podemos recuperar a través del análisis de sus historias y las obras del patrimonio artístico y bienes culturales en circulación durante la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, en una lectura cruzada con propuestas actuales, se expone cómo dichos discursos actualmente son problematizados desde los estudios curatoriales y la teoría y crítica feminista del arte, permitiendo nuevas propuestas y problematizaciones sobre las artes y el patrimonio.

En la elaboración de los imaginarios sociales –realizada deliberadamente durante las primeras décadas del siglo XX– las artes funcionaron como dispositivos de territorialidad, persuasión y ejercicio del poder. Las obras e intervenciones críticas realizadas a partir de propuestas curatoriales actuales proponen una des-identificación respecto a los supuestos modernos coloniales-occi/androcéntricos-patriarcales para ir en búsqueda de propuestas de integración y reparación de la memoria colectiva.

Este artículo tiene por objetivo plantear un recorrido panorámico sobre algunas ficciones discursivas que aparecen en relación a episodios históricos acontecidos en el Chaco argentino y que en ocasiones hicieron foco sobre el diseño de la identidad cultural, la memorias y el porvenir, y que a su vez participaron en una disputa activa e implícita sobre lo nacional y lo indígena, para establecer diálogos con el presente de las artes a partir del aprendizaje de saberes otros y de la circulación entre instituciones del arte y sitios de memoria.

**Palabras clave:** arte - sostenibilidad cultural - patrimonio - historia - curaduría

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 230-231]

---

<sup>(1)</sup> **Andrea Geat.** Doctora en Artes (UNC), Especialista en Historia Regional (UNNE) Diplomada en Gestión Cultural de las Artes (UCC), Profesora y Licenciada en Bellas Artes (UNR). Investigadora en CONICET. Profesora en las cátedras “Historia de las artes en Argentina y el NEA” y “Estética” en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE). Autora del libro “Historias del arte chaqueño. Identidades e imaginarios. Siglo XX (ConTexto, 2017). andrea.geat@comunidad.unne.edu.ar

## Introducción. Memorias y proyecciones a través de la historia y el arte

Entre el siglo XVI y el XX los encuentros entre las comunidades nativas y los diferentes colectivos, familias e individuos que se radicaron en el Chaco, fueron registrados en diferentes soportes testimoniales de diversa autoría y naturaleza. Registros de las primeras exploraciones del territorio por parte de los conquistadores españoles, memorias de las campañas militares que se desplegaban en búsqueda de la conformación de la imaginada nación argentina, crónicas de exploradores, documentos oficiales, fotografías, ilustraciones e imágenes artísticas fueron insumos para la construcción de las historias de este territorio y sus poblaciones.

Las representaciones del pasado elaboradas sobre dichos discursos y la posterior producción historiográfica contribuyó a la elaboración de un imaginario en el que el territorio chaqueño fue concebido como un “espacio desértico” habitado por “salvajes” y que la felicidad llegaría a través de la “civilización” y el “progreso”. Hemos observado en trabajos previos, algunas imágenes artísticas producidas sobre este espacio que refieren a hechos del pasado, que no acompañan de manera explícita ni implícita tales aportes discursivos, aunque sí incurrieron en la subrepresentación de la alteridad indígena (Geat; 2021). También hemos analizado de qué manera la institucionalización y el sistema artístico influyó en la regulación de las expresiones artísticas (Geat, 2017 y 2020). En esta oportunidad, planteamos la hipótesis que algunas pocas imágenes de pretendido carácter o referencia histórica, acompañaron a las producciones historiográficas del siglo XX en la mayor parte de los casos de manera ilustrativa, y ello contribuyó a reforzar los imaginarios elaborados a la par de la descripción de asuntos históricos complejos que fueron concebidos desde una perspectiva moderna-occidental. Las piezas artísticas que tratan dichos asuntos están atravesadas en mayor medida por variables subjetivas de las/os artistas y su grado de sensibilidad con la historia de sus pueblos, sin pretensión de elaborar discursos centrados en la búsqueda de la verdad histórica, pero en su asociación a los discursos historiográficos, refuerzan creencias, valores y concepciones de los discursos de la palabra. Por otro lado, algunas propuestas artísticas y curatoriales actuales –a contrapelo de estos imaginarios– buscan la desidentificación de dichos métodos creativos y discursos, buscando nuevos caminos y procesos.

Hemos visto en trabajos previos que la elaboración de discursos sobre el Chaco a partir de imágenes y enunciados, tuvo por objetivo generar imaginarios sobre su población, habitantes, costumbres, historias, y valores, designando así, la identidad colectiva. Los imaginarios sociales son referencias simbólicas producidas por toda comunidad, y que tiene por fin la elaboración de una representación de sí misma. En esos imaginarios se distribuyen roles y posiciones sociales que expresan e imponen creencias comunes, además de fijar modelos formadores (Baczkó, 1999). Nicolás Shumway (2015) utilizó el concepto de *ficciones orientadoras* para referirse a elaboraciones discursivas que tienen lugar al momento de la búsqueda de una identidad cultural y se proyectan con el fin de dotar a individuos de una comunidad de un sentimiento de pertenencia e identidad colectiva. El autor las denominó ficciones porque son ideas que no necesitan ser necesariamente verdades, aunque construyen visiones sobre la realidad que se utilizan con sentido político y con la finalidad de promover creencias que no necesariamente forman parte de documentos oficiales de

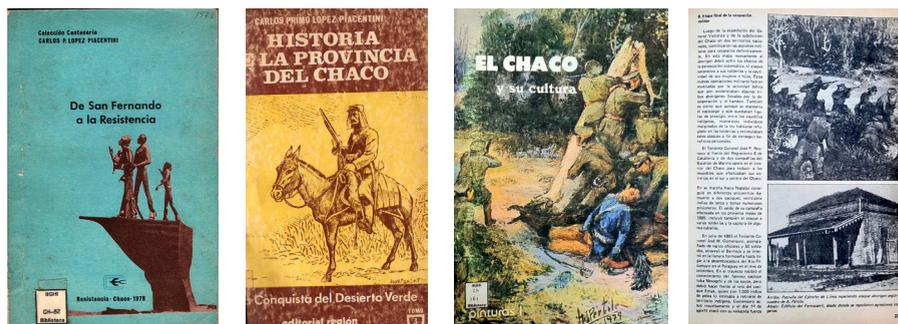
gobierno. Algunas de las creaciones que orientaron la identidad cultural chaqueña durante el siglo XX aparecieron en discursos públicos (políticos, históricos, periodísticos) para conducir a través de tales ideas a la conformación de una comunidad chaqueña que se percibía heterogénea en cuanto a sus orígenes y culturas, y pretendía otorgar sentimientos de unidad y conciencia de sí a sus habitantes (Geat, 2017). En relación a ello es significativo tener en cuenta que la identidad cultural de un grupo se expresa fundamentalmente a partir de la lengua, sus mitos, su arte, creencias y cosmovisión, y en función de ello, la identidad de un grupo se expresa “en un conjunto articulado, selectivo, construido por instituciones y agentes culturales considerados como grupo dominante, que pretenden determinar con precisión los rasgos y costumbres que se conservan y los que se desechan para la matriz del Estado nacional y su identidad cultural” (Ruffino, 2016; 37).

En este sentido, algunos interrogantes que guiaron la elaboración de este artículo son ¿a través de qué recursos de orden artístico se transmitió la historia del Chaco en tanto territorio habitado por indígenas e inmigrantes? ¿Qué ideas proyectan las imágenes artísticas sobre indígenas e inmigrantes que podemos ver en monumentos, museos o libros de historia? ¿Qué historias se promueven y cómo se transmiten? ¿Cómo traemos a la memoria colectiva episodios violentos que forman parte de la historia de nuestra comunidad? ¿Qué propuestas actuales sobre estas problemáticas se plantean artistas/artivistas y curadoras/es? Para intentar responderlas, abordamos algunos bienes artísticos que circularon en el Chaco y tratan sobre episodios de relativa importancia en la historia de los encuentros entre indígenas e inmigrantes, y que en ocasiones aparecieron reproducidos en la literatura histórica o en exposiciones de museos. Vale decir, que su reproducción o exposición tuvo como objetivo fundamental acompañar discursos de la historiografía o de guiones museográficos de modo ilustrativo, por lo que no fueron necesariamente creados con dicha intención, y por lo tanto aunque refieren de modo directo a las relaciones interétnicas/interculturales, su utilización y circulación reviste la complejidad particular de cada situación que no es aquí problematizada. Finalmente, veremos algunas obras contemporáneas que circularon en ámbitos institucionales del arte que se abocan a la tarea de cuestionar y producir intervenciones críticas sobre la historia, las memorias, el arte y el patrimonio chaqueño<sup>1</sup>.

## 1. Alegoría de la civilización

Abordar el patrimonio artístico chaqueño implica conocer e indagar también en las historias del Chaco. Las de puño oficial, las elaboraciones profesionales e incluso las que no se han escrito. Las que –como plantean Gómez y Medrano (2023)– durante décadas sólo se habían susurrado, es decir, transmitido a través de la oralidad al interior de las comunidades sin representatividad en discursos públicos. En la búsqueda y análisis de las ficciones discursivas que aparecen sobre el Chaco, encontramos referencias al binomio *civilización/barbarie* para referir a los encuentros entre inmigrantes e indígenas, y al Chaco como un *desierto* que era necesario *conquistar, pacificar, educar y poblar*. En algunos casos, dichas expresiones contradictorias y proyecciones improbables, se reforzaron con el

recurrente uso de metáforas y otros recursos poéticos y simbólicos<sup>2</sup>. Oportunamente se utilizaron también obras artísticas para “ilustrar” publicaciones que no necesariamente estaban alineadas a tales ideas, pero su utilización operó en conjunción al uso de la palabra. La utilización de obras de arte y monumentos en tapas de libros o publicaciones periódicas, algunas veces acompañadas de ideas, contribuyó a instalar imaginarios sobre el Chaco, su historia y sus habitantes.



**Imagen 1.** Diversas reproducciones de obras artísticas y monumentos que aparecen en publicaciones de literatura histórica. Registros propios.

Al indagar en las piezas patrimoniales del acervo artístico de las instituciones oficiales del arte, hemos encontrado que está conformado por lenguajes del arte moderno, aunque algunas propuestas recientes se enfocaron en intervenciones tanto artísticas como curatoriales que atendieron a las históricas omisiones, exclusiones e invisibilizaciones de las comunidades indígenas y otras subalternidades, intentando revertir dicha tendencia o proponiendo subvertir los códigos jerárquicos del sistema moderno del arte.

Para dar inicio a un breve recorrido panorámico sobre las obras artísticas que tratan la relación entre nativos e inmigrantes al Chaco, es importante mencionar que existen diferentes representaciones sobre los encuentros acontecidos en territorio chaqueño desde las incursiones en el siglo XVIII. La obra más conocida al respecto, es la que ilustra el pacto de paz firmado en 1774 entre el cacique Paikín y el gobernador Matorras. Tanto desde el campo historiográfico, como desde el análisis de las representaciones artísticas, la obra ha sido frecuentemente visitada por la historiografía chaqueña y también por teóricas/os e historiadoras/es del arte de orden nacional, y por lo tanto dicha pintura reviste una relativa importancia para reflexionar sobre el Chaco, su historia y el encuentro entre sus habitantes; aunque –vale aclarar– que la obra se encuentra ubicada en el Museo Histórico Nacional con sede en Buenos Aires. La pintura titulada “Sensaciones” (2021) realizada por el chaqueño Emanuel Barrios, se exhibe en la sección de arte contemporáneo del Museo Provincial de Bellas Artes, y por cuestiones compositivas y temáticas refiere a la pintura de Tomás Cabrera, desde una mirada que revisa y actualiza algunos asuntos y debates que retomaremos hacia el final de este trabajo. Otra obra de estas características es el mural

“La incorporación del indio a la civilización” (1954) de Demetrio Urruchúa, ubicada en El Fogón de los Arrieros, sobre la que pueden consultarse los trabajos de Mariana Giordano (1998 y 2022)<sup>3</sup>.

Otro episodio destacado por la historiografía chaqueña en relación al encuentro entre indígenas y misioneros, fue la fundación de la reducción de San Buenaventura del Monte Alto acontecida en 1865. “Por esta puerta entró la civilización para los indígenas reducidos en Monte Alto” se señalaba en la tapa de un folletín publicado a propósito del centenario de la fundación de la reducción (López Piacentini, 1965).

“El gobierno nacional estaba preocupado por la instalación de misiones religiosas en el Chaco, territorio argentino que aún permanecía desconocido, con el fin de pacificar a las tribus indígenas que lo habitaban, que eran numerosas por cierto. Pero a más de ello, el gobierno por todos los medios trataba de asegurar el dominio de ese inmenso territorio.

Todo esto trajo como consecuencia una gran expedición encargada de la apertura de un camino a través del Chaco y la construcción e instalación de una reducción de indios Vilelas, San Buena Ventura del Monte Alto - La capilla” (López Piacentini, 1965).

En relación a ese lugar de memoria y la fecha de recordación por considerarse fundacional, en el recorrido expositivo de la historia del Chaco del *Museo del Hombre Chaqueño*, se exhibió entre 2007 y 2023 en el espacio referido al episodio, una pintura sin firma ni otros datos que posibilita reflexionar sobre el encuentro entre el indígena chaqueño y la incursión religiosa en San Buenaventura.

En dicha obra fueron retratados un sacerdote y un indígena que se encuentran en un escenario natural. El religioso es representado por un hombre blanco, ataviado con hábito marrón que se encuentra de pie, de tres cuartos de perfil y sostiene en su mano izquierda a la altura de su zona media, un crucifijo. Su otra mano está posada sobre el hombro del indígena que permanece arrodillado sobre su pierna derecha, y mantiene la izquierda flexionada apoyándose el peso de su cuerpo sobre el pie izquierdo. Detrás del indio el camino se abre hacia el monte; como si el recorrido lo condujo hacia el religioso. Las manos del indio se unen en el pecho en posición de rezo y ambos personajes dirigen su mirada a la imagen de Cristo que está ubicada sobre el eje central de la composición, y por tanto, constituye el elemento de central importancia en la pintura. Bajo el crucifijo y delante de ambos personajes, sobre un tronco talado, se apoya un violín. La representación del indígena es estereotipada (está semidesnudo, cubierto en su genitalidad con faldellín blanco, un adorno en su cuello y vincha del mismo tono). Lo notable es que su cuerpo es de una escala inferior a la del sacerdote y la representación del rostro guarda cierta sintetización. La diferencia en la escala de representación de los personajes, haría suponer que podría tratarse de un muchacho joven frente al religioso adulto. Sin embargo, debido a la anatomía y postura del indio, se asume que no se trata de un niño, sino que la variación entre los cuerpos y otros elementos simbólicos, conducen a asumir a la pintura como una alegoría de la fundación cristiana del Chaco, resuelta a la manera de los retratos alegóricos americanos del siglo XIX en los que la representación de las nacientes repúblicas se encarnaba

en una joven indígena, que se presentaba en una escala inferior al prócer de la nación, como es el caso de la pintura de Bolívar con la América india (1819) de Pedro José de Figueroa (Chicangana-Bayona, 2010).

Retomando la pintura chaqueña –y respecto al orden de los significados convencionales– en el escenario natural, predominan las tonalidades verdes y tierras que dan cuenta de la espesura del monte. El cromatismo y la luz dividen el escenario que corresponde a cada personaje. La izquierda es más luminosa y corresponde al indígena y al sinuoso camino que conduce al monte. La derecha, corresponde al religioso y la sombra de los árboles abren un foco de luz para iluminar los elementos del frente: el árbol talado y el violín. El gesto del indio da cuenta de la aceptación del dogma cristiano, arrodillándose frente al crucifijo presentado por el religioso, aunque la sumisión no es completa dado que lo hace solo en una pierna y además su rostro se mantiene en alto.

El sacerdote por su parte, posee los atributos de San Francisco Solano: el color característico de la orden franciscana, la sugerencia de un medio halo sobre la parte posterior de su cabeza –símbolo de santidad–, el crucifijo y el violín, que es además un instrumento que refuerza la idea de “civilización” a través del arte y de la felicidad como fin último de la cristiandad. Finalmente, el tronco talado representa la intervención del hombre en la naturaleza y en el contexto chaqueño refería específicamente al trabajo y es elemento central en la relación entre blancos e indígenas en los obrajes de fines del siglo XIX y principios del XX. El autor de esta pintura compone una sencilla alegoría de la fundación cristiana del Chaco acontecida en las primeras incursiones de las órdenes religiosas durante los siglos XVIII y XIX. A partir de los distintos elementos que componen la escena y se conjugan con los discursos de la época, el Chaco está representado por el joven indígena y el sacerdote refiere a la presencia del hombre-blanco-religioso-culto durante el pasado colonial<sup>4</sup>.

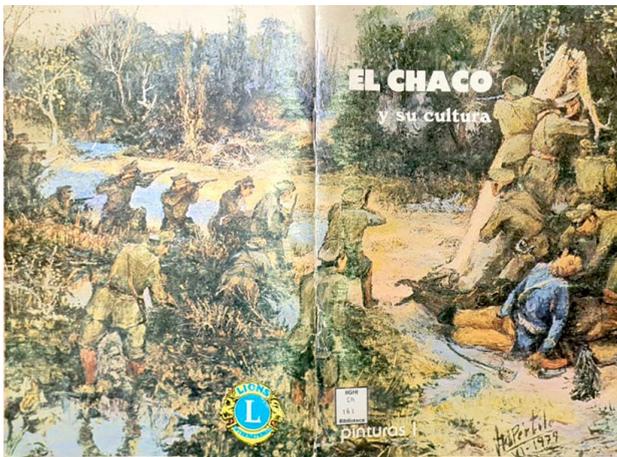


**Imagen 2.** Autoría sin identificar, (s/f). Sin título (descrita en actas como San Francisco Solano e indígena). Pintura al óleo. Fotografías: Museo del Hombre Chaqueño, Instituto de Cultura del Chaco.

## 2. Pacificar o morir

La relación entre indígenas e inmigrantes en el Chaco es distintiva en el contexto argentino, dado que este territorio en particular está ubicado en el vasto espacio que los discursos nacionales del siglo XIX denominaron “fronteras interiores” de la nación, precisamente porque era habitado por indígenas. El Chaco fue de los últimos territorios conquistados en dicho avance nacionalista y la campaña militar de 1884 –a instancias de la presidencia de Roca y a cargo de Victorica– tuvo como objetivo someter a las tribus que habitaban el Chaco y obligarlas a aceptar las leyes de la nación (Beck, 1994; 18). Tras sucesivos fracasos en los intentos de colonización cristiana colonial, hacia fines del siglo XIX las políticas nacionalistas emprenden las campañas militares de ingreso y “pacificación” que sometieron por la persuasión o las armas a los grupos humanos que allí habitaban. Quienes aceptaron la ley nacional fueron reducidos al sedentarismo a partir de su inclusión en la base de los sistemas económicos desarrollados en los incipientes poblados. Sin embargo, dicha campaña no constituyó la conquista definitiva dado que los enfrentamientos entre nacionalistas y nativos continuaron sucediéndose hasta mediados del siglo XX.

Sobre la violencia desplegada en diferentes episodios acontecidos en el Chaco –tanto de la ofensiva y contraofensiva militar como de la resistencia indígena– hay vastas páginas escritas y documentos oficiales que refieren a diferentes hechos. Sin embargo, son recientes los trabajos que incorporan la voz de los pueblos indígenas a la historiografía. En el campo de la producción artística no hemos hallado aún, obras que refieran a episodios de este tipo, aunque sí encontramos en diferentes fuentes, la referencia a una pintura de Alfredo Pértile<sup>5</sup> sobre el episodio que dio muerte al Capitán Solari. Si bien aún desconocemos la ubicación actual de la obra, de acuerdo a su mención, ha sido una pieza de notable circulación entre las décadas del 1980 y 90.



**Imagen 3.** Pértile, Alfredo (1979) “Regimiento 7 de caballería de línea” (La muerte del capitán Solari, en 1912), Ubicación desconocida (Obtenido de “El Chaco y su cultura” Editorial Inca). Registro propio.

Respecto a la obra, Eduardo Baliari expresó: “(...) o su más famoso cuadro “Regimiento 7 de Caballería de línea” (reproducido en tapa) que rememora el trágico episodio de la Campaña del Desierto, cuando el Capitán José Facundo Solari al mando de 15 soldados de tropa, un cabo y un sargento, caen en una emboscada que les tiende el cacique Goayiqui y sus hombres, provocando la muerte del Capitán Solari, y heridos el Sargento Arce y sus seis soldados” (Baliari, s/f; 42).

Son escasas las piezas halladas que tratan enfrentamientos entre grupos humanos chaqueños realizadas durante el siglo XX, aunque el relato de los hechos aparece referido frecuentemente en la literatura histórica. La pintura refiere al episodio que tiene lugar en el año 1912, que Carlos López Piacentini (1970 y 1979) describe así:

“A fines de 1911 llegó a Presidencia Roca, procedente de Resistencia donde tenía su asiento, el Regimiento 7 de caballería. Lo componían más de 500 hombres y su misión era la de ir ganando tierras a los indios.

En abril de 1912 el jefe del Tercer Escuadrón de dicho cuerpo, Capitán Facundo Solari, recibe órdenes de trasladarse a la sede del Regimiento 9 de caballería, destacado en Formosa. Emprende la marcha al mando de un grupo de 16 hombres. Atraviesan el Bermejo a la altura de Fortín Irigoyen, se internan en una picada y encuentran allí huellas de un tigre. De improvisto aparece el felino y el Capitán Solari le dispara con su carabina. La detonación es oída por los indios acampados en la zona. Así, luego de algunos minutos de marcha abandonan la picada y divisan una tolдерía, emplazada entre el monte y un estero. El Capitán observa con su catalejo, comprobando que las viviendas están vacías. El Sargento Arce le advierte la necesidad de prevenir cualquier sorpresa, insistiendo en desenfundar las armas. Solari replica como en un reproche: “Sargento Arce, es la primera vez que lo veo con miedo”.

La pequeña columna va llegando a las tolдерías, cuando de pronto se oye un disparo. Solari busca el origen del mismo. Una descarga cerrada quiebra el silencio del monte y el capitán cae mortalmente herido, expirando en pocos minutos. El sargento Arce, con dos balazos en un brazo, corre en auxilio de su jefe y se parapeta tras el caballo muerto. Ofrece resistencia, pero ya con varias bajas entre la tropa opta por la retirada. Queda allí abandonado, el cadáver de Solari. (...) Al día siguiente, merced al vuelo de los cuervos, pudo localizarse el cuerpo del Capitán Solari. Se halla junto a un juncal, semi-sumergido en las aguas de un estero, desnudo y en avanzado grado de descomposición (...).

Seis meses habían de pasar antes de que fueran descubiertos los autores de la muerte del Capitán Solari. En efecto, los integrantes de una comisión destacada de Formosa, al pasar por las proximidades del lugar donde ocurriera el trágico hecho, descubrieron a un indio vestido con las prendas del ex-capitán. En esa oportunidad, el Sargento Félix Benítez lo llamó para pedirle cuentas acerca de la procedencia de dicha ropa. El indio se acercó sumiso, pero en un momento dado un tiro de fusil hirió mortalmente al Sargento que cayó en

medio de la confusión de sus compañeros. La indiada aprovechó el momento para huir.

Una comisión al mando del Mayor Marcos Hermelo, al frente de cincuenta hombres, partió rumbo al norte en busca de la indiada para darle un escarmiento. Sostuvieron encuentros cuerpo a cuerpo y consiguieron capturar a varios naturales, que fueron llevados prisioneros a Presidencia Roca.” (Lopez Piacentini, 1970; 174-177).

Como puede apreciarse bajo la firma del autor, la pintura fue realizada en el año 1979 –casi siete décadas luego de acontecido el episodio– y recuerda el momento en que el Capitán Solari muere en ocasión de un enfrentamiento con indígenas del Chaco.

Reconocemos al Capitán por su uniforme azul –distintivo de su status– en relación a los demás soldados que llevan uniforme verde. Solari yace recostado al pie de un árbol caído, de frente al espectador. De dieciséis soldados que pueden distinguirse en la reproducción, quince fueron representados de espaldas, apuntando sus armas hacia fondo de la obra, en posición de disparo hacia el enemigo que se perdió en la espesura del monte. Sólo uno de los soldados aparece con medio cuerpo de perfil en el ángulo inferior derecho, ocupándose de los cuidados del líder muerto. La composición se ordena en dos planos de color verde, separados por una franja de luz horizontal, que determina un camino transversal a la ubicación de los militares. En los dos tercios inferiores de la pintura, están alistados con sus armas y en diferentes posturas, los soldados de la nación. En el tercio superior dedicado al fondo, solo se divisa el tupido monte. En el lateral derecho de la composición, se halla el asunto principal de la escena, determinado por la luz y reforzado por la estructura triangular que forman la diagonal del tronco caído, la base que dibuja el cadáver yacente del protagonista de la imagen y se cierra con el cuerpo del soldado asistente. Delante del cadáver del líder sobre el suelo, reposan su arma y gorro que indican su caída en batalla. Trabajos recientes sobre este y otros episodios de la historia chaqueña abordada desde la antropología y los estudios visuales, han incluido relatos de las memorias indígenas que distan en gran manera de los discursos que nos han llegado a través de la historiografía sobre el Chaco. Sobre ello, Mariana Giordano (2016) observa que:

“Es importante señalar que hay una historiografía [oficial] que también se basa en relatos orales. Sin embargo, se trata de relatos de soldados, militares o descendientes de ellos. En este sentido, podría decirse que la documentación histórica se ha fundido en interpretaciones de testimonios orales que han transformado la memoria en registro, de igual modo que ocurrió con los relatos indígenas.” (Giordano, 2016; 55).

Como hemos referido en otros análisis sobre las pinturas de acontecimientos de relevancia histórica para el Chaco, la presencia indígena ha estado subrepresentada o regulada desde la elaboración de discursos producidos por parte de las comunidades blancas, otorgando el protagonismo de los acontecimientos históricos a los inmigrantes o sus descendientes. En estos casos particulares, la atención se centra en la representación de las milicias nacionales o del rol desempeñado por la presencia religiosa en el ingreso al Chaco,

atribuyendo un rol pasivo o de sumisión al indígena en el mejor de los casos, o su completa invisibilización. Resta decir que si bien el tratamiento del tema implica el reconocimiento de conflictos o enfrentamientos violentos, se enmarcan en las formas de representación del arte moderno-occidental. En este sentido el sacrificio del Capitán Solari –constituye como otros discursos– un episodio de recordación de los esfuerzos de las fuerzas nacionales por la conquista del territorio indígena (o del “desierto verde”) y el enfrentamiento con un nativo invisibilizado.

### 3. Napalpí, los caminos del arte y la ciencia

Posiblemente la escalada de violencia y abusos cometidos por parte de la nación en construcción contra las comunidades indígenas del Chaco, tuvo su punto máximo en el año 1924 con la masacre de Napalpí.

“El 19 de julio de 1924, durante la presidencia de Marcelo Torcuato de Alvear y la dirigencia de Fernando Centeno como gobernador del Territorio Nacional del Chaco (Argentina), un avión biplano Curtiss JN-90 sobrevoló Napa ‘alpi arrojando comida y caramelos: cuando la gente qom, moqoit y vilela que allí se encontraba salió a recogerlos, un centenar de policías, gendarmes y civiles terratenientes dispararon y remataron con machetes a familias enteras por haberse negado a seguir trabajando el algodón a cambio de algo de ropa y vales que no podían convertir en dinero. Masacraron a centenares. A los hombres se los mutiló o se los decapitó, a veces para colgar luego su cuerpo degollado. A quienes lograron huir se los persiguió por el monte; no se pretendía dejar testigos. Solo lograron sobrevivir cerca de cuarenta niños y unos quince adultos. Los cadáveres masacrados fueron enterrados en fosas comunes” (Medrano y Cabral, 2023; 80-81).

Napalpí fue la cumbre de la violencia estatal en el ejercicio de las fuerzas militares de la República sobre las naciones indígenas, también argentinas<sup>6</sup>. No hemos hallado aún imágenes artísticas históricas realizadas durante el siglo XX de orden patrimonial ni de circulación pública sobre dicho episodio, aunque ha sido un asunto que desde las décadas de 1930 y 40 tuvo gran presencia en la esfera pública, y en el campo historiográfico pueden encontrarse tanto posturas indigenistas como negacionistas sobre la masacre.

Mientras en la historiografía artística nacional 1924 es considerado el *annus mirabilis* y recordado como un año clave porque marca el desembarco de la vanguardia a partir del regreso de Emilio Petorutti y Xul Solar a Buenos Aires; en el salón nacional era premiada “La chola desnuda” de Alfredo Guido –que activaba las búsquedas estéticas sobre el *arte nacional*– y el tercer premio reconocía el trabajo de las mujeres en el arte, destacando el trabajo y la figura de Raquel Forner, en el Chaco sucedió la masacre de Napalpí. Esto nos ubica en una situación compleja a quienes trabajamos en el campo artístico de la región, dado que en el orden de las imágenes, la fuerza ejercida por la historiografía del arte es

diferente a las historias de lo acontecido en el Chaco. Considerando además, que hay una población chaqueña no nativa que a mediados del siglo XX se establece en el territorio y produce gran cantidad de propuestas estéticas, muchas de las cuales están alineadas a deseos subjetivos y en línea con las *ficciones orientadoras* y *promesas de felicidad* que postulaban que el Chaco era un destino de oportunidad y progreso<sup>7</sup>. Algunxs de lxs artistas que se radicaron definitiva o temporalmente en el Chaco produjeron imágenes que celebran la modernidad y enfocan también en las costumbres, paisajes y episodios de una historia chaqueña tamizada por la vida urbana y una visión desde afuera. Obras sobre paisajes cargados de una visión idealizada del monte y las tribus indígenas, criollos y colonos abocados al trabajo en el campo y en armonía con su entorno, espacios urbanos de casas bajas y habitantes realizando sus actividades características, son imágenes que podemos encontrar frecuentemente y de notable persistencia hasta la década de 1980 en el ámbito regional. Muchas de las obras producidas por estas/os y otras/os artistas, actualmente se



4.



5.



6.

**Imagen 4.** Brusau, René (1952) “Composición”, óleo sobre tela, 38 x 95 cm. Colección Felisa Moreno Castro, Museo Provincial de Bellas Artes “René Brusau”, Instituto de Cultura del Chaco. Fotografía: Matías Iesari (2022).

**Imagen 5.** Moreau, Clement (s/f) “Las noches de la cosecha del algodón”, Grabado. Xilografía sobre papel, Colección Museo Provincial de Bellas Artes “René Brusau” INV. N° 155, Instituto de Cultura del Chaco. Fotografía: Matías Iesari (2022).

**Imagen 6.** García, Orfelía (1976) “Ellos”, Pintura, óleo s/ tabla, 86 x 101 cm. Colección Museo Provincial de Bellas Artes “René Brusau” INV. N° 204, Instituto de Cultura del Chaco. Fotografía: Matías Iesari (2022).

conservan en los acervos patrimoniales de la provincia o de instituciones de relevancia, y en algunos casos representan a los creadores más sobresalientes de los inicios de la plástica en el Chaco, como es el caso de René Brusau, Clement Moreau, María Laureana “Yuyo” Blanco Silva o Felix Barletta, por nombrar algunos artistas que se radicaron en Resistencia, o artistas nacidos en el Chaco durante el siglo XX que participan activa y sostenidamente en la plástica desde mediados del siglo XX –momento de conformación del campo cultural– y a quienes hemos referido en trabajos previos; como Lilly Zollinger, Orfelía García y Olga Degani, por nombrar algunas mujeres de actividad fructífera y sostenida. En otras palabras, son muchas las y los artistas visuales-modernos que durante el siglo XX refieren a la participación indígena y toman el asunto a partir de la elaboración de sus propuestas poéticas. Sin embargo, no hemos hallado aún episodios históricos o encuentros particulares, sino mayoritariamente de la vida cotidiana. En resumen, las imágenes artísticas que se ocuparon de elaborar representaciones sobre las relaciones políticas e interétnicas en territorio chaqueño son escasas.

Como habíamos señalado al inicio del texto, en el orden de las imágenes artísticas sobre el Chaco, podemos rastrear una genealogía sobre las relaciones entre indígenas e inmigrantes que constituye un asunto que ha revestido importancia y actualidad a lo largo de la historia. Referimos inicialmente al óleo de la “Entrevista entre el gobernador Matorras y el cacique Paykín” como el primer episodio histórico-político representado pictóricamente en el territorio argentino actual. La obra que pretendió documentar el pacto de paz hace 250 años, no es extensamente conocida en el ámbito chaqueño actualmente, dado que su ubicación en el Museo Histórico Nacional –a más de mil kilómetros de la actual provincia– contribuyó eficazmente junto a otros factores, para el desconocimiento de historias pretéritas. Sin embargo, el trabajo entre artistas e investigadoras/es del campo de la antropología en general, la antropología visual, la historia del arte, la lingüística y la historia regional desarrollados en las últimas dos a tres décadas, contribuyeron a dar visibilidad a temas, asuntos y problemáticas de episodios que todavía quedaban por traer a la memoria colectiva.

En ese sentido, algunas operaciones e intervenciones artísticas y curatoriales de los últimos años surgieron a partir de reivindicaciones y desocultamientos de hechos del pasado que comenzaron a circular con fuerza e instalar cierta conciencia política y cultural sobre el segregacionismo sistemático acontecido en el Chaco y de la riqueza del sistema de creencias y saberes de los habitantes primigenios. En consonancia con estas miradas revisionistas, en las últimas décadas los estudios curatoriales o la *curaduría afectiva* (Corvalán, 2021), la gestión de las colecciones artístico-patrimoniales, el arte feminista, transfeminista y la práctica activista propusieron una serie de actividades que discuten las formas patriarcales y occi-androcéntricas del sistema artístico, interviniendo de manera crítica en el arte institucionalmente legitimado. En palabras de Keken Corvalán y respecto a la curaduría, la autora señaló: “Yo tengo ganas de despojarme, justamente, y esto es lo que les vengo diciendo de curarme de ser curadora, porque en ese quitarme voluntariamente, estoy planteando la lengua como campo de batalla. La lengua es un campo de batalla, la curaduría también” (2022; 91).

En dicha línea de trabajo, en el año 2021 Emanuel Barrios<sup>8</sup> –un joven pintor chaqueño– presentó una obra que surgió como intervención curatorial propuesta desde el museo de



7.



8.

**Imagén 7.** Cabrera, Tomás (1775) “Encuentro entre el Gobernador Matorras y el cacique Paikín”, Pintura. Óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional. Fotografía: Gentileza MHN.

**Imagén 8.** Barrios, Emanuel (2021) “Sensaciones”, Pintura. Óleo sobre tela, 121 x 90 cm. Colección Museo Provincial de Bellas Artes “René Brusau”, Instituto de Cultura del Chaco. Fotografía: Matías Iesari (2022).

bellas artes para la inauguración de la sala de exposición permanente de patrimonio, que pretendía visibilizar relaciones históricas y actuales entre culturas indígenas y no indígenas en el Chaco que no tenía representatividad en las obras del acervo patrimonial. El artista realizó un óleo que tituló “Sensaciones” (2021) y fue una relectura del pacto de paz entre Matorras y Paikín, en la que a través de la lectura de la historia, el pintor propuso una visión crítica sobre la actualidad chaqueña.

El óleo de Barrios toma de referencia la pintura de Cabrera, y como un copista, insistió en la estructura compositiva de la obra original, reproduciendo el concepto fundamental, y respetando los tres espacios diferenciados por el pintor colonial: el encuentro entre nativos y religiosos en la base, la sección central del campamento, y el espacio superior destinado a figuras de orden celestial. El chaqueño sostuvo algunos elementos con fin de que la referencia sea inconfundible, aunque introdujo algunas modificaciones sutiles y otras problemáticas explícitas con licencias irónicas de la realidad local.

Algunos de los elementos más resonantes son por ejemplo; el reemplazo de las figuras religiosas del espacio celeste: la virgen de la Merced (que fue representada llorando en la versión de Barrios), el gauchito Antonio Gil en lugar de San Bernardo, y San Francisco de Paula fue reemplazado por San Expedito. Emanuel Barrios elude la representación de los ángeles e introduce en su lugar, aves de la región.

En el espacio central del campamento, la vegetación está siendo consumida por un incendio y una topadora está a punto de arrasar los árboles cercanos a las tiendas. Una línea roja que procede del plano celeste y cae del crucifijo que sostiene San Expedito, alude a la sangre y luego, a la contaminación del río.

En la franja central, aparecen las placas descriptivas (como en la obra original), pero en la versión de Barrios, solo hay términos como: *línea de horizonte; división; incendio; deforestación; apropiación; desplazamientos*, para “describir” dicho espacio. En la placa descriptiva del tercio inferior (donde aparecen los personajes principales de la escena original), el chaqueño introdujo las palabras clave: *negociación; cerdos; protección; resignación; vergüenza; ceguera y más números*, y en dicha escena los personajes que aparecen son múltiples, algunos tienen los ojos vendados y otros no tienen rostro, y poco tienen que ver con la escena original. Mientras en la descripción de Cabrera aparecen expedicionarios y nativos, en la de Barrios aparecen varones y mujeres con diferentes vestimentas, algunos caballos con jinetes, un cerdo, un patrullero de la policía, un escudo de la provincia y dos bidones con tapitas de botellas de bebidas. Finalmente, en la base de la pintura, introduce un extenso texto que firma con su huella digital con pintura roja (que remite a la identidad, a la sangre y a la alfabetización). El texto final sentencia: *Con engañosas apariencias de amor al pueblo, vanas palabras y proyectos estériles, nos ofrecen una ayuda infamante a cambio de servilismo y abyección, con el principal objetivo de devastar nuestras tierras en pos de la loca ambición de quienes nos gobiernan. Precisamos un cambio, por nosotros y nuestros pueblos originarios que son quienes más han sufrido la esclavitud y la miseria. Ya no seamos creadores de falsas sensaciones de paz que son solo instantes. Tenemos derecho a la vida y la tierra que es fuente de ella.*

Si bien la pintura de Barrios tiene múltiples elementos que podrían ser analizados en profundidad, la mirada del artista es clara en tanto apela a la historia, las imágenes artísticas y el análisis de algunos elementos de un presente problemático, que en el año 2021 pretendió sintetizar en su obra.

Retomando el asunto sobre Napalpí, hubo una importante cantidad de artistas que refirieron a ello en los últimos años. Entre el 17 y el 24 de marzo de 2022 el Museo Provincial de Bellas Artes y La Casa de las Culturas del Chaco fueron sede del 3° Campamento artístico curatorial “Aprender del Chacú. Como procurarnos artefactos comunes de abrigo, alimento y memoria”, un proyecto gestado por la escritora, docente y curadora feminista ya mencionada, Kekena Corvalán. La coordinadora del proyecto planteó que “los campamentos son un punto de encuentro subjetivamente grandiosos, composición singular y colectiva creación donde se produce aprendiendo de la inestabilidad permanente en la que parecen diluirse tantos planos de consistencia como planos de organización” (Corvalán, 2022; 40). El encuentro federal de artistas dio por resultado –además de la experiencia y la exposición colectiva final, el libro “Testigos son los cuervos. A la salud de los archivos” coordinado también por Corvalán (2023), donde aparecen reflexiones sobre el campamento y las experiencias allí acontecidas. En dicha compilación se reflexionó especialmente sobre Napalpí, dado que una de las actividades centrales de la propuesta fue conocer el sitio y tomar contacto con la comunidad y las circunstancias históricas del Chaco en general y de la masacre en particular. El libro compilado por Corvalán, complementa la riqueza de lo acontecido en el campo artístico con una serie de reflexiones desarrolladas en torno al

genocidio, los duelos, las imágenes artísticas, los registros fotográficos, los rituales, las memorias, el sistema del arte y el patrimonio<sup>9</sup>. En ese sentido, el texto que da cierre al libro, refiere al asunto de las memorias transmitidas a través de la oralidad y la representación, y se titula “Yo comencé a pintar porque mi abuela empezó a perder la memoria” autoría de Fiorella Anahí Gómez, artista y coordinadora de talleres de expresión, descendiente de sobrevivientes de la masacre. El campamento artístico curatorial en el Chaco activó la reflexión colectiva y conectó a investigadoras, artistas, curadoras, historiadoras/es y gestoras/es del arte que continuaron trabajando en distintos proyectos de producción/intervención, expositivos, editoriales y curatoriales posterior al primer encuentro.

Finalmente el último caso que mencionaré respecto a las propuestas artísticas que refieren a Napalpí, es una obra del artista chaqueño reconocido internacionalmente, Marcello Mercado<sup>10</sup>. La pieza fue presentada en una exposición antológica –curada por Celeste Massin– en junio de 2022 que se denominó “Lo próximo y lo extraño” (1992/2002) y se realizó en la Sala principal del Museo de Bellas Artes “René Brusau”.

En la obra que hacía referencia directa a Napalpí, el artista trabajó fundamentalmente con el concepto de *archivo*, dado que sus preguntas giran en torno a *qué es lo que se archiva; cómo y quién/es eligen lo que se archiva; de qué manera se puede archivar y un concepto fundamental en sus obras es el de anachivos*<sup>11</sup>. La propuesta de Mercado reflexiona en general, sobre los métodos de resguardo de las memorias y la perdurabilidad de los legados, y por ello en su proceso creativo tomó elementos del sitio donde se produjo la masacre para extraer información que luego convierte en piezas artísticas a través de operaciones genético-tecnológicas complejas y en diferentes soportes.

En el vasto esfuerzo por recordar, por traer a la memoria, por hacer presente y dar forma y contenido a través del arte, Marcello Mercado se aboca a un proceso constante y efervescente de generar, producir y reproducir a través de distintos medios, aquello que somos en tanto humanos. Le interesa lo que nos constituye biológica y genéticamente, pero también los lugares que habitamos, la materia que pisamos, los espacios por los que circulamos, y el ambiente en el que respiramos. No solo lo que vemos y tocamos, sino también los sonidos, las voces, los ruidos que oímos, y de toda esa materia y energía se componen sus obras. En el esfuerzo por registrar, archivar, reproducir y multiplicar de maneras diversas y completamente diferentes a las formas modernas con las que compone sus piezas Marcello Mercado, hacen eco las palabras de Kekena Corvalán, que desde algunos años revisa la propia práctica y modos de la curaduría:

“Entonces, cómo me curo de ser curadora es preguntarme cómo provocar otros modos de administrar los relatos sobre los bienes culturales, que no signifique seguir administrando los relatos de la precariedad ni simbólica ni materialmente, que no se siga administrando los relatos del despojo, sobre todo que se cuestionen estos privilegios que se tienen, esa esfera, esa historia de occidente, tan terrible que es la historia del arte, tan racista, tan sexista, tan clasista, tan extractivista, tan moderna, tan colonial. Y que entonces empecemos a pensar desde ahí” (Corvalán, 2022; 94).

En relación a la identidad y la cultura, los caminos del arte y la ciencia se intersectan en la posibilidad de cuestionarlo todo: la construcción de la verdad, de la historia, del estereotipo, de lugares, objetivos y sentires comunes. Propuestas artísticas y curadurías recientes acontecidas en el Chaco, comparten diversos caminos a través de los cuales se intenta desandar lo conocido, para (re)encontrarse en los *otros* históricos. Hacer próximo lo extraño y extraño lo propio –para retomar las palabras de Marcello Mercado– es el ejercicio de encuentro que proponen las prácticas artísticas actuales. Frente a los proyectos nacionalistas de hace dos siglos y las ficciones que orientaron proyecciones y memorias del espacio y sus habitantes los últimos cien años, desde las propuestas artísticas actuales emerge una sinergia que condensa a través de la *ironía* y la *cita* la relativización de normas de instituciones históricas como el sistema del arte, la religión oficial y las políticas de Estado; o desde lo *colectivo-conectivo* la disolución de la creación individual-genial-única y la pretendida objetividad de las formas del conocimiento moderno, para intervenir desde lo subjetivo, lo afectivo y lo corporal; o a partir de las *tecnologías e inteligencias artificiales*, experimentar búsquedas que traigan otras memorias, otros modos de registro y nuevas vinculaciones entre humanos y no humanos.

En estos años surgieron algunas investigaciones desarrolladas desde la ciencia y el arte que advirtieron que la idea de conquistar el desierto, implicó su destrucción. O que la imposición de la lengua oficial del Estado argentino y la escritura de la historia de los vencedores implicó el silenciamiento de las lenguas y voces de los pueblos vencidos y el desconocimiento de otros sistemas de memoria. O que la ocupación y demarcación del territorio con la consecuente imposición de topónimos, diseño y trazado urbano, circunscribió nuestros caminos en líneas rectas y relaciones ortogonales, y gestionó el control de los cuerpos regulando no sólo las formas productivas, sino que además impuso la concepción occidental del tiempo. Que la educación institucionalizada obligatoria soslayó otros saberes, o que la imposición del paradigma moderno de la salud desdeñó conocimientos antiguos que las y los ancianos guardaron en secreto o susurraron. Solo bastó que algunas investigaciones vayan en búsqueda de asuntos del pasado, para que a través de los caminos de la sangre, la genética, las historias y el arte tratemos de entender que entre humanos, no hay otredades. Posiblemente, aquellos *otros* tan *otros* que aún constituye la población no humana, y que transitan caminos sinuosos, desmarcados o inadvertidos, constituyan las indagaciones venideras.

## Notas

1. Entre las décadas del 1940 a 1980 aparecen en el incipiente circuito artístico chaqueño, algunas obras que refieren a asuntos y hechos históricos de relevancia para el Chaco (en tanto territorio nacional o provincia), a partir de las representaciones de sus pobladores, grupos de inmigrantes primigenios. La representación de los inmigrantes e indígenas en piezas clave de los bienes culturales exhibidos en ámbitos institucionales y su circulación han sido analizados previamente (Geat, 2021). Además, algunas pintoras y pintores chaqueños o que se radican en el Chaco como Alfredo Pértile, Lilly Zollinger, René Brusau,

Manuel Sanchís, Rafael Galíndez, Orfelia García, María Laureana “Yuyo” Blanco Silva y Menoldo Díaz se abocaron en menor o mayor dedicación a la representación de la temática indígena, de habitantes criollos e inmigrantes de naciones europeas que se instalan en el Chaco desde fines del siglo XIX, aunque no hemos hallado entre las obras de estas/os autoras/es la referencia a episodios históricos o encuentros entre comunidades.

2. Entre los más utilizados podemos mencionar el *desierto verde* (para describir el territorio y la abundante vegetación), el *crisol de razas* (para una población cultural heterogénea), el *oro blanco* (para referir al cultivo de algodón), la *sangre del monte* (para el tanino que se extraía de los árboles) y el *hacha* o la *topadora* (para el trabajo en los obrajes de madera y su consecuente progreso económico).

3. Respecto a otros episodios históricos que refieran a encuentros entre indígenas e inmigrantes, religiosos o militares no hemos hallado piezas realizadas por artistas en la primera mitad del siglo XX, y más allá de lo que podría asumirse como un comportamiento natural de los primeros artistas activos en un espacio urbano en construcción y expansión, este tipo de representaciones no son hallazgos frecuentes en el patrimonio pictórico provincial, y a su vez fueron obras de escasa circulación en las últimas décadas. Sin embargo, no podemos aseverar que la representación de acontecimientos históricos haya sido un género poco frecuente, dado que gran parte de las obras que circularon en la primera mitad del siglo XX, no forman parte mayoritaria de las colecciones públicas actuales.

4. La obra no posee firma ni otros datos de autoría. Actualmente está en posesión del Arzobispado de Resistencia, como pintura referida a la fundación de San Buenaventura del Monte Alto, acontecida en 1865. Sin embargo en conversación informal con descendientes del pintor Alfredo Pértile, la obra pertenecería a una elaboración temprana del artista y habría sido realizada en la década de 1930. Sin embargo aún no se han realizado otros estudios ni pericias sobre el bien, y se desconoce la documentación asociada a ello, para su confirmación.

5. Alfredo Pértile (Puerto Tirol, Chaco 1915 - Resistencia, 1990) es uno de los artistas plásticos de mayor reconocimiento y actividad sostenida durante el siglo XX en el Chaco. Su primera exposición se realizó en el Estudio Fotográfico Boschetti a mediados de la década del 30. En 1949 fue becado por la Comisión Nacional de Cultura para estudiar en Buenos Aires. Una década después, fue el primer director de la Academia de Bellas Artes del Chaco, que lleva su nombre (creada en 1959, actual Instituto Superior de Profesorado en Bellas Artes, ISPEABA). Descendiente de familias friulianas que llegaron a fines del siglo XIX a la colonia Resistencia.

6. En este caso a diferencia de los anteriores, traemos una cita reciente elaborada por investigadoras del campo científico y las artes de autoras que trabajan con comunidades indígenas y no indígenas desde una perspectiva interseccional, dado que fue un episodio que a partir de investigaciones recientes iniciadas por la Fundación Napalpí y con participación de la investigación científica nacional, posibilitó que en 2014 se inicie una investigación judicial que derivó en el juicio por la verdad histórica (2022) para reparación de las memorias sobre Napalpí. Para ampliar información sobre este asunto se puede consultar el trabajo de Mariana Giordano (2021) y de Juan Chico (2016), sobre todo por el protagonismo que adquirieron las imágenes fotográficas en el marco de la reconstrucción de los hechos históricos.

7. Un desarrollo sobre estas ideas puede consultarse en Geat, Andrea 2021 y 2023.
8. Emanuel Barrios (Resistencia, 1993) inició su formación en el Instituto Superior de Enseñanza Artística de Bellas Artes de la Provincia (ISPEABA), que abandonó para dedicarse a la pintura y la gestión de exposiciones. Su primer proyecto (Cromática) involucró a otros artistas de diferentes lenguajes logró 7 ediciones que se desarrollaron en diferentes espacios entre 2019 y 2021. Es pintor y fundador de la Galería de arte "Chorizo" (2021) (con sede en Ameghino 1266, Resistencia) que participó en ferias de arte como 3500 y A362 (Resistencia), Mercado de Arte de Contemporáneo (Cordoba), ArteCo (Corrientes) y ArteBA (Buenos Aires).
9. En dicha publicación, analicé una intervención realizada por la artista/artivista, gestora y curadora chaqueña Celeste Massin realizada a la exposición patrimonial del Museo de Bellas Artes y una instalación en coautoría de Celeste Medrano y Tati Cabral realizada en la sala de exposición destinada al campamento artístico. Las artistas-investigadoras trabajaron sobre tópicos como la sangre, la muerte y dolor como aspectos centrales de la historia del Chaco (Geat, 2023).
10. Marcello Mercado (Saenz Peña, 1963) Nació y vivió su infancia y juventud en el Chaco hasta que se trasladó a Córdoba (Argentina) para estudiar Cine y Televisión y Psicología en la Universidad Nacional de Córdoba. A partir de allí fue becado nacional e internacionalmente y realizó residencias académicas en prestigiosas instituciones en Alemania y Francia para el desarrollo de sus proyectos. Su trabajo relaciona el arte, la biología y las tecnologías informáticas para el desarrollo de obras complejas en diferentes lenguajes como videoarte, bioarte, webart, instalaciones, arte sonoro, robótica, pintura y performances. Obtuvo prestigiosos premios internacionales como el Primer Premio Videobrasil en dos oportunidades (1998 y 2001); y el Main Preis VideoFest en 1994 (Berlín). Expuso en las más importantes ferias y museos del mundo. Se puede consultar su página web <https://marcellomercado.com/> para una consulta exhaustiva sobre su trayectoria y producción. Actualmente reside en Saenz Peña, Chaco.
11. Ideas y reflexiones realizadas por el artista en conversaciones e intercambios telefónicos.

## Referencias bibliográficas

- Altamirano, Marcos (1987) *Historia del Chaco*, Dione Editora, Resistencia.
- Alumni, José (1951) *El Chaco. Figuras y hechos de su pasado. Con motivo del II° Centenario de la fundación de San Fernando del Río Negro*, Imprenta Juan Moro, Resistencia.
- Baczko, Bronislaw (1999) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Baliari, Eduardo y otros (s/f) *El Chaco y su cultura. Pinturas I*, Editorial Inca, Lions International.
- Beck, Hugo (1994) *Relaciones entre blancos e indios en los territorios nacionales del Chaco y Formosa. 1885-1950*, Cuadernos de Geohistoria Regional N°29, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Resistencia.

- Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo (2010) *La India de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria*. Argos, 27(53), 145-163.
- Chico, Juan (2016) *Las voces de Napalpí*, ConTexto, Resistencia.
- Corvalán, Kekena (2023) *Testigos son los cuervos. A la salud de los archivos*. El mismo mar, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2022) *Curadurías del fin del mundo. 5 casos de curaduría afectiva*. Autoras en tienda, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2021) *Curaduría afectiva*. Cariño ediciones. La Plata.
- Geat, Andrea (2023a) *El Chaco, sus memorias y patrimonios*, En: Corvalán, Kekena (2023) *Testigos son los cuervos. A la salud de los archivos*. El mismo mar, Buenos Aires.
- Geat, Andrea (2023b) *Amores, instituciones y patrimonio. El caso de la colección Felisa Moreno Castro y el Museo René Brusau*, En Revista Conexiones, Vol. 1 N° 9, Universidad de la Cuenca del Plata, Corrientes.
- \_\_\_\_\_ (2021) *Historias, memorias e imaginarios del Chaco. La inmigración friuliana en las representaciones historiográficas y artísticas* En: "Historias del arte y la cultura visual en el Chaco: memorias, viajeros e inmigrantes", Revista Separata, Segunda época, Año XVIII, N° 28, Agosto de 2021, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- \_\_\_\_\_ (2020) *Lo personal es artístico. Cuestiones de género y feminismo en las artes visuales del Nordeste argentino*. Tesis Doctoral, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba [inédita].
- \_\_\_\_\_ (2017) *Historias del arte chaqueño. Identidades e imaginarios. Siglo XX*. Con-Texto, Resistencia.
- Giordano, Mariana, Sudar, L. y Arqueros, G. (2022) *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros: segunda parte*, Instituto de Investigaciones Geohistóricas - Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura UNNE, Resistencia
- Giordano, Mariana (2021) *De autores, testigos y acusados. Trayectos de construcción de la imagen como prueba en las fotografías de la masacre indígena de Napalpí*, Papeles del CEIC, vol. 2021/2, papel 248, 1-19.
- \_\_\_\_\_ (2016) *La memoria entre el registro y la oralidad*, En: Tola, Florencia y SUAREZ, Valentín (compiladores) *El teatro chaqueño de las crueldades: memorias qom de la violencia y el poder* Florencia Tola y Valentín Suarez, Rumbo Sur / Ethnographica / Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Resistencia.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. Ediciones Al Margen, La Plata.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de mayo*, Cuadernos de Geohistoria Regional N°34, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Resistencia.
- Gomez, Fiorella y Medrano Celeste y otrxs (2023) *Los susurros de la abuela Matilde*, Imperfectas fordistas, Santa Fe.
- Leoni, María Silvia y Zeitler, Elías (2021) *¿Qué historia para el Chaco? Itinerarios de memoria, campo historiográfico e identidad regional*, En: Philp, M., Leoni M.S, y Guzmán D. (coords). "Historiografía argentina. Modelo para armar", Buenos Aires, Imago Mundi.

López Piacentini, Carlos (1965) *La capilla 1865-1965. En el centenario de la fundación de la reducción de San Buenaventura del Monte Alto*, Cámara de Diputados de la Provincia del Chaco.

\_\_\_\_\_ (1970) *Historia de la Provincia del Chaco*, Editorial Géminis, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1979) *Historia de la provincia del Chaco. La conquista del desierto verde*, Editorial Región, Resistencia.

Medrano y Cabral (2023) *¿Hasta cuántos podés contar sin llorar? o de cómo transitar artístico-etnográficamente la masacre*, En: Corvalán, María Eugenia (comp.), *Testigos son los cuervos. A la salud de los archivos*, El mismo mar, Buenos Aires.

Maeder, Ernesto (2012) *Historia del Chaco*, 2° Ed. ConTexto, Resistencia.

Ruffino, Mónica (2016) *La identidad cultural en la encrucijada: lo planetario y lo local*, CICCUS, Buenos Aires.

Shumway, Nicolás (2015) *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Emecé, Buenos Aires.

---

**Abstract:** This article explores, based on the social history of art, historiography, and iconography, various strategies employed in creating discursive fictions that shaped the cultural identity of communities in Chaco (Argentina) during the 20th century. These strategies are elucidated through the examination of their narratives and the artistic heritage and cultural assets circulated in the latter half of the 20th century. Additionally, through a contemporary lens, it discusses how these discourses are currently scrutinized within curatorial studies and feminist art theory and criticism, leading to novel propositions and discussions concerning arts and heritage.

During the intentional development of social imaginaries in the early 20th century, the arts served as tools for territoriality, persuasion, and the exercise of power. Present-day critical works and interventions emerging from current curatorial concepts propose a dissociation from assumed modern colonial, occidental, androcentric, and patriarchal norms, aiming towards integrative propositions and collective memory repair.

The primary aim of this article is to provide an encompassing overview of certain discursive fictions related to historical episodes in the Argentine Chaco. At times, these fictions focused on the crafting of cultural identity, memories, and the future. Simultaneously, they engaged in an implicit and active discourse regarding the national and indigenous, fostering dialogues with contemporary arts through the assimilation of diverse knowledge and interactions between art institutions and memorial sites.

**Keywords:** art - cultural sustainability - heritage - history - curator

**Resumo:** Com base na história social da arte, na historiografia e na iconografia, este artigo explora algumas estratégias para a elaboração de ficções discursivas que orientaram a construção da identidade cultural das comunidades do Chaco (Argentina) durante o século XX e que podemos recuperar através a análise das suas histórias e das obras do

patrimônio artístico e dos bens culturais em circulação durante a segunda metade do século XX. Da mesma forma, numa leitura cruzada com propostas atuais, expõe-se como esses discursos são atualmente problematizados a partir dos estudos curatoriais e da teoria e crítica feminista de arte, permitindo novas propostas e problematizações sobre as artes e o patrimônio.

Na elaboração dos imaginários sociais –realizada deliberadamente durante as primeiras décadas do século XX– as artes funcionaram como dispositivos de territorialidade, persuasão e exercício de poder. Os trabalhos e intervenções críticas realizadas a partir das propostas curatoriais atuais propõem uma desidentificação em relação aos pressupostos coloniais-occi/androcêntrico-patriarcais modernos para buscar propostas de integração e reparação da memória coletiva.

Este artigo tem como objetivo apresentar um passeio panorâmico por algumas ficções discursivas que aparecem em relação a episódios históricos ocorridos no Chaco argentino e que por vezes se concentraram no desenho da identidade cultural, das memórias e do futuro, e que por sua vez participaram de uma atividade ativa. e disputa implícita sobre o nacional e o indígena, para estabelecer diálogos com o presente das artes a partir da aprendizagem de outros saberes e da circulação entre instituições de arte e locais de memória.

**Palavras-chave:** arte - sustentabilidade cultural - patrimônio - história - curadoria

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---



## Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

---

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

- **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]**

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

- **Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]**

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• **Escritos en la Facultad**

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• **Actas de Diseño**

*Actas de Diseño* es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

---

## Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

[www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc)

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

### Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

### Importante

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

El sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

### Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a [publicacionesdc@palermo.edu](mailto:publicacionesdc@palermo.edu) o ingresar a [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php)  
Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos.

Los contenidos y opiniones publicados en los artículos de la presente edición, es responsabilidad absoluta de cada autor.











**Facultad de Diseño y Comunicación**

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
C1175 ABT . Argentina . [www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc)