
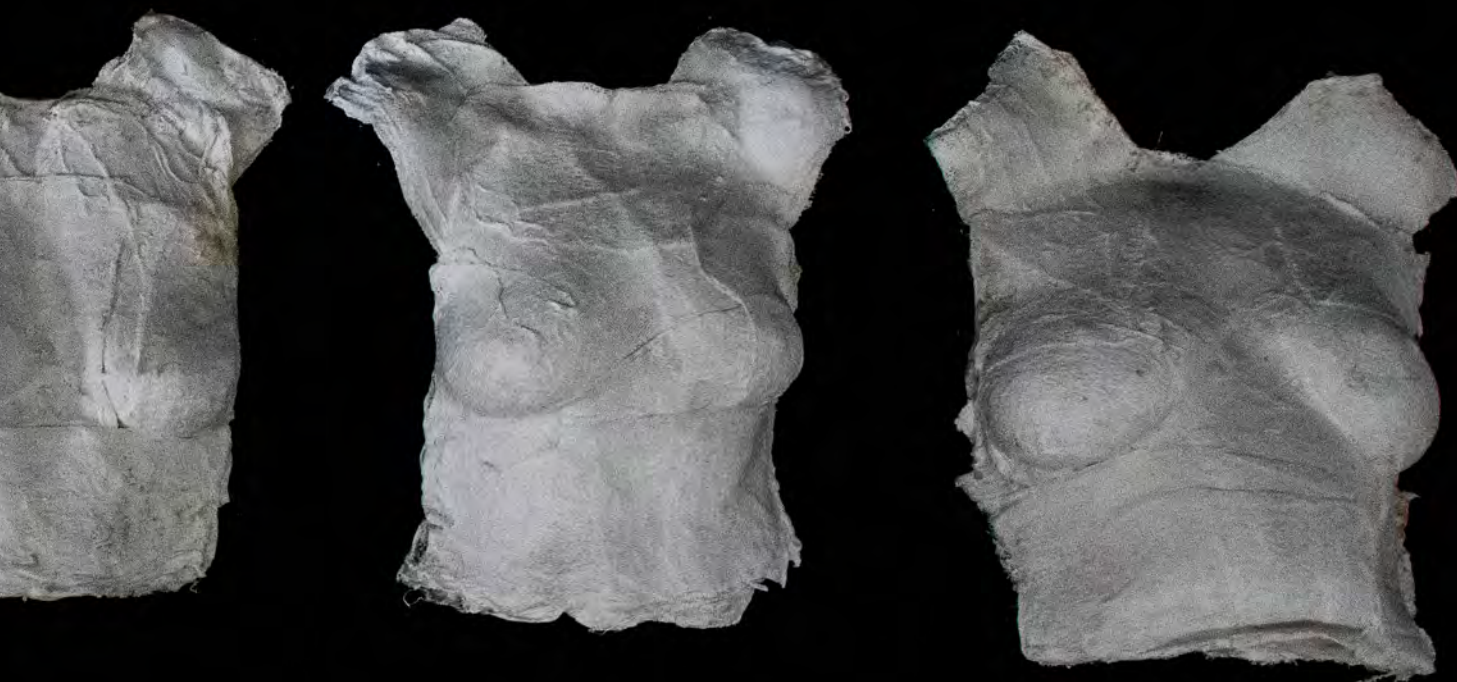


# PENSAMIENTO Y FORMA



Francisco Javier Buendía\*   
Débora Buendía-Puyo\*\*



---

**Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2024**

**Fecha de aprobación: 22 de noviembre de 2024**

**Fecha de publicación: 01 de enero de 2025**

**Para citar este artículo**

Buendía, F. J. y Buendía-Puyo, D. (2025). Pensamiento y forma, (*Pensamiento*), (*Palabra*)... Y *Obra*, (33), e22167. <https://doi.org/10.17227/ppo.num33-22167>

---

---

\* Magíster en Dibujo, Creación Producción y Difusión. Corporación Unificada Nacional de Educación Superior. francisco\_buendia@cun.edu.co

\*\* Máster en Project Management. Directora sociocultural, Ganemos Más. ganemosmas2020@gmail.com

## Resumen

Este artículo es el resultado del desarrollo del proyecto “*Objetos y Manos: Herencias y Transgresiones*” de Ganemos Más, ganador de la Beca Es Cultura Local - Localidad Barrios Unidos Cuarta Versión del año 2023, del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, en alianza con el proyecto de investigación *Pensamiento y Forma* de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior, el cual se fundamenta en un proceso de Investigación Creación desde la constitución de un proceso creativo que explora la creación a partir de tres oficios artesanales como lo son la cerámica, la marroquinería y el tejido, para generar piezas creativas contemporáneas a partir de la conjunción del reconocimiento del oficio y realidades cotidianas de cinco estudiantes, de modo que se propicien objetualidades que relacionen lo tradicional del hacer manual, con una mirada ampliada de los conceptos artísticos, significando nuevas maneras de comprender el ejercicio estético.

Así entonces, el proyecto se desarrolla desde una transmisión de saberes del oficio del artesano, que luego conlleva a un desarrollo artístico individual por cada uno de los estudiantes, basado en la metodología autoetnográfica con enfoque participativo, a partir de las búsquedas creativas individuales, en cuyas piezas se parte de la experiencia individual por medio del hacer manual como método de creación, para así generar objetualidades que reconozcan la forma, el material, la textura y el símbolo, como mecanismos plásticos.

**Palabras clave:** proceso creativo; la forma; el material; la textura; el símbolo

## Thought and Form

### Abstract

This article emerges from the development of the project “*Objects and Hands: Heritage and Transgressions*” by *Ganemos Más*, winner of the *Es Cultura Local* grant (*Barrios Unidos* Locality, Fourth Edition, 2023) from the District Institute of the Arts – IDARTES, in collaboration with the research project “Thought and Form” of the *Corporación Unificada Nacional de Educación Superior*. The initiative is grounded in a Research-Creation process, establishing a creative framework that explores three artisanal crafts: ceramics, leatherworking, and weaving. Its objective is to generate contemporary creative pieces by merging the recognition of traditional craftsmanship with the everyday realities of five students. The result is the creation of objects that bridge the manual craft tradition with an expanded perspective on artistic concepts, offering new ways to understand aesthetic practice.

The project develops through the transmission of artisanal knowledge, which subsequently leads to individual artistic development by each student. This process is based on an autoethnographic methodology with a participatory focus, emphasizing individual creative pursuits. The resulting works stem from personal experiences through manual craftsmanship as a method of creation. These objects embody form, material, texture, and symbolism as core plastic mechanisms, reimagining the aesthetic and material potential of the craft.

**Keywords:** creative process; form; material; texture; symbol

## Pensamento e forma

### Resumo

Este artigo surge do desenvolvimento do projeto “*Objetos e Mãos: Heranças e Transgressões*” da *Ganemos Más*, vencedor da *Bolsa Es Cultura Local* (Localidade *Barrios Unidos*, Quarta Edição, 2023) do Instituto Distrital das Artes – IDARTES, em colaboração com o projeto de pesquisa “Pensamento e Forma” da *Corporación Unificada Nacional de Educación Superior*. A iniciativa é fundamentada em um processo de Pesquisa-Criação que estabelece uma estrutura criativa para explorar três ofícios artesanais: cerâmica, marroquinaria e tecelagem. Seu objetivo é gerar peças criativas contemporâneas ao unir o reconhecimento do trabalho artesanal com as realidades cotidianas de cinco estudantes. O resultado é a criação de objetos que conectam a tradição do fazer manual a uma perspectiva ampliada dos conceitos artísticos, oferecendo novas formas de compreender a prática estética.

O projeto se desenvolve por meio da transmissão de saberes artesanais, que, posteriormente, levam ao desenvolvimento artístico individual de cada estudante. Esse processo é baseado em uma metodologia autoetnográfica com foco participativo, priorizando as buscas criativas individuais. As obras resultantes têm como origem as experiências pessoais por meio do fazer manual como método de criação. Esses objetos incorporam forma, material, textura e símbolo como mecanismos plásticos fundamentais, reinventando o potencial estético e material do artesanato.

**Palavras-chave:** processo criativo; forma; material; textura; símbolo

## Ganemos Más y contextualización

Ganemos Más es una organización sociocultural, constituida por gestores, artistas, artesanos, docentes y profesionales de diferentes áreas del conocimiento, que suman sus saberes para contribuir a la realización de proyectos artísticos desde un enfoque artesanal y cultural, ya que considera importante relacionar la transmisión de saberes a partir de la enseñanza cultural, indagando en el hacer artístico y artesanal, pues al cabo estos inciden en unas configuraciones que refieren el hacer popular de los individuos.

El presente artículo es el resultado de un proceso reflexivo y creativo llevado a cabo por cinco estudiantes, quienes reciben una transmisión de saberes por parte de tres artesanos que realizan su práctica creativa y humana a partir de los oficios de cerámica, marroquinería y tejido (figura 1), para posteriormente generar un proceso creativo bajo la tutoría de un artista plástico.

Así el proyecto permite relaciones que conjugan la práctica tradicional del hacer con lo contemporáneo de las artes, en una intención simbiótica de propiciar nuevas concepciones materiales y reflexivas del hacer artístico, pues ambas convergen en su intención formal de comunicar (Garrido, 2021).

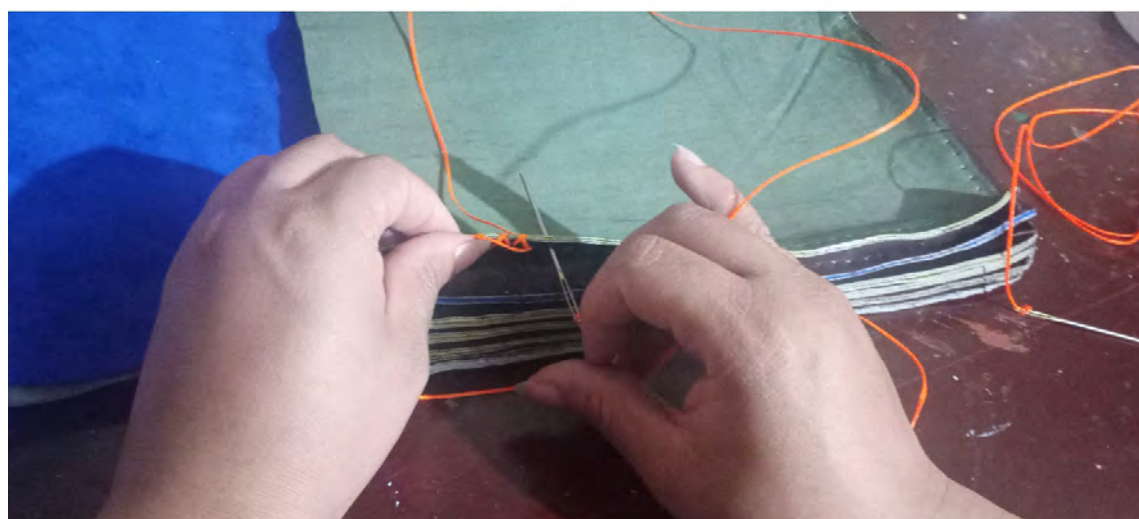
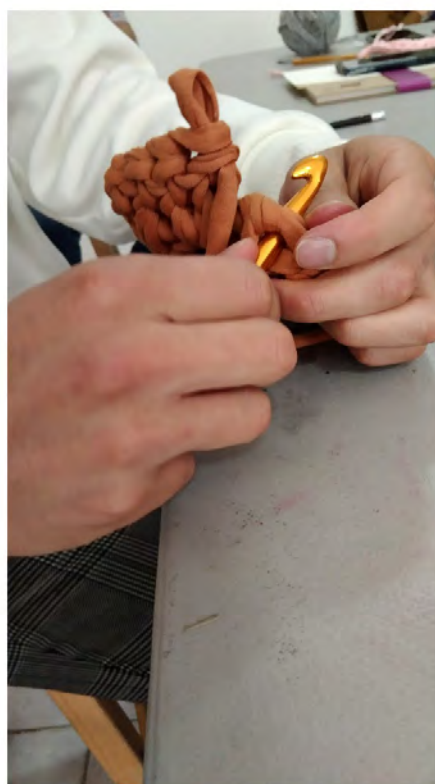
El proyecto comprende que la transmisión de saberes desde el hacer manual, conlleva a un reconocimiento de los oficios como elementos relevantes en la definición cultural de las realidades cotidianas de las personas, para involucrar el pensamiento creativo individual desde una mirada que sitúa a cada uno de los estudiantes en sus entornos particulares, pues desde ahí, desde su lugar concreto, que las relaciones conceptuales se definen para la configuración del ejercicio artístico (Parra *et al.*, 2024), ya que es desde los propios entornos que los procesos creativos surgen, pues tal como lo plantea Mandoki (2003), el conocimiento surge desde las relaciones que el entorno establece para sus individuos en una intención prosaica de plasmar sus aspectos culturales, pues conlleva la representación de lo cotidiano de sus prácticas habituales.

Así, entonces, desde la interdisciplinariedad de la relación de prácticas artesanales como lo son la fabricación objetos cerámicos, en cuero y reconocimientos de tejido, se consolida la ampliación en los procesos artísticos que relacionan el saber tradicional del oficio como herencias simbólicas artesanales con las artes plásticas y visuales, en un vínculo que une lo tradicional de los oficios con lo contemporáneo de los conceptos artísticos, refiriendo en consecuencia, nuevas relaciones dialógicas y representativas tanto para los artesanos en su oficio, como para los artistas en su creación material y conceptual, en el reconocimiento conjunto del *pensamiento* y la *forma* como insumos primarios de la definición estética de sus realidades, de modo que la creación emerge desde los entornos donde las comunidades generan sus propias posturas de diseño y desarrollo, devenidas en gran medida por la referencia indígena de los primeros habitantes del territorio, en cuyas creaciones no solo hay una referencia de valor práctico en el hacer, sino que conllevan referencias a la relación con el bienestar y la organización social incluso (Escobar, 2018), permitiendo en todo caso una mirada integradora de saberes y oficios (Storm, 2020).

El desarrollo del proyecto se propone primeramente desde el taller del artesano, ya que este se fundamenta como el lugar de experiencia real, pues tal como lo define Bastidas-Pérez (2022), “el taller artesanal asume como propios e íntimos los procesos, objetos y formas, invocando los saberes del pasado para reconocer el presente y realizar nuevas utopías frente al porvenir” (p. 210), siendo un espacio de intercambio de conocimientos que inciden en las maneras de

aprender, crear, producir y difundir el saber adquirido, pues reconoce los procesos desde la producción consciente y no industrializada, y en segundo lugar se genera un proceso tutorizado en el cual los estudiantes, exploran sus propias intenciones creativas para configurar, a partir de los postulados metodológicos, sus propias concepciones plásticas.

Esta visión del taller como espacio de conocimiento y aprendizaje es indagado por Richard Sennett al postular que el trabajo artesanal no solo se trata de crear productos, sino de involucrarse en la comprensión reflexiva del entorno donde dicho producto emerge, el cual se vislumbra en la acción repetitiva del hacer (2008), lo que incide en que el taller se convierte en un espacio donde los estudiantes, exploran la realidad social a partir de la propia acción del hacer.



**Figura 1.** Registro de procesos. *Ganemos Más* (2024)

## Metodología

La metodología propuesta para la realización del proyecto se articula a partir de una transmisión de saberes de los oficios artesanales, buscando generar procesos autoetnográficos con un enfoque, que entrelazan las experiencias personales de los estudiantes con los conocimientos de los artesanos. Este enfoque reconoce la importancia de los contextos locales, tal como lo señala Isabel Álvaro en su texto sobre artes decorativas, donde plantea que las artes no deben reducirse a un simple ejercicio estético, sino que están intrínsecamente vinculadas a las prácticas cotidianas y a los valores culturales de las comunidades (Álvaro, 2001).

Es de anotar que, al incorporar estos saberes en los procesos de aprendizaje, se busca no solo el dominio de técnicas, sino también una comprensión profunda de los significados culturales y simbólicos que impregnan las prácticas artesanales. De modo que los estudiantes son invitados a situarse epistemológicamente en sus contextos particulares, reconociendo y valorizando las singularidades históricas y culturales de los lugares donde se desarrollan las prácticas creativas.

De igual manera, este enfoque encuentra afinidad con las ideas de Larry Shiner (2001) en torno a sus análisis de la invención del arte, quien argumenta que la noción moderna de arte, como una esfera autónoma y desvinculada de la vida cotidiana, es una construcción histórica que ha distorsionado nuestra comprensión de las prácticas artísticas. Shiner destaca que en las sociedades premodernas, el arte no se separaba de los trabajos cotidianos, sino que estaba profundamente integrado a las realidades sociales y utilitarias. Así, la metodología propuesta se alinea con esta visión, reconociendo que el proceso creativo es una consecuencia del entorno, tal como lo reflexiona Gabriela Montes (estudiante de artes plásticas), quien señala que “el proceso creativo es siempre una consecuencia del entorno y de las relaciones que se ha tenido con él”. En este sentido, la creación artística surge de las necesidades, relaciones y saberes contextuales de los participantes, y se constituye no solo como un acto estético, sino como un proceso de comprensión crítica y situado del mundo en el que se habita.

**Tabla 1.** Ruta proceso investigación creación

Transmisión de saberes	Indagación estética	Argumento
<b>Cerámica</b>	<i>La forma</i>	Experiencia personal
<b>Marroquinería</b>	<i>El material</i>	Contexto cultural
<b>Tejido</b>	<i>La textura</i>	Interacción social
<b>Creación artística</b>	<i>El símbolo</i>	Significados propios

Así, entonces, el proceso de investigación creación se establece desde tres ejes fundamentales (tabla 1) que comprenden la *transmisión de saberes* en cerámica, marroquinería y tejido, como primer suceso, que pretende un reconocimiento sobre el hacer manual y su importancia en cuanto a la dedicación y minuciosidad que cada oficio implica, suceso que define claramente Olaya (2023) al decir: “Las manifestaciones culturales, se conservan gracias a la memoria que puede ser transmitida a través de artefactos y lugares que determinan cada sociedad en su contexto” (p. 205).

Dicha transmisión se relaciona con la *Indagación estética*, como segundo eje, en el cual se reflexiona sobre la técnica de cada oficio en función de la forma, el material y la textura, en una intención de sensibilizar formalmente aspectos propios de lo concepción artesanal y artística (Pastorino, 2022), pues dicha indagación estética comprende las relaciones formales que el hacer

requiere desde la técnica, en la consolidación de las piezas, cuyas características permiten la comprensión formal de las creaciones, siendo la noción del saber hacer.

Como tercer eje, se establece un *Argumento*, que se relaciona tanto con la transmisión de saberes y la indagación estética (ya desde los oficios como de los aspectos formales), para generar indagaciones situadas sobre el sentido de la creación en sí misma, de modo que los participantes se cuestionen y reconozcan, que su hacer está interpelado por la *experiencia personal, el contexto cultural y la interacción social*, tal como lo define Balbi (2020), al referir su relación con una experiencia profunda y transformadora de los espacios que se habitan, derivado del conocimiento popular y tácito que implican dichos entornos, para de ese modo generar las alteraciones de la normalidad, afirmación ratificada por Juan Sierra, estudiante de 8.º semestre de artes plásticas, cuando establece que “todo proceso creativo debe tener una relación entre el propio sentir y la lectura que hacen los públicos del contexto, pues si estos están separados, al cabo, no está generando memoria, lo que significa que no trasciende”.

Posteriormente, el proceso creativo individual de los cinco estudiantes, derivado de la transmisión de saberes, la indagación estética y el argumento, es tutorizado por un artista plástico en un proceso creativo experimental (Serrano-Macias, 2022), con el fin de consolidar intenciones formales y conceptuales que trasgredan a la *creación artística desde el símbolo y los significados propios* (figura 2), para así materializar sus procesos como resultados, pues los significados son la consecuencia individual

de la reflexión que se tiene de los entornos y sus necesidades. Paola Méndez, estudiante de artes escénicas, reflexiona que la creación es una individualización de las circunstancias que son expuestas para generar relaciones ampliadas con el otro.

Esta creación individual constituye un eje fundamental del proyecto, ya que la intención personal que se define desde la propia mirada, es una respuesta social de los símbolos estéticos que actúan como elementos de significación profunda en la mirada única de cada uno de los participantes, pues dicha indagación conlleva a interpretar el entorno donde sucede la vida y su relación contextual, ya que dichas intenciones simbólicas, permiten una reflexión crítica y de autoexploración, que al cabo es formal, pues se constituyen en sus resultados materiales, alimentando también la preservación del patrimonio cultural al mantener vivas las tradiciones y las identidades colectivas desde una intención del hacer individual.

Por último, el arte se erige no solo como una fuente de placer estético, sino como un agente que indaga su entorno social, siendo catalizador de la innovación creativa que promueve un diálogo continuo entre el pasado y el presente, y entre diversas perspectivas y modos de comprender el hacer artístico y artesanal, realidad consecuente con la afirmación de Gabriela al decir que “toda creación es el uso del pasado para la ruptura del presente”, lo que implica cuestionar al arte como un mero suceso institucionalizado, pues muchas de sus referencias, suceden desde la apropiación de las realidades más cotidianas de la sociedad, resultado de artesanos y de personas en su hacer diario.



Figura 2. Registro de procesos. Ganemos Más (2024)

## Resultados

### Transmisión de saberes

#### Cerámica, marroquinería y tejido

La *transmisión de saberes* artesanales intergeneracionales es de suma importancia, ya que asegura la preservación y continuidad de conocimientos que derivan de tradiciones sociales y humanas, siendo estas sinónimos de herencia cultural (Sandoval, 2021), pues también significan en todo caso, una continuidad de los patrimonios intangibles de las comunidades y sus saberes (Nardone y Ariotti, 2023). Es así que dicho proceso no solo facilita el aprendizaje de técnicas específicas (cerámica, marroquinería y tejido), sino que implica la constante adquisición de habilidades manuales que promulgan una profesionalización del hacer técnico, pues el saber está en el hacer, lo que fomenta el entendimiento de los objetos que realizan las personas y en consecuencia el resultado de sus contextos históricos, económicos, sociales y simbólicos.

Diana Cruz asegura que “todo hacer sucede como respuesta a unas condiciones del entorno”, pues también sitúa las opciones creativas y la respuesta de las personas a comprar o adquirir un objeto, pues son dichas materialidades, las formas de reconocer el hacer de las personas en los contextos específicos que responden a los patrimonios y herencias que se van gestando entre generaciones, denotando además en la trasgresión y cambios que refieren los contextos (Peixe *et al.*, 2020), así, Diana continúa: “Las personas no compran solamente objetos, sino que inevitablemente compran los objetos que están dispuestos que están siendo exhibidos”, lo cual, aun siendo una afirmación sencilla, sí deja entrever que no solo es un objeto, sino la concepción material y de tradición que existe en los entornos de donde se obtiene, pues al cabo refiere a lo que la gente usa como decoración, como regalo, entre otros, pero no siempre es lo que realmente quiere, sino lo que se consigue.

Dicho argumento refleja los postulados de Glenn Adamson (2021), quien sitúa la artesanía como un proceso dinámico de transmisión intergeneracional de conocimientos técnicos y culturales, en el que la materialidad y los legados sociales desempeñan un papel esencial, pues destaca a la artesanía no solo como un suceso que responde a necesidades históricas y sociales específicas, sino que también es un medio para perpetuar prácticas culturales en un contexto de creciente industrialización. En ese sentido, al involucrar a los estudiantes en diálogos con artesanos experimentados (figura 3), se facilita la adaptación de saberes tradicionales a los contextos contemporáneos, asegurando la sostenibilidad de las prácticas culturales. Dicho proceso ocurre de manera casi inadvertida, como un acto de preservación y adaptación de la cultura, que se mantiene viva



y relevante a través de las generaciones, asegurando que las futuras generaciones puedan mantener y adaptar estos saberes en sus propios contextos contemporáneos, de modo que se establecen prácticas culturales que se perpetúan no solo en relación a la creación, sino a lo que esa insistencia define como cultura, porque sucede en la medida que no se sabe que se está perpetuando.

El oficio de la cerámica, por ejemplo, profundamente arraigado a la historia humana, representa un pilar fundamental en los procesos de los contextos, pues su materialidad siempre ha estado presente en diversas comunidades humanas como sustento y recurso de creación (Rodríguez y Díez, 2021). Es sabido que antiguamente refirió las primeras técnicas avanzadas de alfarería, o que en Mesopotamia y el Antiguo Egipto, permitieron el almacenamiento de alimentos y líquidos, significando la posibilidad de transgredir en el tiempo y mantener el cuidado de las generaciones (Saldívar, 2021).

Poco a poco, su singularidad ha permeado los rituales de los grupos humanos, fungiendo incluso de memoria en la representación de escenas que constituyen creencias, como las mitológicas y cotidianas presentes en las ánforas, o lo que es lo mismo, un dispositivo de perpetuar la historia a nuevas generaciones, sustentando el tiempo de las memorias sociales sirviendo tanto para uso doméstico como ceremonial (Salem y Splendido, 2020), de modo que su presencia sigue siendo una respuesta de las prácticas sociales de invitación y reunión colectiva.

En la América precolombina, las cerámicas moche y maya proporcionan información sobre sus culturas y prácticas religiosas (Padilla, 2021) y gran parte de estos objetos adornan las casas de los colombianos, significando que existe una memoria por el pasado, pero también una necesidad de mantener ese legado presente en los hogares.

Hoy en día, la cerámica persiste como material, debido a su versatilidad y relevancia, pues no solo refiere al uso de objetos utilitarios y decorativos, que conllevan a su uso constante en la cotidianidad desde lo artístico y su condición de transmisora de narrativas culturales, sino que también ha encontrado aplicaciones innovadoras en campos como la arquitectura, la ingeniería biomédica y la tecnología, como por ejemplo, el hecho de que es usada en equipamientos de naves aeroespaciales por su característica de aguantar altos grados de calentamiento (Fernández, 2022), lo que implica que establece unas funciones para las necesidades humanas específicas, de modo que técnicamente, permuta en relaciones complejas como las técnicas de modelado, cocción y esmaltado, que reflejan la dedicación y el respeto por el material que son esenciales para la creación, garantizando objetos que poseen un valor estético y simbólico para cada momento del devenir humano.



**Figura 3.** Registro de procesos. 2024. *Ganemos Más*

En Bogotá, como en gran parte de Colombia, la cerámica es un símbolo de identidad social y cohesión comunitaria, pues su legado sigue siendo tácito en lugares como Ráquira, La Chamba, Tolima, y El Carmen de Viboral, donde prima su intención simbólica de referir diseños inspirados en la flora y fauna local (Fontecha, 2023), los patrones geométricos tradicionales y las representaciones de la vida cotidiana, contribuyen con expresiones tangibles de la identidad estética de sus entornos y la prevalencia de las comunidades primarias, pues refieren unas intenciones que hablan de lo social y de la historia antigua del país, los cuales al estar en las casas como objetos decorativos, insisten en la necesidad de una identidad cultural y estética de la memoria (Dissanayake, 2000).

El oficio de la marroquinería (figura 4), por su parte, desde una perspectiva técnica, implica un dominio exhaustivo de acciones específicas como el corte, el repujado y el teñido, cada una de las cuales requiere una precisión y una habilidad que solo se adquiere a través de años de práctica y aprendizaje. Richard Sennett (2008) señala “la habilidad técnica es el resultado de una larga dedicación y de la repetición continua, que permite a quien la posee lograr una conexión profunda con el material y la práctica” (p. 25). Dicho proceso exhaustivo conlleva a situar a los estudiantes en un saber que requiere dedicación y un respeto por el material, sucesos que son esenciales para la creación de objetos duraderos y significativos, que, referido al entorno social y cultural, sigue siendo un pilar fundamental en la economía local de muchas personas, pues conlleva a la creación de redes de colaboración y solidaridad entre los artesanos y sus comunidades (Orozco *et al.*, 2023).

Sus procesos, muy referidos a productos como carteras, cinturones y accesorios, reflejan una importancia material para familias enteras, que posteriormente en dicha tradición del oficio, se constituye como herencia cultural desde la tradición de mantener el oficio, lo que implica reforzar el sentido de pertenencia y continuidad entre generaciones, pues son el sustento de familias enteras.



**Figura 4.** Registro de procesos. 2024. Ganemos Más

El oficio del tejido (figura 5), también es un legado de las comunidades indígenas en gran medida, que no solo han perdurado a través de los siglos, sino que permite esa intención de pensar siempre en el otro, lo que en muchos casos refiere una noción tangible de la identidad propia y la identidad que se comparte pues se sostiene en referencia a patrones culturales y sus relaciones con las comunidades originarias (Vargas, 2022).

En Bogotá, esta tradición se ha adaptado y fusionado con influencias urbanas, creando una diversidad que relaciona lo contemporáneo de las sociedades, pero también la tradición de donde devienen, de modo que muchos procesos del tejido son inspirados en la naturaleza y la cosmovisión indígena, para ser integrados en



**Figura 5.** Registro de procesos. 2024. Ganemos Más

productos textiles como mantas, bolsos y prendas de vestir. Estos elementos no solo embellecen los objetos, sino que también narran historias y aquellas identidades culturales de dónde devienen, suceso evidente por ejemplo en la vestimenta de Francia Márquez, en su posesión presidencial, pues al cabo son una alusión a las raíces culturales vistas desde la creación de un diseñador joven (Alonso, 2022).

### **Indagación estética**

#### **La forma, el material, la textura**

La *indagación estética* surge de la necesidad de reflexionar sobre los procesos técnicos del hacer, pues inevitablemente es fundamental establecer sobre ella, una comprensión profunda y enriquecida de aquello que será el detonante de la experiencia creativa para cualquier pieza artística.

Así, entonces, en primer lugar, proporciona herramientas necesarias para analizar y apreciar los elementos formales de una obra como la composición, la forma, el color, entre otras características, cuyo análisis formal ayuda a desentrañar las relaciones técnicas y estrategias utilizadas, pues de ahí devienen los significados visuales, para

posteriormente, permitir incluso, las capacidades críticas y de análisis sobre aquello que es observado.

Ticio Escobar (2004) destaca cómo, desde el pensamiento ilustrado, la división binaria entre las “artes mayores” y “artes menores” o “bellas artes” y “artes y oficios” ha sido una categoría reductora que no permite comprender cabalmente las prácticas artesanales y el arte popular, pues estas no se ajustan a este esquema jerárquico. Adicional a ello, Escobar (2004) sugiere que, lejos de ser una oposición excluyente, estas categorías pueden entrelazarse y enriquecerse mutuamente, valorando la importancia de un enfoque que destaque la diversidad de saberes y oficios, situando el hacer dentro de un tiempo específico para comprender mejor su intención cultural y social, refiriendo al cabo, las obras, procedentes de ese hacer y pensar para ser respuestas de los influjos contextuales de donde emergen.

Dicha condición temporal permite que la indagación estética genere un diálogo con los públicos, porque al ser situada en los entornos específicos, promueve una reflexión sobre el papel del arte en la sociedad, su capacidad

para provocar pensamientos y su potencial para influir en el cambio social y cultural, lo que al cabo transforma el enriquecimiento simbólico, porque altera las posibilidades sensibles y del pensamiento, Diana asegura que conocer los procesos de cerámica, no es solo comprender el manejo de la arcilla, sino también situar a todas las personas que han sido sabedores de este oficio al compartir las experiencias de lo que funciona y no para la creación de una pieza, porque permite comprender que si un proceso es fallido, ya permite que la experiencia evite dichas dificultades, suceso que se repite en los cortes de las matrices del cuero, o las puntadas del tejido.

Es a través de la indagación estética que se establecen las conexiones con los sustentos culturales y sus relaciones situacionales, incluso en la comparativa de las épocas, pues es la que define la comprensión de aquellas formas y técnicas usadas en un momento específico.

La forma, por ejemplo, comprendida desde el oficio de la cerámica, es pensada por contribuir desde el modelado en la acción escultórica, siendo asumida como punto de partida de cualquier análisis estético y su comprensión formal, ya que determina la estructura y la organización visual de las piezas artesanales. La forma es inevitablemente la guía de percepción del espectador, ya que establece relaciones espaciales y jerárquicas entre los elementos que componen las piezas, pues en su hacer, se transforma constantemente la forma, ya que son las manos quienes moldean el cambio constante, generando mayor o menor peso visual sobre un lado (de la forma) con pocos movimientos, pues con cada uno de ellos las proporciones, los contornos, se ven alterados, de modo que esta no es solo la forma en sí misma, sino la configuración visual del espacio que la modifica para poder ser, esto quiere decir todo cuanto la rodea y cuanto la contiene, lo que al cabo le da su aspecto formal y su significado, refiriendo para sí, al cabo, su diferencia y singularidad entre otras formas. En este sentido, la forma no es solo una cuestión de estética, sino también de comunicación y significado.

En los talleres la cerámica permitió el reconocimiento de la alteración por el peso singular de las manos de cada uno de los participantes, ya que por ejemplo Álvaro, al tener una mano más grande, se enfrentaba constantemente al hecho de que su arcilla se secase más rápidamente, ante lo cual reflexiona “es interesante ver cómo al cabo, no solo estoy modificando una forma con los movimientos de la mano, sino que también me veo en la obligación de

comprender los tiempos del material, y desde ahí mi propia corporalidad nuevamente”.

El material, como segundo suceso de análisis en la indagación estética, es asumido en una relación con la marroquinería, pues no solo refiere una superficie que puede ser modificada al corte, sino que su materialidad está entre lo orgánico y lo que humanamente se altera desde la acción de las herramientas, lo que significa una conjunción de lo natural y la decisión impuesta, de lo orgánico y lo racional. Gabriela afirma que “cualquier corte mal hecho está alterando el material y en consecuencia la forma”, y Juan en una reflexión introspectiva manifiesta que “entonces si la forma cambia, su significado también”, pues al cabo una longitud o grosor mayor o menor en la pieza de cuero, modifica el tamaño y en consecuencia el uso que se espera para el objeto.

El material define las propiedades físicas y las posibilidades técnicas sobre los objetos (figura 6), ya que cada material posee características únicas que afectan tanto el proceso creativo como la interpretación de la pieza realizada, por ejemplo, el uso de materiales duros como el mármol en una escultura sugieren permanencia y dureza, mientras que el uso del cuero evoca más a la ligereza y fluidez, de modo que su función no solo es formal, sino que define su durabilidad y su capacidad temporal. Diana confirma que prefiere el uso del cuero, porque le permite tomar decisiones previas, y para ella es importante pensar antes de hacer, suceso que en la cerámica acaece de manera más orgánica.

Cada material determina e influye directamente, en cómo puede ser manipulada y presentada una pieza, lo que significa entonces la transgresión de su intención formal, pues le agrega nuevas relaciones a esta. El material está sometido a la conexión histórica y cultural con que se ejecuta, pues es una respuesta a las necesidades y realidades tanto tecnológicas, como de recursos de la época en la que se usa, de modo que a lo largo de la historia, los materiales utilizados en la creación, han estado profundamente ligados a las culturas y las tecnologías de su tiempo, en el caso del cuero por ejemplo antiguamente los cortes eran irregulares porque se hacían con piedras, en contraposición con los procesos actuales que bien son con cuchillas especializadas, e incluso con herramientas como el láser.

El uso de ciertos materiales puede evocar tradiciones artesanales y técnicas ancestrales, al mismo tiempo que

puede innovar y reflejar avances tecnológicos contemporáneos. Por ejemplo, es sabido que el uso de pigmentos naturales en las pinturas rupestres no solo son el resultado de los recursos disponibles, sino también de sus conocimientos y habilidades que se disponían en su momento, lo cual contrapuesto con las realidades actuales, la utilización de materiales industriales o reciclados, son una respuesta a las preocupaciones ambientales y la cultura de consumo. De esta manera, el material actúa como un síndrome del tiempo y del significado que quiere expresar, un puente entre el pasado y el presente, enriqueciendo la posibilidad creativa en su significado y contexto.

El material es por sí mismo un suceso expresivo, refiere gran parte del significado, no solo en su condición formal, pues sumado a la forma, refiere la complejidad de lo que se evoca, ya que en todo sentido tiene una poderosa capacidad para comunicar y referir respuestas sensoriales, cognitivas, interpretativas y emocionales en el espectador.

En los talleres el trabajo de la marroquinería, fue inevitablemente más pausado, pues requería una concepción completa del resultado que se quería lograr, de modo que su afectación no solamente refería el momento temporal, sino la comprensión, o por lo menos una intuición amplia de lo que se quería lograr, esto porque para hacer las puntadas que unen las piezas y determinan la forma, se requería saber que es necesario dejar solapas para que el buril permitiera las incisiones para la costura y entonces, una comprensión que mira al resultado como posibilidad inminente.

Por último, la textura abordada sobre todo desde el oficio del tejido, como cualidad superficial del material, añade una dimensión táctil y visual que enriquece la experiencia estética. La textura todo el tiempo está afectando la percepción de la pieza, ya que implica las cualidades de la superficie de los objetos e incide en la manera como es comprendida, pues ya sea esta real o referida, genera una ilusión que conlleva a la apariencia, o lo que es lo mismo, la intención de cómo quiere ser comprendida la pieza y sobre la cual se puede alterar su percepción y experiencia sensible, permitiendo en todo caso diversas interacciones para los espectadores, pues al cabo es el culmen de la intención del significado, siendo un insumo relevante para lo que después será su valor simbólico.

Es de anotar que cuando la textura es añadida es una modificación, de modo que suscita relaciones narrativas que configuran superficies o patrones que refieren a relaciones propias del autor y sus intenciones creativas, lo que conlleva a que dicha modificación permita una nueva relación con el significado, pues actúa entre lo formal y lo simbólico, comunicando ideas y conceptos a través de su interacción con la forma y el material.

En gran medida la textura evoca las decisiones técnicas del artista, ya que puede hacer evidente el material usado, o por el contrario su recubrimiento para generar una noción diversa suceso que al cabo recae en la intención artesanal como artística. La textura, añade en consecuencia una dimensión sensorial a la experiencia estética, enriqueciendo la percepción visual y afectando la respuesta emocional del espectador, ya que, actuando junto con la forma y el material, genera una relación estética cohesiva y multifacética.





Figura 6. Registro de procesos. 2024. Ganemos Más

Así, entonces, el uso de la cerámica, la marroquinería y el tejido, ha sido una excusa diversa para la experimentación sensible en torno a la forma, el material y la textura, no de manera separada, sino como “pasos conceptuales” para comprender la complejidad creativa, desde la diversidad de decisiones y situaciones que deben asumirse para la realización de piezas y objetos artísticos, pues ellas ofrecen una visión holística y profunda que al cabo es insumo para los significados de la creación, siendo la síntesis de las intenciones subyacentes del hacedor. Todas ellas están refiriendo además la maestría técnica tanto del artesano, como su experiencia conceptual sobre las reflexiones que quiere evocar. Álvaro genera una reflexión interesante al decir que quizás no existe la creación, sino la modificación de la forma, el material y la textura para darle unos significados a la diferencia, que es al cabo lo que llamamos pieza creativa.

### Argumento

#### Experiencia personal, contexto cultural, interacción social

El argumento es indagado desde la relación entre las *experiencias personales*, *el contexto cultural* y *la interacción social*, ya que estos postulados, derivados de la consecuencia de indagar los oficios e intenciones técnicas, también contribuyen en la ampliación de la significación de la creación objetual, pues se dan de manera intrínseca y multifacética en cada uno de los participantes. Sennett (2008) sostiene que “la verdadera destreza en cualquier oficio se forja cuando el creador se enfrenta a las necesidades del contexto específico en el que trabaja” (p. 33), destacando cómo el hacer artesanal está profundamente influenciado por las realidades concretas del entorno del artesano. Estas prácticas, como señala el autor, están moldeadas tanto por las experiencias personales como por las interacciones dentro de la comunidad y la sociedad, lo que da un significado único y contextualizado a la experiencia del hacer. De este modo, las experiencias personales son el origen del significado y la individualidad creativa, pues todo acto creativo surge desde la singularidad. Juan, en una de las sesiones, establece que “la creación siempre está mediada por la relación que se ha tenido con los propios pensamientos y las circunstancias individuales que definen los pensamientos propios” dicha afirmación es cierta pues el pensamiento está mediado por las circunstancias del entorno, familiares, sociales, entre otras, para que la individualidad se sitúe en un lugar concreto de reflexión (Villa, 2019).

El contexto cultural, por su parte, proporciona el marco dentro del cual se forman y se entienden las experiencias individuales, pues afecta en cuanto a las creencias, valores, prácticas y tradiciones en los entornos donde el individuo se encuentra, de modo que actúan como referentes que guían las percepciones, comportamientos y decisiones de los sujetos. Este contexto cultural no solo determina lo que se considera significativo o valioso para cada una de las personas, sino que también está permeado por aquello que sucede entre la interacción de individuos sociales, pues de dichas confluencias se derivan las identidades de las reflexiones, significando que las experiencias individuales no pueden ser plenamente comprendidas fuera del contexto cultural de donde han emergido más allá de un asombro (Mansoa, 2023).

En consecuencia, el contexto cultural determina la interacción social a través del cual las experiencias individuales son compartidas, interpretadas y validadas dentro de una comunidad (Helbo, 2021). Las relaciones interpersonales y los procesos comunicativos permiten que los individuos generen prácticas colectivas que deben ser recíprocas, pues en esta relación mutua se definen las tradiciones y necesidades colectivas que tras su permanencia, definen el contexto cultural y en consecuencia también la labor y herencia de los individuos, pues todas aquellas prácticas son el resultado de expectativas sociales, que son producto del contexto, de modo que determina como los individuos se comportan y se relacionan entre sí. Según Sennett (2008), “la habilidad no solo se perfecciona en el trabajo individual, sino que se cultiva dentro de las interacciones sociales que permiten aprender unos de otros y adaptar el oficio a las necesidades comunes” (p. 72). Lo que implica una cohesión del trabajo artesanal con la comunidad que se entrelaza a las preguntas individuales, pues las habilidades se enriquecen en el marco de la cooperación y el intercambio mutuo.

A través de la interacción social, las experiencias individuales se integran en un tejido social amplio, para así reafirmar los roles sociales. Esta dinámica interactiva contribuye a la cohesión social y a la formación de una identidad colectiva, al tiempo que permite a los individuos encontrar su lugar dentro de la comunidad. Gabriela establece que su contexto ha determinado su proceso artístico al ser mujer, ser de Pereira y estar rodeada de estéticas donde la mujer está siempre sometida a estereotipos sociales de belleza, suceso que también sucede con Diana,

cuando dice que las estéticas siempre definen a la mujer en cómo debe verse ante los ojos de los demás.

Finalmente, la relación entre las experiencias individuales, el contexto cultural y la interacción social, constituyen un proceso bidireccional en el cual no solamente influye el contexto en las experiencias personales, sino que estas son transformadoras del contexto cultural en sí mismo y en consecuencia la implicación de las partes en las relaciones sociales, puesto que es desde esas acciones y relaciones recíprocas que se generan los cambios culturales y sociales, pues los individuos, a través de sus acciones, cuestionan y redefinen las prácticas culturales, en cuanto a que estas también están definiendo esas maneras de pensar y actuar de cada persona. Este proceso es crucial en la transformación social pues implica que el movimiento siga sucediendo de manera perenne.

El oficio de la cerámica, asumido desde el argumento de la experiencia personal, derivado de la forma como indagación estética, sitúa al artesano y al estudiante en comprender su propio hacer y su propio pensar, desde una indagación meramente particular. Esto porque tanto las ideas como los procesos de ejecución se ven transformados no solo por las implicaciones personales, sino también por la corporalidad que define dichos objetos, pero también en la intención conceptual de las formas que se pretenden al cabo.

Así, la creación cerámica es un oficio íntimamente ligado al tacto y la manipulación directa de los materiales, las manos se convierten en observadoras del material desde una atención sensible y precisa, que reconoce la propia temperatura para el secado de la arcilla o la presión y peso que las manos ejercen sobre la materia. Este acto de modelar y transformar la arcilla puede ser visto como una extensión de la propia identidad del artesano, donde las texturas, formas y acabados de las piezas cerámicas se convierten en una expresión tangible de sus experiencias personales, pues son la manifestación tacita de su pensar plasmado en el objeto.

Por otro lado, la marroquinería, en su argumento de contexto cultural, requiere ya no solo la individualidad, sino que comprende la necesidad de relación con el entorno, desde entornos ya no excesivamente personales, sino medianamente compuestos con el entorno social para su producción, pues reconoce la importancia del material en su producción colectiva, cuyo enfoque colaborativo involucra a artesanos, diseñadores y comunidades en el proceso de creación de productos, pues haya en esa conjunción un beneficio para el colectivo.

Este enfoque no solo respeta y preserva las técnicas tradicionales, sino que también integra nuevas ideas y perspectivas, promoviendo un trabajo ampliado para todas las partes que reciben su beneficio, siendo incluso una síntesis dinámica de conocimientos diversos, ya que en gran parte la participación es intergeneracional y multidisciplinar, permitiendo que los artesanos compartan su experiencia y habilidades, mientras que los diseñadores y otros participantes aportan nuevas miradas para el diseño, su funcionalidad y estética, resultando en objetos más situados a las realidades de los entornos concretos. Esto no solo fortalece la identidad cultural compartida, sino que también empodera a las comunidades a valorizar sus conocimientos y prácticas, pues reconocen un circuito ampliado de agentes participantes.

El trabajo del cuero en su relación de contexto cultural pretende un comercio que pasa por la no industrialización, siendo justo y sostenible, pues procura ser ético con las necesidades de todos los sabedores, permitiendo oportunidades económicas para las comunidades locales que han hecho parte de los procesos. Es de anotar que la integración de elementos culturales locales en los diseños finales refuerzan la identidad cultural y permite que los productos resultantes narren historias que resuenan tanto a nivel local como global, de manera artesanal como artístico, cuya sinergia entre tradición e innovación fomenta una apreciación más profunda de la herencia cultural, promoviendo el desarrollo sostenible. Adamson (2013) reflexiona sobre cómo la distinción entre arte y artesanía ha evolucionado a lo largo del tiempo, explicando que

estas categorías han sido utilizadas históricamente para imponer jerarquías sociales y culturales, donde lo “artístico” se asocia con el estatus y la exclusividad, mientras que lo “artesanal” a menudo se ve como inferior, sin reconocer su capacidad de transmitir identidad y significado. (Adamson, 2013, p. 48)

Finalmente, el tejido es un acto de interacción social, en cuya indagación estética desde la textura, al ser una decisión sobre la forma, es una decisión sobre lo colectivo, pues el acto de tejer es una actividad comunitaria que construye comunidad, esto se debe a que el tejer es una práctica que históricamente ha congregado a individuos, especialmente a mujeres, en un espacio común de producción y comunicación.

En muchas culturas, los talleres de tejido se dan en entorno familiares en donde se reúnen las personas de

manera informal en torno a la palabra, siendo entonces espacios de socialización, o donde las personas del entorno configuran sus realidades en la medida que van generando una textura con sus manos. Dicha socialización es una acción política de interacción social, ya que en esa conjunción se comparten historias, se transmiten conocimientos, se fortalecen lazos comunitarios y se piensa conscientemente. Este aspecto social del tejido crea un sentido de pertenencia y solidaridad, promoviendo la cohesión social y la identidad colectiva.

Tejer es inevitablemente un reflejo tangible de la interacción social y cultural. Por ejemplo, en los talleres los participantes, contaban historias, memorias de enseñanzas de la abuela, para expresar situaciones y decisiones cambiantes a través de sus diseños, pues cada puntada iba definiendo una intención sobre el proceso. Estos textiles no solo tienen valor estético y funcional, sino que también actúan como portadores de memoria y tradición, transmitiendo valores y conocimientos de generación en generación.

Es de considerar que el acto de tejer, en sí mismo, puede ser visto como una metáfora de la construcción social, ya que entrelazar hilos para crear un tejido cohesionado, refleja la manera en que las interacciones individuales contribuyen a la formación de una estructura social integrada. Cada hilo, aunque independiente, forma parte de un todo mayor, donde la colaboración y la interdependencia de cada una de las partes, es esencial para la determinación de la complejidad de todos (Hernández-Bolívar y Echeverry-Arias, 2021). Esta metáfora del tejido subraya la importancia de la cooperación y la conectividad en la vida social, destacando cómo las acciones individuales y las relaciones interpersonales se entrelazan para formar la base de la cohesión y la solidaridad comunitaria.

## Conclusiones

### Creación individual

#### Creación artística, el símbolo, significados propios

La creación individual se define desde la mirada personal de cada uno de los estudiantes en función de su búsqueda de sentido creativo personal, ya que, desde sus propias experiencias, saberes y significados, se dan los símbolos, generando relaciones interconectadas que sitúan su propia definición e interpretación artística. Así, la creación es un

proceso que permite a cada persona referir sus pensamientos, en concepciones plásticas únicas, pues ellos manipulan dicha experiencia por medio de su hacer. En dicho proceso de creación, están usando símbolos, que representan sus intenciones para comunicar los significados de su concepción del mundo. En este sentido, los postulados de Shiner (2001), sitúan la comprensión de que lo que entendemos por “arte” es en realidad una construcción histórica, un concepto que se fue gestando gradualmente y que está profundamente vinculado a la idea de la expresión personal y la creatividad individual.

Esta concepción moderna de arte no siempre ha existido, sino que en sí misma fue una respuesta a una época y esta invención ha condicionado nuestra forma de pensar y producir arte y artesanía. Así, el proceso creativo de cada individuo no solamente es una manifestación de su visión personal, sino también una participación en un marco histórico-cultural que le otorga significados específicos a esos símbolos y expresiones de los cuales hace uso. Los símbolos, por su naturaleza y en sus múltiples significados, derivan de una subjetividad que se construye a partir del contexto cultural, histórico y personales en el que se encuentran inmersos, pues estos actúan como puentes entre su condición individual y la lectura que los públicos hacen sobre la obra, pues todo el tiempo comparten la dualidad del significado propio y las connotaciones universales, refiriendo a su vez que el espectador también se verá influenciado por su propia condición y bagaje cultural, lo que permite una diversificación dinámica de significación. Es, entonces, que dicho proceso de interpretación y resignificación convierte a la creación en un campo de interacción simbólica ampliada pues las capas de significado coexisten y dialogan entre partes e individuos.

Los significados propios emergen de la intersección entre la intención individual y la naturaleza de los símbolos que son usados, los cuales a su vez devienen de las prácticas culturales del entorno, para finalmente ser percibidos por el espectador, pues no se someten a una simple transmisión unidireccional de ideas, sino que permiten un diálogo constante entre significados que se negocian y se reconfiguran continuamente.

Situando los procesos creativos individuales, Juan Sierra (figura 7) indaga sobre los tejidos urbanos, centrando el tejido como una metáfora de la sociedad, en la cual el entorno se da en la relación con el otro, y donde la acción constante de tejer se vuelve escultura como resultado de las conversaciones y reflexiones que se dieron en el transcurso de los talleres. El material fue generando en su propia condición una espiral en la cual cada color representa la participación de los otros estudiantes, en su interior están los relatos de vida de cada uno de ellos. El objeto es entonces un suceso de escucha al otro. Implicando una concepción del arte que se construye con otros.



Figura 7. Registro de procesos. 2024. Ganemos Más

El proceso de Jenny Cruz (figura 8) se focaliza a partir de la cerámica, indagando sobre lo andrógino (Andrógino), en una intención de exaltar el cuerpo humano aboliendo su género como condición determinante en la sociedad, pues cuestiona la excesiva necesidad de clasificar a las personas en función de encajar en los entornos sociales. Así es que, por medio de una forma ancha, cuestiona la idea de belleza, de modo que, ahondando en la textura por medio del color, genera una rareza en aquello que se considera estandarizado. Este enfoque puede analizarse a través de los postulados de Ticio Escobar, quien, en su reflexión sobre las bellas artes y las artes y oficios, cuestiona las fronteras rígidas entre lo artístico y lo artesanal, señalando que las artes populares y la artesanía no son simplemente reducidas a un esquema funcional o decorativo, sino que encierran una profundidad simbólica y una carga cultural que puede desafiar las concepciones tradicionales de la belleza y el arte. La cerámica de Jenny, al subvertir las normas de belleza y género, no solo utiliza al objeto como artefacto sino como una propuesta estética que desestabiliza los estándares establecidos.



Figura 8. Registro de procesos. 2024. Ganemos Más

El proceso de Paola Méndez, “A mi imagen y semejanza” (figura 9), es un cuestionamiento a la figura de Cristo al cambiar su sentido masculino por una figura femenina. Es, pues, una pieza que se fragmenta, que halla su significado en la suma de elementos simbólicos como la corona de espinas, que busca indagar en ese sometimiento hacia la mujer como ser secundario, pues ella define que la idea de Cristo también es femenina. Esto en sí mismo es una indagación al hacer y pensar como resultado de la historia y de los mismos imaginarios que establecemos como sociedades en torno a nuestras creencias colectivas y la réplica de las mismas.



Figura 9. Registro de procesos. 2024. Ganemos Más

El proceso de Diana Cruz se ve permeado ante la pregunta qué es el hábitat (figura 10), ante lo cual afirma “aquí sobrevivo, por consiguiente, este es mi hábitat”, lo que implica unas reflexiones en torno a los espacios que todos habitamos, desde la diferencia social y necesidad de coexistir entre todos, en donde cada uno se alimenta de los otros, siendo relevante su pensar en cuanto a que define que

Se parte de la idea de que un hábitat no es únicamente un lugar en el que viven animales salvajes, sino que es un lugar con las condiciones apropiadas para que sobreviva ya sea un organismo, un animal o en este caso una comunidad de personas.

Así, en una acción de bordar cartográficamente, sitúa a los habitantes del barrio que conviven mutuamente.



**Figura 10.** Registro de procesos. 2024. Ganemos Más

Finalmente, Gabriela Montes (figura 11) indaga sobre los estándares de belleza en la sociedad colombiana por medio de cinco piezas que relacionan el yeso y la cerámica, omitiendo el cuidado pulido para así demostrar la diferencia entre los cuerpos que hacen parte de la realidad concreta de las personas, de modo que su intención no es enaltecer una forma, sino por el contrario sugerir la diversidad real de cuanto está presente en la sociedad.



**Figura 11.** Registro de procesos. 2024. Ganemos Más

Por último, el proceso creativo se constituye en una manifestación única que conecta la expresión personal con un contexto histórico y cultural más amplio, en donde los símbolos utilizados son el centro de confluencia, pues ya no refieren una concepción individualizada, sino que participan en un diálogo constante con los entornos de donde emerge y donde finalmente regresa para la interpretación de los públicos, quienes, influenciados por sus propias condiciones, dan significados que trasfiguran la creación permitiendo nuevos significados.

La creación artística en consecuencia es una interacción simbólica en la que los significados se negocian, se resignifican y se amplían para finalmente y respaldado por los postulados de Shiner, muestra cómo la concepción moderna del arte es una construcción histórica vinculada a la expresión personal, permitiendo que cada obra se convierta en un punto de encuentro entre la individualidad y lo colectivo, entre lo personal y lo universal.

## Referencias

- Adamson, G. (2021). *Craft: An American history*. Bloomsbury Publishing.
- Alonso, M. (2022). Francia Márquez y el diseñador colombiano Esteban, un homenaje a África. *Vanitatis*. [https://www.vanitatis.elconfidencial.com/estilo/moda/2022-08-10/francia-marquez-colombia-disenador-esteban-africa-sinisterra\\_3473250/](https://www.vanitatis.elconfidencial.com/estilo/moda/2022-08-10/francia-marquez-colombia-disenador-esteban-africa-sinisterra_3473250/)
- Álvaro, I. (2001). *Artes decorativas: una aproximación crítica*. Ediciones Akal.
- Balbi, F. (2020). La inversión de la teoría en la etnografía en antropología social. *Revista del Museo de Antropología*, 13(2), 203-214.
- Dissanayake, E. (2000). *Art and intimacy: How the arts began*. University of Washington Press.
- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Duke University Press.
- Escobar, T. (2004). *El lugar del arte y la memoria cultural: Reflexiones sobre el pensamiento ilustrado y las artes* (pp. 45-67). Editorial de la Universidad Nacional.

- Fernández, J. (2022). Fabricación aditiva de materiales cerámicos en la industria aeroespacial [Trabajo de fin de grado en Ingeniería Aeroespacial, Universidad de León].
- Fontecha, L. (2023). *Devolviendo memoria: una historia a través de la memoria y tradición de la cerámica*. Universidad Jorge Tadeo Lozano. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/bitstream/handle/20.500.12010/31623/DEVOLVIENDO%20MEMORIAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Garrido, M. (2021). La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (90), 35-46. <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi90.3820>
- Helbo, A. (2021). Las metamorfosis del espectador y la competencia espectral. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (35), 9-22.
- Hernández-Bolívar, M., y Echeverry-Arias, A. (2021). Reconstrucción de la memoria histórica y desarrollo del tejido social en comunidades Afrodescendientes. *Cultura Educación Sociedad*, 12(1), 119-132.
- Mandoki, K. (2003). *Lo prosaico. Una poética de lo cotidiano*. Ediciones de la Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mansoa, J. (2023). Arte y contexto social. *Arte, individuo y sociedad*, 35(2), 733.
- Nardone, C. y Ariotti, J. (2023). Patrimonio Cultural Inmaterial como Bien Común Global: genealogía de su tratamiento en la Unesco. *Cadernos Electrónicos direito Internacional sem fronteiras*. <https://philarchive.org/archive/NARPCI-2>
- Olaya, F. (2023). Transmisión participativa de la memoria colectiva de paisajes culturales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (184), 205-218.
- Orozco, J., Ruíz, C. y Collazzo, P. (2023). La cultura ancestral como generadora de valor en una cadena productiva. *Revista científica anfíbios*, 6(1), 57-66.
- Padilla, R. (2021). Contribuciones a la secuencia cerámica del Clásico Tardío en Yaxchilán. *Antrópica: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 7(14), 87-120.
- Parra, O., Barrios, D., Díaz, J., Espinosa, M., Tafur, A., Moscoso, M., Lozano, H. y Álvarez, D. (2024). *Pensar y hacer sociedad desde la Facultad de Ciencias Humanas y Artes*. Universidad del Tolima.
- Pastorino, M. (2022). Arte, técnica y estética: el enfoque productivo de la enseñanza artística universitaria. *Káñina*, 46(1), 7-22.
- Peixe, R., Hernández, F., Priero, J., y Canônica, R. (2020). Ensino de artes visuais e artesanía: experiências, confluências e derivas. *Gearte*, 7(3), 428-443.
- Pérez, A. (2023). Los talleres artesanales y sus prácticas: una agenda de investigación para las transiciones. *Kepes*, 20(27), 203-229.
- Rodríguez, J. y Díez, J. (2021). *La cerámica: la creación de un nuevo material*. Diario de Atapuerca.
- Saldívar, C. y Ortega, A. (2021). El neolítico origen de las finanzas públicas. *Contribuciones a la Economía*, 19(1), 6-15.
- Salem, L. y Splendido, M. (2020). La materialidad de la escritura: los textos para la construcción de la memoria en el Mediterráneo antiguo. Instituto de Investigadores en Humanidades y Ciencias Sociales. <https://idihcs.fahce.unlp.edu.ar/proyectos/la-materialidad-de-la-escritura-los-textos-para-la-construccion-de-la-memoria-en-el-mediterraneo-antiguo/>

- Sandoval, M. (2021). Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (90), 47-59. <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi90.3822>
- Sennett, R. (2008). *El artesano*. Editorial Anagrama. <https://iupa.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2016/06/Sennett-richard-el-artesano.pdf>
- Serrano-Macias, J. (2022). De lo experimental a lo creativo: metodología didáctica para aprender jugando. *YUYAY: Estrategias, Metodologías & Didácticas Educativas*, 1(1), 51-70. <https://doi.org/10.59343/yuyay.v1i1.5>
- Shiner, L. (2001). *La invención del arte: una historia del arte moderno*. Ediciones Istmo.
- Storm, H. (2020). El artesano como símbolo nacional. En M. Romeo, M. Salomón, y N. Tabanera (eds.), *De relatos e imágenes nacionales. Las derechas españolas (siglos XIX-XX)* (pp. 65-91). Prensas de la Universidad de Zaragoza. <https://hdl.handle.net/1887/3220782>
- Vargas, C. (2022). Tejido de palabra, cuerpo y territorio entre tres mundos indígenas andino-amazónicos. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 24(2), 113-138.
- Villa, R. (2019). *La narratividad y subjetividad de la experiencia. Autobiografías visuales* [Tesis de doctorado, Universidad de Castilla-La Mancha].