

ARTESANÍA Y DISEÑO INDUSTRIAL EN LA ORFEBRERÍA DEL ESTADO MÉRIDA (VENEZUELA): UN ANÁLISIS MULTI CASO

Crafts and Industrial Design in the Merida State (Venezuela) Jewelry: A Multi Case Analysis

Recibido: 01/07/2018
Aceptado: 07/05/2019

Alejandro Rassias López. Universidad de Los Andes, Venezuela. rassalex@ula.ve

Resumen:

El presente artículo delinea las características de un grupo de diez orfebres contemporáneos del Estado Mérida (Venezuela) y la manera en que vinculan su actividad con el Diseño Industrial. Con este fin el autor realizó una investigación cualitativa bajo la modalidad de Análisis de Multi Caso, evaluando variables relacionadas al tipo de productos que ellos desarrollan; su competencia, ventas y mercadeo; sus requerimientos operativos, de producción y administrativos, siguiendo la propuesta para evaluación de Luza (2006). La información obtenida se analizó con el software IBM SPSS (versión 23/2014). Los resultados verifican la producción de accesorios de orfebrería de alta calidad en Mérida.

Palabras clave: Accesorios, artesanía contemporánea, Diseño Industrial, orfebres.

Abstract:

The present paper outlines the characteristics of ten contemporary jewellers at Merida State (Venezuela) and the way they relate their activity to Industrial Design. To this end, the multi case analysis technique was used to carry out qualitative research and assess variables related to the nature of their products; their competition, sales and marketing; their operative, productive and managerial requirements, following the assessment proposed by Luza (2006). This information was analyzed with the IBM SPSS software (version 23/2014). The results verify the production of high quality jewellery accessories in Merida.

Keywords: Accessories, contemporary craft, Industrial Design, jewellers.

1. Introducción: La artesanía, patrimonio cultural de la sociedad

Varios países latinoamericanos tienen una sólida tradición artesanal. Un ejemplo del potencial artesanal lo encontramos en Colombia donde genera una gran demanda de mano de obra, que ubica a la artesanía con una participación del 15% en la ocupación en el sector; esta dinámica favorece las políticas de empleo nacionales, permitiendo mantener la ocupación y además generar nuevos puestos de trabajo (Navarro, 2013). En Venezuela existen innumerables ejemplos. Sólo el estado Lara tiene una gran tradición a través de piezas en madera y barro, prendas textiles y accesorios de orfebrería que reflejan con claridad la identidad cultural del país.

La artesanía venezolana no sólo ayuda a delinear el patrimonio material de su cultura, también mantiene una clara presencia en los espacios de su cotidianidad. De hecho, personifica la síntesis creadora de una concepción del mundo (*Weltanschauung*) de rico y complejo contenido simbólico, capaz de conjugar armónicamente prácticas de expresividad individual y de afirmación colectiva que no sólo preservan el patrimonio cultural de un país y sirven de fuente para su permanente reafirmación, sino también sirven de vía para propiciar una actividad productiva sustentable en la comunidad (Carrasco y García, 2009).

Los artesanos surgen de forma natural cuando un grupo de personas comienza a elaborar objetos en una localidad empleando materiales y técnicas tradicionales. "A través de su trabajo los artesanos satisfacen motivaciones internas (desarrollo personal, identidad, expresión) y externas (económicas, reconocimiento)" (Ortíz, 2013, s/p.). Los productos artesanales reflejan las habilidades propias de sus creadores al proponer objetos con un toque personal y valiéndose de técnicas bien desarrolladas. Si bien es cierto que los artesanos pueden requerir algún tipo de capacitación para comercializar y

optimizar sus destrezas, también es cierto que -aun así- su trabajo no pasa desapercibido por consumidores, curadores, e incluso diseñadores industriales.

La relación entre la artesanía y el Diseño Industrial no es nueva y tiene ya una importante tradición en América Latina, con gremios de diseñadores y programas gubernamentales que fomentan el desarrollo de una actividad artesanal orientada a rescatar la identidad de sus países. Ejemplo de ello son las Escuelas Técnicas de Artesanía y la Licenciatura en Diseño de Artesanías (México) y la Unidad de Formación de Artesanías (Colombia). En nuestro país existe el Programa Nacional de Formación en Orfebrería y Joyería, a cargo del Instituto Universitario de Tecnología del estado Bolívar (IUTEB), con apoyo técnico del Banco Central de Venezuela (BCV).

El movimiento artesanal de piezas de orfebrería ha tenido un gran impulso en los últimos años. En Venezuela, cada vez son más las personas que se suman a esta práctica, bien sea por pasatiempo o con fines comerciales (Hernández, 2010). Actualmente en nuestro país, trabajan en la orfebrería destacados artistas y jóvenes talentosos que tienen en el Salón Nacional de Orfebrería, un proyecto del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, a través del Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio un lugar para exhibir y conocer las novedades que se desarrollan dentro de esta actividad de diseño (Van Arcken, 2012, s/p) (figura 1). Partiendo de esta realidad, se propone una investigación con miras a interpretar el vínculo entre la artesanía y el Diseño Industrial en el movimiento orfebre del estado Mérida (Venezuela) partiendo de una serie de interrogantes que fueron determinadas a través de un análisis de caso.



Figura 1: Afiche oficial del Ministerio de la Cultura del IV Salón Nacional de Orfebrería

Fuente: <https://www.ministeriodelacultura.gob.ve/> (20-09-2018)

2. Marco teórico: Artesanía y Diseño Industrial, vínculos

La artesanía y sus cultores son parte esencial en el enriquecimiento del patrimonio cultural. A la par, esta actividad se afianza dentro de la estructura de las industrias creativas, estableciendo un ciclo creativo y cultural que contribuye a su vez al desarrollo económico de los artesanos. En el presente siglo la artesanía ha adquirido un papel trascendental en la sociedad.

Hoy en día, los artesanos son figura indiscutible del patrimonio cultural de un país, pues más allá de imprimir a sus piezas las particularidades del entorno que los rodea, transmiten sus conocimientos a las nuevas generaciones y atraviesan fronteras con sus creaciones (Bandarín, 2011, p. 11)

Por otra parte, la artesanía es una de las actividades más rentables del sector cultural, al contar con un gran potencial para su desarrollo en lo pedagógico, social y económico (CEPAL, 2000).

A la luz de lo que algunos especialistas han

llamado "artesanía de signo contemporáneo" (Calzadilla, 2001), hoy en día la expresión artesanal no sólo combina la riqueza de los conocimientos tradicionales con la innovación que le confieren los maestros artesanos. También se ha convertido en un medio para aportar formas distintas de interpretar la actualidad tal como lo hace el diseño. Esto implica una revitalización de su oficio que además tiende a mejorar la calidad de sus procesos productivos y fomenta la creación de objetos ajustados al mercado actual.

Según la Ley para el Desarrollo y la Creación Artesanal, vigente en Venezuela desde el año 2015 (Gaceta Extraordinaria N° 6.184), se considera artesano a la persona que, usando su ingenio y destreza, transforma materias primas en creaciones autóctonas o en manifestaciones artísticas utilizando instrumentos de cualquier naturaleza. Conforme a esta Ley, el producto artesanal deberá lograrse mediante la intervención del trabajo manual del artesano, como factor determinante y sin alcanzar producciones en serie equiparables a las del sector industrial. Otro de los aspectos relevantes de esta Ley es que declara a la artesanía como interés público, otorgándole atención especial por parte del Estado (figura 2).

La producción artesanal proyecta objetos a partir de la transformación de materias primas naturales básicas, mediante procesos productivos no industriales que involucran máquinas y herramientas simples con preponderancia del trabajo físico y mental (División de Planificación Nacional de Colombia, DPN, 2006).

En la producción artesanal, están involucrados trabajadores calificados que, mediante el empleo de herramientas manuales, realizan todas las actividades necesarias para la transformación de las materias primas en objetos. Cada una de estas tareas, generalmente, se corresponde con un determinado arte u oficio (alfarería, ebanistería, orfebrería, etc.). Regularmente, la producción artesanal es flexible y se adapta a



Figura 2: Afiche oficial del Ministerio del Turismo para la XX Feria Internacional de Artesanía

Fuente: <http://www.mintur.gob.ve/mintur/> (23-11-2017)

las exigencias de los clientes, ya que posee una gran capacidad para llevar a cabo las distintas operaciones necesarias para la conformación del producto final.

En la División de Ingeniería Mecánica e Industrial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), aseveran que la producción artesanal conserva una serie de características muy particulares, habitualmente, este tipo de producción se distingue por lo siguiente (2017, <http://oferta.unam.mx/carreras/58/ingenieria-industrial>)

- Fabricación manual, domiciliaria, para consumo de la familia o la venta de un bien restringido.
- En el mismo lugar se agrupan el usuario, el artesano, el mercader y el transporte.

- El artesano elabora los productos con sus manos en su totalidad, seleccionando personalmente la materia prima, dándole su propio estilo, su personalidad.
- Requiere de una fuerza laboral altamente especializada en el diseño de las operaciones de manufactura, especialmente para el armado final del producto.
- Tienen una organización descentralizada en una misma ciudad. Cada artesano se especializa en un componente del producto.
- El volumen de la producción es generalmente reducido.

Se puede afirmar, que la producción artesanal, tiene como fin la creación de objetos producidos en forma predominantemente manual con o sin apoyo de herramientas y máquinas, regularmente con el empleo de materias primas locales y procesos de elaboración transmitidos de generación en generación. En la actualidad, se sigue empleando esta denominación para referir a aquellos procesos, en los que no se ha hecho una gran incorporación de tecnología.

Los productos artesanales pueden ser de poca, mediana o alta demanda y aceptan fabricaciones a escala; otros son piezas únicas, expresiones representativas de la cultura del artesano y factor de identidad de su comunidad. En todo caso, con tecnología de producción o sin ella, las artesanías son objetos con identidad individual, ubicados en una dimensión económica distinta de la industria por su alto contenido de mano de obra y porque incorpora elementos históricos, culturales, estéticos y artísticos (DPN, 2006).

La clasificación de la artesanía es bastante uniforme, Sánchez (2003), Tejeda (2006) y Pérez (2010) la dividen en tres tipos:

- El arte popular, patrimonial o convencional: centrado en torno a un autor o núcleo familiar, producciones individualizadas en las que se materializa la creatividad, acompañada de una

comercialización personalizada y a pequeña escala.

- Las etno-artesanías: corresponden a conocimientos tradicionales heredados a través de generaciones y de profundo arraigo autóctono, forman parte de las labores cotidianas de las comunidades rurales indígenas o mestizas; la venta se realiza a través de un mayorista o de algún miembro del taller, los cultores alcanzan una baja retribución económica, y
- Las artesanías semi-industrializadas o contemporáneas: de reciente aparición y de producción netamente urbana, las realizan artistas que han aprendido su oficio en escuelas especializadas, establecen pequeños talleres y dependen económicamente de la producción que ejecutan de manera regular, trabajan siguiendo las tendencias del mercado.

Las reflexiones anteriores, permiten traer a colación una definición de artesanía adoptada en 1997 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) que destaca que los productos artesanales "son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado [...]". Aun cuando la artesanía está claramente asociada con tradición, esto no implica que no puedan valerse de nuevas tecnologías sin que ello suponga que se pierda el carácter artesanal; estos productos reflejan las excelentes habilidades de sus cultores y no pasan desapercibidas por consumidores, curadores, e incluso especialistas en Diseño Industrial (Ortiz, 2016).

Llama la atención que, en la actualidad, la denominación Diseño Industrial sigue acarreado algunos inconvenientes a la hora de delimitar sus alcances profesionales y disciplinares. En principio, refiere al procedimiento o método

con el que se manufacturan los objetos y no qué tipo de objetos diseña; a diferencia de otras categorías (textil, gráfico, audiovisual) que hacen referencia al tipo de objeto a diseñar, el Diseño Industrial alude al modo en que se va a producir: los métodos y procesos industriales (Chalko, 2012). Estos procesos, son a su vez, el modo de producción de otros diseños como por ejemplo el textil, que además fue una de las primeras actividades en pasar del artesano a la industria.

Por otra parte, el Diseño Industrial es la "operación de concebir, idear y proyectar un objeto independientemente de los medios en los que se plasma el proyecto y antes de iniciar su producción" (Ivañez, 2000, p. 2). El término industrial condiciona su campo de acción a la concepción de objetos para la producción industrial en serie.

En el año 2015, la Organización Mundial del Diseño, (WDO, por sus siglas en inglés) actualizó el concepto, según este organismo el Diseño Industrial queda definido como "...el proceso estratégico que trae consigo innovación, edifica el éxito empresarial y conduce a una mejor calidad de vida a través de productos, sistemas, servicios y experiencias innovadoras..." [Traducción propia]. El diseño debe entenderse, incluso el que mantiene el término "industrial", como una profesión multidisciplinaria más compleja que la labor creativa de los artesanos, que procura una mejora de las sociedades.

Existe un vínculo directo entre artesanía y Diseño Industrial derivado de un origen común como es la creación de objetos con fines utilitarios y simbólicos. Las artesanías en la enseñanza y práctica profesional del diseño son fundamentales, ya que revelan la experiencia de los oficios adquirida por siglos, y dan a conocer el progreso de las técnicas de diseño, de producción y de acabados (De La Rosa, 2013).

Sin embargo, algunos teóricos tienden a oponer con orgullosa fiereza el diseño industrial a

la artesanía, Johnson (1935) citado por Scanlan (2010), afirma: hace muchos años la artesanía sucumbió a la máquina en el campo de la producción, pero el diseño se mantuvo en la tradición del trabajo manual (cuadro 1). No fue hasta hace poco que se descubrió que el proceso industrial contenía los elementos de una nueva belleza [traducción propia].

Según Guillo Dorfles (1968), entre artesanía y diseño industrial existe una clara diferencia, una notable oposición, en vista de la cual conviene dirimir todo equívoco. Sin embargo, a comienzos de este siglo, en lo que pareciera ser un giro casi radical en su postura, el maestro Dorfles explica que el cambio de una cultura artesanal a una civilización mecánica y más recientemente a una signada por lo electrónico digital hace que sea usual la desaparición de muchos productos, hábitos, y formas industriales de objetos manufacturados, ya que los artefactos han sido sustituidos por signos, señales, y por la pantalla táctil.

Ante este hecho donde los signos, las señales, la digitalización y la virtualidad son elementos constitutivos de nuestras formas de vida; inscritas a una globalidad comunicacional, Dorfles apuesta a una recuperación de ciertas formas de artesanado, que tenían una apariencia ago-

nizante; asegura que “la preeminencia absoluta del objeto creado industrialmente pasará a ser sustituido por una nueva fase artesanal, manifestando vínculos con factores artísticos gracias al redescubrimiento de materiales naturales dejado de lado en los últimos tiempos pero vueltos a utilizar” (De Los Reyes, 2010, p. 70).

En el año 2002, el Museo de Arte Americano en Nueva York cambió su nombre al de Museo de Artes y Diseño. Posteriormente, en el 2003, la antes conocida Universidad de California de Artes y Oficios se convirtió en la Universidad de California de las Artes. La eliminación de la palabra artesanía de los nombres de estas dos instituciones de la autoridad cultural fue vista por muchos como un abandono de los principios sobre los que se fundaron. El debate y la controversia causada por estos cambios de nombre sugieren que instituciones como estas son fundamentales en la formación de las definiciones dentro del ámbito público.

Al respecto, Scanlan (2010) manifiesta que estos cambios de nombre no parecen corresponder con la muerte de un movimiento, sino más bien otro giro en la historia, uno en el cual la categorización se vuelve menos importante y la simplificación se convierte en una oportunidad para la investigación. Mientras que los

Cuadro 1: Diferencias entre la producción artesanal y la industrial

Fuente: Elaboración propia basado en UNAM (2017, <http://oferta.unam.mx/carreras/58/ingeniera-industrial>)

Producción Artesanal	Producción Industrial
No requiere grandes sumas de capital, predomina a mano de obra	La inversión de capital es significativa, producción mecanizada
Mayor cantidad de horas hombre involucradas en la producción	Menor cantidad de horas hombre involucradas en la producción
El cultor interviene en todo el proceso de producción del objeto	El trabajador actúa solo en una parte del proceso de producción
Mayor costo de producción implica mayor precio de venta	Menor costo de fabricación supone menor precio de venta
La diversidad y calidad del objeto depende del artesano	El producto se caracteriza por ser estándar
Se ajusta a pequeños mercados locales	Grandes mercados sustentan su producción
Poca oferta de objetos producidos	Mayor oferta de objetos fabricados

historiadores contemporáneos del diseño y la artesanía a menudo han prestado especial atención a escritos sobre la teoría y la crítica de arte para reconstruir estas definiciones, un enfoque alternativo es considerar los métodos en que las instituciones tales como museos y universidades han definido estos términos para el público y finalmente para los profesionales [Traducción propia].

3. ¿Joyería, orfebrería, bisutería?

Examinadas las semejanzas y diferencias entre la artesanía y el Diseño Industrial, se hace necesario definir la actividad llevada a cabo por los artesanos. Olver (2003) define la joyería como el oficio que consiste en dar forma (concebir adornos) a los metales preciosos y las gemas. Y a la orfebrería como el arte de labrar objetos, ya sean adornos o utensilios, de metales preciosos o de aleaciones de ellos.

Ambas existen desde los tiempos de la prehistoria, con el oro y la plata se producían exclusivas joyas siguiendo el estilo y los gustos propios de la época y las ciudades donde las elaboran. Se puede afirmar que, en Venezuela la orfebrería tuvo un desarrollo superior a otras actividades artesanales, "la obra de los plateros venezolanos se puede comparar con los mejores artistas americanos bien sea del Méjico o del Perú" (Duarte, 1970, p. 339). En nuestro país pocas investigaciones se han realizado sobre este arte, sin embargo, un estudio realizado por la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FACES) de la Universidad de Carabobo confirma que la orfebrería colonial venezolana por su calidad, podría ser comparada con la de cualquier lugar de América (FEDE, 2016, s.p).

La orfebrería fue una vez un adorno reservado para la iglesia y las clases altas, su contra parte es denominada bisutería: "labor de producir objetos de adorno, hechos de materiales no preciosos" (RAE, 2017, s/p). Hoy existe una mayor accesibilidad y variedad de materiales



Figura 3: Accesorios marca IMA®, nótese la diversidad de posibilidades para el mismo producto

Fuente: Inés María Rivas (Fotografía colección del autor)

semi preciosos, por ende, está a disposición de una gama mucho más amplia de consumidores (Codina, 2010). Para los orfebres contemporáneos, esta combinación de materiales nuevos y mayor diversidad de portadores permite infinitas posibilidades en cuanto a las maneras en que un accesorio puede ser concebido y presentado (figura 3).

Dentro de la enorme variedad de materiales que se utilizan en la orfebrería contemporánea, se detallan los más habituales (Doblado, 2006):

- Alambres, hilos y cadenas
- Abalorios (piedras, canutillos, mostacillas, perlas, borlas y cuentas)
- Ganchillos, broches, engastes y calotas

La orfebrería contemporánea obtiene su identidad por oposición a la joyería y orfebrería tradicional; por la utilización de materiales alternos como resinas, acrílicos, semillas, aleaciones novedosas, entre otros (Martin, 2011). Aun cuando los artesanos incorporan piedras semipreciosas, materiales sintéticos o naturales, metales nobles o no, en la fabricación de los accesorios de belleza no dejan de prescindir de la calidad y el diseño (figura 4).



Figura 4: Accesorio marca IMA® con materiales sintéticos y aleaciones novedosas

Fuente: Inés María Rivas (Fotografía colección del autor)

Se puede afirmar que, los orfebres contemporáneos dedicados al diseño de accesorios, incorporan rasgos de la joyería (metales preciosos), de la orfebrería tradicional (imágenes religiosas) y de la bisutería (materiales novedosos) (figura 5).

4. Análisis de caso

Considerando el método de análisis de caso como un procedimiento que permite examinar una circunstancia contemporánea y el comportamiento de sus participantes en un contexto real (Yin, 2003), para el caso objeto de esta investigación, se plantea un proceso metodológico que inicia con una revisión bibliográfica, que permite definir ciertos aspectos teóricos (relacionados con la producción artesanal y sus características) que sustenten la investigación (Kim y Kang, 2008) y posibiliten comprender los elementos que deben ser valorados en la investigación de campo.

4.1 Determinación de la muestra a estudiar

Para definir los artesanos a considerar, se realizó una consulta a 30 mujeres entre los 18 y 48 años, pertenecientes a los estratos II, III y



Figura 5: La orfebrería contemporánea (diseño de accesorios), incorpora características de la joyería, la orfebrería tradicional y la bisutería.

Fuente: el autor basado en Olver (p. 130 y 139) y Luza 30).

IV; clases media alta, media y media baja respectivamente (BCV, 2015), que emitieron sus opiniones basadas en sus experiencias como clientes regulares de los potenciales orfebres a entrevistar. Aplicando la técnica del muestreo por disponibilidad (Creswell, 2009), se consideraron los artesanos que tuvieran más de tres años en el mercado y una figura jurídica establecida (o en trámites). Con base en estos criterios, resultaron seleccionados diez orfebres residenciados en el Estado Mérida, Venezuela. Ellos son: Accesorios Fanabe, IMA Accesorios, Sol orfebre, Marro Accesorios, Hojalata, Paco orfebre, IR orfebrería, Mucu orfebrería, Joyandina y MM Accesorios (figura 6).

Para la recopilación de los datos se planteó un instrumento de investigación tipo entrevista semi-estructurada (Iduarte y Zarza, 2010), dividida según Luza (2006) en seis aspectos básicos a valorar en la elaboración de accesorios: productos, competencia, ventas y mercadeo, requisitos de operación, producción y administración. Con el objetivo de poder construir, a partir de la entrevista, una descripción tipo estudio de caso (Eisenhardt, 1991), se agregaron preguntas generales sobre: nivel de instrucción, estudios de artes y oficios, trayectoria, figura

jurídica y situación de la marca ante el Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual (SAPI).

Una vez definido el instrumento y la muestra, se procedió a la recolección de los datos, para ello se entrevistaron a los orfebres (casos) vía online. La información obtenida fue transcrita conforme las secciones del cuestionario, para construir el caso de estudio (Valencia, Person y Snelders, 2013). Seguidamente se procedió al análisis en el software IBM SPSS versión 23/2014. En este software se importaron y codificaron los datos de los casos, en principio bajo una codificación abierta y luego bajo una codificación selectiva, para establecer un esquema de comparación constante (Hernández, Fernández y Baptista, 2010) que permitiese interpretar y analizar la información resultante (Aramand y Vallieri, 2012).



Figura 6: Accesorios de la marca merideña MM®

Fuente: María Milagros León (Fotografía colección del autor)

4.2 Casos y resultados

Los aspectos comparados en los diez casos de estudio se dividieron en dos grandes grupos a saber, datos generales y, datos de producción y comercialización.

Datos generales:

1. sexo y edad del orfebre,
2. tiempo en años dedicado a la actividad de la orfebrería,
3. nivel de instrucción,
4. estudios formales y/o cursos de orfebrería realizados,

Datos de producción y comercialización:

5. volumen de producción: limitado (producción por lotes) o ilimitado (producción continua),
6. tamaño del mercado: reducido (exclusivamente nacional) o amplio (panregional),
7. poder adquisitivo del cliente: menor (adquiere 1 o 2 piezas) o mayor (adquiere 3 o más),
8. tipo de mano de obra: básica (sin estudios) o calificada (estudios previos),
9. características de las herramientas y máquinas: uso general (genéricas) o especializadas (para orfebres),
10. valor agregado del producto: bajo (sin garantía) o alto (con garantía),
11. precio final del accesorio: barato (estableciéndose en el mercado) o costoso (nicho ya consolidado),
12. clase de componentes: (estándar – peculiares),
13. el rol que desempeña: (fundador – diseñador – productor),
14. la frecuencia de contacto con los clientes: inusual (semanal) o frecuente (diario),
15. las condiciones del taller de producción y el local de comercialización: (aparte – juntos) y
16. los proveedores de materias primas: (nacional – local).

Cuadro 2: Matriz de aspectos comparados

Fuente: Elaboración propia

Aspectos considerados	Caso									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Sexo	M	F	F	F	F	F	M	F	F	F
Edad	55	26	44	38	47	40	25	33	39	37
Años de dedicación	35	3	3	9	14	10	5	12	10	16
Instrucción	Bachiller									
	TSU	•	•		•					
	Universitario			•		•	•	•	•	•
Estudios	Si	•		•	•	•	•	•	•	•
	No		•							
Figura jurídica	Si		•	•	•	•	•	•	•	•
	No	•								
Situación SAPI	Si				•			•	•	•
	No	•	•	•	•		•			
Volumen de producción	Ilimitado									
	Limitado	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Tamaño del mercado	Reducido	•	•	•	•	•	•	•	•	•
	Amplio									
Poder adquisitivo	Menor	•					•			
	Mayor		•	•	•	•		•	•	•
Mano de obra	Básica									
	Calificada	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Tipo de maquinas	Uso General	•	•	•	•	•	•	•	•	•
	Especializada									
Valor agregado	Bajo									
	Alto	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Precio final	Barato	•	•		•		•			
	Costoso			•		•		•	•	•
Tipo de componentes	Estándar	•	•	•		•	•	•	•	
	Peculiares				•					•
Rol del propietario	Fundador	•	•	•	•	•	•	•	•	•
	Diseñador	•	•	•	•	•	•	•	•	•
	Productor	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Contacto clientes	Inusual									
	Frecuente	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Producción y venta	Aparte			•	•		•	•	•	•
	Juntos	•	•				•			
Materia prima	Nacional		•	•	•	•	•	•	•	•
	Local	•					•			
Dependencia económica	Si		•	•	•		•	•	•	•
	No	•								

Una vez establecida la codificación y llevado a cabo el análisis de los datos, en el software IBM SPSS, de la información recolectada en los diez casos estudiados, se obtuvieron los siguientes resultados:

1. El 80 % de los casos corresponde a orfebres de sexo femenino.
2. La media aritmética de las edades de los casos resultó ser 38,4 años.
3. La media aritmética de los años de dedicación de los casos resultó ser 11,7 años.
4. El 70 % de los casos posee estudios universi-

tarios de carrera larga, el 30 % restante corresponde a técnicos superiores universitarios.

5. El 90 % de los casos tiene una figura jurídica establecida (firma personal o compañía anónima).
6. El 40 % de los casos tiene su marca debidamente registrada en el SAPI.
7. El 90 % de los casos posee estudios formales y/o cursos de orfebrería.

8. El 90 % de los casos afirma que su volumen de producción es limitado, para un mercado reducido destinado a unos consumidores que por lo general tiene mayor poder adquisitivo.

9. El 100 % de los casos declara que su mano de obra es altamente calificada y polivalente en las tareas relacionadas con la fabricación, incluido el diseño de los productos.

10. El 100 % de los casos manifiesta poseer flexibilidad para ejecutar diversas actividades, cuando son necesarias, debido al empleo de herramientas y máquinas de uso general con un ritmo pausado en la ejecución de las labores.

11. El 100 % de los casos manifiesta que sus objetos son de alto valor agregado. El 60 % afirma que el precio final de venta es elevado, el otro 40 % ofrece precios más asequibles por estar haciéndose de un nicho en el mercado.

12. El 80 % de los casos ratifica fabricar objetos con componentes estándar, cuando no son objetos únicos.

13. El 100 % de los casos avala que la producción es supervisada por ellos mismos, se definen propietarios-fundadores-diseñadores que mantienen el control de su empresa.

14. El 100 % de los casos reitera que mantiene un frecuente contacto con los clientes.

15. El 70 % de los casos posee el taller de producción aparte del local de ventas (todos en centro comerciales), el 30 % restante produce y vende en el mismo lugar (hogar, mercados artesanales y ferias).

16. El 80 % de los casos adquiere las materias primas en el mercado nacional (inclusive internacional), el otro 20 % adquiere los suministros directamente en la ciudad de Mérida.

17. Todos los casos sostienen que, de no ser por el constante aumento de los materiales producto de la inflación en Venezuela, el valor del objeto podría mantenerse a lo largo del

tiempo, ya que sus piezas no son únicas, ni obras de arte altamente reconocidas con una alta demanda.

18. El 80 % de los casos afirma que depende económicamente únicamente de la venta de accesorios, el otro 20 % combina la venta de sus productos con la enseñanza de la orfebrería.

Estos resultados revelan que esta corriente merideña es de reciente aparición, de producción netamente urbana y siguiendo los lineamientos que dicta el mercado. Existe una evidente preocupación por incorporar una alta creatividad y calidad en los accesorios, pautas que los orfebres han incorporado a través de cursos de formación especializados en el área. En el proceso de producción se incorporan elementos técnicos y estéticos procedentes de diferentes contextos sociales, culturales y económicos; así como significativos procesos de transformación tecnológica (figura 7).



Figura 7: Accesorios marca Fanabe® incorporando elementos de diferentes contextos sociales, culturales y económicos.

Fuente: Fabiana Cepeda (Fotografía colección del autor)

Otro resultado importante para la investigación, es cómo los diferentes perfiles de los orfebres entrevistados se corresponden con lo expresado por Castro (2003), quien plantea que la artesanía contemporánea o neo artesanía: es

la producción de objetos útiles y estéticos desde el entorno de los oficios y en cuyos procesos se combinan elementos técnicos y formales procedentes de otros contextos socioculturales y otros niveles tecno-económicos. Culturalmente, tiene una característica de transición hacia la tecnología moderna y/o la aplicación de principios estéticos de tendencia universal y/o académicos, y procura destacar la creatividad individual expresada por la calidad y originalidad del estilo (figura 8).



Figura 8: Accesorio marca MM® integrando calidad y originalidad

Fuente: María Milagros León (Fotografía colección del autor)

Para finalizar, se puede afirmar que, en el Diseño Industrial, existe un argumento propicio para la concepción de accesorios de orfebrería teniendo en cuenta las características inherentes de la artesanía contemporánea: la libertad de concebir creativamente a partir de las relaciones entre lo formal, lo funcional y los avances técnicos (como las impresiones 3D) dentro del proceso de desarrollo del producto. Sin embargo, la percepción del Diseño Industrial como herramienta en este campo, "no puede abocarse únicamente a la resolución de relaciones entre materia, técnica y forma, sino también a su vinculación ética, pues la práctica del diseño en sí misma demanda al diseñador ser consciente de los problemas sociales" (Alfaro y Rodríguez, 2009, p. 108).

5. Conclusiones: Saber hacer, saber qué hacer.

En Venezuela y más específicamente en el Estado Mérida, se pueden encontrar las diversas figuras (diseñadores de accesorios u orfebres) descritas en esta investigación, es por ello que, a los diseñadores industriales se les presenta un amplio panorama de posibilidades para la generación de propuestas de diseño e incursión en el mercado.

La contribución entre artesanos y diseñadores industriales parece coherente. Una contribución en la que cada ocupación pueda incorporar su talento: los artesanos, su perfecto dominio de un oficio que le permite concebir objetos sólo posibles mediante técnicas y materiales que la industria poco domina. Los diseñadores industriales, su capacidad para detectar en los objetos más comunes, aquellos aspectos que aún pueden rediseñarse y concebir los procesos para lograrlo.

Analizando las condiciones de industrialización que se dieron en Venezuela y particularmente en el Estado Mérida, y teniendo en cuenta la infinita posibilidad que ofrecen las distintas escalas de producción artesanal, vale la pena, poner en consideración el término "industrial" que forma parte de la denominación con el que se ha designado hasta el presente la disciplina del Diseño Industrial. El Diseño Industrial puede y debe participar activamente en la concepción de objetos que no necesariamente tienen que ser producidos industrialmente en su totalidad. En esta investigación, se ha demostrado que los conocimientos en Diseño Industrial acompañados con el oficio del artesano se traducen en resultados muy significativos en la generación de accesorios de orfebrería de calidad; esa colaboración entre artesanía y diseño, sería pues, un modo de relacionar el "saber hacer" con el "saber qué hacer" (Ricard, 2014, s/p.).

Referencias bibliográficas

- Alfaro, E. y Rodríguez, M. (2009). Artesanía y diseño. *Revista diseña*. N° 1, pp. 108-109
- Aramand, M y Vallieri, D. (2012). Dynamic Capabilities in entrepreneurial firms: a case study approach. *J Int Entrep*. 10, 142-157.
- Bandarín, F. (2011). Prólogo. En: Salazar, T. (coord.) *En diálogo con la innovación: Artesanía chilena contemporánea*. pp. 11-13. Santiago de Chile: Editorial publicaciones cultura.
- BCV. (2015). *Análisis y Medición de la Economía Venezolana desde la Perspectiva Marxista*. [Conferencia] Disponible en: <http://www.bcv.org.ve/c4/Conferencias.asp?Codigo=11944&Operacion=2&Sec=False> [Consultado el 06-04-2017]
- Calzadilla, J. (2001). "Las artesanías tradicionales, artesanías artísticas y objetos de arte en la cultura popular venezolana". En Alemán, C. y Fernández, F. (Comp.) *Los rostros de la identidad*. Caracas: Fundación Bigott, pp. 591-599.
- Carrasco, H. y García, C. (2005). *Construyendo un oficio*. Caracas: CONAC.
- Castro, I. (2003). Diseño industrial y artesanía. Una perspectiva del concepto de "lo industrial" en los procesos de desarrollo de producto en Colombia. En A. Quiñones (Edit.) *Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia*. pp. 27-44. Bogotá: CEJA.
- CEPAL (2000). *Efectos sociales de la globalización sobre la economía campesina: reflexiones a partir de experiencias en México, Honduras y Nicaragua*. [Documento institucional] Disponible en: <http://www.cepal.org/es/publicaciones/3225-efectos-sociales-la-globalizacion-la-economia-campesina-reflexiones-partir> [Consultado el 21-03-2017]
- Chalkho, R. (2012). Discursos sociales en torno al diseño y la artesanía. VI Encuentro Latinoamericano de Diseño "Diseño en Palermo". Segundo Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño. *Actas de diseño*, Año VI, Vol. 12. Buenos Aires.
- Codina, C. (2010). *Orfebrería*. Madrid: Parramón.
- Creswell, J. (2009). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. 3ra Edición. Los Angeles: Sage Publications.
- De La Rosa, V. (2013). *Artesanía y diseño industrial. Memorias de la Conferencia en la Escuela de Arte de Talavera, México*. [Artículo online] Disponible en: https://issuu.com/escuela_de_arte_talavera/docs/vladimir/ [Consultado el 28-03-2017]
- De Los Reyes, David. (2010). Gillo Dorfles, el centenario del arte. *Revista de arte y estética contemporánea*. Mérida - Julio/diciembre 2009. Enero/junio 2010, pp. 67-80.
- Departamento Nacional de Planificación (DNP). (2006). *Agenda Interna Sectorial. Sector Artesanal*. [Informe oficial] Disponible en: www.dnp.gov.co/archivos/documentos/AI_Documentos/artesanias.pdf, 2007. [Consultado el 22-03-2017]
- Doblado, A. (Edit.). (2006). *Atlas ilustrado de abalorios*. Madrid, Ediciones Susaeta.
- Dorfles, G. (1968). *El diseño industrial y su estética*. Barcelona, España: Labor.
- Duarte, C. (1970). *Historia de la orfebrería en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Eisenhardt, K. (1991). Better stories and better constructs: the case for rigor and comparative logic. *Academy of Management Review*, 16(3), 620-627.
- FEDE (2016). *FEDE y el BCV se unen para crear un Instituto de Formación e Investigación en Joyería y Orfebrería en el sur del país*. [Artículo online] Disponible en: <http://www.fede.gov.ve/web/index.php/noticias/241-fede-y-el-bcv-se-unen-para-crear-un-instituto-de-formacion-e-investigacion-en-joyeria-y-orfebreria-en-el-sur-del-pais.html> [Consultado el 28-03-2017]
- Hernández, M. (2010). *Diseño 100 % nacional*. [Artículo online] Disponible en: http://www.estampas.com/2010/03/05/bym_arti_diseno-100-nacional_06A3257573 [Consultado el 29-12-2016]
- Iduarte, J. y Zarza, M. (2010). Design Management in Small- and Medium-Sized Mexican Enterprises. *Design Issues MIT*. 26(4), 20-31.
- Ivañez, J. (2000). *La gestión del diseño en la empresa*. Madrid: McGraw Hill.
- Kim, B. y Kang, B. (2008). Cross-Functional Cooperation with Design Teams in New Product Development. *International Journal of Design*, 2(3), 43-54.
- Luza, M. (2007). *Empresaria en casa. Accesorios*. Bogotá: Norma
- Martin, N. (2011). *Diseño de joyería contemporánea*. Madrid: Ilus Books

- Navarro, S. (2013). *Artesanía latinoamericana: folklor y comercio*. Ponencia presentada en el Simposio Internacional América: Poder, conflicto y política. Universidad de Barcelona, España.
- Olver, E. (2003). *El arte del diseño de joyería, del diseño a la realidad*. Barcelona, España: Editorial Acanto.
- Ortiz, J. (2016). Diseñando el cambio. La innovación social y sus retos. *Economía creativa*, N° 6 pp. 9-34
- Pérez, C. (2010). Diseño, artesanía y estética. *Revista Arquetipos*, N° 1, 2010. Disponible en: <http://biblioteca.ucp.edu.co/OJS/index.php/arquetipo/article/view/480> [Consultado el 19-09-2018]
- Real Academia Española, (RAE). (2018). *Diccionario de la lengua española*. Edición 2017, Madrid.
- Ricard, A. (2014). *Artesanía y diseño*. [Artículo online] Disponible en: <https://foroalfa.org/articulos/artesania-y-diseno> [Consultado el 11-04-2017]
- Sánchez, E. (2003). Arte indígena contemporáneo. ¿Arte popular? *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. extraordinario, pp. 69-84.
- Scanlan, J. (2010). Craft & design: is there a difference? An historical perspective. En: J. Gimeno y F. Flore (Eds) *Design and craft: a history of convergences and divergences. 7th Conference of International Committee of Design History and Design Studies*. Bruselas: KVAB.
- Tejada, J. (2006). *Diccionario crítico del diseño*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- UNESCO (1997). "La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera (Manila)". Simposio UNESCO/CCI. [Informe oficial] Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35418&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [Consultado el 28-03-2017]
- Valencia, A., Person, O. y Snelders, D. (2013). An in-depth case study on the role of industrial design in a business-to-business company. *Journal of Engineering and Technology Management*, 30(4), 363-383.
- Van Arcken, B. (2012). *Abierta convocatoria para IV Salón Nacional de Orfebrería*. Disponible en: <http://www.minci.gob.ve/abierta-convocatoria-para-iv-salon-nacional-de-orfebreria/> [Consultado el 19-09-2018]
- WDO. (2016). *World Design Organization and redefined Industrial Design. 29th ICSID General Assembly, 2015, Gwangju, South Korea*. Disponible en: <http://wdo.org/about/definition/> [Consultado el 01-03-2017]
- Yin, R. (2003). *Case study research, design and methods*. USA: Sage Publications.