

**VALORACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL ASOCIADO CON EL BARNIZ DE
PASTO MOPA-MOPA, A PARTIR DE LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA.**

GERMÁN-ALONSO ARTURO-INSUASTY

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
MAESTRÍA EN DISEÑO PARA LA INNOVACIÓN SOCIAL
SAN JUAN DE PASTO**

2020

**VALORACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL ASOCIADO CON EL BARNIZ DE
PASTO MOPA-MOPA, A PARTIR DE LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA.**

GERMÁN-ALONSO ARTURO-INSUASTY

Tesis de grado para optar el título de Magister en Diseño para la Innovación Social

Director de tesis

Iván Alexander Franco Rodríguez

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

MAESTRÍA EN DISEÑO PARA LA INNOVACIÓN SOCIAL

SAN JUAN DE PASTO

2020

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor”.Artículo 1ro del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN:

**Fecha de sustentación:
Pasto, 26 de marzo de 2020**

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Nariño.

A Iván Franco Rodríguez, director de tesis, por su sabiduría, su apoyo y por permitirme aprender de su conocimiento frente a temas importantes de mi proyecto.

A los maestros artesanos del Barniz de Pasto: Ever Narváez, Johnattan Narváez, Gilberto Granja y Óscar Granja por permitirme entrar en sus talleres y sus hogares, por sus enseñanzas sobre la técnica del Barniz de Pasto, por sus ideas y sobre todo por su apoyo incondicional en el desarrollo de este proyecto, sin su ayuda no sería posible obtener estos resultados.

A Óscar Pérez, por compartir de una manera desinteresada sus conocimientos en torno a la fotogrametría y el desarrollo 3d.

A los profesores de la maestría por su conocimiento, al profesor Carlos Córdoba, Director de la maestría por su orientación y a María Camila Montenegro por toda su gestión administrativa.

Al Maestro Osvaldo Granda Paz por compartir su conocimiento a través de todos sus libros.

A la ayuda en la etapa de prototipado del proyecto de Jorge Mejía Posada, Director del Laboratorio de Innovación y Diseño - Nariño de Artesanías de Colombia y Silvana Zamudio diseñadora de Modas de la Fundación Obra Social El Carmen.

A todas las personas que de una u otra forma me ayudaron a recolectar imágenes, información, testimonios, a realizar las pruebas y participaron en el proyecto.

A mi familia por su amor y apoyo.

RESUMEN

El objetivo de este documento es presentar los resultados de investigación sobre la valoración patrimonial de los conocimientos y técnicas tradicionales asociadas con el Barniz de Pasto Mopa-Mopa, a partir de la participación ciudadana. Es el resultado de un trabajo de campo realizado en la ciudad de Pasto – Colombia, con la participación de dos talleres artesanales como piloto de la investigación, en cada taller trabajan dos maestros artesanos, padre e hijo, quienes se caracterizan en el gremio artesanal por salvaguardar la técnica. Por tal motivo, se identificaron algunas de las problemáticas en su contexto para realizar una intervención desde la innovación social. Se presentan tres componentes derivados del proyecto, el primero, el diseño de un cofre de significación cultural del Barniz de Pasto, el segundo, el desarrollo de una plataforma digital que recoge diferentes testimonios visuales de artesanías de Barniz de Pasto, los cuales se ubican en un mapa construido de manera participativa y abierta, y el tercero, los resultados de talleres de aproximación al Barniz de Pasto para mejorar el conocimiento de la técnica por parte de los ciudadanos realizado a partir de la co-creación entre los artesanos y el investigador. Así, al comprender la manifestación y realizar intervenciones para cambiar prácticas sociales a partir de la innovación social, el proyecto contribuye al fortalecimiento de la valoración y apropiación del patrimonio por parte de los ciudadanos.

Palabras clave: Mopa-Mopa, Barniz de Pasto, Participación Ciudadana, Valoración Patrimonial, Mapeo Participativo.

ABSTRACT

The aim of this document is to present the research results into the heritage value of traditional knowledge and techniques associated with the Mopa-Mopa Barniz de Pasto, based on citizen participation. It's the result of a field work carried out in the city of Pasto - Colombia, with the participation of two artisan space as a pilot for the research. In each space, there are two master artisans, father and son, who are characterized in the craft guild work for safeguarding the technique. For this reason, some of the problems were identified in their context in order to carry out an intervention based on social innovation. Three components derived from the project are presented, the first one, the design of a chest of cultural significance of the Barniz de Pasto, the second one, the development of a digital platform that collects different visual testimonies of crafts of Barniz de Pasto, which are located in a map constructed in a participative and open way, and the third one, the results of workshops of approach to the Barniz de Pasto to improve the knowledge of the technique by citizens, made from the co-creation between the artisans and the researcher. Thus, by understanding the manifestation and carrying out interventions to change social practices based on social innovation, the project contributes to strengthening the appreciation and appropriation of heritage by citizens.

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	12
2. CARTOGRAFÍAR.....	18
2.1. Problema	18
2.2. Antecedentes	18
2.2.1. Referentes Proyectuales.....	18
2.2.2. Investigaciones sobre Barniz de Pasto.....	22
2.2.3. Iniciativas de participación y visibilización del Barniz de Pasto	26
2.3. Objetivos	30
2.3.1. Objetivo General.....	30
2.3.2. Objetivos Específicos	30
2.4. Marco Teórico	31
2.4.1. Hipótesis de acción.....	31
2.4.2. Participación ciudadana.....	31
2.4.3. Cultura, Identidad y Patrimonio Cultural.....	35
2.4.3.1. Definición de Cultura	36
2.4.3.2. Definición de Identidad Cultural.....	38
2.4.3.3. Definición de Patrimonio Cultural	39
2.4.3.4. Salvaguardia del Patrimonio Cultural	42
2.4.4. La artesanía del Barniz de Pasto	44
2.4.4.1. Antecedentes.....	45
2.4.4.2. Valoración artesanal	55
2.4.4.3. Economía Naranja o Creativa	65
3. PROTOTIPAR	68
3.1. Metodología de la intervención	68
3.2. Etapa Uno:	72
3.2.1. Diagnóstico	72
3.3. Etapa dos:.....	72
3.3.1. Iteraciones para comprender la problemática y la forma de intervención	73
3.3.2. Comprender la problemática de la valoración ciudadana.....	74
3.3.3. Caja de experiencias sobre el Barniz de Pasto Mopa-Mopa	83
3.4. Etapa tres:	84
3.4.1. Desarrollo de Prototipos y descripción de artefactos.....	84
3.4.1.1. Cofre de Significación Cultural:.....	85
3.4.1.2. Plataforma digital de visibilización y documentación:	87
3.4.1.3. Taller de Aproximación al Barniz de Pasto:	90

3.5. Actividades	92
3.6. Resultados	105
3.7. Impactos	110
3.7.1. Indicadores de impacto del proyecto	110
3.7.2. Indicadores de impactos futuros.....	111
3.7.3. Impactos identificados	112
4. CONCLUSIONES	116
5. BIBLIOGRAFÍA.....	119

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Muestras variables	70
Tabla 2. Muestras con caso tipo	70
Tabla 3. Muestra con voluntarios	71
Tabla 4. Actividades Objetivo General.	92
Tabla 5. Actividades Objetivo específico 1	98
Tabla 6. Actividades Objetivo Específico 2	100
Tabla 7. Actividades Objetivo Específico 3	103
Tabla 8. Resultados	105
Tabla 9. Indicadores de Impacto.....	110
Tabla 10. Indicadores de indicios de cambio social.....	110
Tabla 11. Indicadores de impactos futuros	111

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. ¿Tiene Barniz de Pasto?	76
Figura 2. ¿Ha comprado Barniz de Pasto?	76
Figura 3. ¿Con qué fin compró Barniz de Pasto?	77
Figura 4. ¿Por qué no ha comprado Barniz de Pasto?	77
Figura 5. ¿Tiene Barniz de Pasto? – Caso Tipo	78
Figura 6. ¿Ha comprado Barniz de Pasto? - Caso Tipo	79
Figura 7. ¿Cuánto tiempo invertiría en un curso de Barniz de Pasto? – Caso Tipo..	79
Figura 8. Disposición mínima a pagar	80
Figura 9. ¿Tiene Barniz de Pasto? - Voluntarios	81
Figura 10. ¿Ha comprado Barniz de Pasto? - Voluntarios.....	81
Figura 11. ¿Con qué fin compró Barniz de Pasto? - Voluntarios	82
Figura 12. ¿Por qué no ha comprado Barniz de Pasto?	82

1. INTRODUCCIÓN

Los conocimientos y técnicas tradicionales asociadas con el Barniz de Pasto Mopa-Mopa, se incluyen en el 2019 en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial- LRPCI de Colombia (Mincultura, 2019a), siendo esta la tercera manifestación patrimonial de la ciudad de Pasto reconocida para su salvaguardia, después del Centro Histórico de la ciudad declarado Patrimonio Histórico y Artístico Nacional en 1959 y del Carnaval de Negros y Blancos declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el año 2009 por parte de la UNESCO.

Teniendo en cuenta que este oficio artesanal es único en el mundo, posee denominación de origen y se ha consolidado como un referente de identidad cultural que posiciona a Nariño a nivel global, la inclusión en la lista permite consolidar el fortalecimiento de la actividad artesanal y poner en marcha el plan de salvaguardia, el cual aporta significativamente en la preservación de los conocimientos y técnicas artesanales, motiva a los artesanos a que sigan elaborando sus productos, transmitiendo sus conocimientos y continúen teniendo una influencia positiva en la comunidad nariñense.

A pesar de ser una técnica ancestral y reconocida, no es ajena a las dinámicas económicas propias de la globalización, las cuales generan grandes dificultades para que las técnicas tradicionales como la artesanía sobrevivan en los mercados locales, pues la producción industrial en serie permite desarrollar productos con menores precios y a menor tiempo, creando mercados fuertemente estandarizados que compiten con las artesanías hechas a mano.

Precisamente, otra de las características de la globalización es la creación de mercados masivos y homogéneos fuertemente estandarizados en términos de cultura, que

suponen altos volúmenes de producción a precios bajos; de hecho, el consumo se constituye en un elemento clave que permite mantener todo el entramado de producción-distribución-comercio. (Serrano Neira, 2015, p. 61)

Entre otras cosas, la globalización produce, un proceso de homogeneización en los modos de vida a escala universal de acuerdo con cánones establecidos. De ahí que algunos hayan llamado a la globalización en lo cultural como proceso de *Mcdonalización* del nuevo orden mundial. (Ander-Egg, 2005).

Con la llegada de grandes marcas y empresas multinacionales a la ciudad, se construyeron nuevas dinámicas y condiciones sociales, que hacen que cambien los gustos culturales de las personas, en las cuales los procesos artesanales deben adaptarse para poder competir y seguir vivos.

Como afirma Juan Pablo Serrano (2015):

Es fundamental comprender este tema porque la artesanía corre riesgo de desaparecer y perder su sentido en medio de un agresivo mercado global basado en volumen y precio, en el que se comercializan todo tipo de objetos provenientes de procesos industriales que tienen diseños o poseen rasgos de evocación étnica y/o artesanal, y que se elaboran masivamente a precios reducidos; por ende, en diversos lugares del mundo procuran que la artesanía se enfrente con dichos objetos, estableciéndose una competencia totalmente desleal y de la cual jamás podría salir con vida. (p. 61)

Una de las problemáticas que traen consigo estas dinámicas del mercado global, es que las nuevas generaciones optan por dedicarse a otros oficios diferentes a la artesanía, donde pueden

desarrollarse profesionalmente desde otras perspectivas con mejores salarios y oportunidades, teniendo en cuenta que el mercado artesanal tiene alto riesgo económico y depende directamente de las dinámicas del mercado global.

Hasta lo que conocemos, la globalización no afecta a la industria como ocurrió con la revolución industrial, pero al estar la demanda artesanal vinculada a lo suntuario, cuando se producen crisis que requieren limitaciones en los consumidores, lo primero que se ve afectado es este tipo de producto. (Malo González, 2009, p. 163)

Para Serrano (2015) actualmente varias personas asumen la artesanía desde el abordaje que mantiene el culto al objeto y cuando se piensa en la preservación de la actividad artesanal, existe la concepción de mantener la artesanía identificando al artesano o artesana como una persona de bajos recursos económicos, perteneciente a una comunidad rural o indígena que produce la materia prima, elabora los objetos con herramientas rústicas y posteriormente lleva los objetos al mercado a comercializarlos, con lo cual el elemento referencial aquí es el objeto artesanal y no la situación socio-económica de quién la produce. Así, Serrano propone que la demanda actual de la artesanía contemporánea es ampliar y confrontar este paradigma con otras formas de ser artesano o artesana y empezar a pensar en que es necesario trasladar el enfoque en el objeto hacia la comprensión de la cadena de valor de la artesanía y afirma:

“Es un error mirar a la artesanía tan solo como productos culturales, pues las artesanías son procesos vivos y sujetos en permanente cambio” (Serrano Neira, 2015, p. 65).

Como sucede en diferentes lugares del mundo, por varios años, los artesanos del Barniz de Pasto trabajaron de manera individual en sus talleres artesanales sin integrarse como gremio, (Estrada Alava et al., 2008) aseguran que “se observa una tendencia a trabajar individualmente y no asociarse”, de esta forma, aunque los artesanos barnizadores son expertos en la transformación

de la materia prima del Barniz de Pasto - Mopa-Mopa y aplicarla en piezas decorativas hechas en madera, dependen principalmente de la comercialización de sus productos, pues su tendencia es hacia la ocupación exclusiva al oficio, (Estrada Alava et al., 2008) afirman que el 73% de los artesanos del Barniz de Pasto se dedican únicamente a producir esta artesanía. (p.101) Una de las consecuencias del trabajo individual es que existe una alta incidencia de los intermediarios en el precio de compra y venta de los productos en los diferentes mercados, teniendo en cuenta que es el intermediario el que hace la negociación colectiva con diferentes compradores. Esto desencadena en un acceso restringido a mercados basados en comercio justo.

Por otra parte, la información sobre cómo se transforma el Mopa-Mopa para ser aplicado en artesanías de Barniz de Pasto sigue siendo en muchos casos un secreto del oficio, al cual es difícil acceder si no se tiene consanguinidad, como consta en el Plan Especial de Salvaguardia, Conocimientos y técnicas tradicionales asociadas con el Barniz de Pasto Mopa-Mopa, Putumayo y Nariño - PES (2019c): “Los artesanos que aprendieron como obreros consideran que, por el hecho de no tener el lazo consanguíneo, no se favorecieron de los secretos de la técnica desarrollada por los maestros, los cuales estaban reservados para los familiares” (p.23) y “De ahí que el maestro sienta la necesidad de conservar en “secreto” las experimentaciones, en la medida que los conocimientos son guardados celosamente, incluso, a ellos no pueden acceder los aprendices y oficiales” (p.21).

De esta forma, es probable que esto hiciera que pocas personas de la comunidad no artesanal tuvieran el interés por aprender más sobre la técnica. La información cerrada trae como consecuencia que la comunidad tenga un limitado conocimiento de la elaboración y producción de las técnicas creativas y artesanales a nivel local, esto se evidencia en el PES (2019c): “En su gran mayoría, los habitantes del municipio de Pasto desconocen el proceso que se debe realizar

para llegar a la pieza decorada de Barniz de Pasto” (p.41). Este desconocimiento generalizado hace que sea insuficiente el reconocimiento social a las actividades creativas y artesanales, de tal forma que sea complejo incrementar el valor económico recibido por sus productos. La falta de reconocimiento local de los actores que intervienen en el proceso sean estos recolectores, artesanos de la madera y barnizadores, se hace evidente como problemática a intervenir dentro del PES (2019c) en cuanto a la valoración, apropiación social y difusión.

La poca valoración del trabajo creativo y artesanal está ligada con el bajo precio que el habitante de Pasto está dispuesto a pagar y la gran dificultad del artesano o artesana para vender sus productos a precios justos, en consecuencia, no hay un balance entre la relación de oferta y demanda. Para Claudio Malo (2015) ex director ejecutivo del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares de Ecuador CIDAP, es importante que exista una valoración positiva por parte de aquellos que no hacen parte de las tareas, las gestiones y las artesanías, así las instituciones que de manera directa no elaboran artesanías pueden contribuir a que se revalorice esta actividad y se la pueda evaluar con una visión integral.

Esta desconexión entre la comunidad, las instituciones y los artesanos y artesanas hace que se desarrolle un proceso de comunicación deficiente, que no permite aumentar los niveles de confianza en su relacionamiento, teniendo así una limitada capacidad para reconocer nuevos talentos y una baja valorización positiva desde los ciudadanos. Malo plantea además que la aceptación y valoración positiva de las artesanías se robustece mediante el mejorar el conocimiento, a partir de investigaciones serias (Malo, 2015, p. 20), sin embargo, hay que tener en cuenta que los resultados de estas investigaciones deben llegar a la sociedad civil para que surta el efecto deseado.

Para finalizar, según el PES (2019c) las comunidades que llevan a cabo la manifestación actualmente son: 10 hombres y mujeres mestizos, de origen campesino, que habitan la zona rural del Piedemonte Andino-Amazónico del Putumayo y que son cosechadores y recolectores, los cuales venden el Mopa-Mopa por kilos a maestros barnizadores de Pasto en la ciudad de Mocoa; 7 hombres que habitan el sector urbano del municipio de Pasto y 2 que se ubican en la cabecera municipal de El Peñol en el Departamento de Nariño que son carpinteros y torneros, los cuales trabajan de manera individual sin aprendices u oficiales; 5 maestras y 31 maestros barnizadores vinculados en el proceso de transformación del Mopa-Mopa, aplicación en madera y comercialización.

En este contexto, además de reforzar los mercados locales de productos artesanales, conocer la historia y la transmisión del conocimiento de la técnica, es necesario fomentar la apropiación ciudadana del Barniz de Pasto como Patrimonio, de tal forma que se propicien espacios para incrementar el valor social del artesano, permitiendo así que prosperen los espacios socio-culturales en torno a los saberes, conocimientos y técnicas en torno al Barniz de Pasto y por ende se incentive el consumo local de estos productos.

Este proyecto de maestría se enfocó principalmente en los maestros barnizadores y se acudió además a testimonios visuales de los ciudadanos para encontrar caminos y respuestas a la siguiente pregunta problema:

¿Cómo podrían los ciudadanos de Pasto, fortalecer los procesos participativos de apropiación social de la técnica del Barniz de Pasto?

2. CARTOGRAFÍAR

2.1. Problema

Insuficiente apropiación sociocultural de las actividades relacionadas con el Barniz de Pasto Mopa-Mopa, por parte de los ciudadanos de Pasto.

2.2. Antecedentes

La revisión de los antecedentes se subdividió en la búsqueda de referentes proyectuales y de investigaciones sobre Barniz de Pasto. Dentro de los referentes, para el análisis se tuvo en cuenta tres variables en las que se centra el proyecto de investigación:

- Referentes sobre la relación entre diseño y artesanía,
- Referentes sobre sistemas de información,
- Referentes sobre participación ciudadana y preservación del patrimonio.

2.2.1. Referentes Proyectuales

2.2.1.1. Relacionados con la artesanía

Para iniciar, dentro de los referentes sobre la relación entre diseño y artesanía, en Centro América, se encuentra en Guatemala el proyecto Didart, didáctica artesanal, donde la diseñadora industrial Crista Núñez abordó la Salvaguardia del Patrimonio Artesanal de su país desarrollando una investigación que le permitió plantear un programa interactivo para niños y niñas, en el cual a partir de un Kit Artesanal pueden experimentar con técnicas artesanales de su país. Didart,

didáctica artesanal, combina juegos interactivos, videos, realidad aumentada con materiales físicos para elaborar artesanías, que estimulan a los niños y niñas a valorar su cultura. Entre las fortalezas se evidencia la utilización de tecnología y un pasaporte que le permite a los pequeños descargar una app en su celular, donde pueden ver material enviado directamente por las indígenas artesanas para poder elaborar la artesanía que viene en el kit. Los materiales utilizados para elaborar la artesanía, provienen de recursos naturales recolectados por las mujeres indígenas, en total son 18 tipos de kits que han sido adquiridos por cinco escuelas en Guatemala y una en El Salvador. (Núñez, 2016)

En Colombia, el diseño participativo que gira en torno a la artesanía permite al proyecto Bordando el conocimiento propio, plantear un ejercicio para salvaguardar el bordado Cartagüeño. Tiene por objetivo sistematizar experiencias en torno al diseño participativo de una plataforma tecnológica inspirada por un tipo de bordado Cartagüeño: el “calado”. Es resultado de un proceso de investigación Financiado por Colciencias, la Universidad Javeriana, el Politécnico Grancolombiano y Artesanías de Colombia, incluye un documental y una aplicación para ayudar a sistematizar las experiencias entorno al bordado Cartagüeño. (Tecnológica, 2015)

2.2.1.2. Relacionados con la visibilización y promoción del Patrimonio

Dentro de la visibilización de los artistas y del patrimonio, se encuentra el Salón BAT de Arte Popular de la Fundación BAT, que a través de convocatorias recibe propuestas de artistas empíricos de todas las regiones de Colombia, que son seleccionadas por jurados y expuestas en exposiciones regionales y en el gran Salón nacional. Dentro de Nariño, se resalta el trabajo del maestro Eduardo Muñoz Lora en Barniz de Pasto, Carlos Arturo Sánchez en Tamo, el Grupo de

Teatro Luna Bruja, los grupos musicales Kamary Waira y Sol Barniz, y a los artesanos del Carnaval de Negros y Blancos Javier Camacho y Javier Calvache Delgado, así como los grupos Tradición e Indoamericano. (BAT, 2019)

Por otra parte, las maletas didácticas del Banco de la República, que es una colección de materiales de lectura que pueden estar en diversos soportes y se complementan con videos, usualmente se presta a una institución con la que se acuerda el servicio por un periodo de tiempo determinado. Las maletas didácticas son pequeñas exposiciones interactivas que contienen replicas de orfebrería y cerámica precolombina, así como fragmentos arqueológicos originales como cerámicas, piedras o conchas que si se pueden tocar. El objetivo de estas maletas, según el área cultural del Banco de la República es promover la identidad, diversidad, la sensibilidad, la convivencia y el trabajo en equipo, la lectura y la investigación, así como extender los servicios bibliotecarios a aquellas comunidades que no tienen acceso fácil a las bibliotecas. (Banco de la República, 2020)

2.2.1.3. Relacionados con sistemas de información y participación ciudadana

En cuanto a los referentes sobre sistemas de información, en México, Conaculta ha desarrollado un Sistema de Información Cultural – Panorámica de Arte Popular, que busca visibilizar las artesanías que no son tan conocidas y provienen de diferentes partes del país. El sistema es un mapa interactivo donde se pueden ver diferentes tipos de artesanía que se crean en México, discriminados por estado y municipio. Esto permite visibilizar artesanías que no son tan conocidas, las zonas donde se elaboran, información sobre la técnica, su uso y visualización de datos importantes. (Conaculta, 2018)

Dentro de los referentes sobre participación ciudadana y preservación del patrimonio, encontramos en Canadá, el proyecto James Bay Ethnographic Resource, que aborda el registro visual e histórico de cuatro comunidades Cree de James Bay al norte de Quebec, desde un atlas cultural en línea que se realiza en colaboración con la Universidad de McGill, Departamento de Antropología, con fondos de la beca de la Fundación Nacional para la Ciencia y la Fundación Robert W. Deutsch. Incluye una selección de 2800 fotografías tomadas por George Legrady en las comunidades de Fort George, Wemindji, Eastmain y Waskaganish en el verano de 1973. La colección también presenta fotografías de Mary B Georgekish, Beverly Mayappo, Miklos Legrady y fotógrafos anónimos.

La intención del proyecto es proporcionar acceso a las imágenes a las comunidades Cree, para avanzar en la conservación histórica y la investigación etnográfica, cultural y social. (Legrady, 2012)

En Colombia, un antecedente relevante para la recolección de imágenes y construcción de memoria histórica y visual es el proyecto Bogotá vista a través del álbum familiar, proyecto que se realizó en el 2006, mediante el trabajo conjunto del Museo de Bogotá y el Archivo de Bogotá, con el objetivo de crear el álbum familiar más grande de la ciudad. Consiste en recolectar imágenes aportadas por algunos de los habitantes de la capital, provenientes de sus propios álbumes. Álbum Familiar evidencia la cotidianidad bogotana captada por los ciudadanos cuando registran la historia de sus familias, fotógrafos de calle y fotógrafos de taller, desde inicios del siglo XX hasta nuestros días. Las imágenes se organizan por temáticas y se publican en un libro del mismo nombre de la investigación. (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2003)

2.2.2. Investigaciones sobre Barniz de Pasto

Se han desarrollado diferentes investigaciones en torno al Barniz de Pasto que van desde la historia de la técnica hasta el análisis científico del material y los objetos, así como acciones para su salvaguardia y preservación de la memoria escrita y física de los conocimientos ligados a esta técnica.

Específicamente para este proyecto de investigación se relacionan como antecedentes las siguientes investigaciones:

En cuanto a la composición del Mopa-Mopa desde el punto de vista botánico, Luis Eduardo Mora Osejo ha realizado la investigación sobre la planta que produce el material, no únicamente en lo relacionado a su clasificación, sino también en cuanto a la anatomía de los órganos productores de la resina y de su ecología. (Mora-Osejo, 1977)

En lo referente a investigaciones sobre objetos físicos, Nina S. de Friedemann ha realizado la investigación sobre el Barniz de Pasto Mopa-Mopa presente en los marcos de la iglesia bogotana de Egipto donde hace un análisis además de histórico, contextual de la técnica en un panorama andino. (Friedemann, 1990)

Se ha investigado sobre los materiales y las técnicas de fabricación de un gabinete de mesa decorado con la técnica barniz de Pasto del siglo XVII que está en el Museo Victoria and

Albert Museum de Londres, la cual condujo al descubrimiento de la presencia de calomel - cloruro de mercurio o blanco de mercurio, el cual se había utilizado como pigmento blanco en el gabinete. La investigación también reveló un diseño de una calavera en la superficie interna de la tapa, oculto debajo de un esquema del siglo XX.(Burgio et al., 2018)

En cuanto a la preservación de elementos físicos de Barniz en Pasto, se encuentran artesanías de este tipo en Madrid, España en el Museo de América, en Londres, Reino Unido en Victoria and Albert Museum, en Nueva York, Estados Unidos en The Hispanic Society Museum & Library, en Quito, Ecuador en el Museo de San Francisco y el Museo Jacinto Jijón y Caamaño. En Colombia, se encuentran objetos de Barniz de Pasto en Popayán en el Museo Casa Mosquera, en Bogotá en el Museo Nacional y en el Museo Colonial, en Pasto en el Museo Juan Lorenzo Lucero, en el Museo Zambrano, en el Museo de Artes y Tradiciones Populares Taminango y en el Museo del Oro del Banco de la República.

Respecto al origen de la técnica, María del Pilar López Pérez, Álvaro José Gomezjurado Garzón, Yayoi Kawamura, han realizado investigaciones sobre la historia del Barniz de Pasto, así como sus influencias en la época colonial y los lugares donde se han encontrado objetos de barniz. Estas investigaciones han permitido comprender los contextos actuales desde una visión histórica, fundamental para reconocer el valor patrimonial de la técnica. (López Pérez, 2007), (López Pérez, 2012), (Gomezjurado Garzón, 2014), (Kawamura Kawamura, 2018).

Oswaldo Granda, ha investigado sobre el arte en Pasto en el siglo XIX, realiza una recopilación pormenorizada de la cantidad de barnizadores, sus nombres y ubicaciones. Recopila

los avances del barniz durante este siglo a través de un estudio de los censos, cartas y testimonios. (Granda Paz, 2008)

También ha investigado sobre la historia del Barniz y su aproximación a la técnica, recopila información y textos que le permiten hacer un análisis histórico desde los orígenes hasta el siglo XX. (Granda Paz, 2007)

Por otro lado, Erki Narváez Revelo quien fue un maestro artesano, también ha investigado sobre el Barniz de Pasto. El texto es relevante teniendo en cuenta que el análisis se aborda desde la visión del mismo artesano; en su libro recoge por un lado información histórica, nombres de los artesanos, sus historias, algunas de sus obras, así como los retos y las problemáticas del sector artesanal y por otro lado, información sobre acciones que se han llevado a cabo para preservar la técnica como la Casa del Barniz de Pasto o la investigación sobre la planta de Mopa-Mopa. (Narváez Revelo, 2007)

Por su parte Gloria Stella Barrera Jurado y Ana Cielo Quiñones Aguilar, han investigado sobre la técnica y plantean interrogantes sobre las transformaciones artesanales desde la inclusión del diseño en las comunidades de artesanos. Han hecho un recuento histórico que incluye información sobre la intervención de los diseñadores y de Artesanías de Colombia en los cambios recientes de la técnica. Recopilan testimonios de maestros artesanos sobre la técnica del Barniz y su desarrollo artístico. Finalmente realizan una propuesta conceptual integral para el intercambio de saberes, a partir del conocimiento profundo de los valores, para establecer una red de significaciones relacionada interculturalmente. (Barrera Jurado & Quiñones Aguilar, 2006)

Álvaro José Gomezjurado Garzón también ha investigado sobre la historia del mestizaje cultural, entre otros temas hace un análisis del valor del mopa-mopa, su relación con las élites y el consumo del barniz a nivel local en la época colonial. (Gomezjurado Garzón, 2008)

Jhon Ruales Aux ha investigado sobre el barniz de Pasto, planteando una propuesta de creación de una marca para todo el gremio artesanal, que contribuya a construir valor agregado, así como ampliar el mercado objetivo al que se dirige el artesano barnizador. (Ruales Aux, 2015)

La Fundación Mundo Espiral ha realizado la investigación previa a la inclusión de los conocimientos y técnicas asociadas al Barniz de Pasto en la lista de patrimonio de Colombia, en la cual se publican las problemáticas y posibles acciones, así como los componentes históricos, sociológicos, antropológicos y de diseño, resultados importantes porque dan un punto de partida para abordar las problemáticas identificadas. (Mundo Espiral et al., s. f.-a)

Artesanías de Colombia desde la década del setenta ha realizado el desarrollo de investigaciones y asesorías de diseño, siendo en el año 1974 el artista Carlos Rojas quién dio inicio al proceso. En 1996 se abre el Laboratorio Colombiano de Diseño bajo el liderazgo del diseñador industrial Daniel Moncayo, lo que contribuyó al desarrollo de los procesos productivos en la cadena del barniz de Pasto (Barrera Jurado & Quiñones Aguilar, 2006). En el año 2003 ha realizado la investigación para estructurar la cadena de valor del Barniz de Pasto en los departamentos de Nariño y Putumayo. (Artesanías de Colombia, 2003). También ha publicado un cuaderno de diseño del Mopa-Mopa que describe el contexto, la cadena de valor y el proceso de elaboración de esta artesanía.(Artesanías de Colombia, s. f.)

2.2.3. Iniciativas de participación y visibilización del Barniz de Pasto

En la búsqueda realizada en esta investigación se encontró también algunas páginas e iniciativas en redes sociales que visibilizan el Barniz de Pasto. En facebook, se encontró una página llamada Museo del Barniz de Pasto "Mopa Mopa Yuyai Victor Hugo Villacis Basante" cuya primera publicación es del 30 de diciembre de 2018, en las publicaciones se evidencia que se están recopilando objetos físicos para su exposición al público, sin embargo, no registra ubicación y al realizar el acercamiento mediante mensaje de texto no fue posible obtener información adicional. (Museo del Barniz de Pasto, 2018)

En Instagram existen mas de 500 publicaciones con el hashtag BarnizdePasto, entre las mas relevantes se encuentran las siguientes cuentas: @eguiguren_artandantiques del director de adquisiciones de Jaime Eguiguren Art & Antiques en Buenos Aires, Argentina, donde se muestran objetos decorados con Barniz de Pasto del siglo XVII; la cuenta del museo y librería Hispanic Society of America @hispanic_society ubicado en Nueva York, muestra objetos decorados con Barniz de Pasto del siglo XVII; las cuentas de Jorge Welsh Research and Publishing @jorgewelshworkofart y el Museo Victoria and Albert Museum @vamuseum muestran los hallazgos de investigación realizados en el 2015 sobre un objeto de barniz del siglo XVII; @artesaniasdecolombia que muestra artesanías contemporáneas y reseñas de maestros barnizadores; la tienda de artesanías @artemanospasto muestra artículos de barniz para la venta; las cuentas de los maestros Germán Obando @maestro_german_obando, Jesús Ceballos @jesusceballosbarniz_arte, Gilberto y Oscar Granja @barnizdepasto que muestran su trabajo y

su visión sobre la técnica; la cuenta de la diseñadora Paola Cupacán @paola_cupacan_joyería que muestra aplicaciones de Barniz de Pasto en joyería contemporánea; la cuenta de la diseñadora Tatiana Apraez @tatianaapraezjoyeria quien diseña ediciones limitadas de joyas en las que aplica Barniz de Pasto; y la cuenta @enaltica que muestra el diseño de una colección de moda inspirada en el Barniz de Pasto y presentada por los estudiantes de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín en la pasarela de Colombia Moda 2018.

Dentro de las iniciativas que incluyen procesos participativos, se encontró que Artesanías de Colombia en el 2013 desarrolló un taller de homenaje de Barniz de Pasto con el maestro Eduardo Muñoz Lora, realizado en Bogotá en el cual participaron 78 personas. (Artesanías de Colombia, 2013)

En el Carnaval de Negros y Blancos, en el año 2014 el Maestro de Carnaval Carlos Ribert Insuasty realizó la carroza ganadora llamada “Entre el cielo y el suelo” en la que rindió homenaje al Maestro Eduardo Muñoz Lora artesano del Barniz de Pasto, así mismo, en el año 2016 la Fundación Cultural Sindamanoy participó en el desfile de canto a la tierra con el motivo “Barniz ensueño artesanal” y la Fundación Cultural Raza Libertad con el motivo “Mopa-Mopa, Arte ancestral: Barniz de Pasto”. (Alcaldía de Pasto, 2014; Corpocarnaval, 2016)

El Ministerio de Cultura y la Fundación Mundo Espiral, realizaron en Bogotá en el año 2017, un taller demostrativo sobre el Barniz de Pasto en el Museo Colonial. (Colonial, 2017)

Dentro del mes del Patrimonio en septiembre de 2018, la Dirección Administrativa de Cultura de la Gobernación de Nariño, ha desarrollado la denominada “Aventura del Barniz de

Pasto Mopa-Mopa”, coordinada por la Dirección Administrativa de Cultura y Vladimir Hernández Botina. La actividad buscaba aprender y visibilizar las historias de vida de los artesanos a través de la edición de Wikipedia con datos e información obtenida a partir de visitas a los talleres artesanales. El proyecto se desarrolló en una primera fase de acercamiento, sin embargo, el proyecto hasta el momento no se ha concluido y no se evidencia un avance en la edición en Wikipedia según el historial de la Enciclopedia. (Wikipedia, 2019) (Gobernación de Nariño, 2018a) Así mismo ha realizado una exposición de artesanías de Barniz de Pasto en la Pinacoteca Departamental de Nariño. (Gobernación de Nariño, 2018b)

El Colegio San Francisco Javier de Pasto, participó en la versión 2019 del carnavalito rindiendo un homenaje especial al Maestro Eduardo Muñoz Lora y a los artesanos del Barniz de Pasto, los niños y niñas realizaron en sus figuras una representación del arbusto del Mopa-Mopa y de algunos motivos alusivos al Barniz. Previo a la participación, en octubre de 2018 el Maestro Eduardo Muñoz Lora realizó un taller sobre Barniz de Pasto con los niños, niñas y padres de familia del colegio. (Javeriano, 2018, 2019)

El Museo del Oro del Banco de la República Pasto, dentro de la denominada Ruta del patrimonio y la memoria: Barniz de Pasto, realizó en febrero de 2019, visitas en bicicleta a los talleres de los maestros José María Obando y Gilberto Granja, donde participó la comunidad y la Policía de Turismo de Pasto. (Banco de la República, 2019)

Es así como en la revisión del estado del arte, se encuentran varias investigaciones sobre la técnica, su historia y origen, propuestas para preservarla, dar a conocer el barniz o ampliar el mercado. Aunque en el PES se aborda el tema de la valoración ciudadana como un asunto

importante para analizar e intervenir, son escasos los conocimientos disponibles sobre la valoración de la técnica desde la visión de los ciudadanos.

Con el propósito de contribuir a llenar estos vacíos, esta investigación busca comprender las dinámicas y las prácticas sociales que giran en torno a esta actividad artesanal e indagar sobre las posibilidades para incrementar los procesos participativos de valoración de la técnica, el oficio y las expresiones materiales en torno al Barniz de Pasto Mopa-Mopa por parte de los ciudadanos, de tal forma que se fortalezca el valor social del artesano y su trabajo artístico.

Los resultados presentados abren un espacio para disertaciones sobre las prácticas sociales de la sociedad pastusa contemporánea, como parte de imaginarios colectivos que posiblemente se construyeron en la colonia y se conservan hasta nuestros días. Es fundamental comprender el tipo de valor que el ciudadano de Pasto le asigna a la artesanía de Barniz como parte de su patrimonio, entendiendo esta valoración a partir de sus prácticas sociales y de su imaginario. Mas aún, esta investigación plantea la recopilación de los testimonios gráficos, desde los conceptos de lo popular, de lo privado hacia lo público, del museo hacia lo abierto y los comunes; de tal forma que sean los mismos ciudadanos los que construyan una memoria gráfica colectiva desde lo privado, resguardada como memoria pública en un repositorio digital participativo abierto.

2.3. Objetivos

2.3.1. Objetivo General

Incrementar los procesos participativos de valoración de los conocimientos y técnicas asociadas al Barniz de Pasto Mopa-Mopa, por parte de los ciudadanos de San Juan de Pasto.

2.3.2. Objetivos Específicos

- **Disponer** de herramientas de visualización de información para el sector artesanal del Barniz de Pasto Mopa-Mopa.
- **Disponer** de una plataforma digital de visibilización y documentación participativa de artesanías realizadas con la técnica de Barniz de Pasto Mopa-Mopa.
- **Mejorar** el conocimiento de la técnica y de las comunidades que llevan a cabo la manifestación del Barniz de Pasto Mopa-Mopa por parte de los ciudadanos de San Juan de Pasto.

2.4. Marco Teórico

2.4.1. Hipótesis de acción

El Patrimonio Cultural es de toda la sociedad, es una construcción social que involucra un proceso participativo e inclusivo. La valoración del Patrimonio se realiza a través de un ejercicio de valoración denominado significación cultural, en el cual se identifican y determinan las cualidades asociadas con el objeto o manifestación, de tal forma que a partir de dicha significación se definen cuáles son los valores culturales que determinan el por qué es importante y cuáles son los criterios de valor que lo hacen diferente a otro tipo de bienes o manifestaciones. De esta forma, únicamente conociendo el conjunto patrimonial se pueden ejercer acciones para conservarlo, si se desconoce el qué y por qué se quiere conservar el patrimonio, no se sabría cómo preservarlo para las generaciones futuras.

En este contexto, la hipótesis de acción que se plantea para este proyecto es la siguiente:

Si los ciudadanos de Pasto, a partir de su participación, reconocen los conocimientos, técnicas y actores asociados con el Barniz de Pasto, se incrementa la valoración de esta artesanía.

2.4.2. Participación ciudadana

Merino (1996) explica como la participación puede abordarse desde distintos puntos de vista, aunque, en principio, significa “tomar parte” e implica convertirse uno mismo en parte de

una organización, también significa “compartir” algo con alguien, de tal modo que la participación es siempre un acto social. De esta forma, explica Merino que en la sociedad moderna es imposible dejar de participar y a su vez ser participe de todos los acontecimientos que suceden, en ese sentido, la verdadera participación se da como un acto de voluntad individual a favor de la acción colectiva, que al realizarse supone una decisión paralela de abandonar la participación en otro espacio.

Así, la participación ciudadana surge a partir de decisiones conscientes que involucran de una u otra forma la transformación del espacio en el que se vive, estas decisiones afectan los entornos ciudadanos a todos los niveles, comprendiéndose estos entornos como espacios en los que los ciudadanos intervienen desde lo local transformando sus propios espacios en públicos.

En ese sentido, Ziccardi (1998) citado por Guillen, Sénz, Badii, & Castillo (2009), afirma:

La participación ciudadana, es la clave para transformar el espacio de lo local en un espacio público y contribuir a crear condiciones para consolidar una gobernabilidad democrática, la participación ciudadana, a diferencia de otras formas de participación, (política, comunitaria, etc.), se refiere específicamente a que los habitantes de las ciudades intervengan en las actividades públicas representando intereses particulares (no individuales), ejerciéndose en primer término en el ámbito de lo cotidiano y en el espacio local, que es donde se da mayor proximidad entre autoridades y ciudadanos (p.181).

Al respecto Frans Geilfus (2005) plantea que “La realidad, es que la participación no es un estado fijo: es un proceso mediante el cual la gente puede ganar más o menos grados de

participación en el proceso de desarrollo”, de esta forma propone la llamada escalera de participación, con la que es posible medir los niveles de participación que van desde una pasividad casi completa al control de su propio proceso.

De acuerdo esta escalera de participación, el proceso inicia con el escalón de la etapa de pasividad, en la cual las personas no tienen ninguna incidencia en las decisiones y la implementación del proyecto. El siguiente escalón es el suministro de información, en el cual las personas no tienen la posibilidad de influir, por ejemplo, cuando las personas participantes responden a encuestas. El tercer escalón es la participación por consulta, donde las personas son consultadas por agentes externos que escuchan sus puntos de vista, pero aun no tienen incidencia sobre las decisiones que se tomen a partir de estas consultas. Un escalón mas arriba está la participación por incentivos donde las personas entregan trabajo o recursos, como por ejemplo tierra para hacer ensayos, a cambio de incentivos tales como capacitaciones o materiales, en este caso, tampoco tienen incidencia directa en las decisiones.

En los escalones mas altos aparece una mayor participación, en el quinto escalón denominado participación funcional, las personas participan formando grupos de trabajo para responder a objetivos del proyecto, aunque no tienen incidencia sobre la formulación, se los toma en cuenta en el monitoreo y el ajuste de las actividades. Luego, un escalón mas arriba está la participación interactiva, donde los grupos locales organizados participan en la formulación, implementación y evaluación del proyecto, donde existen procesos de enseñanza-aprendizaje sistemáticos y estructurados, de tal forma que tomen el control en forma progresiva del proyecto. El último escalón es el autodesarrollo donde los grupos locales organizados toman iniciativas sin esperar intervenciones externas, las intervenciones se hacen en forma de asesoría y como socios.

Continua Geilfus (2005):

En esta escalera, vemos que lo que determina realmente la participación de la gente, es el grado de decisión que tienen en el proceso. Esto es válido tanto en las relaciones entre los miembros de la comunidad y la institución de desarrollo, como dentro de las organizaciones comunitarias.

Por lo tanto, la participación de la ciudadanía dentro de un tejido social y cultural tiene relación con el territorio en el que se habita, pues es aquí donde se establecen las relaciones sociales, que dan lugar a expresiones materiales e inmateriales, que hacen parte de la cultura y constituyen la identidad de un pueblo.

En ese sentido, Olga Lucia Molano (2007) habla sobre la cultura dentro del territorio y afirma que ésta juega un papel importante en el desarrollo del mismo, a tal punto que muchos pueblos y lugares han apostado por revalorizar lo cultura, lo identitario y patrimonial como eje de su propio desarrollo. De esta forma, comprender la importancia de la participación ciudadana dentro de la relación con su territorio es importante, teniendo en cuenta que Pasto está caracterizado por poseer una gran cantidad de manifestaciones patrimoniales, entre ellas el Barniz de Pasto Mopa-Mopa que hacen de esta región un espacio con criterios de valor únicos para este tipo de bienes y manifestaciones patrimoniales.

Esta relación participación-territorio se ve inmersa en lo cultural, la identidad y el patrimonio, de esta forma es relevante abordar estos conceptos.

2.4.3. Cultura, Identidad y Patrimonio Cultural

El concepto de patrimonio no debe confundirse con cultura, por esta razón antes de iniciar el análisis de la literatura que ha tratado los temas de la cultura, la identidad y el patrimonio, en primer lugar, se describirá qué se entiende por cada una de ellas. Javier Marcos Arévalo (2004) afirma que:

Todo lo que se aprende y transmite socialmente es cultura, pero no patrimonio.

Los bienes patrimoniales constituyen una selección de los bienes culturales. De tal manera el patrimonio está compuesto por los elementos y las expresiones más relevantes y significativas culturalmente. El patrimonio, entonces, remite a símbolos y representaciones, a los “lugares de la memoria”, es decir, a la identidad. Desde este punto de vista el patrimonio posee un valor étnico y simbólico, pues constituye la expresión de la identidad de un pueblo, sus formas de vida. Las señas y los rasgos identificatorios, que unen al interior del grupo y marcan la diferencia frente al exterior, configuran el patrimonio. (p. 929)

Adam Kuper (2008) explica que la palabra cultura tiene su origen en diferentes discusiones intelectuales del siglo XVIII en Europa, teniendo en cuenta que en Francia y Gran Bretaña, el origen de la palabra está precedido por la palabra civilización. Discusiones filosóficas desarrolladas en Alemania, terminan por diferenciar los dos significados de las palabras y solo hasta el siglo XX, el concepto de cultura se amplía y se desarrolla como lo conocemos

actualmente. Así, para abordar el concepto de Patrimonio Cultural es importante iniciar entonces, por definir la noción de cultura.

2.4.3.1. Definición de Cultura

Debido a la gran variedad de definiciones de cultura, es relevante considerar algunas definiciones para enmarcar y comprender el concepto. La Declaración de México sobre políticas culturales de la UNESCO (1982), define la cultura como como un conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad. Según esta definición la cultura engloba a partir de sus rasgos distintivos, engloba los estilos de vida, las creencias, las tradiciones y los valores. Sin embargo, deja por fuera elementos importantes de la sociedad como la interacción de un determinado grupo humano en un determinado ámbito geográfico, tal como lo expresa Pedro Querejazu (2003), en su definición de cultura, en la cual plantea que al final del siglo XX, la cultura se entiende como el resultado de esa interacción humana a la que además se le añaden mutuas adaptaciones y modificaciones resultado de la interrelación del grupo con otros.

En este contexto, para Querejazu (2003) implica que la cultura sea algo integral, que explica y define todo proceder humano, tal es así, que hoy en día se mira desde la cultura las maneras de concebir las diferentes esferas humanas tales como la economía, la ética, la religión, la educación, entre otras.

Por su parte, Raymond Williams (2000) afirma que:

Tiene especial interés el hecho de que en arqueología y antropología cultural la referencia a cultura o a una cultura apunte primordialmente a la producción material, mientras en historia y estudios culturales la referencia es en lo fundamental a sistemas significantes o simbólicos. A menudo esto confunde, pero más a menudo oculta la cuestión central de las relaciones entre la producción “material” y “simbólica”, que en algunas discusiones recientes *cf.* mi propio *Culture-* siempre tienen que relacionarse y no contrastarse. (pp.91-92)

Dentro de la cultura, otro concepto importante que es necesario definir es el de la identidad cultural, teniendo en cuenta que como afirma Olga Lucia Molano (2007) la identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural. No es posible hablar de identidad cultural si no existiera la memoria, pues es esta capacidad de reconocer el pasado, de identificar cuales son los elementos simbólicos o los referentes que le son propios, la que hace que sea posible construir un futuro.

Finalmente, el concepto de identidad no es únicamente socio-espacial, sino socio-comunicacional, tal como lo afirma José António Mac Gregor (2004) citando a García Canclini, se articula con los referentes locales, nacionales y de culturas extranjeras que reestructuran las marcas locales establecidas a partir de experiencias territoriales distintas. En ese sentido, la identidad se conforma tanto mediante el arraigo al territorio en el que se habita, como mediante la participación en redes comunicacionales deslocalizadas, siendo para este fin, la participación y el arraigo local elementos fundamentales para el fortalecimiento del patrimonio cultural de Pasto,

presentes en la relación que se establece entre los y las ciudadanas con la artesanía propia de la región y que constituye la identidad cultural regional.

2.4.3.2. Definición de Identidad Cultural

Hablando de identidad cultural, la Declaración de México sobre Políticas Culturales de la UNESCO (1982) plantea que es una riqueza que dinamiza las posibilidades de realización de los humanos, cuando se moviliza a cada pueblo y grupo a nutrirse de su pasado y acoger los aportes externos que sean compatibles con su idiosincrasia de tal forma que se pueda continuar con el proceso de su propia creación. Es importante destacar que dentro de esta declaración, todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad y es a partir del contacto con las tradiciones y valores de los otros, cuando la identidad cultural de los pueblos se renueva.

Por otra parte, José Luis Espíndola (2003) propone que la identidad es una construcción subjetiva que está definida por la relación con el entorno y con otras personas, donde los referentes y modelos que se toman de esta relación juegan un papel importante para esta construcción, la identidad, por tanto, es necesariamente compuesta, múltiple y compleja donde cada rasgo o atributo es una posibilidad de encuentro con los demás que facilita la comunicación con otras personas.

Estas relaciones y contactos con las tradiciones y valores de los otros, posibilitan construir una identidad que Cecilia Bákula (2000) sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural, el cuál existe de antemano y su existencia es independiente de su

reconocimiento y valoración. Es así como, es la sociedad la que configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios, los cuales naturalmente se van convirtiendo en el referente de identidad de un pueblo o grupo de personas.

2.4.3.3. Definición de Patrimonio Cultural

En ese sentido, la UNESCO (2014) afirma que “La noción de patrimonio es importante para la cultura y el desarrollo en cuanto constituye el “capital cultural” de las sociedades contemporáneas.” siendo significativo para la revalorización continua de las culturas y de las identidades.

Según Cecilia Bákula, solo a partir de la segunda guerra mundial el mundo tomó conciencia de los valores del patrimonio cultural vinculados al concepto de identidad, a partir de la necesidad de recuperarse los pueblos iniciaron la búsqueda de sus raíces, de su identidad, siendo así como surgió una nueva actitud que se extendió a nivel mundial y que dio inicio al rescate del pasado, la revalorización de restos históricos, artísticos y culturales. (Bákula, 2000, p. 168)

Al igual que en el concepto de identidad, el patrimonio es una construcción ideológica, social y cultural, como lo afirma Javier Marcos Arévalo (2004), el cuál está revestido de formas ideológicas como las Bellas Artes caracterizadas por su valoración estética y antigüedad; y, por otro lado, la cultura popular, lo común, que es propio de los sectores subalternos, que para el caso

de la valoración patrimonial, se valoran especialmente las funciones y la significación sociocultural de los referentes patrimoniales.

Este patrimonio cultural está presente en los pueblos y las naciones y comprende todos los bienes que son expresiones y testimonios de la creación humana de un país, para Magdalena Krebs y Klaus Schmidt-Hebbel (1999) dicho patrimonio es todo lo que le confiere identidad a un país y puede ser de propiedad pública o privada. En todo caso, son preservados porque los individuos o la sociedad en general, crea organizaciones para tal fin y le confieren un significado especial, que puede ser estético, documental, histórico, educativo o científico; afianzando con esto el planteamiento propuesto anteriormente donde el patrimonio cultural es una construcción ideológica, social y cultural.

Para Mariela Zabala e Isabel Roura (2006) el patrimonio abarca las selecciones que se realizan sobre lo que permanece del pasado, sobre las concepciones estéticas y los modos de vida del pasado y del presente. De esta forma, facilita la aproximación al pasado basada en fundamentos comprobables, en contraste, Pedro Querejazu (2003) habla sobre el cambio de la visión que relaciona al patrimonio con el pasado y plantea una evolución conceptual, que permite construir nuevas visiones más incluyentes del patrimonio:

Paralelamente a todo este proceso de cambio sobre la noción y concepto de cultura, se ha producido el cambio del concepto sobre patrimonio cultural. Se ha ido pasando del concepto de “antigüedad”, de monumento arquitectónico, de obras maestras de pintura y escultura guardadas o arrumbadas en museos, como cosas viejas del pasado

que de vez en cuando estaban destinadas a las élites sociales, hacia una visión del patrimonio como algo de todos y que abarca lo que es heredado y nos rodea. (p.20)

Es así como en el recorrido de la historia, la noción de patrimonio cultural se ha ido ampliando hasta nuestros días, tal como lo plantea Javier Marcos Arévalo (2004) que considera que actualmente el patrimonio remite a una realidad icónica, simbólica y colectiva, pues está constituido por el conjunto de bienes materiales, sociales e ideacionales que se transmiten de una generación a otra y que identifican a los individuos en una relación de contraste con otras realidades sociales.

Finalmente, el concepto de Patrimonio Cultural establecido por la UNESCO (2014) recoge de una u otra forma las construcciones conceptuales determinadas anteriormente, definiéndolo así:

El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio. Es importante reconocer que abarca no sólo el patrimonio material, sino también el patrimonio natural e inmaterial. Como se señala en Nuestra diversidad creativa, esos recursos son una “riqueza frágil”, y como tal requieren políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y su singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables. (p.132)

Igualmente, establece los posibles alcances del patrimonio cultural:

El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.

(UNESCO, 2011, p. 2)

En consecuencia, el aprendizaje y la transmisión del conocimiento está ligado con la identidad y la cultura, siendo los elementos y expresiones más relevantes culturalmente las que se consideran patrimonio. De esta forma, el patrimonio cultural de los saberes y técnicas vinculadas a la artesanía tradicional, como es el caso del Barniz de Pasto, se convierte en una expresión que debe preservarse.

2.4.3.4. Salvaguardia del Patrimonio Cultural

La preservación del patrimonio es pertinente no solo para la comunidad portadora del bien o manifestación patrimonial, sino para toda la humanidad, teniendo en cuenta que como se planteó anteriormente todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad y es necesario protegerlo y salvaguardarlo. Así, para la UNESCO (2011a), salvaguardar el patrimonio tiene el siguiente significado:

Para en generación, no en la producción de manifestaciones concretas como danzas, canciones, instrumentos musicales o artículos de artesanía. Así pues, toda acción de salvaguardia consistirá, en gran medida, en reforzar las diversas condiciones, materiales o inmateriales, que son necesarias para la evolución e interpretación continuas del patrimonio cultural inmaterial, así como para su transmisión alas generaciones futuras.

(p.4)

En Colombia, políticas como la Ley General de Cultura y la Política de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial establecen las directrices para la protección y salvaguardia del Patrimonio Cultural de la Nación como testimonio de la identidad cultural colombiana.

(Mincultura, 1997) (Mincultura, 2008)

La Ley 1185 de 2008, define un régimen especial de salvaguardia, protección, divulgación, sostenibilidad y estímulo para los bienes de interés cultural y las manifestaciones de la Lista Representativa, también define los procedimientos para las declaratorias de patrimonio e inclusión en la lista representativa, así como la aplicación de planes especiales de manejo y protección de los bienes de interés cultural. (Mincultura, 2008)

Las Listas Representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial – LRPCI son registros públicos de información sobre las manifestaciones culturales que cuentan con un Plan Especial de Salvaguardia. En Colombia, para incluir una manifestación en la LRPCI se deben seguir cinco momentos: La postulación ante el consejo de Patrimonio Cultural, la elaboración del Plan Especial de Salvaguardia - PES, la presentación del PES ante el consejo de patrimonio cultural,

acto administrativo de inclusión en la LRPCI y finalmente la puesta en marcha y consolidación del PES. (Mincultura, 2019b)

En el caso específico del Barniz de Pasto, el Ministerio de Cultura durante los primeros meses del año 2019 construyó un PES participativo que vincula tres actores del proceso: Recolectores del Mopa-Mopa en el departamento de Putumayo; Carpinteros, torneros y talladores de madera relacionados con la técnica, que habitan en los municipios de Pasto y El Peñol (Nariño) y Maestros barnizadores de Pasto.

El Plan Especial de Salvaguardia (Mincultura, 2019c) define que la manifestación protegida es:

Manifestación cultural que corresponde a los conocimientos que van desde el proceso de recolección de las pepas o cogollos del arbusto del Mopa-Mopa *Elaeagia pastoensis mora* en las selvas del Putumayo, pasando por la transformación de la madera que realizan carpinteros, torneros y talladores, hasta la decoración con Barniz de Pasto, técnica artesanal de origen prehispánico, única en el mundo, que consiste en la decoración de objetos, con delgadas láminas coloreadas y recortadas, que se obtienen al procesar la resina vegetal que producen las pepas del Mopa-Mopa. (p.2)

2.4.4. La artesanía del Barniz de Pasto

El Barniz de Pasto Mopa-Mopa, es una técnica artesanal de ascendencia indígena de la zona sur de Colombia cuyo nombre está relacionado con la ciudad donde se desarrolla la técnica, San Juan de Pasto. Consiste en la decoración de objetos de madera cubiertos con la resina vegetal producida por el arbusto del Mopa-Mopa, el cual crece en la zona silvestre de la región amazónica comprendida entre Caquetá y Putumayo en Colombia y Sucumbíos en Ecuador. (Gomezjurado Garzón, 2008)

La resina del Mopa-Mopa es obtenida del arbusto del mismo nombre, cuyo origen está en la región del pie de monte amazónico en el departamento del Putumayo del lado colombiano y en Sucumbios en el lado ecuatoriano, donde se cosecha y posteriormente se vende en la ciudad de Pasto a los artesanos barnizadores.

Los artesanos barnizadores compran la resina en el Putumayo y en su taller la procesan limpiándola, macerándola y calentándola en agua de tal forma que se pueda extender en unas delgadas láminas, a las cuales se les adiciona actualmente anilinas para obtener diferentes colores. Estas láminas se adhieren a las piezas de madera, posteriormente se recortan para generar decoraciones usualmente florales y de diseños indígenas, terminando en objetos destinados al uso doméstico y decorativo.

2.4.4.1. Antecedentes

Para hablar de Barniz de Pasto es necesario hacer un pequeño recorrido histórico sobre la técnica.

De acuerdo con María del Pilar López (2007) desde el punto de vista técnico se reconocen tres fases, la primera relacionada con el mundo prehispánico donde se observan dos formas de trabajar la resina, la primera, piezas en tres dimensiones modeladas y esculpidas en resina como cuentas de collares, moldes para narigueras y colgantes pequeños las cuales fueron encontradas en las tumbas de los indígenas Pastos; la segunda forma eran piezas en madera embadurnadas, sin aparente intención estética sino mas bien para utilizar la protección de la resina aplicándola a diferentes objetos de uso, elaborados en madera como flechas, bastones y golpeadores.

Según Álvaro José Gomezjurado (2014) su uso inicial debió ser como adhesivo para pegar plumas en los penachos ceremoniales, sujetar puntas de flecha o elaborar elementos de cacería, también se quemaba como ofrenda de ceremonias religiosas debido a su propiedad aromática.

Al igual que lo planteado por María del Pilar López, según Gloria Barrera y Ana Quiñones (2006) los primeros indicios del uso del Barniz se remontan al año 1000, teniendo en cuenta los objetos encontrados en las excavaciones de las tumbas de Piartal-Tuza en el municipio de Miraflores. En este hallazgo se encontraron cuentas de collares elaboradas con la resina vegetal del Mopa-Mopa, que según los estudios arqueológicos el ajuar funerario pertenecía a personajes importantes de esta región. Por otra parte, María Victoria Uribe (1986) dentro de los productos exóticos de los Pastos y Protopastos, es decir aquellos objetos que estaban fuera del territorio, que al estar a mayor distancia y ser de menor acceso tenían un mayor valor simbólico para ellos, estaban las cuentas de Barniz de Pasto. En el texto se plantea además que la utilización de estos productos fue de asunto exclusivo de la elite cacical y que representan dentro de los Protopastos su red de intercambio imperante entre los siglos IX y XIII D.C.

Así mismo, tanto Gloria Barrera y Ana Quiñones (2006) como Álvaro José Gomezjurado (2008) plantean que la arqueóloga Clemencia Plazas propone que el barniz era utilizado para cubrir zonas de los discos rotatorios característicos de los Pastos, antes de bañarlos con ácido nítrico para obtener el efecto negativo-positivo en su gráfica.

Siguiendo con el relato de María del Pilar López (2007) la segunda etapa se desarrolló desde el momento en el que los Incas tienen presencia en la región fronteriza entre Colombia y Ecuador a finales del siglo XV. En este momento se utiliza la resina como aglutinante de colores para pintar la superficie de los objetos como los queros, pachas y cochas incas. Estos trabajos fueron realizados durante el periodo del Tahuantinsuyu posterior al descubrimiento de América, prolongándose esta actividad artística hasta el siglo XVIII.

En la época colonial toma el nombre de Barniz de Pasto y se desarrolla la tercera etapa. Se tiene evidencia que se trabajaba en otras regiones como Mocoa, Quito y en algunos lugares del Perú, esto teniendo en cuenta el intercambio cultural de los pueblos indígenas, con los españoles y los Incas. Los diseños de esta época se caracterizaron por tener motivos florales y de castillos, propios del intercambio cultural con los españoles, por esta época se empezaron a incluir láminas de oro o plata en su decoración, utilizando la resina como un recubrimiento pictórico empleando técnicas similares a las de los pintores de escultura europeos, dando así lugar a la aparición de la membrana elaborada con resina Mopa-Mopa y del barniz brillante influenciado por la imaginería española; entre los objetos se encuentran cajas, cofres, bargueños, escritorios, atriles y vasos.

María del Pilar López (2007) afirma “En general se puede observar que el trabajo con el Barniz de Pasto, en su fase prehispánica, tiene su origen en Nariño, se extiende por los Andes hasta el Cuzco y finalmente se va replegando a la región de origen, pasando por Quito hasta llegar de nuevo a Pasto, donde pertenece la fuente de la materia prima, el árbol Mopa-Mopa” (p18).

Yayoi Kawamura citando a Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez (2018) plantea que aparte de la influencia que pudo ejercer el arte de la pintura europea, la llegada desde el otro lado del pacífico en el siglo XVI de objetos lacados de estilo Namban de procedencia japonesa, china, coreana e india, posiblemente a través del galeón de Manila, conocidos por la utilización de polvo de oro y plata con incrustaciones de nácar, fue muy importante teniendo en cuenta que los motivos decorativos de estos objetos pudieron servir de fuentes de inspiración. Aclara Kawamura que esto no significa que el arte japonés fuera dominante, sino que es posible que fuera una de las influencias importantes en esa época.

Continúa Yayoi Kawamura (2018) haciendo una comparación entre la laca Namban y el Barniz de Pasto, así: 1) La superficie lustrosa obtenida en la aplicación del Barniz de Pasto se asemeja a los objetos lacados de Asia, teniendo en cuenta que este brillo no era específico de la laca japonesa sino que fue común en las lacas asiáticas y también en las lacas mexicanas que en el siglo XVII tuvieron un desarrollo importante. 2) Las láminas recortadas de oro o plata crean un efecto de brillo similar al dorado de makie combinado con nácar de la laca Namban. Los trozos de oro o plata cuadrados o romboidales adheridos son parecidos a la técnica de kirikane de la laca japonesa urushi. 3) Existe una gran carga decorativa inspirada en lo vegetal que se combina con

animales, la cual cubría de manera muy cargada casi toda la superficie con abundantes elementos ornamentales propios del Barroco europeo de raíz mudéjar e islámica.

Las arcas o arquetas de laca nambam fueron utilizados en el ámbito cristiano como arcas eucarísticas o relicarios, por lo tanto, las órdenes que estuvieron en Japón como los mendicantes y los jesuitas fueron las mismas órdenes religiosas que posteriormente promovieron los talleres de Barniz de Pasto en América.

En contraste, María del Pilar López (2012) plantea que en los siglos XVI y XVII, todo lo relacionado con Mopa-Mopa estuvo desprovisto de toda influencia oriental y fue donde se comprendieron las cualidades que el material y la técnica ofrecían a los artistas. Es en estos siglos que la resina del Barniz de Pasto se valoró a semejanza de las lacas y otros materiales europeos, asignándole la condición de material noble, que estaba a la par del oro, las piedras preciosas y la plata. Continúa López planteando que la influencia oriental se dio con la transformación cultural de la sociedad en el siglo XVIII, que reorientó los valores hacia lo que estaba de moda y tenía un beneficio económico, afectando profundamente el Barniz de Pasto perdiendo su carácter espiritual y reduciéndolo a un bien de consumo.

Es en este siglo en el que a partir del cambio político del gobierno de la casa Borbón, con la reforma del trabajo gremial que fue afectado el oficio artístico, cuyo proceso de elaboración requería condiciones no muy favorables para la ilustración y que tenía un rechazo y poco aprecio por parte de la sociedad ilustrada que conformaba la élite social de la época. De esta forma se dejaron de realizar obras que tenían gran dificultad técnica y alta significación, pasando en gran

medida a imitar las piezas chinas y orientales en particular las elaboradas en porcelana. Los diseños ornamentales se simplificaron predominando las flores, los pájaros y los follajes.

Y a su vez, Osvaldo Granda (2007) afirma que:

...hasta la fecha, no se ha encontrado ningún documento que nos hable del Barniz de Pasto o de Mocoa antes de mediados del siglo XVII... La inexistencia de libros capitulares del siglo XVI y XVII en el Cabildo de Pasto, realmente no permite hacer la reconstrucción sobre el proceso de esta artesanía en los albores de la Colonia (pp. 17-18).

De esta forma, aunque es posible que exista la similitud entre los diseños nambam y los del Barniz de Pasto, hay que tener en cuenta que esta es una técnica que se vio influenciada por el mestizaje y que el uso de resinas era común en varias culturas prehispánicas americanas como se evidencia en el capítulo de materiales y técnicas del libro Aproximación al Barniz de Pasto de Osvaldo Granda. (2007) Así, se podría interpretar la influencia asiática de los diseños nambam como un aporte al Barniz de Pasto, tal como fue en su momento el dorado, proveniente de la técnica escultórica española y que sugirió para el barniz la inclusión de la laminilla de oro como parte de su materia prima.

En el siglo XIX se empiezan a conocer algunos nombres de maestros barnizadores. Osvaldo Granda (2008) describe que hacia 1807 hizo de maestro mayor de los barnizadores Joaquín Martínez quien gobernó sobre los pintores al óleo y de barniz. Los pocos talleres que trabajaban en barniz realizaban obras de carácter decorativo y utilitario como puros para

reemplazar las cantimploras y algunos cofres para alagar a los generales y sus damas durante las ocupaciones de la ciudad.

En 1831 visita a la ciudad Jean Baptiste Boussingault, científico francés que hace un recorrido desde Venezuela hasta Ecuador y se detiene en Pasto donde conoce y analiza científicamente el barniz. En 1851 se realiza un censo y se encuentran al menos quince barnizadores que contaban con talleres propios. (pp. 51-53)

Continúa Osvaldo Granda haciendo un relato sobre los nombres de los artesanos del barniz del censo de 1851 entre ellos: José Gaviria, Miguel Paz de Córdoba, Manuel Rengifo, Rafael Paz, José Córdoba, Ignacio Córdoba, Santiago Grijalba, Juan María Erazo, José Burgos, Manuel Rosero, Ángel María Muñoz, Juan Delgado, Ignacio Ordóñez, Felipe Nates, Carlos Erazo y Juan Bautista Erazo. Posteriormente en el censo del año 1867, se destacan entre otros: Nicanor Obando, Juan Erazo, Fernando Martínez, Juan Rojas, Juan María Burbano y José Córdoba. A finales del siglo en el texto de Tomás Hidalgo titulado: “Pasto Antiguo y Moderno” se cita a “Santos Espada y Antonio Cabezas” como los primeros artesanos en introducirle color, sin embargo dice Granda (2008) que “...por carecer de soporte documental, corresponde probablemente a una suposición” (p. 54).

Los motivos ornamentales de la parafernalia religiosa irán desapareciendo en el siglo XIX, así como los muebles con ensambles de bisagra, bargueños con cajones y tapas plegables propios de la colonia y darán paso al trabajo de objetos pequeños como cajas, cofres y platos. Las guardas y las cenefas tienden a incluir motivos geométricos de la tradición prehispánica como

son los quingos y las franjas de churos y granos, los diseños toman la influencia en su forma del arte español y son eminentemente florísticos dejando atrás motivos mítico-religiosos.

A principios del siglo XX, prevalece la utilización del barniz brillante, sin embargo, se cambiaron las laminillas de oro por papel metálico. Según relatos de los artesanos, se utilizaban tres capas, dos láminas de barniz y en medio papel metálico que sobraba de las cajetillas de cigarrillos Piel Roja, de esta forma el barniz tomaba tonos metálicos y simulaba las láminas de oro. Esta técnica se utilizó hasta mediados del siglo XX, algunas piezas aun se conservan en colecciones privadas y en el museo de la Casona Taminango de Pasto.

A mediados del siglo XX, se introdujo el molino de cocina para reemplazar el masticar la resina para su proceso de elaboración. Como consecuencia de la persecución desatada contra los judíos en la primera guerra mundial, algunos judíos alemanes llegaron a Pasto, entre ellos Walter Daniel Kahn que fundó Industrias Waldaka en 1944, la cual se dedicaba a la producción de muebles y objetos decorados con Barniz de Pasto. La decoración correspondía a diseños propuestos por los alemanes a partir de los grafismos antropomorfos, desarrollados a partir de San Agustín, conocidos como “momias”, lo que permitió que a futuro los artesanos retomaran el positivo-negativo, las guardas, las listas y la guagua lista, elementos que provenían de la cultura material de los Pastos. (Barrera Jurado & Quiñones Aguilar, 2006, p. 75)

Durante este periodo el barniz se tiñe de color negro o rojo y se aplica sobre fondos blanco o crema. La empresa Waldaka logró tener una alta demanda de estos productos aproximadamente durante dos décadas, sin embargo, el mercado fue saturándose y las ventas bajaron.

Ya en los años setenta inicia Artesanías de Colombia una intervención para diversificar los productos, mediante productos antropomorfos, vírgenes campesinas y animales. De acuerdo con Gloria Barrera y Ana Cielo Quiñones (2006) durante esta primera etapa del Taller de Diseño de Artesanías de Colombia a través de una beca al maestro Eduardo Muñoz Lora con interacción con los diseñadores Carlos Rojas y Jairo Acero desarrollaron la aplicación del barniz en volúmenes, en piezas talladas en madera, así comenzó a elaborarse la Virgen de la Bordadita, una figura de Virgen campesina.

Gloria Barrera y Ana Cielo Quiñones (2006) citado por María Amalia García (2017), afirma que:

A partir de la intervención de Carlos Rojas se recuperó la multiplicidad de colores y los motivos florales en la decoración del barniz de Pasto. Bajo esta propuesta los artesanos se alejaron de los motivos antropomórficos y reintrodujeron el motivo floral que, en la propuesta de Rojas, consistía en una roseta con hojas compuesta simétricamente; este fue uno de los motivos más utilizados en estas decoraciones. También mantuvieron en los diseños las tradicionales guardas y listas de origen precolombino (p.11).

Ya en 1977 Carlos Baquero, diseñador gráfico se incorpora a Artesanía de Colombia y desarrolla la exploración de las figuras zoomorfas integradas a la talla en madera, teniendo en cuenta que las figuras de patos se estaban utilizando en la decoración de interiores, desarrolla con los artesanos la exploración de estas figuras, sin embargo, estas aves eran externas al contexto y

se exploró el diseño de gallinas. En 1996 la llegada del Laboratorio Colombiano de Diseño marcó una nueva dinámica en los procesos de diseño, liderado por el diseñador industrial Daniel Moncayo se realizaron diferentes procesos de diseño de nuevos productos, de esta forma Artesanías de Colombia apoyó a los artesanos en el desarrollo de nuevos productos a partir de la experimentación entre talladores, torneros, ebanistas y barnizadores. (Barrera Jurado & Quiñones Aguilar, 2006)

Según el PES (Mincultura, 2019c)

En 1992, el Museo de Artes y Tradiciones Populares apoyó la consolidación de la “Casa del Barniz de Pasto” que se liquidó 10 años después, proceso en que los maestros artesanos se distanciaron, producto de los conflictos que vivieron a nivel cooperativo. (p.14)

En el siglo XXI, teniendo en cuenta la importancia para la región y el aporte que los maestros artesanos han hecho durante siglos a la técnica y a la ciudad, el 19 de septiembre de 2014 se nombra como parte del Patrimonio Inmaterial del Departamento de Nariño, en el 2018 se aprueba la denominación de origen por parte de la Superintendencia de Industria y Comercio de Colombia y posteriormente en el año 2019 se incluye en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial - LRPCI de Colombia del Ministerio de Cultura de Colombia, lo que permite tener un Plan Especial de Salvaguardia, que aporte entre otras cosas a incrementar la valoración artesanal de esta técnica.

2.4.4.2. Valoración artesanal

El sector cultural en Colombia tiene un crecimiento promedio del 5,5% entre 2005 y 2017, el aporte del sector al Valor Agregado de la economía colombiana en el año 2017 fue de 8,2 Billones de pesos (Presidencia de la República de Colombia, 2019). Teniendo en cuenta que el análisis del contexto del país afecta directamente a los actores, es significativo comprender los conceptos que giran en torno a la valoración patrimonial y económica de la cultura y de sus manifestaciones. El uso de los conceptos económicos forma parte de todos los ámbitos de la cotidianidad, tal como afirma Silvia Barona (2019):

Los conceptos económicos se han instalado en todos los estamentos y ámbitos de nuestra vida. Basta pensar en los términos que empleamos en nuestra actividad cotidiana, de ser competitivos, la importancia del liderazgo, el retorno que se obtiene por una determinada actividad, la excelencia en el desempeño de una misión, el valor del éxito, la rentabilidad que se obtiene, la optimización de resultados o las políticas estratégicas que debemos desempeñar, entre otras. Son todos ellos componentes de nuestro lenguaje cotidiano porque, lejos de ser palabras vacuas, reflejan una manera de afrontar las relaciones cualesquiera fuere su naturaleza. (p.3)

La artesanía no es ajena a estas políticas y tendencias económicas, así, a continuación, se desarrollarán los conceptos de valoración participativa de testimonios propuesta por María Fernanda Bastidas y María Margarita Vargas y se analizará el contexto de la valoración económica y valoración cultural de bienes culturales, siguiendo los planteamientos de David Throsby y de Bruno Frey.

En la propuesta metodológica para la valoración participativa de testimonios de museos y entidades culturales en Colombia, se plantea que la primera condición para hacer un ejercicio de valoración es entender que se deben seguir un conjunto de pasos para determinar las cualidades de los objetos. En esta búsqueda están involucrados tres factores: el objeto o manifestación, el sujeto y el contexto. (Bastidas & Vargas, 2013, p. 25)

Continúa María Fernanda Bastidas y María Margarita Vargas (2013):

En el momento en que se tiene al objeto o manifestación, que posee un tipo de cualidades, y un sujeto o comunidad que determinan esas cualidades particulares, hay que entender que se hace dentro de un contexto, es decir, las personas y el patrimonio están influenciadas por el lugar y el tiempo en los que se encuentran con tradiciones, gustos, modas, intereses políticos, intereses sociales, intereses particulares, etc.

Otro factor importante de comprender del contexto es que es preciso definir el lugar donde se encuentra el patrimonio a valorar actualmente, pero también que, en diferentes momentos de la historia, ese mismo patrimonio se ha encontrado en uno o más lugares, y también ha tenido distintos significados para varias sociedades. (pp.23-26)

Dentro de esta metodología, Bastidas y Vargas (2013) proponen también que:

El valor cultural del patrimonio es la suma de las cualidades intrínsecas de un testimonio, y todas aquellas cualidades que las personas pueden ver en él. Se debe tener

en cuenta que el patrimonio cultural se compone de manifestaciones materiales e inmateriales; por lo tanto, el término testimonio se referirá tanto a objetos como a manifestaciones inmateriales.

Las cualidades o valores de un testimonio lo hacen importante para un grupo o varios grupos de personas interesadas en él, por eso lo reconocen y ejercen acciones para protegerlo y conservarlo para el disfrute de futuras generaciones. (p.44)

En ese sentido, el análisis del contexto de un testimonio toma gran importancia para tener una visión integral, Néstor García (2000) en su libro *Culturas Híbridas*, plantea que:

Un testimonio o un objeto pueden ser más verosímiles, y por tanto significativos, para quienes se relacionan con él interrogándose por su sentido actual. Ese sentido puede circular y ser captado a través de una reproducción cuidada, con explicaciones que ubiquen la pieza en su contorno sociocultural, con una museografía más interesada en reconstruir su significado que en promoverla como espectáculo o fetiche. A la inversa, un objeto original puede ocultar el sentido que tuvo (puede ser original, pero perder su relación con el origen) porque se lo descontextualiza, se corta su vínculo con la danza o la comida en la cual era usado y se le atribuye una autonomía inexistente para sus primeros poseedores. (p.188)

Por lo tanto, recopilar testimonios de los ciudadanos se hace relevante para comprender el valor cultural del patrimonio de las artesanías locales desde una visión contemporánea. El interrogarse por el sentido actual de artesanías tradicionales como las de Barniz de Pasto, permite

de una u otra forma reconstruir su significado dentro de un contexto patrimonial a partir de la participación ciudadana.

Sin embargo, el contexto para la valoración artesanal, también está mediado por el componente económico y productivo que hace que se generen una serie de contradicciones frente a la preservación de la tradición artesanal y las formas de vida de los artesanos en la contemporaneidad, en ese sentido, Rómulo Duarte (2013) afirma que:

Los productos considerados “artesanales” se encuentran en el centro de un conjunto de contradicciones, por un lado, se les valora como remanentes de formas de producción ancestrales, pero al mismo tiempo se les impulsa para que adquieran técnicas y lenguajes que les permita insertarse en procesos productivos más innovadores y de mercado. De algún modo se busca que estos objetos artesanales sigan siendo portadores de los valores tradicionales pero que se incluyan en los procesos contemporáneos de producción y consumo. ¿Será posible? La respuesta depende de la voluntad conjunta que se tenga para diseñar una política pública participativa que incluya a los actores locales y donde el centro de las propuestas sea precisamente la de los artesanos. (p.230)

No obstante, según Frey (2001) el hecho de que el arte pueda estudiarse desde el punto de vista económico no implica dejar de lado las características especiales de los objetos de arte y de la actividad artística, de esta forma, los economistas han tratado de disgregar las características que hacen de la actividad artística y del arte un bien público, es decir que los bienes y servicios resultado de estas actividades producen efectos externos positivos.

Dichos efectos, nacen de la existencia de valores del arte que se reflejan en el mercado:

- un «valor de existencia» (la población se beneficia del hecho de que la cultura exista, incluso si algunos de sus individuos no toman parte en ninguna actividad artística);
- un «valor de prestigio» (porque determinadas instituciones contribuyen aun sentimiento de identidad regional o nacional);
- un «valor de opción o elección» (la gente se beneficia de la posibilidad de asistir a estos acontecimientos culturales, incluso si no llegan a hacerlo realmente);
- un «valor de educación» (el arte contribuye al refinamiento de los individuos y al desarrollo del pensamiento creador de una sociedad); y
- un «valor de legado» (las personas se benefician de la posibilidad de legar la cultura a generaciones futuras, aunque ellas mismas no hayan tomado parte en ningún acontecimiento artístico). (Frey, 2001, p. 15)

Cuando un individuo obtiene utilidad del goce de lo que considera arte, se puede medir esta demanda a través de la llamada disposición mínima a pagar - DAP por el consumo del arte, sin embargo, no es posible atribuirle esta medida a un valor artístico intrínseco. Si un individuo está dispuesto a pagar el doble por ver una película en lugar de una obra de teatro, o viceversa, esto no significa que la película sea dos veces mas buena que la obra de teatro, por esta razón los economistas se abstienen de hacer juicios normativos y solamente se refieren a la acción realizada en sí (Frey, 2001).

Esta disposición a pagar mide el precio máximo que alguien pagaría por el objeto en cuestión. Entre los diferentes métodos usados para medir esta disposición, los dos más usados según Frey (2001) son:

El enfoque hedónico de mercado, que se deriva de los valores atribuidos a un objeto cultural, examinando los mercados privados que reflejan indirectamente la utilidad de que disfrutan las personas, por ejemplo, una persona estaría dispuesta a pagar más por un alquiler de un apartamento situado cerca a un palacio en un maravilloso parque en el centro de una ciudad, únicamente porque pueden disfrutar del monumento y del parque. Para hacer esta valoración, es necesario que los mercados y la propiedad inmobiliaria se encuentren en perfecto equilibrio y que todo lo demás quede igual, sin embargo, esto raramente ocurre, con lo cual la valoración monetaria del bien cultural resultaría sesgada.

En otro método, es el del enfoque del coste por desplazamiento, siguiendo con el ejemplo del castillo, este método ocurre, por ejemplo, cuando el público invierte dinero en el viaje hasta el castillo y paga un dinero por las boletas para entrar. Sin embargo, aun teniendo las condiciones ideales, esta forma únicamente recoge una parte del valor de prestigio y del educativo y no revelan el total del valor atribuido al objeto cultural.

De esta forma, muchos de estos supuestos teóricos no se cumplen en la práctica, entonces plantea Frey (2001) que:

Como los supuestos esenciales requeridos por esos dos procedimientos, en muchos casos, no se cumplen suficientemente en la práctica, la mayor parte de los

economistas ha utilizado la «Valoración Contingente». Ésta utiliza sondeos muestrales para calcular la voluntad o disposición a pagar por algún objeto cultural. El cuestionario incluye una situación hipotética y el término «contingente» se refiere al mercado construido o simulado que se presenta en el sondeo. (p.178)

Sin embargo, en la práctica el mercado falla en la asignación óptima de valor, pues muchos de los productos artísticos se adquieren por precios que no son suficientes para cubrir los costos de producción del objeto artístico, en ese sentido Diana Pérez-Bustamante y Ana Yábar (2010) afirman que:

Sus aportaciones sistemáticas en esta dirección han conducido a que pueda afirmarse en la actualidad que el mercado falla en la determinación del valor, no sólo de las artes escénicas, sino de la generalidad de los bienes y servicios relacionados con el patrimonio cultural, porque los precios que surgen del mismo no revelan adecuadamente el valor que la sociedad les concede. (p.50)

Estos fallos en el mercado se incluyen en las externalidades positivas, teniendo en cuenta que el público recibe por su producción y consumo, beneficios diferentes a los identificables en los individuos concretos que presencian la obra.

Pérez-Bustamante y Yábar (2010) continúan:

En ausencia de mecanismos de incentivación pública destinados a corregir este tipo de fallos del mercado, los precios que se forman en el mismo generarán ingresos

inferiores al valor social de aquellos bienes del patrimonio cultural y/o de los servicios generados por dicho patrimonio (incluidas las artes escénicas). (p.50)

Por otra parte, el concepto de valor cultural debe desligarse del concepto de valor económico, de esta forma, según David Throsby (2001) citado por Pérez-Bustamante y Yábar (2010):

Valor cultural, puede ser definido desde una perspectiva antropológica, como: el conjunto de actitudes, creencias, hábitos, costumbres, valores y prácticas que son compartidas o comunes en un grupo y, en sentido estricto, como: algunas actividades y productos relacionados con los aspectos intelectuales, morales y artísticos de la vida humana” como los productos de las artes visuales o las artes literarias. (p.52)

David Throsby (2000) plantea que el valor es multidimensional y está mediado por un rango de características específicas, afirma que:

First, it is clear that value is multidimensional. So, it may be possible to describe an art work, for example, as providing a range of cultural value characteristics, including:

- aesthetic value: beauty, harmony;
- spiritual value: understanding, enlightenment, insight;
- social value: connection with others, a sense of identity;
- historical value: connection with the past;
- symbolic value: a repository or conveyer of meaning.

[Primero, está claro que el valor es multidimensional. Por lo tanto, puede ser posible describir una obra de arte, por ejemplo, como que proporciona una gama de características de valor cultural, que incluyen:

- el valor estético: belleza y armonía,
- el valor espiritual: comprensión, iluminación y visión,
- el valor social: conexión con otros, un sentido de identidad,
- el valor histórico: conexión con el pasado,
- el valor simbólico: un repositorio o portador de significado.] (p.29)

*Traducción propia realizada por el investigador para esta investigación.

Pérez-Bustamante y Yábar (2010) plantean que:

Parece que, al desarrollar el concepto de valor cultural, la finalidad última de Throsby es llegar al concepto de capital cultural. El capital cultural es definido por el mismo autor como un activo que incorpora, mantiene o proporciona valor cultural añadiéndose este sobre cualquier valor económico que el activo pueda poseer. (p.53)

Según Throsby (2001) citado por Pérez-Bustamante y Yábar (2010):

El capital cultural requiere, para poder calificarse como “sostenible” el cumplimiento de determinados principios de eficiencia y de equidad al mismo tiempo, como el de equidad intergeneracional cuyo presupuesto es que las generaciones futuras tienen derecho a la cultura; así pues, para asegurar ese derecho – que es exigible según la

concepción habitual de la justicia distributiva intertemporal-, también el desarrollo cultural debe ser sostenible. (p.54)

Entonces, la artesanía puede ser comprendida como un capital cultural, que aporta valor cultural con características estéticas, espirituales, sociales, históricas y simbólicas al valor económico que posee. Para comprender a nivel patrimonial el valor cultural y sus características, se tienen en cuenta las cualidades intrínsecas de un testimonio sumadas a todas aquellas que las personas pueden ver en él. Es así como la artesanía, produce efectos externos positivos a partir de los valores de existencia, prestigio, opción, educación y legado, su valor es multidimensional y se rige bajo principios de eficiencia y equidad intergeneracional como un derecho de las generaciones futuras a la cultura.

De esta forma, a nivel económico, Alfons Martinell Sempere en su texto sobre Aportaciones de la Cultura al desarrollo y lucha contra la pobreza (2010) afirma que:

Las empresas e industrias culturales pueden aportar un dinamismo muy importante en algunos países a partir de la autonomía y gestión de la propia creatividad. En este sentido algunos programas de ayuda al sector cinematográfico, editorial, musical y discográfico, diseño, moda, etc., nos presentan resultados muy significativos (p.15)

Teniendo en cuenta que según las características sociodemográficas de la población artesanal de Nariño realizadas por Artesanías de Colombia (2018), el 32% de los artesanos de Nariño se encuentra en situación de pobreza monetaria, el 42% de los artesanos vive en pobreza monetaria extrema, es decir, que sus ingresos no garantizan las necesidades básicas calóricas de

nutrición; es necesario abordar el concepto de Economía Naranja, el cual es de gran importancia para comprender el desarrollo de intervenciones sociales dentro de la actividad artesanal.

2.4.4.3. Economía Naranja o Creativa

Para hablar sobre las economías que rodean a la artesanía, es importante definir el concepto de Economía Naranja o Economía Creativa. Según la UNESCO en su libro Políticas para la creatividad, el concepto de industrias culturales no es nuevo, Theodor Adorno comenzó a utilizarlo en 1948 refiriéndose a las técnicas de reproducción industrial en la creación y difusión masiva de obras culturales. En los años 90, emerge el concepto de economía creativa, que entiende la creatividad como el motor de la innovación, el cambio tecnológico y como ventaja comparativa para el desarrollo de los negocios (UNESCO, 2010)

Según la Guía práctica para mapear Industrias Creativas, el término industrias creativas nació a mediados de los noventa y fue difundido por el Gobierno del Reino Unido. Se adujo que aquellas industrias con raíces en la cultura y la creatividad constituían una importante creciente de fuente de empleo y riqueza, creando así el Departamento de Cultura, Medios y Deporte DCMS, donde uno de sus primeros aportes fue la creación de una Mesa de Trabajo para las Industrias Creativas, que produjo el histórico documento titulado Mapeo de las Industrias Creativas en 1998, que fue el primer intento por definir y medir las industrias creativas, posteriormente se presentó un reporte de seguimiento en el 2001. Este estudio reveló con sorpresa, lo significativas que eran las industrias creativas a nivel económico. (BOP Consulting, 2010)

Para Rafaél Boix y Luciana Lazzeretti (2012), la economía creativa refiere a un concepto holístico con interacciones complejas entre cultura, economía y tecnología en un mundo actual y globalizado que es dominado por símbolos, textos, sonidos e imágenes. Siendo esta importante por tres razones, la primera es que las actividades basadas en creatividad generan más del 6% del PIB mundial, la segunda es porque la creatividad es la base de la innovación, y todo ser humano o sociedad es creativo de alguna forma, así, si se logra activar la creatividad y convertirla en valor es posible obtener una fuente inagotable de mejora continua, desarrollo y competitividad. Y la tercera razón es que la economía creativa propone también un modelo social y ecológico diferente.

En el libro *La Economía Naranja una oportunidad infinita* del Banco Interamericano de Desarrollo, Buitrago y Duque (2013) afirman que:

Es el conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual.

El universo naranja está compuesto por: i) la Economía Cultural y las Industrias Creativas, en cuya intersección se encuentran las Industrias Culturales Convencionales; y ii) las áreas de soporte para la creatividad. (p.40)

En Colombia la economía naranja genera 11 mil millones de dólares al año y genera 1.160 mil empleos. Frente a las exportaciones tradicionales, mientras las exportaciones de azúcar

llegaron a 878 millones de dólares, las de economía naranja fueron de 815 millones de dólares. (Banco Interamericano de Desarrollo et al., 2013, p. 127)

De acuerdo con el DANE (2019) en el Reporte Naranja, en el año 2018, 282.566 personas tuvieron empleos en actividades directas de la Economía Naranja en Colombia; en la región pacífica el 29.2% asistió a ferias y exposiciones artesanales por parte de personas de 12 años y más en el año 2017. Para el total nacional en 2018, el 52,6% de los jefes, jefas o cónyuges del hogar en la Economía Naranja manifiestan que los ingresos de su hogar cubren los gastos mínimos, el 26,2% afirma que cubren más que estos gastos y el 21,2% señala que no alcanza a cubrirlos.

Del total de micronegocios en el país, 150.462 desarrollan actividades asociadas con Economía Naranja, lo que corresponde al 3,14% del total nacional. El 72% de estos micronegocios son operados por trabajadores por cuenta propia, de los cuales el 60,7% son dirigidos por hombres y el 39,3% por mujeres. (DANE, 2019)

La artesanía dentro de las categorías sectoriales de la política de Economía Naranja de Colombia, se encuentra en la Categoría 1- Artes y Patrimonio, en la subcategoría Turismo y Patrimonio Cultural Material e Inmaterial, bajo el nombre de Artesanías, antigüedades, lutería y productos típicos. (Presidencia de la República de Colombia, 2019)

De esta forma, las artesanías realizadas con Barniz de Pasto Mopa-Mopa aportan al crecimiento del país a través de la Economía Naranja, tienen actualmente un gran potencial de

crecimiento a nivel nacional de acuerdo con las políticas gubernamentales enfocadas a esta área de la economía del país.

3. PROTOTIPAR

3.1. Metodología de la intervención

La intervención final buscó incrementar los procesos participativos de valoración de los conocimientos y técnicas tradicionales asociadas con el Barniz de Pasto Mopa-Mopa por parte de los ciudadanos, de tal forma que se fortalezca la valoración del artesano y su trabajo artístico.

El trabajo de investigación se realizó en la ciudad de Pasto – Colombia, durante un año y nueve meses (Abril 2018 a enero 2020) y el trabajo de campo se realizó durante quince meses (Septiembre 2018 a enero 2020). Para comprender las dinámicas y las prácticas sociales que giran en torno a la actividad artesanal del Barniz de Pasto Mopa-Mopa, en el desarrollo del proyecto se realizó un piloto con la participación de un taller artesanal de la ciudad de Pasto, en el que trabajan dos maestros artesanos, Ever Segundo Narváez T. con mas de cuarenta años en el oficio, quién es el padre de Johnattan David Narváez que lleva mas de catorce años en el oficio.

En el mes de noviembre de 2019, se realizó un ejercicio de co-creación con un segundo taller artesanal donde trabajan el maestro Gilberto Granja galardonado con la medalla Artesanal de Maestro de Maestros por Artesanías de Colombia, con mas de cincuenta y cinco años en el oficio, y su hijo el maestro Óscar Granja artesano reconocido por su trayectoria e innovación en la técnica del Barniz de Pasto.

Se eligieron estos talleres artesanales teniendo en cuenta la clasificación artesanal hecha por Eduardo Barroso (1999), en la cual los productos realizados por los maestros Narváez y Granja están en la categoría de Artesanía de Referencia Cultural, caracterizada ser de ascendencia indígena, transmitida de padres a hijos y enfocada a la salvaguardia de la técnica.

El acercamiento con los maestros artesanos se realizó desde la concepción de escuchar y facilitar procesos para que las ideas de intervención surjan de la problemática real del artesano y de esta manera se incrementen las posibilidades de apropiación.

El enfoque metodológico de esta investigación es cualitativa con el cual, se realiza un análisis deductivo a partir de técnicas como observación participante, entrevistas semiestructuradas, no estructuradas o a profundidad, trabajo de campo y revisión documental.

Se realizaron encuestas a partir de un muestreo selectivo, no probabilístico. De acuerdo con Carolina Martínez Salgado (2012):

Cada unidad - o conjunto de unidades - es cuidadosa e intencionalmente seleccionada por sus posibilidades de ofrecer información profunda y detallada sobre el asunto de interés para la investigación. De ahí que a este procedimiento se le conozca como muestreo selectivo, de juicio o intencional. El interés fundamental no es aquí la medición, sino la comprensión de los fenómenos y los procesos sociales en toda su complejidad. (pp.614-615)

Otra característica de este tipo de procedimiento es que el tamaño de la muestra no se conoce al inicio, sino sólo cuando la indagación ha culminado. El diseño de muestreo orienta la forma en la que empieza a buscarse a los participantes, pero su incorporación se

hace en forma iterativa, de acuerdo con la información que va surgiendo en el trabajo de campo. (p.617)

El diseño del muestreo fue por conveniencia y por bola de nieve, el tamaño total de la muestra fue de 198 personas que viven en el municipio de Pasto, cuyo rango de edad está entre los 18 y 70. Las técnicas utilizadas fueron el muestreo intencional y el muestreo accidental, organizadas de la siguiente forma:

Tabla 1. Muestras variables

Técnica:	Muestreo Intencional
Muestra:	120 personas
Características:	Personas que viven en la ciudad de Pasto, con un rango de edad entre 18 y 45 años, con estudios secundarios y superiores.

A través de mensaje de texto por Facebook, se invitó a participar dentro de la red de contactos del investigador a 120 personas para conocer su opinión sobre tenencia y compra de artesanías de Barniz de Pasto. Se utilizó además de la muestra por selección intencionada, la muestra por bola de nieve para ampliar la participación. Los participantes fueron seleccionados teniendo en cuenta que vivan en la ciudad de Pasto y estén en un rango de edad entre 18 y 45 años considerando que son los rangos donde hay mas personas en la ciudad.

Tabla 2. Muestras con caso tipo

Técnica:	Muestreo Accidental
-----------------	---------------------

Muestra:	15 personas
-----------------	-------------

Características:	Personas jóvenes que han tomado un taller de acercamiento con el Barniz de Pasto, con un rango de edad entre 21 y 25 años y que estén cursando estudios universitarios.
-------------------------	---

Se buscó conocer la opinión de las personas después de tener un acercamiento al barniz de Pasto. Por esta razón, dentro de la asignatura de ética empresarial del programa de Diseño Gráfico, en octavo semestre, la profesora Paula Murillo realizó un taller de aproximación al Barniz de Pasto con los maestros Ever y Jhonattan Narváez, en el cual se realizaron encuestas sobre tenencia y compra de artesanías de Barniz de Pasto, así como disposición a participar en un curso sobre la técnica y disposición mínima a pagar – DAP. Se utilizó la muestra por selección intencionada, donde participaron 15 personas, el rango de edad es de 21 a 26 años.

Tabla 3. Muestra con voluntarios

Técnica:	Muestreo Intencional
-----------------	----------------------

Muestra:	63 personas
-----------------	-------------

Características:	Personas que viven en la ciudad de Pasto que vivan en diferentes comunas de la ciudad.
-------------------------	--

A través de redes sociales se invitó a personas que quieran participar para conocer su opinión sobre tenencia y compra de artesanías de barniz. La publicación se enfocó a personas mayores de 25 años, alcanzó a 5281 personas y fue compartida 50 veces. Participaron 63

personas, las cuales tienen un rango de edad de 18 a 49 años, esto teniendo en cuenta que al compartirse se amplió el rango de edad hasta los 18 años.

3.2. Etapa Uno:

3.2.1. Diagnóstico

En esta primera etapa de investigación se buscó comprender el contexto artesanal y la problemática en torno a un taller artesanal de Barniz de Pasto. Esto se realizó mediante el acercamiento directo al contexto, para esto se realizaron visitas al taller de los maestros Ever y Jhonattan Narváez, en las cuales se utilizó la técnica de observación participante.

En la primera etapa la observación buscó identificar las problemáticas, conocer la técnica, recolectar datos sociales y económicos en torno a la actividad artesanal. Por invitación de los maestros artesanos, se asistió a la exposición sobre el Barniz de Pasto, realizada en el mes del patrimonio en la Pinacoteca Departamental de Nariño. En esta visita se pudo realizar una visita guiada para reconocer las diferentes técnicas utilizadas por los artesanos en la actualidad, así como a través de la historia.

Posteriormente se realizaron visitas al taller de los maestros Narváez para comprender mejor las problemáticas del sector y se contrastó con la información con las problemáticas planteadas en la página web que presenta la información previa a la obtención del Plan Especial de Salvaguardia (Mundo Espiral et al., s. f.-b). Como resultado de este proceso se logró identificar las problemáticas iniciales y generar los grupos de interés y el mapa de actores.

3.3. Etapa dos:

3.3.1. Iteraciones para comprender la problemática y la forma de intervención

El trabajo de campo inició por comprender si el abordaje que se tendría que hacer, era un reto desde el diseño de producto, industrial o gráfico. Sin embargo, a través de observación participante, búsqueda documental y las charlas con los maestros artesanos, se identificó que se habían realizado varias intervenciones en ese sentido desde los años setenta por parte de Artesanías de Colombia (Artesanías de Colombia, 2001) (Artesanías de Colombia, 2012), por esta razón se buscó abordar el problema desde otra óptica.

Posteriormente en las visitas al taller, se identificó que los artesanos en su día a día utilizaban elementos hechos con su ingenio, tales como sacabocados realizados a partir de antenas de radio o monedas que eran utilizadas para recortar círculos. Por consiguiente se propuso abordar el problema desde la concepción de la llamada cultura maker, que como afirma (Hatch, 2014) citado por (Tyner et al., 2015):

El movimiento “maker”, según algunos expertos, podría representar una nueva revolución industrial, una nueva forma de fabricar en pequeñas empresas o grupos de individuos que se dedican a hacer sus propios productos. “Más que una revolución se trata de una transformación, la posibilidad de inventar un “nuevo mundo” de artesanos, hackers y “manitas””.

Entonces, se tomaron diseños realizados por ellos y se hicieron pruebas de corte en acrílico utilizando cortadoras CNC, con el fin de generar artefactos maker que les permitan optimizar su trabajo. Luego, se evidenció que aunque estas acciones ayudaban en la parte técnica, ya se habían realizado antes, se pudo evidenciar que desde el año 2011 se habían realizado algunos ejercicios similares con el grupo de investigación Ideograma Colectivo de la Institucion Universitaria CESMAG (Ideograma Colectivo, 2016).

Es así, como se identifica que la problemática giraba en torno a la valoración y compra de sus productos. De esta manera se propuso un intercambio de saberes con otros oficios, asumiendo que la técnica del Barniz de Pasto era plenamente reconocida. Se buscó integrar oficios a partir de tecnologías comunes, para esto se planteó indagar el intercambio de saberes a partir de la relación entre la tela del Barniz de Pasto (Nombre asignado por los artesanos a la resina procesada y lista para aplicar) con la tela en el sector de la moda. Así, se buscaron fundaciones y entidades que trabajen con personas dedicadas a la modistería, planteando un primer ejercicio colectivo de diseño de rapports con dos maestros artesanos barnizadores y mujeres aprendices de modistería en el taller de la Fundación Obra Social el Carmen, liderado por la diseñadora de modas Silvana Zamudio Jurado.

En el desarrollo del acercamiento para comprender el contexto artesanal, se identificó que con anterioridad se habían realizado ejercicios de salvaguardia como por ejemplo compartir saberes del oficio, intervenciones desde el diseño por parte de Artesanías de Colombia desde los años setenta, acercamientos al diseño de nuevos productos desde diseñadores y académicos, visitas guiadas a los talleres organizadas por la Alcaldía de Pasto y el Banco de la República, entre otros. Teniendo en cuenta que a pesar de las acciones realizadas, entre los artesanos seguía existiendo la percepción de la baja valoración de su trabajo por parte de los ciudadanos, la investigación entonces pasó de buscar la realización de una intervención desde la parte industrial o gráfica o el intercambio de saberes con otras disciplinas, a enfocarse en comprender cómo se realiza la valoración de la técnica por parte de los ciudadanos.

3.3.2. Comprender la problemática de la valoración ciudadana

Esta etapa del trabajo con el taller artesanal, consistió en comprender desde su contexto, cuáles eran sus problemáticas, necesidades y deseos, para plantear una intervención a partir de la co-creación, que permita ser apropiada por los maestros artesanos.

Se fundamentó conceptualmente en la propuesta metodológica para la valoración participativa de testimonios de museos y entidades culturales en Colombia (Bastidas & Vargas, 2013), donde se plantea la valoración a partir de testimonios. El método que utilizó el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural de la Alcaldía Mayor de Bogotá en su libro Bogotá a través del Álbum Familiar (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2003), para recolectar imágenes a través de una convocatoria pública que permita construir memoria a partir de imágenes privadas que tienen los ciudadanos en sus álbumes familiares, fue un referente para proponer la metodología de recolección testimonial de esta investigación.

En ese sentido, para comprender e involucrar el lado de los ciudadanos, se planteó una metodología que consistió en:

Por una parte aplicar las encuestas a la muestra variable de 120 personas planteada en el diseño metodológico y por otra parte recopilar testimonios gráficos, es decir fotografías, enviadas por los ciudadanos después de responder a la pregunta si tienen o no artesanías de Barniz de Pasto.

Teniendo en cuenta que las encuestas se realizaron utilizando muestreo no probabilístico, los resultados de la investigación no pueden ser utilizados en generalizaciones respecto de toda la población. Como resultado inicial de estas encuestas se pudo identificar que gran parte de los encuestados no tenía artesanías de Barniz de Pasto en sus casas y que los motivos para comprar estas artesanías giraban en torno al regalo para personas foráneas y a motivos decorativos.

Además se pudo identificar que algunas personas confundían la técnica del Barniz de Pasto con el Enchapado en Tamo.

3.3.2.1. Muestras Variables – 120 personas

Los siguientes resultados muestran la opinión de 120 personas sobre tenencia y compra de artesanías de Barniz de Pasto. Los participantes fueron seleccionados teniendo en cuenta que vivan en la ciudad de Pasto y estén en un rango de edad entre 18 y 45 años.

Figura 1. ¿Tiene Barniz de Pasto?

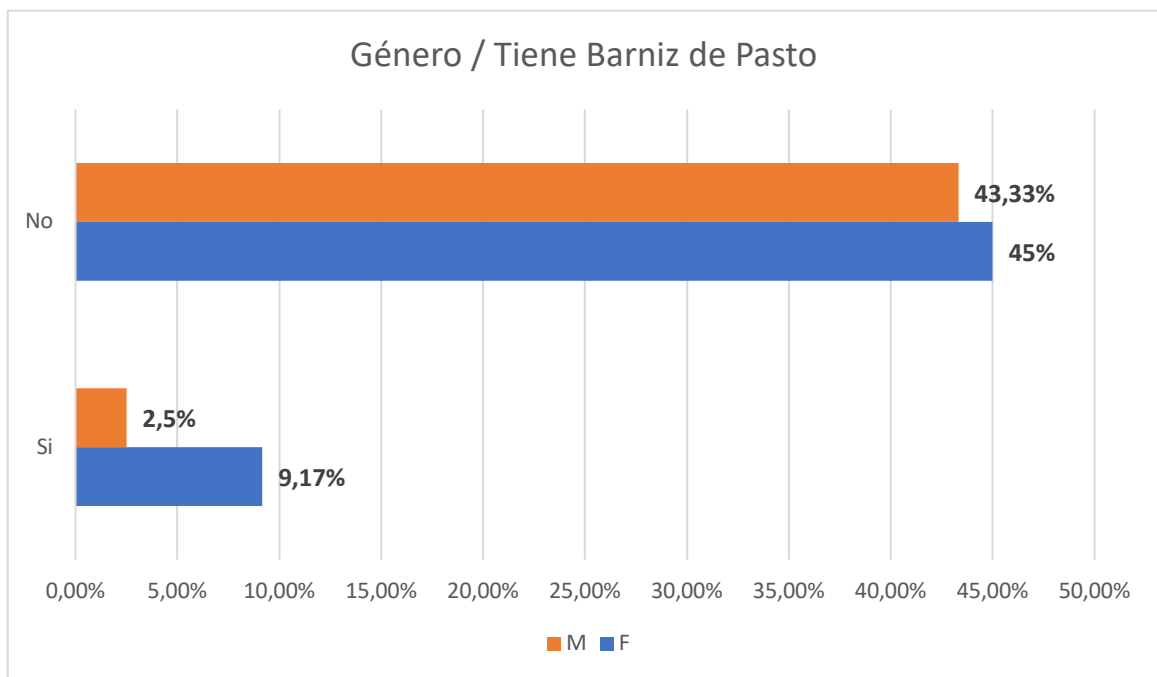


Figura 2. ¿Ha comprado Barniz de Pasto?

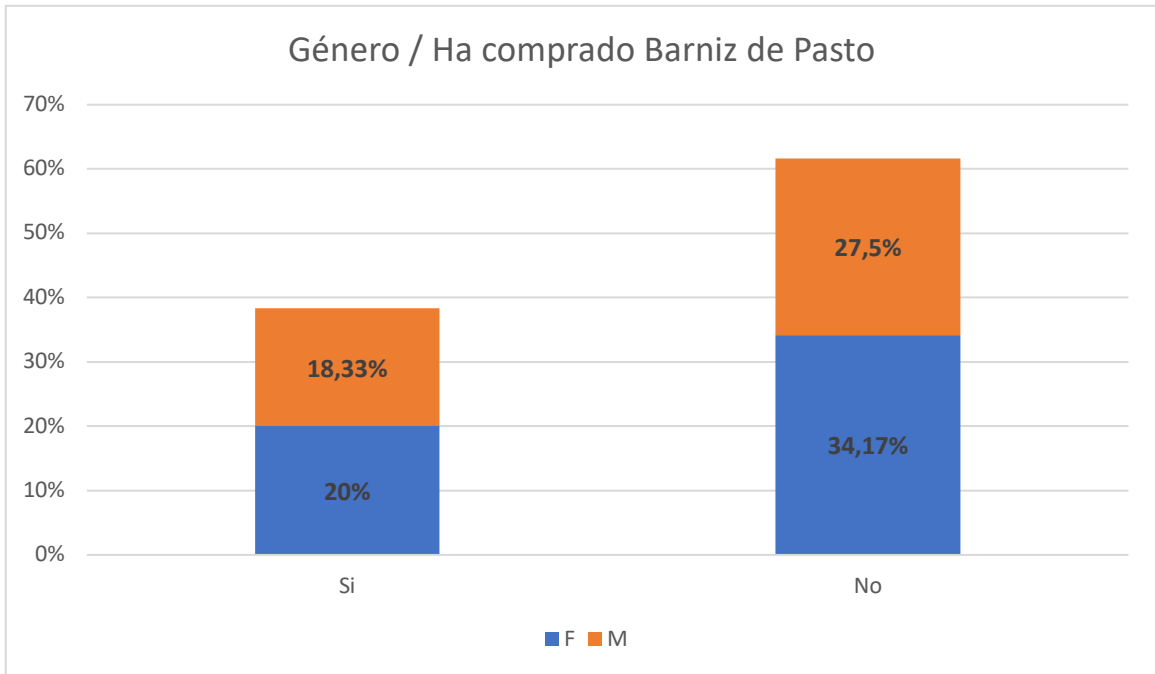


Figura 3. ¿Con qué fin compró Barniz de Pasto?

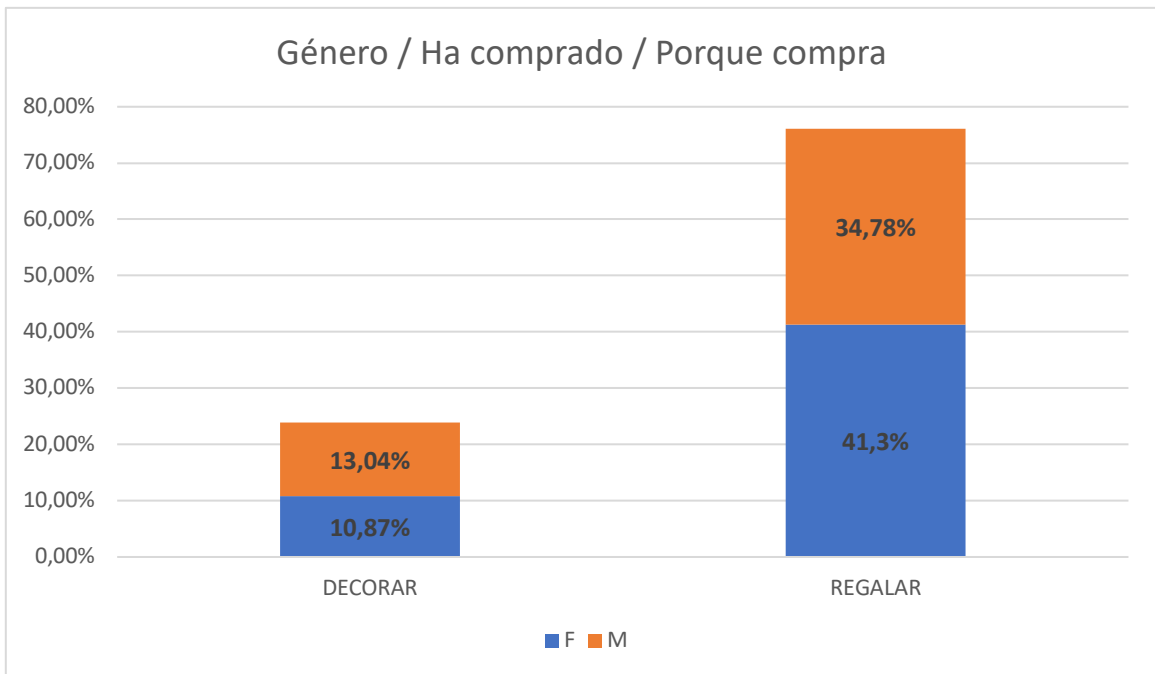
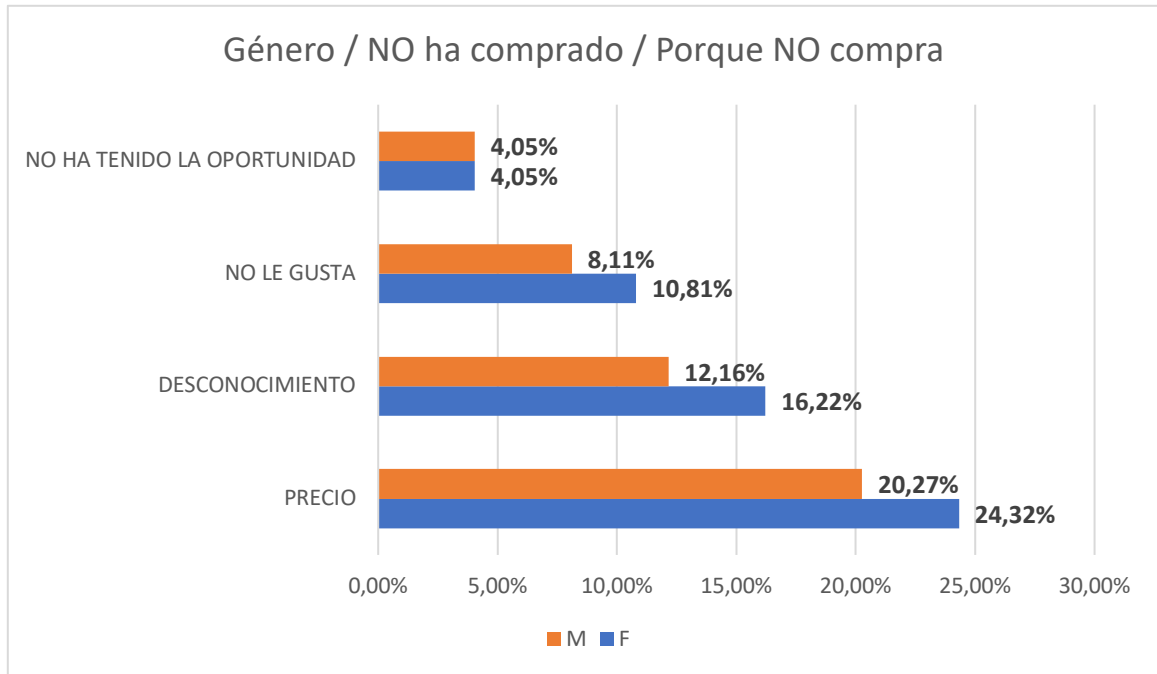


Figura 4. ¿Por qué no ha comprado Barniz de Pasto?



3.3.2.2. Muestras Caso Tipo – 15 personas

Los siguientes resultados, muestran la opinión de las personas después de tener un acercamiento al barniz de Pasto. Se utilizó la muestra por selección intencionada, donde participaron 15 estudiantes universitarios, con un rango de edad de 21 a 26 años, los cuales tomaron un taller de aproximación al Barniz de Pasto con los maestros Ever y Jhonattan Narváez

Figura 5. ¿Tiene Barniz de Pasto? – Caso Tipo

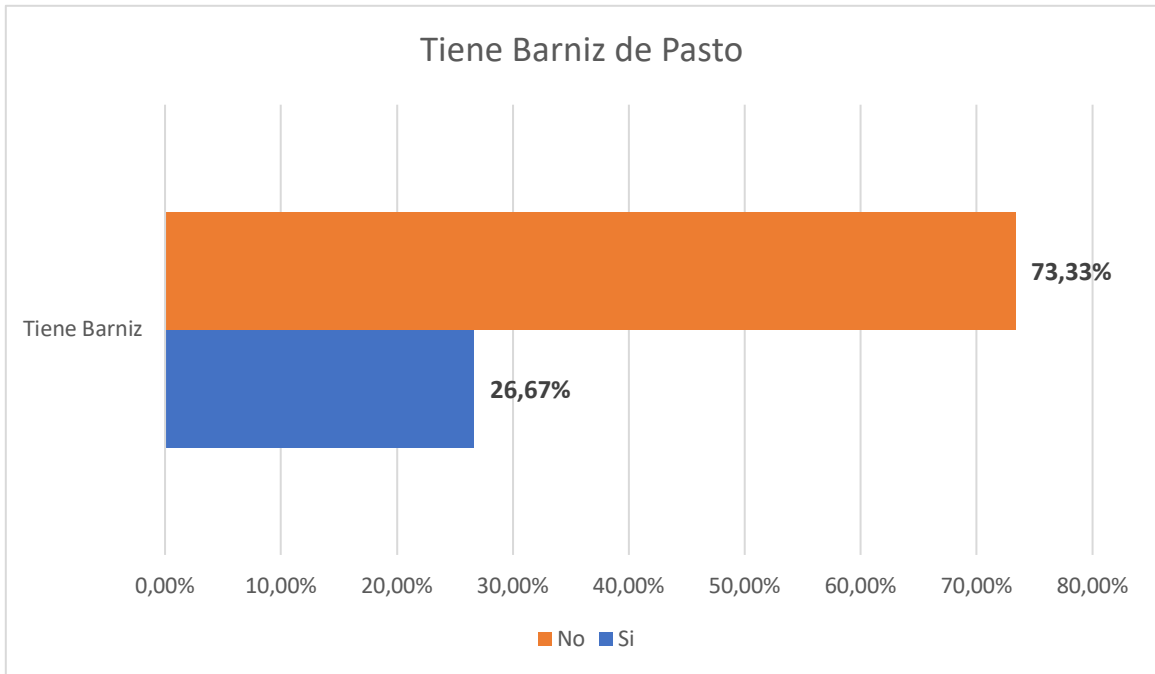


Figura 6. ¿Ha comprado Barniz de Pasto? - Caso Tipo

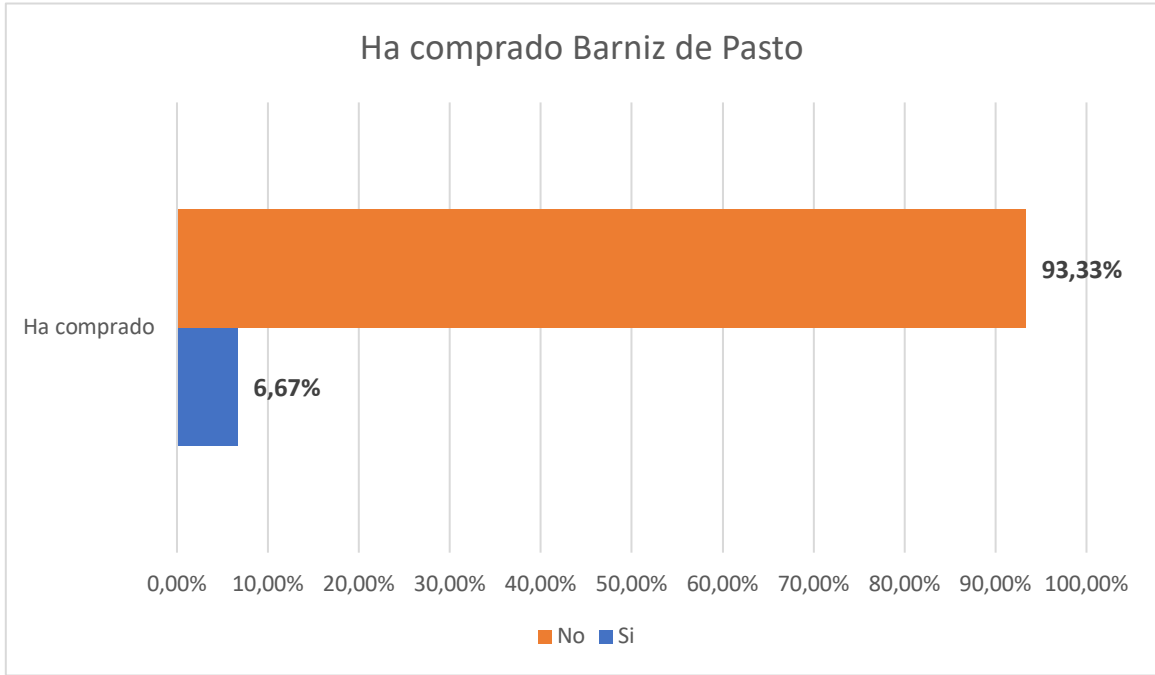


Figura 7. ¿Cuánto tiempo invertiría en un curso de Barniz de Pasto? – Caso Tipo

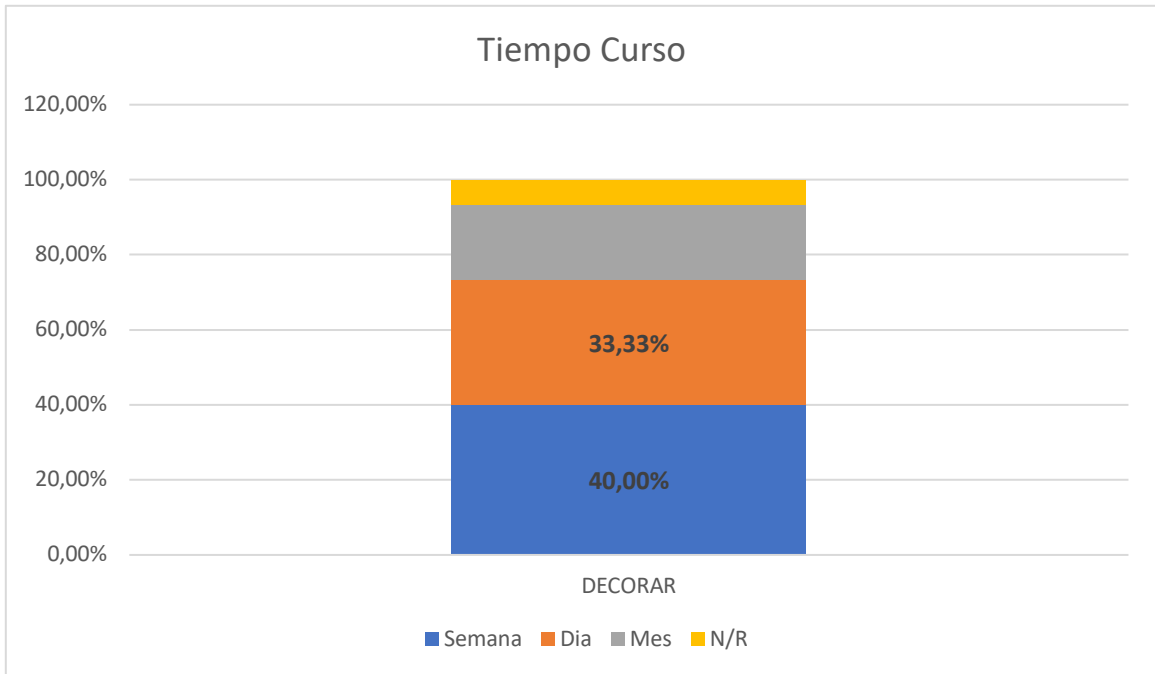
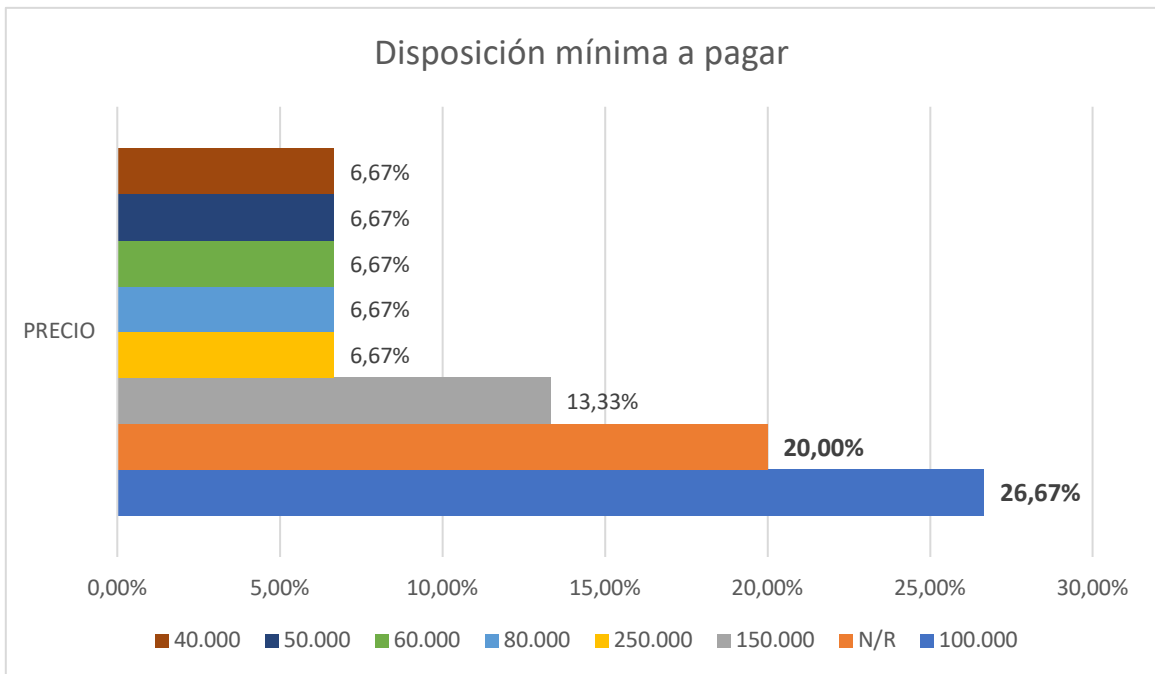


Figura 8. Disposición mínima a pagar



3.3.2.3. Muestra con voluntarios – 63 personas

A continuación, se presentan los resultados de la opinión sobre compra y tenencia de artesanías de Barniz de Pasto, de 63 personas voluntarias, con un rango de edad de 18 a 49 años y que fueron invitadas a participar por redes sociales.

Figura 9. ¿Tiene Barniz de Pasto? - Voluntarios

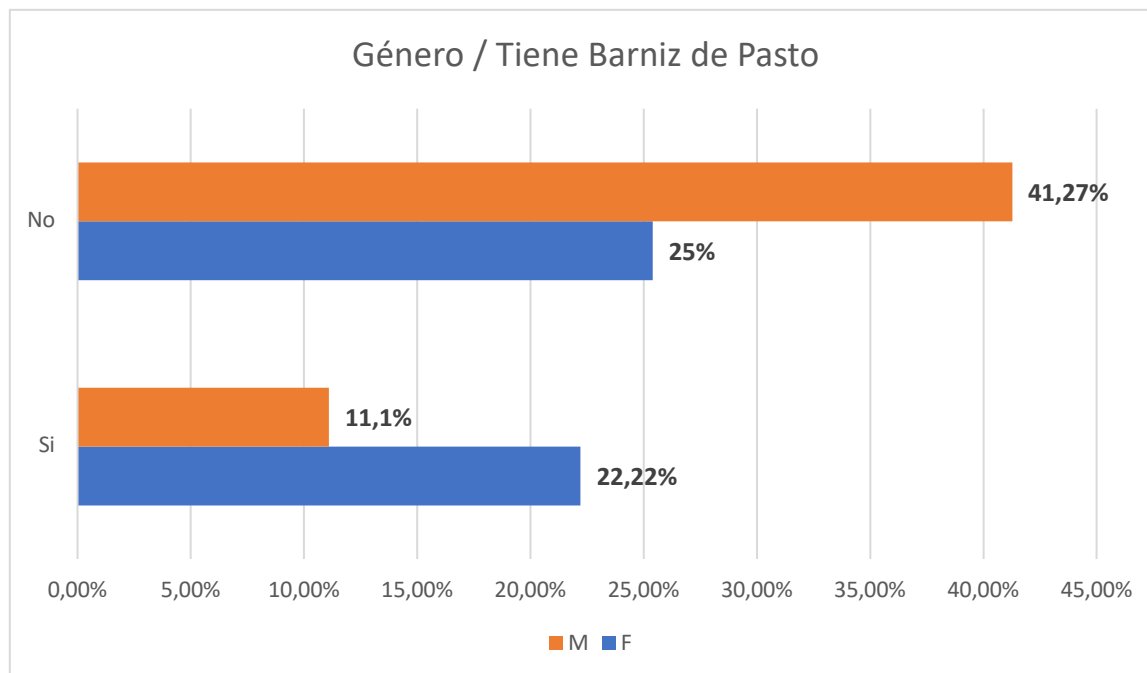


Figura 10. ¿Ha comprado Barniz de Pasto? - Voluntarios

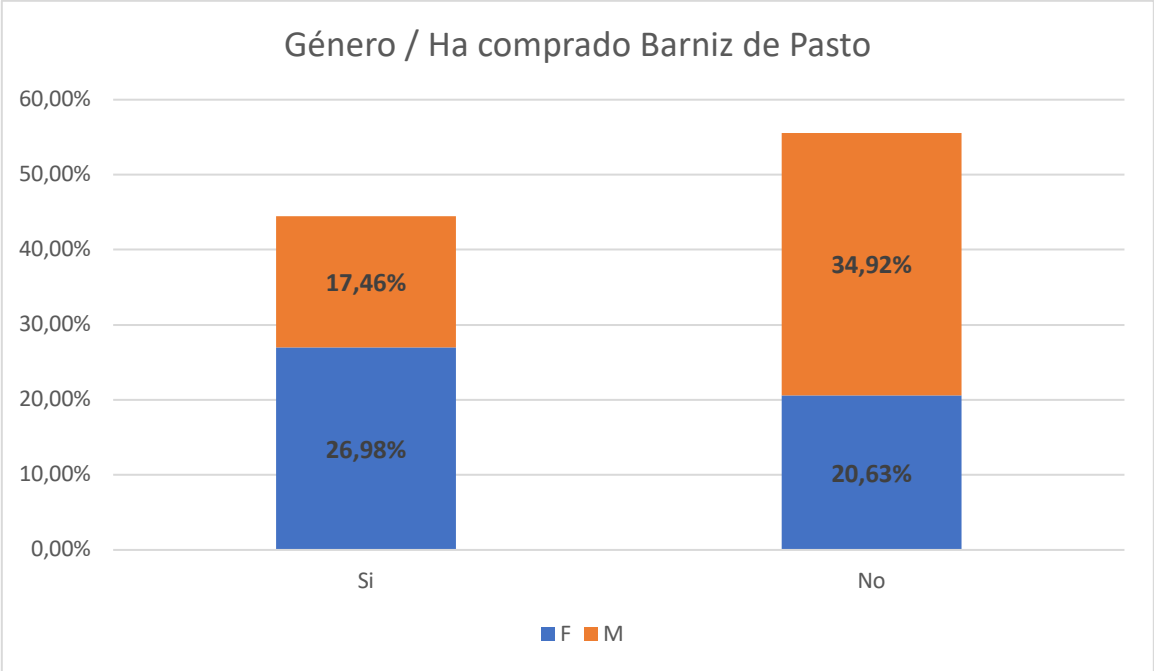


Figura 11. ¿Con qué fin compró Barniz de Pasto? - Voluntarios

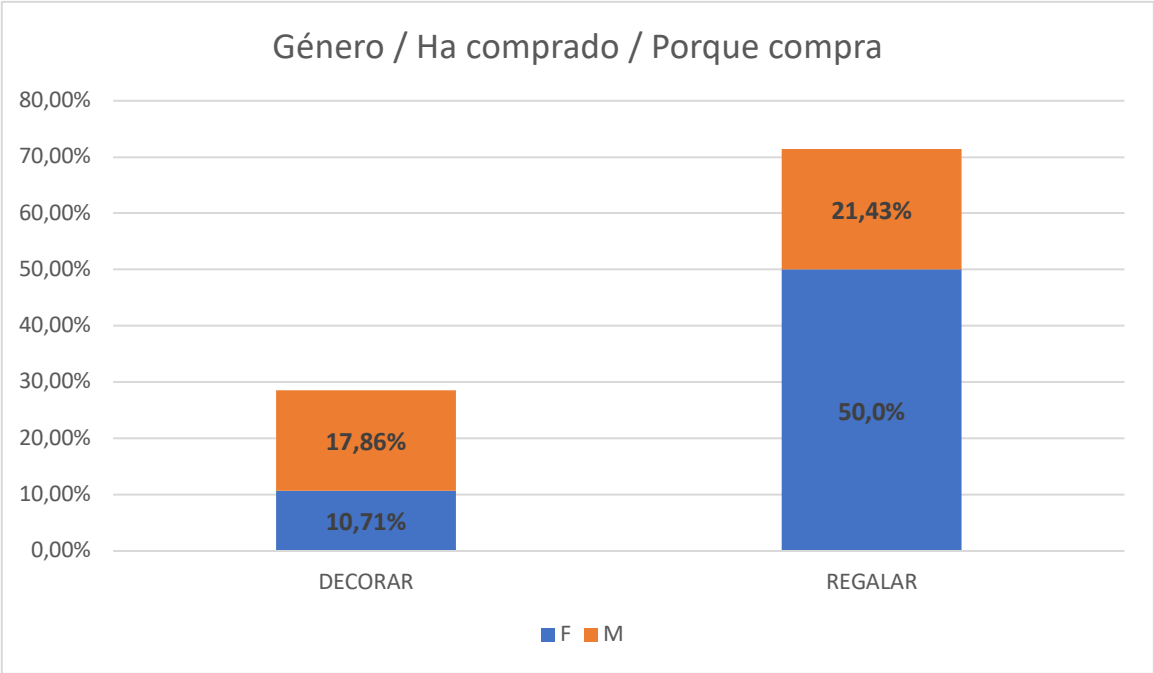
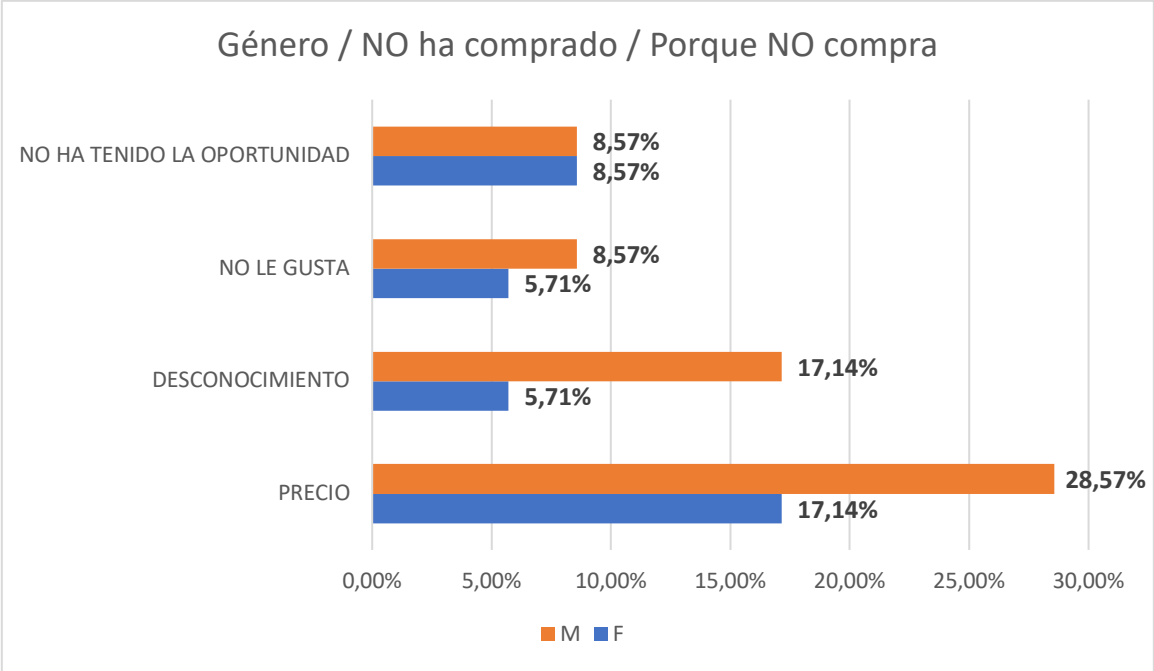


Figura 12. ¿Por qué no ha comprado Barniz de Pasto?



3.3.3. Caja de experiencias sobre el Barniz de Pasto Mopa-Mopa

Simultáneamente con el desarrollo de las encuestas, se diseñó una caja de experiencias para motivar el conocimiento a nivel local de la técnica del barniz, a partir de la co-creación (investigador-artesanos) de una artesanía de edición especial de Barniz de Pasto, que buscaba contar la historia detrás del objeto (cómo reconocer la técnica del barniz, qué elementos tiene, cómo se llama cada elemento gráfico, su proceso de elaboración, los actores que intervienen, entre otros.) y que iban a ser vendidas a nivel local bajo los parámetros de comercio justo.

Se realizaron aproximadamente 15 cajas secretas, con motivos de las llamadas “momias” con el fin de mostrar el barniz que se producía de los años sesenta hasta los noventa, aplicando el color de barniz negro sobre fondo rojo y color de barniz blanco sobre fondo café; sin embargo en el proceso de elaboración, toda la producción de las cajas se vendió a un comprador habitual de Cali y únicamente quedaron 2 cajas que fueron los prototipos previos a la producción, que fueron compradas para esta investigación.

Posteriormente, dentro del proceso de investigación documental, se encontró que según Osvaldo Granda, las llamadas momias se incluyeron en 1957 por un extranjero que fundó en Pasto la empresa Waldaka, la cual compraba la mayor parte del barniz de Pasto y como una de sus exigencias de diseño se les impuso la temática pseudo-indigenista, incluyendo el estilo de momias tipo agustiniano y algunos motivos más que se toman de platos cerámicos arqueológicos de Pastos y Quillacingas. Este tipo de barniz se trabajó en grandes cantidades, sin tener en cuenta el acabado de las formas. Este tipo de diseños duró hasta los años setenta cuando la empresa desapareció y los artesanos quedaron nuevamente a su suerte y es entonces cuando Artesanías de Colombia los toma para ofrecerles los primeros cursos de diseño, que dan paso a la artesanía contemporánea. (Granda Paz, 2007, p. 68)

De este proceso es importante rescatar el ejercicio de re diseño planteado por los maestros artesanos Ever y Jhonattan Narváez que logró además de resignificar los diseños y plantear una nueva versión de la llamada momia con diseños propios retomando el color rojo y negro que estaba en desuso; tener efectos comerciales positivos.

El concepto inicial de la caja secreta, se modificó a partir de la retroalimentación del público objetivo y un ejercicio de co-creación con los talleres artesanales de los maestros Narváez y Granja, evolucionando a un cofre de significación cultural en torno al Barniz de Pasto.

3.4. Etapa tres:

3.4.1. Desarrollo de Prototipos y descripción de artefactos

En esta etapa del proyecto, se realizó la propuesta de intervención siguiendo la hipótesis de acción planteada: Si los ciudadanos de Pasto, a partir de su participación, reconocen los conocimientos, técnicas y actores asociados con el Barniz de Pasto, se incrementa la valoración

de esta artesanía. Para esto se plantearon dos acciones para cumplir con los objetivos propuestos en la investigación:

La primera, está enfocada en mejorar el conocimiento de la técnica y de las comunidades que llevan a cabo la manifestación del Barniz de Pasto Mopa-Mopa por parte de los ciudadanos de San Juan de Pasto. Para esto se co-creó un taller de aproximación al Barniz de Pasto con el taller artesanal Kyrioz de los Maestros Ever y Jhonattan Narváez y dos cofres de significación cultural del Barniz de Pasto realizados por los Maestros Ever y Jhonattan Narváez y los maestros Gilberto y Óscar Granja.

La segunda, está enfocada en visibilizar los resultados del proceso de participación ciudadana y disponer de herramientas de visualización de información para el sector artesanal del Barniz de Pasto. Para esto se diseñó una plataforma digital de visibilización y documentación de las técnicas asociadas al Barniz de Pasto Mopa-Mopa, la cual se conecta con el cofre de significación cultural, donde se incluyen artesanías en 3d y realidad aumentada resultado de un taller de fotogrametría con los maestros artesanos Narváez y Granja.

Así, a continuación se describe la intervención:

3.4.1.1. Cofre de Significación Cultural:

En un ejercicio de co-creación, se diseñaron dos cofres de significación cultural con el objetivo de motivar el conocimiento a nivel local de la técnica del barniz, a partir de la co-creación (investigador-artesanos) de una artesanía de edición especial de Barniz de Pasto, que busca contar la historia detrás del objeto.

Con el cofre de significación cultural del Barniz de Pasto los ciudadanos pueden reconocer la técnica del barniz, identificar los elementos gráficos tradicionales y cómo se llaman, así conocer información general sobre la técnica y los actores.

A partir del acercamiento al taller artesanal de los maestros Gilberto y Óscar Granja para obtener retroalimentación del cofre de significación cultural, surge del maestro Óscar la idea de realizar una experiencia interactiva que ayude a los artesanos a presentar sus productos en ferias y exposiciones sin necesidad de tener las artesanías físicas, de tal forma que las personas además de identificar los elementos gráficos, puedan interactuar con las artesanías virtualmente y de esta forma reconocer el trabajo de los diferentes maestros del Barniz de Pasto. Para esto, se contactó con el Museo Virtual de Nariño que da soporte tecnológico al Museo Virtual del Carnaval con el objetivo de obtener la ayuda en la realización de la experiencia interactiva, realizar un ejercicio de co-creación y generar transferencia de conocimientos, así, se contactó al diseñador Óscar Pérez, quien realizó la transferencia de conocimiento sobre fotogrametría a cinco artesanos y brindó el soporte para poder incluir las artesanías 3d en la plataforma del museo. De esta forma, las artesanías además de estar en 3d, pueden tener una experiencia de realidad aumentada usando la aplicación sketchfab.

Los resultados del escaneo de las artesanías en 3d mediante fotogrametría, se encuentran subidos bajo licencia creative commons en el Museo virtual de Nariño y a partir de este se enlazan al sitio web mopamopa.info y a las páginas web de los maestros artesanos. Cada artesanía cuenta con un audio que relaciona la artesanía y el artesano que la diseñó.

Los cofres de significación cultural se probaron en los talleres de aproximación al barniz de Pasto, donde los participantes pudieron identificar los diseños y posteriormente replicar en su experiencia en un objeto, así mismo se realizó pruebas con personas de diferentes edades para

que los ciudadanos puedan identificar posteriormente diferentes artesanías realizadas con Barniz de Pasto.

A partir de algunos testimonios recopilados, se realizó el análisis de sentimientos usando el programa R y el léxico Afinn, de tal forma que se pudo identificar qué sentimientos han sido predominantes, tanto positivos como negativos y qué palabras han influido para determinar estos sentimientos.

Como datos se utilizaron las transcripciones de algunos testimonios y las entrevistas realizadas a ciudadanos y maestros que participaron en el proyecto. Se utilizaron los paquetes tidyverse, tidytext, lubridate, zoo y scales para el análisis de sentimientos y tm, string, RcolorBrewer y WordCloud para la visualización de datos. Se utilizó la traducción al español del léxico presente en el conjunto de datos sentiments de tidytext, con algunas correcciones manuales.

De esta forma, se logró identificar que al hablar de Barniz de Pasto, los ciudadanos en general, entre otras palabras lo relacionan con bonito, regalo, técnica, casa, proceso, bueno, verdad y valor.

Se destaca que el concepto de valor es recurrente entre los ciudadanos; los conceptos de amor, bonito y significado es frecuente entre las personas que poseen Barniz de Pasto; el concepto de bonito entre las personas que han regalado Barniz de Pasto y los conceptos de oportunidad y excelente entre las personas que han tomado un taller de aproximación al Barniz de Pasto.

Entre los maestros se destacan las palabras importante, confianza, valor y ayuda.

3.4.1.2. Plataforma digital de visibilización y documentación:

Con la información recopilada, se diseñó la web mopamopa.info que permite la visibilización y documentación participativa de los conocimientos y técnicas artesanales asociadas al Barniz de Pasto Mopa-Mopa, esta web incluye:

- **Mapa Artesanal del Barniz:** Los objetos de Barniz de Pasto tienen un valor personal y sentimental para sus propietarios, conservan gran parte de la historia de la técnica y pueden tomarse como testimonios documentales que favorecen la investigación histórica y el fortalecimiento del valor social de los artesanos en la construcción de la identidad regional.

Se realizó una recopilación de imágenes privadas de artesanías realizadas con Barniz de Pasto, a partir de la cual se identificó en un primer momento si los ciudadanos tienen o no piezas de Barniz en sus casas, los lugares de la ciudad donde hay mas o menos objetos de barniz. Para la recolección de imágenes, se optó por utilizar medios digitales, teniendo en cuenta que al realizar la invitación de manera análoga, las personas no enviaban las imágenes.

Inicialmente se realizaron preguntas electrónicas a través de facebook a personas del circulo de amigos del investigador con el objetivo de identificar quienes tienen artesanías de Barniz de Pasto. Para tener un mayor alcance, después se envió un correo electrónico desde la cuenta oficial de la Maestría en Diseño para la Innovación Social a todos los correos electrónicos de estudiantes y profesores de la Universidad de Nariño, invitando a participar en el proyecto, sin embargo la participación fue muy baja.

Posteriormente a través de la página de facebook del proyecto, se realizó una convocatoria de manera abierta utilizando facebook ads, donde se solicitó a las personas que tenían artesanías de Barniz que enviaran fotografías para publicarlas en el mapa.

Por otra parte, el museo Zambrano envió directamente fotografías de las artesanías que tienen en exhibición. Se visitó al Museo Juan Lorenzo Lucero y al Museo del Oro, para solicitarles se pueda documentar las artesanías que ellos poseen para publicarlas incluyendo los créditos de ubicación del lugar.

En el mes de agosto de 2019 se realizó la exposición sobre Barniz de Pasto en el auditorio del Instituto Técnico Cinar Sistemas de la ciudad de Pasto, donde estaban reunidos parte de los maestros artesanos barnizadores. En este espacio de manera informal, se presentó el proyecto a algunos de ellos y a miembros de la Fundación Mundo Espiral obteniendo interés por el proyecto.

Se recopilaron testimonios de las personas que enviaron sus imágenes con el fin de identificar con qué palabras relacionan la artesanía que tienen en sus manos, de tal forma que se pueda identificar el capital simbólico de cada artesanía. La interpretación de la información se realizó basada en teoría fundamentada, estableciendo relaciones y códigos de información, que plantean construcciones simbólicas para observar, reflexionar y comprender el contexto, de tal forma que se analizaron entrevistas y audios utilizando la técnica de codificación axial.

A mediano plazo y largo plazo se pretende consolidar una memoria gráfica, pública y abierta de la técnica.

- Mapa de Direcciones y Rutas Artesanales: Dentro de la investigación se identificó que los ciudadanos no conocen dónde están ubicados los talleres artesanales, no existe en internet un mapa interactivo de ubicación de estas direcciones y tampoco aparecen en google. Se encontró que, en la exposición de Barniz de Pasto realizada en el año 2018, se entregó un plegable con la información de los talleres artesanales, este plegable fue facilitado para la investigación por los maestros artesanos Ever y Jonathan Narváez; así mismo la Gobernación de Nariño en su publicación “Le tengo el Dato No.3” publicó las direcciones de los talleres bajo licencia creative

commons. Dentro de la web se incluye un mapa que posee la información georreferenciada de cada taller artesanal y la información general que aparece en la publicación de la Gobernación de Nariño.

3.4.1.3. Taller de Aproximación al Barniz de Pasto:

Después de analizar con los artesanos Narváz del taller Kyrioz el proceso llevado, manifiestan que uno de sus deseos es crear un taller de enseñanza de la técnica, teniendo en cuenta que en su historia artesanal siempre han estado dispuestos a compartir la técnica y han dictado exhibiciones de acercamiento a la técnica del barniz en el museo de la Casona Taminango.

Es así como, se inició el diseño de una experiencia que pueda ser comercializada y que sirva por una parte para dar a conocer la técnica y el taller artesanal Kyrioz, y por otra aportar a disminuir el desconocimiento que algunos ciudadanos tienen sobre la actividad artesanal.

De esta manera, se determinó que el taller estaría dirigido a personas que quieran conocer más sobre la técnica directamente en un taller artesanal y a partir de esta experiencia mejoren su valoración y comprendan mejor el proceso y tiempo que cada persona de la cadena del Barniz dedica a esta actividad. Teniendo en cuenta que para ser Maestro Artesano se requieren varias décadas de aprendizaje para lograr perfeccionar su actividad y pasar de ser obrero, obrera o aprendiz a maestro o maestra, esta experiencia no se diseñó con el fin de iniciar procesos de aprendizaje para convertir a los asistentes en maestros, como puede ocurrir en el caso de los diplomados, capacitaciones o enseñanzas en los talleres artesanales.

Por lo cual, se diseñó un kit artesanal de aproximación al Barniz de Pasto, que contiene las herramientas básicas para tener una experiencia guiada por los maestros para realizar una pequeña artesanía de Barniz de Pasto. El kit replica las herramientas e implementos que usan los artesanos en su cotidianidad (cuchilla de corte, cuaderno para conservar el barniz) y contiene además una pieza preparada para aplicar el barniz y una tela de barniz de Pasto previamente procesado por los maestros.

Se realizó un testeo inicial con cuatro personas, tres mujeres y un hombre, caracterizadas por estar en el rango de edad de 25 a 40 años, con estudios universitarios y algunos con estudios de maestría. Los asistentes pagaron los materiales del taller y asistieron durante cuatro horas. El taller incluyó un pequeño recorrido histórico, el desarrollo de la transformación del Mopa-Mopa en telas de Barniz de Pasto, el conocer los términos usados por los maestros a través de una aplicación de práctica y el diseño de una pequeña artesanía. Uno de los objetivos de los maestros cuando hacen este tipo de acercamiento, es además de contar lo dispendioso del proceso, visibilizar a las familias recolectoras, a los carpinteros, torneros que hacen parte de la cadena de producción del Barniz de Pasto. De esta experiencia se obtuvo retroalimentación importante sobre precios, experiencia y aporte a su conocimiento.

Después de realizado el testeo, se evaluó la experiencia, se contrastó la disposición mínima a pagar presentada por los asistentes, con el promedio de la disposición mínima a pagar expresada en la encuesta realizada a los estudiantes de diseño y con los gastos que los maestros no habían tenido en cuenta antes del desarrollo del taller, de manera que se adecuaron los precios y los elementos a entregar en el kit a partir de la retroalimentación.

Posteriormente, en el mes de noviembre de 2019, los artesanos Ever y Jhonattan Narváz realizaron un segundo taller por cuenta propia con la asesoría del investigador, donde asistieron

dos personas, un hombre que tenía el acercamiento a la técnica por primera vez y una mujer que ya había trabajado la técnica en otros talleres. En este proceso, se realizó el acompañamiento a la intervención en forma de asesoría en la parte de promoción y organización, cumpliendo con esto lo que propone el último escalón de la escalera de Geilfus que es el autodesarrollo donde los grupos organizados tienen iniciativas sin esperar intervenciones externas.

Para el mes de enero, los artesanos directamente hicieron contactos con una promotora de turismo, para realizar una alianza estratégica que les permita llevar a cabo los siguientes talleres, sin embargo, el pago no estaba acorde con lo necesario para hacer el taller, de esta forma no se avanzó con esta opción. Se realizó la prueba de promocionar el curso en airbnb para el mes de enero, sin embargo, los costos e impuestos hacen que el precio se incremente y por esta razón no fue posible completar el cupo.

Para finalizar, una participante del primer taller se organizó con un grupo de amigos y por intermedio del investigador se contrató un tercer taller, en el que asistieron tres personas, dos mujeres pastusas y un hombre, extranjero de nacionalidad mexicana.

Es importante resaltar que este proyecto de investigación no tiene ánimo de lucro, por esta razón todos los ingresos llegaron en su totalidad a los maestros artesanos.

3.5. Actividades

Tabla 4. Actividades Objetivo General.

<p>Incrementar los procesos participativos de valoración de los conocimientos y técnicas asociadas al Barniz de Pasto Mopa-Mopa, por parte de los ciudadanos de San Juan de Pasto.</p>

Actividad	Descripción	Objetivo Específico	Grupo de Interés	Recursos
Conformar la organización interna del grupo de trabajo para facilitar la participación.	Se realizó el acercamiento con el taller artesanal de los maestros Ever y Jhonattan Narváez, con el fin de conocer sus problemáticas y establecer los lineamientos para intervenir.	3	Artesanos del Barniz de Pasto.	Transporte. Espacio físico. Refrigerios.
Elaborar un mapa con los actores involucrados.	Se realizó un mapa de actores involucrados en la cadena de producción y comercialización del Barniz de Pasto, con el fin de identificar a los actores.	1,2 y 3	Artesanos del Barniz de Pasto Ciudadanos de Pasto	Espacio físico. Computador.
Definir y priorizar temas de interés o problemas que	Con los dos artesanos se identificaron los temas prioritarios para realizar la intervención, estos	1 y 2	Artesanos del Barniz de Pasto	Espacio físico. Computador.

tendrán temas surgen del interés
participación de de los artesanos para ser
los ciudadanos aplicados en su taller.
en el proceso.

Se realizó revisión
documental para analizar
si existían problemáticas
identificadas
previamente,
encontrando una tabla
con las problemáticas
identificadas dentro del
documento previo a la
inclusión en la Lista
Representativa del
Patrimonio de Colombia,
realizada por la
Fundación Mundo
Espiral.

Formular la metodología para promover participación	Se realizó el co-diseño de una caja “secreta”, la que contenga iconografía del Barniz de Pasto de	3	Artesanos del Barniz de Pasto Ciudadanos de Pasto.	Elementos de diseño. Computador. Espacio físico.
---	---	---	--	--

ciudadana en la valoración y apropiación social del patrimonio cultural.	acuerdo a distintas épocas de la historia, con el fin de realizar la enseñanza de las diferentes partes de un objeto de Barniz de Pasto.	Entidades en torno al Barniz de Pasto. Agencias de turismo	Elementos de la técnica del Barniz. Herramientas artesanales.
--	--	--	---

Se realizó el proceso de ideación con los artesanos para la creación de un kit artesanal para la enseñanza de la técnica.

Los artesanos después de realizar la prueba piloto del curso, realizaron directamente el acercamiento a una agencia de turismo para establecer convenios que

	<p>permitan ampliar el alcance de la idea.</p>			
<p>Identificar y adaptar herramientas participativas.</p>	<p>Se buscó identificar diferentes herramientas que puedan ser utilizadas para lograr la participación de los ciudadanos.</p> <p>La búsqueda estuvo enfocada a herramientas análogas y digitales especialmente open source.</p>	<p>1 y 2</p>	<p>Artesanos del Barniz de Pasto Investigador</p>	<p>Espacio físico. Computador.</p>
<p>Definir los objetivos del proceso participativo.</p>	<p>Para co-crear la intervención se definieron los objetivos del proceso, los requerimientos y las necesidades a solucionar.</p>	<p>2 y 3</p>	<p>Investigador Artesanos del Barniz de Pasto</p>	<p>Espacio físico. Computador.</p>

Se identificó que los participantes podrían enviar testimonios gráficos, audiovisuales, textuales o de audio. También participar en el taller de aproximación al Barniz como asistentes.

<p>Comunicar todo el proceso participativo.</p>	<p>Se creó una página en Facebook en la que se publica información del proyecto.</p> <p>Se envió información e invitación para participar en el proyecto a los correos institucionales de profesores, estudiantes y administrativos de la Universidad de Nariño.</p> <p>Se invitó a museos a participar en el proyecto.</p>	<p>1,2 y 3</p>	<p>Artesanos del Barniz de Pasto</p> <p>Ciudadanos de Pasto</p> <p>Investigador</p>	<p>Espacio Físico. Computador. Internet.</p>
---	---	----------------	---	--

Llevar a cabo ejercicios de monitoreo y evaluación.	Se realizó la evaluación del piloto del curso con los participantes y con los maestros artesanos.	3	Investigador Artesanos del Barniz de Pasto	Espacio Físico. Computador.
---	---	---	---	------------------------------------

Tabla 5. Actividades Objetivo específico 1

Disponer de herramientas de visualización de información para el sector artesanal del Barniz de Pasto Mopa-Mopa.

Actividad	Descripción	Grupo de Interés	Recursos
Identificar la cadena productiva del Mopa, barniz de pasto.	Se realizó una identificación de la cadena productiva del sector, a partir de visitas al taller artesanal y de la pirámide artesanal de Eduardo Barroso.	Artesanos del Barniz de Pasto Investigador	Documentación. Espacio físico. Computador. Internet.
Definir y priorizar la información a visualizar.	Con los artesanos se definieron los elementos visuales que tienen las piezas de barniz para ser	Artesanos del Barniz de Pasto Investigador	Documentación. Espacio físico. Computador. Transporte Internet.

visualizadas,
inicialmente en la caja
de experiencias.

Identificar qué herramientas de visualización de información son pertinentes.	Busqueda de herramientas open source que puedan servir para realizar el mapeo, consolidación de imágenes y divulgación de la investigación.	Investigador	Documentación. Espacio físico. Computador. Transporte Internet.
---	--	--------------	---

Desarrollar una visualización de la información sobre la información recopilada en la plataforma.	Se realizaron dos mapas publicados en www.mopamopa.info utilizando openstreetmap .	Ciudadanos de Pasto Fundaciones en torno al Barniz de Pasto Artesanos del Barniz de Pasto Vendedores de Barniz de Pasto Universidades Entes gubernamentales Empresas privadas Grupos de investigación	Espacio Físico. Computador. Internet.
--	--	--	---

Tabla 6. Actividades Objetivo Específico 2

Disponer de una plataforma digital de visibilización y documentación colaborativa de artesanías realizadas con la técnica de Barniz de Pasto.

Actividad	Descripción	Grupo de Interés	Recursos
Diseñar la arquitectura para la recolección de imágenes de manera participativa.	Se realizó una revisión documental para identificar ejercicios exitoso de recopilación de imágenes. Se eligió la forma para recolectar imágenes a través de internet, vía mensaje directo en facebook o envío a un correo electrónico.	Investigador Ciudadanos de Pasto	Documentación. Espacio físico. Computador. Internet.

Generar un espacio de interlocución con los diferentes actores de los sectores involucrados en el proyecto.	Se creó una fan page en facebook donde se publica información sobre el proyecto.	Ciudadanos de Pasto Instituciones en torno al Barniz de Pasto Artesanos del Barniz de Pasto	Espacio físico. Computador. Transporte Internet.
---	--	---	---

Conceptualizar y diseñar la plataforma digital.	Se realizó el diseño y la maquetación de la plataforma web. Se realizó una versión beta utilizando google mymaps, sin embargo posteriormente se optó por utilizar un sistema de mapas abierto como Openstreetmap,	Ingenieros de sistemas Diseñadores Gráficos	Espacio físico. Computador. Transporte Internet.
---	---	--	---

CartoDB, Leaflet y
AcuGIS.

Realizar el levantamiento de la información.	Se enviaron correos electrónicos a estudiantes, profesores y administrativos de la Universidad de Nariño, con el fin de invitar a la participación en el proyecto.	Ciudadanos de Pasto Instituciones en torno al Barniz de Pasto Artesanos del Barniz de Pasto	Espacio físico. Computador. Transporte Internet.
	Se visitaron museos de la ciudad con el mismo fin.		

Organizar la información recopilada y publicarla en la plataforma.	Se realizó la estandarización del tamaño de las imágenes enviadas, organizándolas en el mapa.	Investigador	Espacio físico. Computador. Internet.
--	---	--------------	---

Tabla 7. Actividades Objetivo Específico 3

Mejorar el conocimiento de los productos artesanales de la técnica del Barniz de Pasto por parte de los ciudadanos de San Juan de Pasto.

Actividad	Descripción	Grupo de Interés	Recursos
Realizar ejercicios creativos para el diseño de una experiencia con el fin de ampliar el conocimiento local a partir de una caja de experiencias.	Se realizaron ejercicios de co-creación de una caja de experiencias que permitía aprender sobre el barniz de Pasto.	Investigador Artesanos del Barniz de Pasto	Computador. Espacio físico. Elementos de la técnica del Barniz. Herramientas artesanales.
Proponer conceptualmente las cajas a partir del los resultados de los ejercicios creativos.	Se realizó el diseño conceptual de una artesanía, se eligió la llamada caja secreta, que es un joyero que tiene un dispositivo de cierre que permite tener seguridad para su dueño.	Investigador Artesanos del Barniz de Pasto Carpintero	Computador. Espacio físico. Elementos de la técnica del Barniz. Herramientas artesanales.

Se determinó que esta tendría un diseño de los años sesenta a noventa, que fuera una caja conmemorativa y que tenga información sobre la técnica del Barniz.

Diseñar un kit de aproximación al barniz que fomente el conocimiento local de la técnica del Mopa- Mopa, Barniz de Pasto.	Se realizó el diseño de un kit de aproximación al Barniz de Pasto, que refleja los elementos que el artesano utiliza para realizar su trabajo.	Investigador Artesanos del Barniz de Pasto	Computador. Espacio físico. Transporte. Elementos de la técnica del Barniz. Herramientas artesanales.
---	--	--	---

El kit se diseñó pensado para un taller de tres horas donde se comprende la técnica artesanal.

Distribuir el testeado de la experiencia del taller, con personas	Se realizó el testeado del taller de aproximación al barniz con cuatro	Ciudadanos de Pasto Artesanos del Barniz de Pasto	Espacio físico. Transporte.
---	--	---	--------------------------------

interesadas en el proyecto.	personas, que compraron el kit de prueba y asistieron al taller de aproximación, que se realizó en el taller de los maestros artesanos.	Investigador	Elementos de la técnica del Barniz. Herramientas artesanales. Kit artesanal.
Transferir el diseño de las cajas de experiencias a los artesanos para su futura aplicación	Se realizó el acompañamiento en la evaluación del taller de aproximación y del kit propuesto, así como el registro de derechos de autor de la propuesta que surge de la co-creación con el taller artesanal Kyrios de los maestros Ever y Johnattan Narváez.	Artesanos del Barniz de Pasto Investigador	Espacio físico. Computador. Internet.

3.6. Resultados

Tabla 8. Resultados

Objetivo	Actividad	Resultado
-----------------	------------------	------------------

Objetivo General	Conformar la organización	Documento con grupos de interés.
Incrementar los procesos participativos de valoración de los conocimientos y técnicas asociadas al Barniz de Pasto Mopa-Mopa, por parte de los ciudadanos de San Juan de Pasto.	interna del grupo de trabajo para facilitar la participación.	
	Elaborar un mapa con los actores involucrados.	Mapa de actores
	Definir y priorizar temas de interés o problemas que tendrán participación de los ciudadanos en el proceso.	Matriz de análisis con temas prioritarios o de interés. Árbol de problemas y soluciones
	Formular la metodología para promover la participación ciudadana en la valoración y apropiación social del patrimonio cultural.	Documento proyecto de grado.
	Identificar y adaptar herramientas participativas.	Matriz de análisis de herramientas participativas.
	Definir los objetivos del proceso participativo.	Matriz de análisis de herramientas participativas.

	Comunicar todo el proceso participativo.	Informes Facebook. Imágenes de promoción por correo. Publicaciones Facebook
	Llevar a cabo ejercicios de monitoreo y evaluación.	Transcripción evaluación taller de aproximación al Barniz de Pasto.
	Comunicar los hallazgos.	Timeline del proyecto publicado en www.mopamopa.info/timeline Presentación Ponencias. Documento proyecto de grado.
Objetivo Específico 1	Se realizó una identificación de la cadena de valor del sector, a partir de visitas al taller artesanal y de el sector artesanal del Barniz de Pasto Mopa-Mopa.	Infografía descriptiva de la cadena productiva del Barniz de la Pasto Mopa-Mopa.
Disponer de herramientas de visualización de información para el sector artesanal del Barniz de Pasto Mopa-Mopa.	pirámide artesanal de Eduardo Barroso.	Pirámide artesanal de Eduardo Barroso.
	Definir y priorizar la información a visualizar.	Matriz de análisis de información para visualizar.

	Identificar qué herramientas de visualización de información son pertinentes.	
Objetivo Específico 2	Diseñar la arquitectura para la recolección de imágenes de manera participativa.	Arquitectura para recolección de testimonios.
Disponer de una plataforma digital de visibilización y documentación colaborativa de artesanías realizadas con la técnica de Barniz de Pasto.	Generar un espacio de interlocución con los diferentes actores de los sectores involucrados en el proyecto.	Plataforma digital de visibilización y documentación del consumo local de piezas de Mopa-Mopa, Barniz de Pasto www.mopamopa.info
	Conceptualizar y diseñar la plataforma digital.	Plataforma digital de visibilización y documentación del consumo local de piezas de Mopa-Mopa, Barniz de Pasto www.mopamopa.info
	Realizar el levantamiento de la información.	Fichas técnicas con las imágenes recopiladas.
	Organizar la información recopilada y publicarla en la plataforma.	Mapa de artesanías en www.mopamopa.info

<p>Objetivo Específico 3</p> <p>Mejorar el conocimiento de los productos artesanales de la técnica del Barniz de Pasto por parte de los ciudadanos de San Juan de Pasto.</p>	<p>Realizar ejercicios creativos para el diseño de una experiencia con el fin de ampliar el conocimiento local a partir de una caja de experiencias.</p>	<p>Documento proyecto de grado.</p>
	<p>Proponer conceptualmente las cajas a partir del los resultados de los ejercicios creativos.</p>	<p>Documento proyecto de grado.</p>
	<p>Diseñar un kit de aproximación al barniz que fomente el conocimiento local de la técnica del Mopa-Mopa, Barniz de Pasto.</p>	<p>Documento proyecto de grado.</p>
	<p>Distribuir el testeado de la experiencia del taller, con personas interesadas en el proyecto.</p>	<p>Fotografías del taller. Entrevistas.</p>
	<p>Transferir el diseño del kit artesanal a los artesanos para su futura aplicación</p>	<p>Documento proyecto de grado.</p>

3.7. Impactos

3.7.1. Indicadores de impacto del proyecto

Los indicadores se establecen en dos categorías de medición, la primera relacionada con las personas que participan en la intervención y logran reconocer los conocimientos, técnicas y actores asociados con el Barniz de Pasto y la segunda, relacionada con los indicios de cambio social a partir de la intervención. Como resultado del proyecto, los impactos responden a estos indicadores:

Tabla 9. Indicadores de Impacto

Nombre del Indicador	Participación ciudadana
Nombre de los grupos de interés	Artisanos/as Barniz de Pasto - Ciudadanos/as de Pasto
Definición	Busca medir la cantidad de personas que participan en el proyecto.
Componentes del Indicador	# de personas que participan # de fotografías enviadas a la plataforma # de instituciones que participan en la plataforma # de artesanos dedicados al Barniz de Pasto/# de artesanos participantes

Tabla 10. Indicadores de indicios de cambio social

Nombre del Indicador	Indicios de Cambio Social
Nombre de los grupos de interés	Artisanos/as Participantes / Ciudadanos Participantes

Definición	Busca medir indicios de cambio social, a partir de la identificación de cambios en actitudes o acciones después de participar en el proyecto.
Componentes del Indicador	# de personas que contratan un nuevo taller después de la experiencia / # de personas que participaron en el taller de aproximación # de personas que compran un producto después de la experiencia / # de personas que participaron en el taller de aproximación # de talleres de aproximación realizados de manera autónoma por el artesano después de la intervención # de artesanías escaneadas con fotogrametría # de personas que reconoce los elementos visuales del Barniz de Pasto después de interactuar con el cofre de significación cultural/# de personas que interactúa con el cofre de significación cultural

3.7.2. Indicadores de impactos futuros

Para el futuro del proyecto y la implementación de una siguiente fase de la plataforma se plantean estos indicadores de impacto:

Tabla 11. Indicadores de impactos futuros

Nombre del Indicador	Conocimiento ciudadano de la técnica artesanal
Nombre Grupos de Interés	Sociedad Pastusa / Sector Académico

Definición	Busca medir la cantidad de personas que reconocen los elementos de la técnica artesanal del Barniz de Pasto Mopa-Mopa
Componentes del Indicador	# de respuestas correctas sobre conocimiento de la técnica del Barniz de Pasto # de descargas de una caja de experiencias virtual con información sobre Barniz de Pasto # de interacciones en redes sociales sobre conocimiento ciudadano de la técnica artesanal. #de kits vendidos por los artesanos

3.7.3. Impactos identificados

Impactos de participación ciudadana

Uno de los factores importantes del proyecto es la participación ciudadana, pues a partir de un ejercicio participativo de significación cultural, los ciudadanos pueden reconocer los conocimientos, técnicas y actores asociados con el Barniz de Pasto de tal forma que se incremente la valoración de esta artesanía.

Esta participación implicó en un primer momento que los ciudadanos identifiquen los niveles de conocimiento frente al Barniz de Pasto, reconozcan si tenían o no una artesanía de Barniz de Pasto en sus hogares o si en algún momento habían comprado una para regalar. De esta forma, uno de los impactos es la recopilación de fotografías de artesanías de Barniz de Pasto enviadas voluntariamente por los ciudadanos, las cuales conforman testimonios gráficos

importantes pues se identifican artesanías de diferentes épocas, algunas desconocidas para algunos maestros.

La metodología de recopilación de imágenes permitió integrar a las personas con la valoración del patrimonio y recolectar testimonios sobre el por qué es importante esta artesanía en su vida, de tal forma que con este ejercicio de tomar conciencia sobre la procedencia del objeto y su valor sentimental se logró activar potencializadores de valor a partir de la significación cultural.

Con la declaración de Patrimonio del Barniz de Pasto, aquellas artesanías pequeñas que los ciudadanos tienen en sus casas adquieren también un valor patrimonial. Con la recopilación de los testimonios visuales y la explicación del por qué del proyecto, algunas personas participantes que no conocían el valor cultural y patrimonial del objeto que tenían en su poder, se motivaron por visitar los talleres o ver videos en internet sobre esta técnica.

El documentar imágenes que están en algunos museos de la ciudad también abrió un espacio para conectar a los ciudadanos con las instituciones en torno al Barniz de Pasto e identificar que faltan espacios donde los ciudadanos puedan apropiarse culturalmente estos temas patrimoniales.

Otro factor relevante es la participación de los maestros del Barniz de Pasto, por una parte la participación del taller artesanal Kyrioz fue muy importante, pues los maestros Ever y Johnattan Narváez durante varios años han realizado exhibiciones sobre la transformación del Barniz de Pasto, con el fin de dar a conocer la técnica. Esta disposición a compartir el

conocimiento ancestral es muy importante porque permite ampliar el conocimiento por parte de las personas que no hacen parte del sector artesanal. En ese sentido, el co-crear un taller de aproximación al barniz, permite a los maestros artesanos además de compartir su conocimiento para que las personas incrementen la valoración de su trabajo, tener otra alternativa de ingreso relacionada con su oficio.

Por otra parte, la participación del taller de los maestros Gilberto y Óscar Granja, permitió comprender otros retos del sector artesanal, enfocados a la apropiación tecnológica, la gestión de la calidad, la exportación y la participación en ferias nacionales por parte del sector. A partir de los ejercicios de ideación y las pruebas, se logró integrar nuevas tecnologías que permitirán a futuro facilitar la participación en ferias cuando los productos se agoten o vender a clientes no presenciales utilizando herramientas en 3D.

Un aporte relevante de esta participación, es que la idea que surge de los maestros Gilberto y Óscar Granja pueda ser compartida con todo el gremio artesanal, gracias a la motivación y apertura del conocimiento propuesta directamente por los maestros. Otro de los impactos positivos de este proceso con el taller Granja, es la transferencia de conocimiento realizada por el Museo Virtual de Nariño en cabeza del diseñador Óscar Pérez y la apertura de la plataforma del museo para subir los elementos 3d, teniendo en cuenta que de hacerlo de manera particular los artesanos del Barniz tendrían que pagar un elevado costo anual para tener en línea los elementos 3d.

Impactos de indicios de cambio social

El acceso a los talleres artesanales en su mayoría es gratuito, los maestros muestran su oficio y dan una explicación general sobre la técnica, esto permite que mas ciudadanos tengan acceso a la información, para el proyecto y para los talleres participantes esto se sigue haciendo. La experiencia de un taller de aproximación al Barniz de Pasto que tenga un costo económico, permitió que los participantes tengan una experiencia inmersiva en la técnica, comprendan la importancia patrimonial de la misma desde su propia vivencia y valoren el conocimiento ancestral que poseen los maestros del Barniz de Pasto. El realizar esta experiencia cambia la percepción del ciudadano para siempre, porque no es lo mismo ver al artesano en su labor que enfrentarse a realizar una artesanía e identificar el tiempo y trabajo que lleva desarrollar una artesanía de Barniz de Pasto.

Algunos asistentes a este taller de aproximación posteriormente volvieron a contratar otro para nuevas personas, otros asistentes replicaron la información con otras personas las cuales compraron nuevas artesanías. Esto se constituye en un indicio de cambio social a partir de la realización de estos ejercicios de significación cultural.

Uno de los impactos resultado del proyecto es que a partir de la disposición de los maestros Narváz frente al proyecto, se logró llegar al último escalón de la escalera de Geilfus que es el autodesarrollo, donde son ellos quienes directamente gestionan el taller de aproximación, toman decisiones frente al proyecto y el investigador interviene a nivel de asesorías específicas en el mismo. De esta forma, con el desarrollo de los talleres de aproximación los artesanos conocen nuevos caminos para compartir sus conocimientos y obtener también recursos económicos diferentes a la venta de artesanías.

Por otra parte, al interactuar con la caja de significación cultural las personas logran identificar los elementos visuales tradicionales del Barniz de Pasto para posteriormente reconocer mejor los objetos de Barniz de Pasto, así mismo, esta es de utilidad en los talleres para mostrar a los asistentes las diferentes opciones de decoración de las artesanías.

4. CONCLUSIONES

Finalmente, se presentan las conclusiones a manera de recapitulación, con el fin de resaltar los puntos relevantes de la investigación y que servirán como punto de partida para investigaciones posteriores.

La participación ciudadana para construir memoria y patrimonio es fundamental, pues permite tener una apropiación a partir de lo vivencial como pasa positivamente en la ciudad de Pasto con el Carnaval de Negros y Blancos, la recopilación de imágenes realizada en esta investigación permite abrir la información privada, convirtiendo las fotografías particulares en testimonios documentales abiertos, que pueden aportar a la construcción colectiva de valor social en beneficio de los artesanos y de la ciudad. La plataforma resultado de esta investigación conforma un atlas artesanal local, que se aleja del concepto de museo cerrado a las élites, y se plantea como un ejercicio de construcción colectiva, abierto, construido desde lo popular, de lo particular a lo público, desde lo colectivo y participativo, a fin de enmarcarse dentro de lo que se considera un común dentro del concepto de procomún abordado por Antonio Lafuente (Lafuente, 2007).

El diseño enfocado desde la innovación social, permite identificar problemáticas locales e intervenirlas desde la investigación creación, de tal forma que se puedan modificar prácticas sociales en pro de las comunidades. En el contexto artesanal, a nivel mundial el reto del diseño es lograr una intervención real que permita preservar y salvaguardar estas prácticas ancestrales, enfocándose desde la ética del diseñador identificando el tipo de mediación necesaria de acuerdo con el tipo de artesanía.

En el contexto de Pasto se identifica que los artesanos y sus productos tienen diversos retos, dentro de los que sobresalen el de encontrar nuevos mercados de comercio justo para comercializar sus obras, la protección de propiedad intelectual frente a acciones de apropiación cultural, incrementar la participación con los ciudadanos locales de tal forma que se incremente el valor social del artesano y su trabajo, dar a conocer la técnica y el por qué es patrimonial, realizar acciones de capacitación, aspectos de asociatividad dentro del propio gremio, entre otros.

En cuanto al tema de género y artesanía, es importante desarrollar más el tema del aporte de la mujer en la cadena de valor del Barniz de Pasto. No son muy visibles nombres e historias de las maestras artesanas importantes en la historia del Barniz como son Irene de Granja o Rosita Mejía de Torres que entre otras mujeres han aportado a preservar la técnica del Barniz de Pasto.

En cuanto al tema del Barniz de Pasto, se han realizado diferentes investigaciones enfocadas a conocer la historia, la composición del Mopa-Mopa, propuestas para mejorar el diseño de los productos y plantear alternativas para incrementar la venta de este tipo de artesanía, entre otras, sin embargo, se evidencia que hace falta incrementar la interacción con la comunidad, de tal forma que las investigaciones posteriores permitan conocer no solo la percepción

ciudadana sino también motiven a la compra de los productos desde la conexión artesanos-ciudadanía.

Uno de los objetivos de la salvaguardia es preservar la técnica para las generaciones futuras apleando a la equidad intergeneracional y al valor de legado, sin embargo, aunque los maestros artesanos transmitan su técnica a la siguiente generación y desarrollen todas las actividades para mantener viva la manifestación, es urgente que la ciudadanía comprenda la importancia de valorar el patrimonio cultural de los conocimientos y técnicas asociados con el Barniz de Pasto, de tal forma que se incremente la compra de sus productos y la valoración no solo cultural sino económica dentro de parámetros de comercio justo y condiciones favorables, para las personas que hacen parte de la cadena artesanal.

La importancia de este trabajo radica en el abordaje del concepto de valor patrimonial de las artesanías por parte de los ciudadanos, su análisis enfocado en buscar acciones para intervenir positivamente el contexto real del artesano. El relacionar desde la contemporaneidad, los testimonios de los ciudadanos recopilados en esta investigación, con la información histórica presente en las investigaciones que la anteceden, permiten plantear a partir de la innovación social, hipótesis en búsqueda de seguir realizando reflexiones críticas frente a los comportamientos ciudadanos.

Se puede aducir que los ciudadanos aun conservan el pensamiento colectivo sobre el barniz de Pasto planteado desde la colonia y se puede inferir además, que para el ciudadano pastuso contemporáneo existe un concepto de valor diferente, que está ligado con el regalo como elemento simbólico, donde se fundamenta el esquema de dar algo de mucho valor a otra persona,

generalmente a extranjeros, foráneos y elites; continuando con los hábitos planteados en la época de la colonia española. De esta manera, la hipótesis que resulta de este trabajo respecto al concepto de valor dado por la sociedad pastusa, permitirá a futuras investigaciones abordar el tema en pro de buscar respuestas a las necesidades de los artesanos y su valoración a nivel local.

Sin duda, falta mucho por indagar entorno a esta manifestación, sin embargo el reconocer y comprender estos posibles legados históricos y realizar intervenciones con el fin de cambiar prácticas sociales a partir de la innovación social, podrían contribuir al fortalecimiento de la valoración y apropiación del patrimonio por parte de los ciudadanos de Pasto, tendiente a crear nuevos imaginarios colectivos.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alcaldía de Pasto. (2014). *Entre el cielo y el suelo, carroza ganadora en carnaval 2014*.
<https://www.pasto.gov.co/index.php/noticias-principales/2189-entre-el-cielo-y-el-suelo-carroza-ganadora-en-carnaval-2014>
- Ander-Egg, E. (2005). El proceso de globalización en la cultura. *Patrimonio Cultural y Turismo Cuaderno 13*, 13, 143.
- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956.
- Artesanías de Colombia. (s. f.). *Cuaderno de Diseño. Mopa Mopa Pasto* (Vol. 1).
- Artesanías de Colombia. (2001). *Manual de diseño, talleres de creatividad. Cuadernillo No. 1*.
- Artesanías de Colombia. (2003). *Informe Final, Estructuración de la cadena de valor del Mopa Mopa en los departamentos de Nariño y Putumayo*. Artesanías de Colombia.
- Artesanías de Colombia. (2012). *Nominación Medalla Artesanal 2012*.
<http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Movil/Noticia.jsf?noticiaId=2181>
- Artesanías de Colombia. (2013). *Taller de homenaje al Barniz de Pasto: Éxito total—Artesanías de Colombia*. http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/taller-de-homenaje-al-barniz-de-pasto-exito-total_4638
- Artesanías de Colombia. (2018). *Características sociodemográficas de la población artesanal de nariño*.

- Bákula, C. (2000). Tres definiciones en torno al Patrimonio. I. Reflexiones en torno al Patrimonio Cultural. *Turismo y Patrimonio*, 1(1).
https://www.scribd.com/doc/295065187/Reflexiones-en-Torno-a-Patrimonio-Cultural-Cecilia-Bakula#from_embed
- Banco de la República. (2019). “*Ruta del patrimonio y la memoria*”: *El barniz de Pasto* | *La Red Cultural del Banco de la República*. <http://www.banrepcultural.org/noticias/2-etapa-de-la-ruta-del-patrimonio-y-la-memoria-el-barniz-de-pasto>
- Banco de la República. (2020). *Maletas viajeras de la red de bibliotecas* | *La Red Cultural del Banco de la República*. Red Cultural del Banco de la República.
<http://www.banrepcultural.org/servicios/maletas-viajeras-de-la-red-de-bibliotecas>
- Banco Interamericano de Desarrollo, B., Buitrago, F. R., & Duque, I. (2013). *La Economía Naranja, una oportunidad Infinita*.
- Barona Vilar, S. (2019). Cuarta revolución industrial (4.0.) o ciberindustria en el proceso penal: Revolución digital, inteligencia artificial y el camino hacia la robotización de la justicia. *Revista Jurídica Digital UAndes*, 3(1).
- Barrera Jurado, G. S., & Quiñones Aguilar, A. C. (2006). *Conspirando con los Artesanos. Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*. (E. P. U. Javeriana, Ed.; 1a ed.).
- Barroso, N. E. (1999). Diseño y artesanía: Límites de intervención.
<http://www.mexicandesign.com/revista/disyart.htm>.
<http://artesaniasnamaste.blogspot.com/2016/03/disen-y-artesania-limites-de.html>
- Bastidas, M. F., & Vargas, M. M. (2013). *Propuesta metodológica para la valoración participativa de testimonios de museos y entidades culturales en Colombia*.
- BAT, F. (2019). *Fundación BAT*.
<https://www.fundacionbat.com.co/artistas.php?IDDepartamento=52>
- Boix, R., & Lazzeretti, L. (2012). Las industrias creativas en España: Una panorámica. *Investigaciones Regionales*, 22, 181–205.
- BOP Consulting. (2010). *Guía práctica para mapear las industrias creativas*.
<http://cerlalc.org/wp-content/uploads/2013/02/22.pdf>
- Burgio, L., Melchar, D., Strekopytov, S., Peggie, D. A., Melchiorre Di Crescenzo, M., Keneghan, B., Najorka, J., Goral, T., Garbout, A., & Clark, B. L. (2018). Identification, characterisation and mapping of calomel as ‘mercury white’, a previously undocumented pigment from South America, and its use on a barniz de Pasto cabinet at the Victoria and Albert Museum. *Microchemical Journal*, 143, 220-227.
<https://doi.org/10.1016/j.microc.2018.08.010>
- Colonial, M. (2017). *Taller demostrativo sobre el Barniz de Pasto a cargo de maestros artesanos*.
<http://www.museocolonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/Taller-demostrativo-sobre-el-Barniz-de-Pasto-a-cargo-de-maestros-artesanos.aspx>
- Conaculta. (2018). *Sistema de Información Cultural – Panorámica de Arte Popular*.
https://sic.gob.mx/?table=artepmex&disciplina=&estado_id=0
- Corpocarnaval, C. de N. y B. (2016). *(1) Carnaval de Negros y Blancos de Pasto—Publicaciones*.
https://www.facebook.com/pg/carnavaldenegrosyblancospasto/posts/?ref=page_internal
- DANE. (2019). *Primer reporte Economía Naranja 2014-2018*.
- Duarte Duarte, R. (2013). Políticas públicas para el desarrollo regional de las artesanías. *Inceptum, Revista de Investigación en Ciencias de la Administración*, 8(15), 229-258.
- Espíndola, J. L. G. (2003). *Educación para la no discriminación. Una propuesta*. 12.

- Estrada Alava, J. C., Rivera Vallejo, G. A., Goyes Eraso, S. L., & Bastidas Mera, E. J. (2008). *El Mopa Mopa, tradición artesanal y calidad de vida* (1.ª ed.). IUCESMAG.
- Frey, B. (2001). *La Economía del Arte* (Pedro Schwartz, Vol. 18).
- Friedemann, N. S. de. (1990). El mopa-mopa o barniz de Pasto. Los marcos de la iglesia bogotana de Egipto. En *Lecciones barrocas: Pinturas sobre la vida de la Virgen de la Ermita de Egipto*. (Vol. 1, pp. 40-53).
- García Canclini, N. (2000). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo [u.a.].
- García, M. A. (2017). Modernizar la tradición. Carlos Rojas en Artesanías de Colombia durante los años 70. *Nuevo mundo mundos nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71626>
- Geilfus, F. (2005). *80 herramientas para el desarrollo participativo: Diagnóstico, planificación, monitoreo y evaluación*. IICA.
- Gobernación de Nariño. (2018a). La aventura del Barniz de Pasto. *Libre Nariño*. <http://libre.nariño.gov.co/inicio/la-aventura-del-barniz-de-pasto/>
- Gobernación de Nariño. (2018b, octubre). *Nariño celebra el mes del Patrimonio Cultural*. <http://xn--nario-rta.gov.co/inicio/index.php/sala-de-prensa/noticias/1758-narino-celebra-el-mes-de-patrimonio-cultural>
- Gomezjurado Garzón, Á. J. (2008). El Mopa-mopa o barniz de pasto, comercialización indígena en el periodo colonial. *Estudios latinoamericanos*, 22, 82–93.
- Gomezjurado Garzón, A. J. (2008). El Mopa-Mopa o Barniz de Pasto, comercialización indígena en el periodo colonial. *Revista Estudios Latinoamericanos*, 22-23, 82.
- Gomezjurado Garzón, Á. J. (2014). *El barniz de Pasto: Testimonio del mestizaje cultural en el sur occidente colombiano, 1542—1777* [PhD Thesis, Universidad Nacional de Colombia]. <http://www.bdigital.unal.edu.co/12826/>
- Granda Paz, O. (2007). *Aproximación al Barniz de Pasto* (E. Travesías, Ed.).
- Granda Paz, O. (2008). *Notas sobre arte en Pasto durante el siglo XIX* (Editorial Travesías, Ed.).
- Guillen, A., Sáenz, K., Badii, M., & Castillo, J. (2009). Origen, espacio y niveles de participación ciudadana. *Daena: International Journal of Good Conscience*, 4(1), 179-193.
- Ideograma Colectivo, C. (2016). *Transferencia de Conocimiento—Barniz de Pasto—YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=6mtpY2G4e9s&t=39s>
- Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, A. M. de B. (2003). *Bogotá vista a través del álbum familiar* (A. M. de Bogotá, Ed.). <http://idpc.gov.co/album-familiar/>
- Javeriano, C. S. F. J. (2018). *Maestro del Barniz de Pasto dictó taller en Carnavalito Javeriano – Colegio San Francisco Javier*. <http://www.javeriano.edu.co/index.php/maestro-del-barniz-de-pasto-dicto-taller-en-carnavalito-javeriano/>
- Javeriano, C. S. F. J. (2019). *Carnavalito Javeriano – Colegio San Francisco Javier*. <http://www.javeriano.edu.co/index.php/carnavalito-javeriano/>
- Kawamura Kawamura, Y. (2018). Encuentro multicultural en el arte de barniz de Pasto o la laca del Virreinato del Perú. *Historia y sociedad*, 35(35), 87–112. <https://doi.org/10.15446/hys.n35.69838>
- Krebs, M., & Schmidt-Hebbel, K. (1999). Patrimonio cultural: Aspectos económicos y políticas de protección. *Perspectivas en Política, Economía y Gestión*, 2(2), 33.
- Kuper, A. (2008). *Cultura: La versión de los antropólogos*. Paidós.
- Lafuente, A. (2007). Los cuatro entornos del procomún. *Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 77-78, 15–22.
- Legrady, G. (2012). *James Bay Ethnographic Resource*. <http://tango.mat.ucsb.edu/jamesbay/collections/2.html>

- López Pérez, M. del P. (2007). Quito, entre lo Prehispánico y lo colonial—El Arte del Barniz de Pasto. *Simposio Arte Quiteño más allá de Quito*, 16,17.
- López Pérez, M. del P. (2012). Oriente en el Nuevo Reino de Granada. Influencias y presencias en los objetos artísticos. El caso del arte del barniz de Pasto. *Memorias VI jornadas internacionales de arte, historia y cultura colonial. Asia en América*, 86–117.
- Mac Gregor, J. A. (2004). Identidad y globalización. *Patrimonio Cultural y Turismo Cuaderno 11*, 11, 9.
- Malo, C. (2015). La artesanía como forma de vida. *Revista Artesanal de América*, 75, 10–21.
- Malo González, C. (2009). El futuro de las artesanías y el reto de la globalización. *Universitas*, 1(11), 153. <https://doi.org/10.17163/uni.n11.2009.09>
- Martinell, A. (2010). *Cultura y desarrollo: Un compromiso para la libertad y el bienestar*. Fundación Carolina : Siglo XXI.
- Martínez-Salgado, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa: Principios básicos y algunas controversias. *Ciência & Saúde Coletiva*, 17(3), 613-619. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232012000300006>
- Merino, M. (1996). La participación ciudadana en la democracia. *Revista Mexicana de Sociología*, 58(4), 177. <https://doi.org/10.2307/3541048>
- Mincultura, M. de C. de C. (1997). *Ley General de Cultura de Colombia. Ley 397 de 1997*.
- Mincultura, M. de C. de C. (2008). *Ley 1185 de 2008*.
- Mincultura, M. de C. de C. (2019a). *El Barniz de Pasto Mopa-Mopa ya es patrimonio inmaterial de los colombianos*. <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/El-Barniz-de-Pasto-Mopa-Mopa-ya-es-patrimonio-inmaterial-de-los-colombianos.aspx>
- Mincultura, M. de C. de C. (2019b). *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <http://patrimonio.mincultura.gov.co/legislacion/Paginas/default.aspx>
- Mincultura, M. de C. de C. (2019c). *Plan Especial de Salvaguardia, Conocimientos y técnicas tradicionales asociadas con el Barniz de Pasto, Mopa Mopa de Putumayo y Nariño*.
- Molano L., O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, 7, 69-84.
- Mora-Osejo, L. E. (1977). EL BARNIZ DE PASTO. *Caldasia*, 11(55), 5-31.
- Mundo Espiral, F., Gobernación de Nariño, & Alcaldía de Pasto. (s. f.-a). *Diagnóstico sobre la situación actual del Barniz de Pasto Mopa-Mopa*. Recuperado 10 de junio de 2019, de <https://barnizpasto.wixsite.com/mopamopa/blank-x7hth>
- Mundo Espiral, F., Gobernación de Nariño, & Alcaldía de Pasto. (s. f.-b). *Mopamopa*. Mopa Mopa. Recuperado 8 de agosto de 2018, de <https://barnizpasto.wixsite.com/mopamopa>
- Museo del Barniz de Pasto, M.-M. Y. (2018). *Museo del Barniz de Pasto «Mopa Mopa Yuyai» Victor Hugo Villacis Basante*.
- Narváez Revelo, E. (2007). *El Barniz de Pasto Mopa-Mopa o El tiempo camina descalzo* (A. de P. Oficina de Cultura, Ed.; Primera Ed).
- Núñez, C. (2016). *Didart, didáctica artesanal Guatemala*. <https://www.facebook.com/pg/didartguatemala/about>
- Pérez-Bustamante, D. C., & Yábar Sterling, A. (2010). El valor económico de los bienes culturales y ambientales. Cultura, desarrollo y sostenibilidad*. *Observatorio Medioambiental*, 13, 23.
- Piedra Sarría, Y. L., Moya Padilla, N. E., & Martínez Pérez, Y. (2017). Aportes de Néstor García Canclini a la problemática de la identidad. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*. <http://www.eumed.net/rev/caribe/2017/07/nestor-garcia-canclini.html>
- Presidencia de la República de Colombia. (2019). *Desarrollo de la Política Integral de la Economía Naranja—Política Naranja*.

- Querejazu, P. L. (2003). *La apropiación social del patrimonio. Antecedentes y contexto histórico*. 14.
- Ruales Aux, J. J. (2015). *Rescate del gremio de artesanos del barniz Mopa-Mopa* [PhD Thesis, Pontificia Universidad Javeriana - Cali].
<http://vitela.javerianacali.edu.co/handle/11522/8254>
- Serrano Neira, J. P. (2015). Artesanía y globalización. *Revista Artesanal de América*, 74, 58–67.
- Tecnológica, C. A. (2015). *Bordando el conocimiento propio*.
<http://artesanatecnologica.org/bordando-el-conocimiento-propio/>
- Throsby, D. (2000). Economic and Cultural Value in the Work of Creative Artists [Economía y valor cultural en los trabajos de artistas creativos]. *Values and Heritage Conservation, The Getty Conservation Institute*, 26-31.
- Tyner, K., Martín, A. G., & González, A. T. (2015). "Multialfabetización" sin muros en la era de la convergencia digital y la cultura del hacer como revulsivos para una educación continua. *Profesorado, revista de currículum y formación del profesorado*, 19(2), 16.
- UNESCO. (1982). *Declaración de México Sobre las Políticas Culturales*.
<https://culturalrights.net/es/documentos.php?c=18&p=190>
- UNESCO. (2010). *Políticas para la creatividad Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. 151.
- UNESCO. (2011a). *Identificar y realizar el Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial*.
- UNESCO. (2011b). *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?*
- UNESCO. (2014). *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo*.
- Uribe, M. V. (1986). Pastos Y Protopastos: La Red Regional De Intercambio De Productos Y Materias. *Revista Maguaré*, 3, 33–45.
- Wikipedia, L. E. L. (2019). *Historial de <Barniz de Pasto>*.
https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Barniz_de_Pasto&action=history
- Williams, R. (2000). *Palabras Clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*.
- Zabala, M. E., & Roura Galtés, I. (2006). *Reflexiones teóricas sobre patrimonio, educación y museos*. 30.