

# Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Images, mémoires et sons | 2017

América en la dinámica de la cultura visual mundializada del siglo XVII al XX: circulación / intercambio / materialidad – Coord. Isabel Plante y Agustina Rodríguez Romero, en colaboración con María Amalia García y Verónica Tell

MARÍA AMALIA GARCÍA

## Modernizar la tradición. Carlos Rojas en Artesanías de Colombia durante los años 70

[11/12/2017]

### Résumés

Español English

Este trabajo analiza la actuación del artista Carlos Rojas en la empresa público-privada Artesanías de Colombia durante los años 70. Durante su gestión se produjo una modernización en la forma de conceptualizar, producir y poner en circulación la artesanía en este país sudamericano. La hipótesis de este trabajo sostiene que Rojas – artista destacado del arte abstracto en Colombia – atravesó, a partir de la trama del lenguaje del arte moderno, los temas, funciones, técnicas y materiales de la artesanía rural. Este proceso de modernización de la artesanía – que involucra las operaciones de síntesis, condensación y geometrización de elementos formales y la renovación de aspectos cromáticos – llevada a cabo por Rojas desde Artesanías de Colombia aspiró a una circulación ampliada de objetos atractivos a un público consumidor nacional e internacional. Este trabajo no pretende realizar un estudio exhaustivo de la artesanía colombiana. Se analizarán algunos ejemplos de artesanías focalizando con mayor profundidad en el barniz de Pasto (Departamento de Nariño), en las tallas en madera de animales (Bogotá) y en las tallas de semilla de tagua (Chiquinquirá).

This paper analyzes Carlos Rojas' work in the public-private enterprise "Artesanías de Colombia" during the 1970s. During his administration there was a modernization in the way of conceptualizing, producing and putting into circulation the handcrafts in this South American country. The hypothesis of this work argues that Rojas – an important Colombian abstract artist – went across the themes, functions, techniques and materials of rural crafts from modern art language. This art crafts process of modernization – that involves operations of synthesis and condensation of formal elements and the renewal of chromatic aspects – carried out by Rojas from "Artesanías de Colombia" sought a national and international circulation and consumption. This work does not pretend to carry out an exhaustive study of the Colombian craft. Some examples of handcrafts will be analyzed as varnish of the city of Pasto (barniz de Pasto-

Department of Nariño), animals figures made from wood (Bogotá) and Tagua seed carvings (Chiquinquirá).

## **Entrées d'index**

**Keywords :** Handcrafts, Colombia, Carlos Rojas, Modern Art, Tradition

**Palabras claves :** Artesanías, Colombia, Carlos Rojas, Arte Moderno, Tradición

## **Texte intégral**

- 1 A partir de los años 70 la artesanía irrumpió en el horizonte del circuito del arte; las producciones artesanales no sólo fueron interrogadas desde la reflexión académica, sino que también comenzaron a ocupar un lugar de mayor preeminencia en las agendas gubernamentales de los países latinoamericanos. Respecto del ámbito institucional de las artes, un dato paradigmático es el espacio que estas producciones tuvieron en la I Bienal Latinoamericana, organizada por la Bienal de São Paulo en 1978 y curada por Juan Acha bajo el lema “Mitos e Magia na arte Latino-Americana”. La muestra que exponía trabajos de 150 artistas cuya obra proponía un énfasis antropológico, estuvo acompañada de un simposio en el cual la artesanía y el arte popular tuvieron un espacio destacado.<sup>1</sup> El evento tenía el apoyo clave de Mario Pedrosa y Aracy Amaral y la elección de Acha como curador se explicaba por su importante trayectoria y por su reflexión en torno de un pensamiento visual latinoamericano independiente. Efectivamente, el trabajo de Acha fue clave para la introducción de la artesanía en el sistema de las artes. Dentro de su vasta producción – que buscaba establecer desde una base teórica althusseriana la dinámica del arte como proceso social– fue clave la urgencia por considerar y respetar la enorme diversidad de las manifestaciones artísticas en suelo latinoamericano.<sup>2</sup> Paulatinamente la artesanía se fue constituyendo en una producción central a tener en cuenta en esta nueva visión ampliada del circuito de las artes.
- 2 Respecto del ámbito gubernamental, si bien las artesanías habían recibido atención desde la década del 20 y 30 en relación con el auge de los nacionalismos en los países latinoamericanos, fue durante los años 70 que este interés se vio manifestado en la creación de numerosas instituciones y programas para promover la artesanía, apoyar la capacitación de los artesanos y fomentar la comercialización en centros urbanos y de turismo y la exportación de dichos productos.<sup>3</sup> De hecho, fue también en esta década que se buscó articular una acción internacional de los Estados latinoamericanos con la formación en 1977 del Comité de Acción de Artesanías del recientemente creado Sistema Económico Latinoamericano y del Caribe (SELA).<sup>4</sup>
- 3 Este proceso institucional enmarca el desarrollo de las artesanías en Colombia que este trabajo se propone abordar. Esta investigación analiza la actuación del artista Carlos Rojas en la empresa público-privada Artesanías de Colombia durante los años 70. Durante su gestión se produjo una modernización en la forma de conceptualizar, producir y poner en circulación la artesanía en este país sudamericano. La hipótesis de este trabajo sostiene que Rojas – artista destacado del arte abstracto en Colombia – reelaboró, a partir de la trama del lenguaje modernista, los temas, funciones, técnicas y materiales de la artesanía rural. Este proceso de modernización de la artesanía – que involucra las operaciones de síntesis, condensación y geometrización de elementos formales y la renovación de aspectos cromáticos – llevada a cabo por Rojas desde Artesanías de Colombia aspiró a una circulación ampliada de objetos atractivos a un público consumidor nacional e internacional.
- 4 Así, estos objetos campesinos eran sometidos a una actualización que habilitaba su entrada en otro circuito de consumo que ya no era el de la comunidad originaria, sino que era un circuito urbano nacional e internacional. Respecto del consumo dentro de Colombia es interesante pensar que, si bien estos objetos no ponían en contacto puntos muy alejados, sí eran distantes sus públicos en términos de acceso a bienes. El consumo urbano de estas artesanías implicaba un gusto por lo étnico pero tamizado por operaciones de diseño.

5 Ahora bien, ¿cuál era ese vocabulario que permitiría al artesano reorientar, perfeccionar y hacer más competitiva su producción? Debía ser un vocabulario absorbido por el sistema de las artes en un circuito cultural ampliado. En los años 70, los principales elementos de depuración moderna ya estaban asentados y eran elegidos en su presentación de “lo nuevo” (leído en relación a conceptos como depuración, simplicidad, sofisticación). Sin embargo, en la artesanía, la síntesis moderna tenía que redefinirse en relación con la tradición y el énfasis en lo manual como para mencionar algunos elementos ineludibles de estos artefactos. Entonces, ¿cómo se articulaba ese equilibrio entre depuración modernista y significados telúricos? Y, por último: ¿bajo qué nuevas claves volvía pensarse un tópico tan transitado como la relación artista-artesano? Estas son algunas de las preguntas que vehiculiza este trabajo.

## Carlos Rojas en la síntesis de estilos modernos

6 El talentoso Carlos Rojas poseía gran “ojo” y excepcional destreza manual; Marta Traba decía que a él le sobraba oficio y buen gusto.<sup>5</sup> Rojas, junto con Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret, fue uno de los impulsores de la abstracción enmarcada en una modernización general de las artes plásticas en Colombia que la crítica argentina apoyaba. Rojas era un recolector de objetos, de estilos, de ideas y ese “buen gusto” al que Traba se refería radicaba en su capacidad de seleccionar y reubicar elementos del mundo visible. No sólo su obra consiste en personalísimas adaptaciones de lenguajes plásticos provenientes del aporte de las vanguardias europeas y norteamericanas, sino que también él se constituyó en un coleccionista de piezas diversas: a lo largo de su vida formó un ecléctico conjunto de objetos de diseño, obras de arte, artesanías y elementos naturales. Piezas de vidrio, platería, porcelana, tallas, tapetes, muebles, piezas precolombinas y coloniales y paisajes del siglo XIX, que Rojas buscaba obsesivamente por los anticuarios de Bogotá, poblaban su casa-taller del barrio de Quinta Camacho.<sup>6</sup>

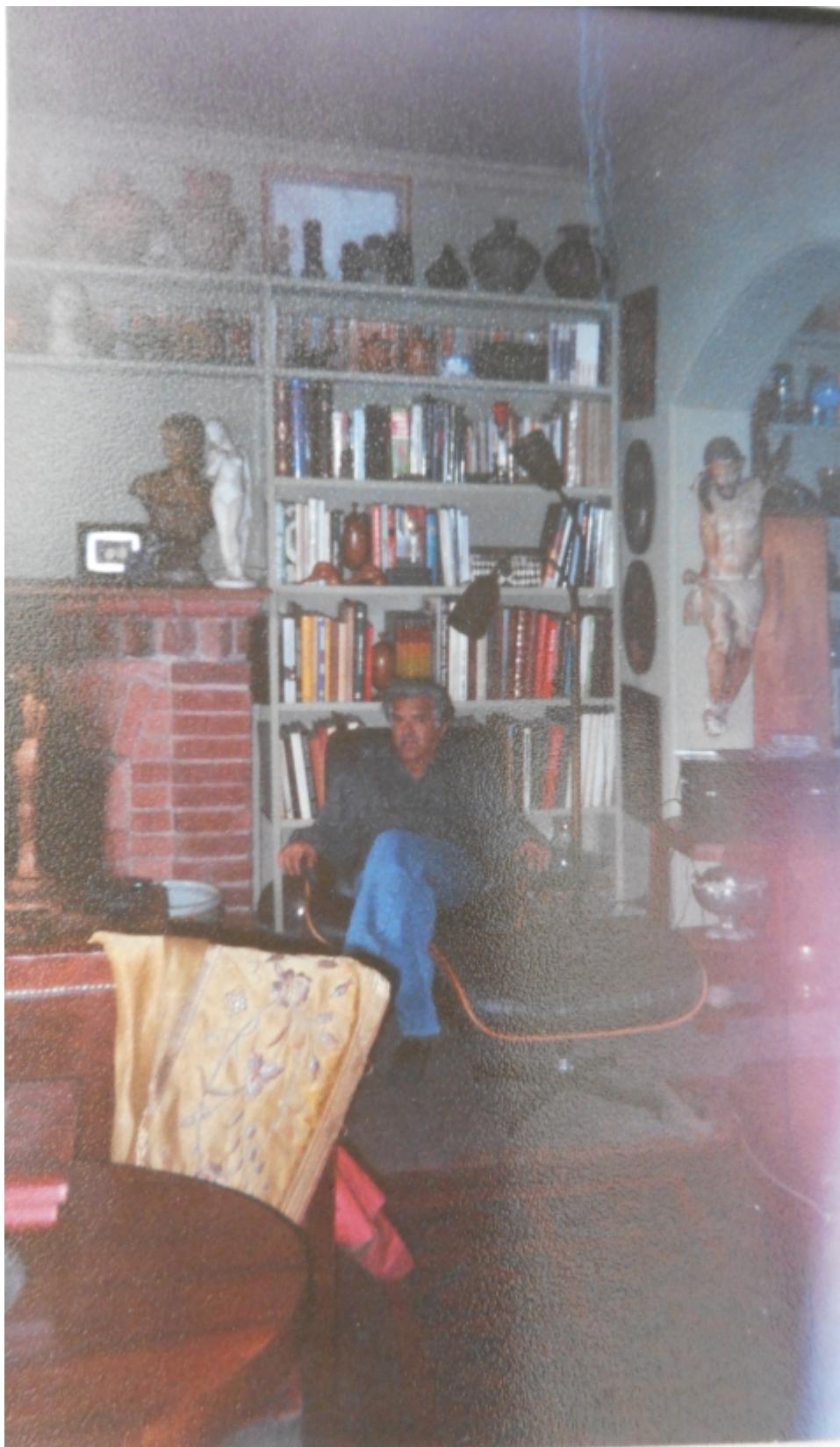


Imagen 1 – Carlos Rojas en su casa de Rosales, Bogotá, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá

<sup>7</sup> Estudiante de arquitectura de la Universidad Javeriana, Rojas se insertó en el circuito artístico bogotano a mediados de los años 50 y aunque novel, participó en las selecciones para las bienales de Venecia y México del año 1958, entre otras exposiciones.<sup>7</sup> Marta Traba apoyó sus primeras muestras, lo cual explica en parte su rápida integración en el medio. En 1956 realizó su primera exposición individual en la Galería El Callejón: en líneas generales, la crítica señaló que la producción expuesta seguía la línea de Guillermo Wiedemann y sus estudios sobre el Pacífico colombiano en relación con la manera de estilizar la figura humana. Si bien el artista alemán fue sin duda una fuente de inspiración, es preciso señalar que el modo de sintetizar y esquematizar las figuras humanas tiene una fuerte herencia cubista que volvería a

aparecer en el artista cundinamarqueño y que fue clave para su trabajo en Artesanías de Colombia.

- 8 El año 1957 lo encontró produciendo obras abstractas geométricas en absoluta sintonía con el escenario regional. En el año 1958 obtuvo una beca para estudiar en Italia. Allí se especializó en mosaico romano y bizantino, decoración de interior y diseño aplicado en el Instituto de Artes de Roma. Además de Italia, Rojas recorrió Francia y Alemania, visitó iglesias y museos y entró en contacto con las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX.<sup>8</sup> El cubismo fue el movimiento que más lo atrajo: la sintaxis de esta poética permite pensar varias de las resoluciones estéticas utilizadas por Rojas. De hecho, a su regreso a Colombia en 1960 realizó una exposición individual en la Biblioteca Nacional en Bogotá que incluía una serie de collages realizados en clave cubista. Esta referencia era absolutamente deliberada. La muestra resultó desconcertante para el medio porque quebraba la línea seguida por el artista en sus muestras anteriores y porque adoptaba de manera directa resoluciones de la década del 10 a comienzos de los años 60.<sup>9</sup> Marta Traba apoyaba esta elección:

[...] es un regreso espontáneo, no dictado por moda alguna, absolutamente explícito, al más firme punto de referencia de nuestro tiempo. Implica un sorprendente acto de renuncia a la ambición de pasar por original que aliena toda pintura joven. La convicción y el entusiasmo con que trabaja los tradicionales elementos cubistas tratando de darles una animación nueva, le permite terminar obras ajustadas y eficaces, entonar un cuadro, articular con inteligencia una composición, recitar con soltura el discurso antológico del cubismo, evitando el posible ridículo de una parodia o imitación.<sup>10</sup>



Imagen 2 – Carlos Rojas, Frutos y tarros 27, Técnica mixta sobre madera, 1960, 85 x 74 cm. Colección privada.

- 9 El perfil plano de una botella con el pico y la base rebatida, frutas que “caen” de la frutería y otros elementos típicos del vocabulario cubista se forman entre papeles lisos, marmolados y símil madera además de planos y líneas pintados. Etiquetas, postales y papeles escritos se suman al arreglo del conjunto reafirmando la planimetría. Rojas, concentrándose en el cubismo, abrevaba en las fuentes del arte moderno; si bien la abstracción había sido una de sus referencias centrales en su obra no fue la única. Los críticos – y hasta el propio Rojas – han señalado que su producción estaba atravesada por referencias diversas como el arte pop, el constructivismo, el suprematismo, el minimalismo, los trabajos abstractos de Kenneth Noland, Agnes Martin y Morris Louis, las búsquedas matéricas del informalismo español y el nuevo realismo francés.<sup>11</sup> De

hecho, la utilización de este gran universo de tendencias artísticas ha llegado a poner en duda el aporte “original” de Rojas. Sin embargo, es posible pensar que, a través de la reutilización de resoluciones consagradas, Rojas buscaba investigar las claves de los estilos. El artista operaba con precisión un recorte modernista que se compendiaba en una selección decantada de distintos aportes. Con este “extracto modernista” (lo entiendo a la manera de un destilado, una cristalización y condensación de los principales procedimientos del arte moderno), Rojas abordaría una de las experiencias más interesantes de interacción entre el urbano mundo del arte y el folclórico espacio rural. En 1970 fue invitado por Graciela Samper, directora de Artesanías de Colombia, a modernizar la tradición artesanal.

## Modernizar la tradición

<sup>10</sup> Artesanías de Colombia es una empresa de economía público-privada creada a mediados de los años 60. A partir de 1968, bajo el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, se constituyó en una plataforma para el desarrollo de talleres de artesanos de todo el país y para la comercialización de sus productos.<sup>12</sup> Vale la pena señalar aquí que durante los años ´60 Colombia fue un importante país receptor de la ayuda estadounidense bajo la Alianza para el Progreso, programa de ayuda externa propuesto por Estados Unidos para América Latina con el fin de crear condiciones para el desarrollo y la estabilidad política en el continente y con miras de impedir el avance del comunismo en el marco de la guerra fría.<sup>13</sup> Esta influencia se estableció a través de la definición de agendas de políticas públicas, la fijación de parámetros de acción estatal, la financiación de programas tanto de ayuda militar como de desarrollo económico y de asistencia social, e incluso la fijación de reglas de juego del sistema político.<sup>14</sup> El proyecto de modernización que sostenía la Alianza para el Progreso era un programa político que le permitiría a Estados Unidos orientar, dirigir y controlar el cambio social global. Bajo esta perspectiva, es significativo leer la propuesta de Artesanías de Colombia como parte de la agenda cultural de este proyecto político-ideológico.

<sup>11</sup> En 1971 Graciela Samper asumió la dirección de Artesanías de Colombia y fue quien, poco a poco, vinculó a Rojas en los proyectos. Rojas participó en el Primer Seminario sobre diseño artesanal, organizado por Artesanías de Colombia y la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal en agosto de 1972.<sup>15</sup> Al año siguiente fue nombrado asesor de diseño junto al dibujante Pablo Solano.<sup>16</sup> En compañía de Manuel Hernández Benavides, quien se desempeñaba como subdirector de la entidad, Rojas y Solano recorrieron el país con el objetivo de realizar un diagnóstico de la situación del sector artesanal.

<sup>12</sup> El Primer Seminario sobre diseño artesanal tuvo como objetivo trazar los caminos de la gestión institucional para promover dicho sector. Se abordaron aspectos históricos, sociales y culturales vinculados con los artesanos y con las artesanías en Colombia, se trazaron comparaciones con otros países y se debatió sobre la importancia de incorporar conceptualizaciones de diseño a la artesanía.<sup>17</sup> En este marco, Rojas presentó dos conferencias, una sobre creatividad y la otra sobre el diseño en la artesanía.<sup>18</sup> En la primera de ellas, Rojas abordó la cuestión social del artesano: “Subsistir produciendo sin retribución económica hablando de artesanías es ilusorio. Es necesario dirigir y enseñar a producir mejores y variados productos para mejorar el nivel social, no podemos separarnos de la necesidad de orientación al artesano de acuerdo a cada una de sus necesidades particulares.”<sup>19</sup> Efectivamente, en el incremento cualitativo de la producción artesanal estaba en juego la posibilidad de modificar la situación social del artesano. En este sentido, Rojas no dudaba respecto de la posibilidad de colaborar en el mejoramiento de las piezas, tanto desde el punto de vista técnico como de materiales y de imagen.<sup>20</sup>

<sup>13</sup> Efectivamente, durante el seminario se estaba debatiendo sobre si era conveniente enseñar, dirigir u orientar la producción del artesano. Rojas señalaba la coincidencia entre varios de los participantes sobre esta necesidad y planteaba la pregunta ¿“cuál debe ser el proceso a seguir para conseguir un objeto mejor que permita un mercado

satisfactorio de lo producido [...] y para establecer un comercio que le permita [al artesano] incrementar el ingreso económico para mejorar su nivel de vida”?<sup>21</sup> Bajo el argumento de la intervención, Rojas explicitaba su punto de vista:

Al artesano se le puede y se le debe ayudar a incrementar sus conocimientos técnicos y su cultura, se le debe permitir establecer una comparación entre lo que hace, ha hecho y podría hacer sin que con esto se le esté diciendo lo que debe hacer o cómo lo debe hacer.” [...] Tenemos que ayudar a los que nos necesitan porque ellos están esperando una ayuda, es lo que quiero decirles, es no enseñarles a lo que deben decir, sino darles la forma, darles el vocabulario, darles la facilidad de que puedan hablar con sus hechos, con sus productos, con sus cosas.<sup>22</sup>

<sup>14</sup> Ahora bien, ¿cuál era ese vocabulario que permitiría al artesano reorientar, perfeccionar, hacer más competitiva su producción? Como he señalado, debía ser un vocabulario asimilado por el sistema de las artes en un circuito cultural ampliado. En los años 70, los principales elementos de depuración moderna ya estaban asentados y eran elegidos en su presentación de “lo nuevo” entendido en función de conceptos como simplicidad y sofisticación. Estas serían las claves para repensar y modernizar en artefactos unidos a la tradición y lo manual.

<sup>15</sup> El recuento general de este primer seminario sobre diseño artesanal concluyó en torno a la necesidad de investigar al artesano y sus problemas de producción, diseño y mercadeo; se fijaron los objetivos de establecer normas de calidad, de encaminar al artesano hacia nuevos diseños, pero respetando y conservando las formas tradicionales y de promover la intervención profesional en la orientación de las artesanías. También se marcó la necesidad de establecer un consejo nacional que promoviera las artesanías.<sup>23</sup>

<sup>16</sup> De estos presupuestos surgieron varias iniciativas. Se publicaron algunos manuales que buscaban ayudar a los artesanos en sus tareas organizativas: por ejemplo, *Como llevar cuentas los artesanos en hojas prácticas y sencillas* (Artesanías de Colombia, 1973) en el cual, a través de hojas de cálculo y ejemplos concretos, se buscaba dar asesoramiento contable. Otros títulos fueron *Funcionalidad en la cerámica* (1973), *Uso correcto de los esmaltes cerámicos que contienen plomo* (1973), entre otros. De todas maneras, el resultado más importante del seminario fue la fundación de la Escuela Taller de Diseño Artesanal (1973) en la que Rojas se desempeñó como director, secundado por el arquitecto y diseñador Jaime Acero.



Imagen 3 – Como llevar cuentas los artesanos en hojas prácticas y sencillas, Bogotá, Artesanías de Colombia, 1973. Tapa

17 La Escuela Taller de Diseño Artesanal buscaba descubrir, dignificar y organizar al artesano colombiano con el fin de crear productos que, sin perder ni deformar sus raíces tradicionales, estuvieran a la altura de las necesidades contemporáneas tanto en el aspecto utilitario como en el estético.<sup>24</sup> Con tal propósito, se conformó un grupo de técnicos y especialistas en diferentes áreas para dictar capacitaciones. Primeramente, estos talleres se llevaron a cabo en Bogotá y a partir de 1975 se organizaron en diferentes lugares del país según las necesidades específicas de los artesanos de cada región. El inicio de las actividades implicaba la vinculación de artesanos y diseñadores para, juntos, llevar adelante un proceso en donde lo fundamental fuera la retroalimentación. Rojas y Acero viajaron a diferentes zonas del país para observar la situación de los artesanos y su forma de trabajo; además, crearon una colección de objetos artesanales para estudiar sus técnicas y materiales. En su investigación sobre la artesanía, Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado sostienen que los diseñadores dialogaban con los artesanos sobre su trabajo y que, luego del estudio de sus procesos de producción, proponían nuevos objetos o modificaciones en los existentes, las cuales eran eventualmente incorporadas por los artesanos, junto con sus propias ideas y expresiones.<sup>25</sup> En su libro, Quiñones y Barrera citan algunos textos de Rojas recuperados por Jaime Acero que muestran la manera en que el artista entendía este proceso de actualización de la artesanía:

Localizados, definidos y seleccionados los grupos de artesanías de tradición se debe establecer su historia, características, modelos habituales, cambios, procesos, métodos, técnicas y variaciones, hasta llegar a un estudio de la tradición en su momento actual. A partir de los estudios y conclusiones pertinentes se podrán establecer las características, los métodos y los medios para actuar en la búsqueda de incrementar la creatividad sin desvirtuar la costumbre. Esto no implica la ruptura con la tradición, pues si el proceso natural está bien encauzado la esencia artesanal no se destruye, pues no se busca la modernización mal entendida de la mente del artesano sino la respuesta a sus necesidades contemporáneas.<sup>26</sup>

- <sup>18</sup> Estas ideas de Rojas recuperadas por Acero son muy sugerentes, ya que dan cuenta del interés de Rojas por lograr una artesanía más atractiva para nuevos mercados (urbanos e interesados en el arte y diseño) y por ampliar este consumo a una escala internacional. Se analizarán a continuación algunos ejemplos de artesanías focalizando con mayor profundidad en el barniz de Pasto (Pasto, ciudad del Departamento de Nariño), en las tallas en madera de animales (Bogotá) y en las tallas de semilla de tagua (Chiquinquirá). Este trabajo no pretende realizar un estudio exhaustivo de la artesanía colombiana. El objetivo es analizar determinados ejemplos que muestran con claridad el proceso de actualización de la artesanía llevado a cabo por Rojas y su equipo en función de la condensación del lenguaje del arte moderno y en busca de una comercialización segura y rentable.<sup>27</sup>

## ¿Opuestos en negociación?: manualidad artesanal y síntesis modernista

### Barniz de Pasto

- <sup>19</sup> Las producciones en barniz de Pasto fueron una de las artesanías en las cuales se trabajó a partir de esta nueva perspectiva que proponía la Escuela Taller. Esta técnica tradicional del Departamento de Nariño data de la época precolombina: existen collares de la cultura Tumaco realizados con resina vegetal (la resina de las hojas de un árbol llamado mopa-mopa).<sup>28</sup> Esta técnica, con cualidades de resistencia e impermeabilidad, ha tenido continuidad durante la colonia hasta el siglo XX prevaleciendo la utilización del barniz brillante con motivos florales. Durante los años 40, Walter Kahn – un exiliado judío alemán – fundó Industrias Waldaka, una empresa dedicada a la producción de muebles y objetos de madera que eran decorados con barniz de Pasto. Según Quiñones y Barrera, este tipo de decoración realizada por Waldaka utilizaba grafismos antropomorfos desarrollados a partir de la estatuaria de San Agustín.<sup>29</sup> La elección de estos motivos – conocidos bajo la denominación de momias – se basaba en estrategias de comercialización y venta de productos al exterior, en donde lo precolombino y lo étnico fueron utilizados con el propósito de conquistar nuevos mercados.<sup>30</sup>

- <sup>20</sup> 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.



Imagen 4 – Fotografía de un artesano de la ciudad de Pasto; imagen tomada del libro Graciela Samper (dir.), *Artesanías de Colombia*, Bogotá, Artesanías de Colombia, 1978.



Imagen 5 – Plato y cuenco realizado en barniz de Pasto; imagen tomada del libro Graciela Samper (dir.), *Artesanías de Colombia*, Bogotá, Artesanías de Colombia, 1978.

<sup>21</sup> 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.<sup>31</sup> El maestro Eduardo Muñoz Lora, oriundo de Nariño quien había aprendido la técnica de pequeño junto a un familiar, obtuvo una beca de Artesanías de Colombia para participar en los seminarios de Rojas y enfocarse en las diversas posibilidades del barniz de Pasto. Respecto de la cuestión cromática, Jairo Acero ha informado que Rojas no sólo introdujo diversidad, sino que además alentó la experimentación con acabados iridiscentes y cromados.<sup>32</sup> En la misma línea, Muñoz Lora ha señalado que Rojas “consiguió unas purpurinas, unos polvos de oro alemanes y ensayamos, dio resultado, el barniz quedaba metalizado”.<sup>33</sup>

<sup>22</sup> A partir de trabajo con la colección de Carlos Rojas (hoy patrimonio de Luis y Fernando Fonseca) se ubicaron algunos ejemplos realizados en el marco de estas experiencias.



Imagen 6 – Mesa plegable decorada en barniz de pasta con motivo de roseta, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá

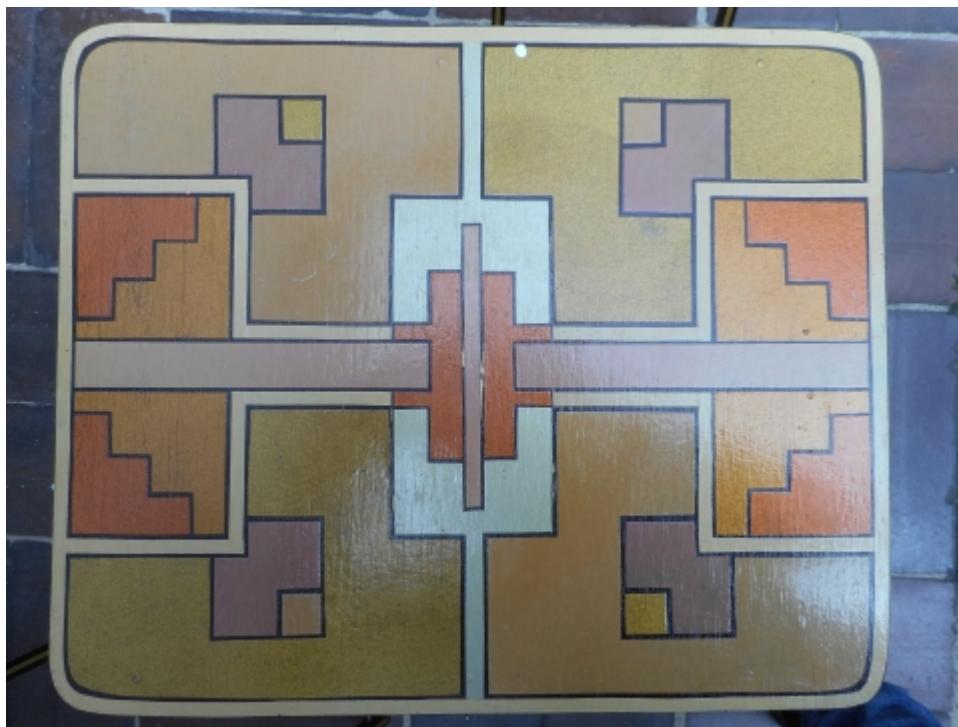


Imagen 7 – Mesa plegable decorada en barniz de pasta motivo abstracto, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá



Imagen 8 – Mesa plegable decorada en barniz de pasta motivo abstracto, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá



Imagen 9 – Kit de mesas plegables con motivo de roseta, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá

<sup>23</sup> Tomemos el conjunto de las mesas: se trata de un kit de dos mesas plegables para utilizar como soportes auxiliares. Los tres ejemplos observados nos muestran las mesas dentro de una estructura contenedora cuyo diseño sigue la misma línea. Dos de estos kits de mesas tienen motivos geométricos y uno motivo floral. El motivo floral es la ya mencionada roseta con hojas en dinámica simetría – en palabras de Acero – reforzada por el trabajo con las diagonales.<sup>34</sup> Si bien la composición tiene muchos elementos decorativos (las flores, las hojas y las volutas, cenefas y florituras), éstos están sintetizados y este aspecto es reforzado por la planimetría en la aplicación del color.

<sup>24</sup> Los otros dos motivos son abstracto-geométricos: uno está organizado a partir de dos ejes (horizontal-vertical) que dividen al rectángulo en 4 partes y se compone de grecas y estructuras escalonadas. El diseño de la otra mesa, organizado a partir del eje axial mayor, tiene un motivo muy cercano a la poética neoplásticista dado que el núcleo compositivo se basa en rectángulos de diferentes tamaños, aunque los colores no son los elementales. ¿Es posible leer este planteo en sintonía con la implementación de las estructuras ortogonales neoplásticas en la arquitectura y el mobiliario del Café l'Aubette realizado por Theo van Doesburg y Sophie Tauber-Arp en Estrasburgo? Más allá de si esta relación es precisa, es claro que la abstracción funcionaba como ese “extracto modernista” que actualizaba la artesanía desprendiéndola de un pasado ligado a la tierra para ubicarlo como un producto nuevo de consumo urbano y apto para la circulación internacional.



Imagen 10 – Bandeja decorada en barniz de pasta motivo abstracto, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá



Image, 11 – Caja decorada en barniz de pasta motivo abstracto, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá

25 En la misma técnica se realizaron cajas, cofres y bandejas también con motivos florales y recorridos lineales abstractos.

26 Respecto de la interacción entre artesanos es interesante referir a la relación entre Rojas y Eduardo Muñoz Lora cuyo taller era piloto de las experiencias en barniz de Pasta. En entrevista con Quiñones y Barrera este artesano recuerda los intercambios con el artista:

Él fue a mi casa y yo le mostré un trabajo mío y le dije: esto es lo que hago: era un cofre con paisajes de campo [...] entonces él me dijo: lo que yo vengo a estimular es lo que tú has hecho por detrás del cofre, yo hacía en esa parte unas flores, un decorado más fácil [...] él dijo retomemos la flora para ver sus posibilidades [...] El maestro Carlos Rojas miró que prácticamente era encaminarme de acuerdo con lo que él creía que debía ser, él nunca me enseñó, nunca me dijo has esto, has esto otro, sin embargo, vino con una serie de diseños, de dibujos, como la roseta, las hojas y buscar la posibilidad de seguir con colores, la idea era apenas dejar la inquietud en los artesanos para que ellos la desarrollaran [...] traté de imitar los dibujos que él hacía, no los hice perfectamente con plantilla porque no me gusta plantillar nada, entonces seguí haciendo mis diseños, loros en los árboles y cosas así [...] entonces ya dejamos de hacer figuras antropomorfas porque como ahora eran flores, Artesanías de Colombia le gustó la idea del maestro Carlos Rojas [...] y nos hizo un pedido.<sup>35</sup>

27 Muñoz Lora ha señalado la buena relación que los artesanos tenían con Rojas; este entendimiento fue producto de la convivencia y del conocimiento de la cultura pastusa por parte de este artista. Más allá del respeto y recíproco intercambio, hemos ubicado una pieza muy elocuente para analizar los implícitos subyacentes de relación artista-artesano.



Imagen 12 – Taco decorado en barniz de pasta por ambas caras en las cuales se detallan diversos motivos para utilizar en la ornamentación, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá



Imagen 13 – Taco decorado en barniz de Pasto por ambas caras en las cuales se detallan diversos motivos para utilizar en la ornamentación, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá

28

Se trata de un taco decorado en barniz de Pasto por ambas caras en las cuales se detallan diversos motivos para utilizar en la ornamentación. De un lado vemos sólo motivos de guardas y cenefas y del otro lado, además de estas, vemos elementos figurativos que sirven de muestrario a utilizar en la aplicación de la técnica: hay una figura antropomórfica (que tiene reminiscencias a las estilizaciones de San Agustín realizadas por Waldaka), la roseta, un pato-cisne, esquematizaciones de monos, máscaras y algún insecto. Evidentemente, este taco era un muestrario de los diseños realizados por Rojas para la aplicación del barniz de Pasto que luego vemos aparecer en las mesas y cajas y otros elementos.



Imagen 14 – Canto del taco donde aparecen la firma e iniciales de los autores, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá

29

Sin embargo, un detalle del taco es por demás elocuente para analizar los vínculos entre los participantes del proyecto. En uno de sus cantos se observa la firma de los realizadores: “CARLOS ROJAS” en mayúsculas y en un cuerpo de letra grande y al otro margen del canto “EML”, las iniciales de Eduardo Muñoz Lora, en un cuerpo de letra

mucho menor. Es por demás diciente como está primando la jerarquía socio-intelectual entre artista y artesano: el artista es el creador, el que firma una idea/concepto como propio mientras que el artesano inicializa dado que sólo le corresponde la ejecución manual del objeto. Vemos así que en esta experiencia que buscaba ser de retroalimentación y crecimiento mutuo volvía a ponerse en juego un tópico tan transitado como la jerárquica relación artista-artesano.

### 3. 2 Tallas de animales en madera y tallas en tagua

30 Las tallas de animales en madera (de caoba y guayacán) son piezas realizadas en los talleres de Bogotá patrocinados por Artesanías de Colombia. Los animales son de la fauna colombiana en general: en el conjunto relevado en distintas colecciones encontramos bueyes y toros, burros, perros, armadillos, oso hormiguero, gansos, loros, palomas, pelicanos, maríamulatas, tortugas y delfín rosado. Todos presentan un alto grado de síntesis y los rasgos de los animales están altamente resumidos sólo enfatizando aquellos definitorios de su fisonomía. En todos los casos, el volumen busca condensarse en un recorrido lineal sintético y si bien son todas tallas en madera, existen diferencias en el tipo del material y el tratamiento.



Imagen 15 – Tallas de animales en madera: armadillos, Archivo Gladys de Téllez, Bogotá



Imagen 16 – Tallas de animales en madera: toros, Archivo Gladys de Téllez, Bogotá



Imagen 17 – Tallas de animales en madera: palomas, Archivo Gladys de Téllez, Bogotá



Imagen 18 – Tallas de animales en madera: pelícano, Archivo Gladys de Téllez, Bogotá

31 Un primer conjunto de tallas de animales muestra el tratamiento del volumen a partir de la condensación en un recorrido lineal sintético, contornos netos y superficie lisa y tersa y sólo se enfatizan características clave de la especie. En los armadillos está enfatizada la textura del caparazón a través de tramas consecutivas de cuñas devastadas. En el caso de las aves, el volumen busca condensarse en un recorrido lineal sintético, sólo enfatizando algunos rasgos característicos como la cresta y el pico en el loro y en el pelícano. En esta línea también siguen toros y los burros. En todos los casos, se marcan los rasgos característicos con incisiones las alas y plumaje.



Imagen 19 – Tallas de animales en madera: toro, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá



Imagen 20 – Tallas de animales en madera: buey, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá

- 32 Hay un segundo conjunto en el cual las marcas del tallado están expuestas sacando partido expresivo de la textura. Si bien también el volumen busca la síntesis, la línea no es definida ya que está modulada por las marcas del cincel.
- 33 Un tercer núcleo se distingue no por el acabado sino por el tipo de figuración.



Imagen 21 – Tallas de animales en madera: tortuga, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá



Imagen 22 – Tallas de animales en madera: pájaro, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá

<sup>34</sup> Me refiero a las tortugas y a las aves que plantean un universo figurativo de referencia bien diferente a los anteriores conjuntos. Estas piezas están en línea con las producciones de los indígenas Noanamás, habitantes de las riberas del río San Juan (Departamento del Chocó). Sabemos que a Rojas le encantaba este tipo de escultura en madera en el cual es muy evidente la resolución de la figuración asociada al universo visual de estas culturas. La geometrización es rotunda, así como el proceso de síntesis que por momentos no permite el reconocimiento del animal representado.

<sup>35</sup> Estas tallas en madera nos llevan a reflexionar nuevamente sobre Rojas y las selecciones del arte moderno realizadas por él. Sabemos que el cubismo era el universo conceptual preferido por nuestro artista. Si bien para la década del 70 su obra estaba atravesada por otras búsquedas, ya nos hemos referido a sus collages de los años 60 y a la exposición realizada en la Biblioteca Nacional de Colombia en 1960. En relación con la fuerte gravitación del cubismo en Rojas, vale la pena señalar una nota aparecida en los medios con motivo de la exposición. Un periodista le pregunta a Rojas: “Su obra exhibe la influencia cubista, ¿la niega?” Y el artista responde: “No, porque considero que el cubismo es el movimiento más serio de nuestro siglo. Afronto la influencia que los pintores que usted anota tienen en mi obra.”<sup>36</sup> Efectivamente, el cubismo no sólo sería una referencia para su propia obra, sino que también un modelo para pensar la figuración en relación al proyecto de modernización de la artesanía. El procedimiento de geometrización, facetamiento y síntesis utilizado para el tratamiento de la figuración en la artesanía se inscribe en el campo de este extracto modernista al que ya he referido.

<sup>36</sup> Las tallas en semilla de tagua (palmera de la selva del Pacífico y del Putumayo) también presentan vinculaciones con este extracto modernista con el que Rojas atravesó la artesanía. Si bien la utilización de la tagua es muy antigua, Carlos Rojas también tomó este elemento y lo incluyó en el repertorio de diseños. Por su dureza, los indígenas la usaban para tallar las puntas de sus flechas, sus dardos y arpones, y por su resistencia al fuego, para la confección de pipas. También durante la colonia, el siglo XIX y el siglo XX la tagua se utilizó con fines estético-utilitario (realización de pequeñas figuras, botones y juguetes). A la tagua se la conoce como “marfil vegetal”; con el paso del tiempo se endurece y adquiere un color blanco beige. Sabemos por Acero que Rojas quedó cautivado por las posibilidades de esta semilla trabajada al torno y la utilizó para hacer diversos productos: se fabricaron husos para hilar, botones, baleros (coca) y trompos.

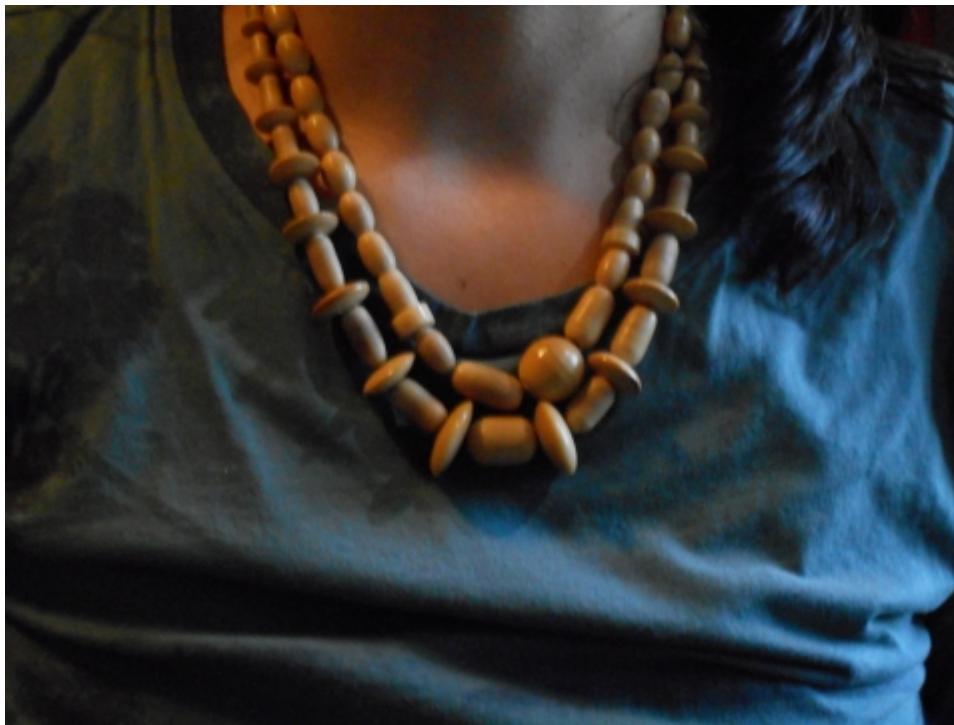


Imagen 23 – Collar de cuentas de tagua, Archivo Gladys de Téllez, Bogotá



Imagen 24 – Anillos de tagua, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá

<sup>37</sup> Se tornearon cuentas de diversas formas y tamaños que se convirtieron en collares; también se utilizó para realizar anillos. Su color, el blanco marfil, era el súmmum de la articulación telúrico-modernista encarada por Rojas, si consideramos que el blanco es el color central en la poética abstracta. Una joya sofisticada, autóctona y a su vez moderna, era un objeto absolutamente comercializable y que mostraba triunfante la apuesta realizada por Artesanías de Colombia.

<sup>38</sup> Es significativo señalar brevemente de qué manera esta experiencia marcó en la propia producción artística de Rojas. Tanto en la serie “Pueblos” como en “Horizontes” es posible entrever el impacto que tuvieron estos viajes por el interior de Colombia y el intercambio con los artesanos. La serie “Horizontes” – de comienzos de los años 70 – es un conjunto de obras en la cual el artista interpretó, a partir de líneas horizontales y bandas de color, el paisaje y las tradiciones artesanales y textiles colombianas.<sup>37</sup> El propio Rojas ha señalado la proximidad que encontraba entre estas obras y la organización horizontal de los textiles y las piezas de cerámica: “los colores de las

artesanías y de todos los actos humanos, empiezan a tener una importancia definitiva en los cuadros de esa serie".<sup>38</sup> Muchas de estas piezas están pintadas con tintes naturales (extraídos de frutos, raíces y hojas) cuyos tonos son deudores de la atmósfera cordillerana. Así la obra concebida en su totalidad – materialidad, asunto y procedimiento – era un reencuentro que absorbía el pasaje por Artesanías de Colombia. Rojas había organizado y definido los criterios de ejecución, mientras que esta experiencia de intercambio cultural se volvía sobre él para imprimir su huella.

39 \*

Aún hay mucho que investigar para tener una idea cabal de esta articulación urbano-rural en términos de arte moderno y tradición. Existen varias iniciativas de Artesanías de Colombia que nos muestran interés por expandir la comercialización de la artesanía, convertirla en un producto sofisticado, apto para clases medias-altas urbanas conjugando la mejor tradición de materiales y técnicas con una mirada modernista que aseguraba calidad, precisión y refinamiento. Este trabajo es un primer abordaje enfocado en la trayectoria de Carlos Rojas como artista moderno y en su participación en este proyecto de Artesanías de Colombia. Resta, por ejemplo, definir las gestiones de la institución y su disponibilidad en términos económicos para el desarrollo de estos programas. También es importante estudiar cómo fueron las estrategias de comercialización y de inserción en los mercados urbanos. ¿Cuál era efectivamente el público de estos productos? ¿Qué impacto tuvieron en los mercados internacionales? Y, por último, volviendo a uno de los principales móviles del proyecto: ¿se logró a través de la modernización de la artesanía elevar el nivel de vida de los artesanos?

## Notes

<sup>1</sup> Véase Actas del *I Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, Fundação Bienal de São Paulo, 1978. Archivo FBSP.

<sup>2</sup> Entre otros libros, Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

<sup>3</sup> Mirko Lauer, *La producción artesanal en América Latina*, Mosca Azul, 1989, p. 70 y ss.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 80.

<sup>5</sup> Véase Marta Traba "Un prólogo para Carlos Rojas", *Estampa*, Bogotá, 1961, reproducido en Emma Araújo de Vallejo (dir.), *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984, p. 99-100; Felipe González, "Un gusto útil", en *Carlos Rojas. Una visita a sus mundos*, Museo Nacional de Colombia, 2008, p. 61-70.

<sup>6</sup> Entrevista de la autora con Fernando Fonseca y Rose Mary Rojas, Bogotá, julio-septiembre 2015.

<sup>7</sup> Nicolás Gómez, "La historia de las vanguardias en cinco años y medio" en *Carlos Rojas. Una visita a sus mundos*, Museo Nacional de Colombia, 2008, p. 31. Carmen María Jaramillo, "Carlos Rojas o la alquimia del arte", en *Carlos Rojas*, Bogotá, Galería El Museo, 1995, p. 11-159.

<sup>8</sup> Julián Serna, "Cronología" en AAVV, *Carlos Rojas. Pinturas y dibujos*, Bogotá, Gamma, 2013, p. 262-276.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 33-43.

<sup>10</sup> Marta Traba "Cubismo", *Carlos Rojas, pinturas*, Bogotá, Biblioteca Nacional, 1960, citado en Nicolás Gómez, "La historia de las vanguardias en cinco años y medio", *op. cit.* p. 43.

<sup>11</sup> Nicolás Gómez, "La historia de las vanguardias en cinco años y medio", *op. cit.* p. 44.

<sup>12</sup> Felipe González, "Un gusto útil", *op. cit.*

<sup>13</sup> Diana Marcela Rojas, "Alianza para el Progreso en Colombia", *Análisis Político*, nº 70, Bogotá, septiembre-diciembre, 2010, p. 91-124.

<sup>14</sup> *Ibid.* Veáse también Carlos Caballero Argáez, "La impronta de Carlos Lleras Restrepo en la economía colombiana de los años sesenta del siglo XX", *Revista de Estudios Sociales*, nº 33, Bogotá agosto de 2009, p. 91-103.

<sup>15</sup> *Primer Seminario sobre diseño artesanal*, Bogotá, Artesanías de Colombia/ Asociación Colombiana de Promoción Artesanal, 28-30 agosto de 1972, mimeo, Archivo Cendar, Bogotá.

<sup>16</sup> Felipe González, "Un gusto útil", p. 66.

<sup>17</sup> Participaron artistas, arquitectos, diseñadores industriales, antropólogos, sociólogos e historiadores colombianos y, además, concurrió el Profesor David Van Dommelen, de la Universidad de Pennsylvania, quien había realizado una investigación previa sobre las artesanías

en Colombia. Para un estudio pormenorizado de este seminario véase Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado, *Conspirando con los artesanos. Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2006, p. 28-37.

18 Carlos Rojas, “Creatividad” y “La transformación efectiva del mundo con el hombre en el momento de la creación y la historia de la humanidad” en *Primer Seminario sobre diseño artesanal*, Bogotá, Artesanías de Colombia/ Asociación Colombiana de Promoción Artesanal, 28-30 agosto de 1972, mime, s/p; Archivo Cendar, Bogotá.

19 Carlos Rojas, “Creatividad”, *op. cit.*

20 *Ibid.* “Creo que se debe orientar al artesano en la medida necesaria y si existen técnicos en la teoría también deben existir en la práctica.”

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado, *Conspirando con los artesanos. Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*, *op. cit.*

24 Graciela Samper de Bermudez, “Discurso presentado en el evento Los artesanos en el Colón”, Teatro Colón, Bogotá, 1972, citado en Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado, *Conspirando con los artesanos*, *op. cit.* p. 38.

25 Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado, *Conspirando con los artesanos*, *op. cit.*, p. 39.

26 Jaime Acero, *Maestros del diseño colombiano: Carlos Rojas. Textos inéditos 1975-1976* citado en Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado, *Conspirando con los artesanos*, *op. cit.* p. 39-40. He contactado a Jaime Acero a quien también he entrevistado para ubicar dicho texto pero no ha sido posible por ende cito la versión de Quiñones y Barrera.

27 Graciela Samper de Bermudez, “Discurso presentado en el evento Los artesanos en el Colón”, Teatro Colón, Bogotá, 1972, citado en Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado, *Conspirando con los artesanos*, *op. cit.* p. 76.

28 Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado, *Conspirando con los artesanos*, *op. cit.* p. 65 y ss. Véase también Graciela Samper (dir.), *Artesanías de Colombia*, Bogotá, Artesanías de Colombia, 1978.

29 Con el nombre de San Agustín se conoce en Colombia una importante región arqueológica, en la que se han hallado varios centenares de esculturas monolíticas, producto de una cultura desarrollada durante el siglo VII a. C.

30 Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado, *Conspirando con los artesanos*, *op. cit.*, p. 75.

31 *Ibid.* p. 78

32 Jairo Acero, entrevista con la autora, Bogotá, 3 de febrero de 2017.

33 Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado, *Conspirando con los artesanos*, *op. cit.* p. 108.

34 Jairo Acero, entrevista con la autora, Bogotá, 3 de febrero de 2017.

35 Ana Cielo Quiñones Aguilar y Gloria Stella Barrera Jurado, *Conspirando con los artesanos*, *op. cit.* p. 107-108.

36 “Comentario de pintura”, *El Tiempo*, Bogotá, 9 de octubre de 1960; citado en Nicolás Gómez, “La historia de las vanguardias en cinco años y medio”, *op. cit.*

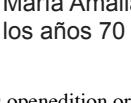
37 María Iovino, “Carlos Rojas, la estructura del espíritu” en AAVV, *Carlos Rojas. Pinturas y dibujos*, Bogotá, Gamma, 2013, p. 46.

38 Carlos Rojas en entrevista con María Cristina Laverde Toscano, “El espacio en movimiento”, en Hojas Universitarias, julio de 1987, citado en Nicolás Gómez, “Carlos Rojas: dimensiones variables” en *Carlos Rojas. Una visita a sus mundos*, Museo Nacional de Colombia, 2008, p. 24.

## Table des illustrations

	<b>Légende</b>	Imagen 1 – Carlos Rojas en su casa de Rosales, Bogotá, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-1.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 3,1M
	<b>Légende</b>	Imagen 2 – Carlos Rojas, Frutos y tarros 27, Técnica mixta sobre madera, 1960, 85 x 74 cm. Colección privada.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-2.jpg</a>

	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 2,8M
	<b>Légende</b>	Imagen 3 – Como llevar cuentas los artesanos en hojas prácticas y sencillas, Bogotá, Artesanías de Colombia, 1973. Tapa
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-3.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-3.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 1,9M
	<b>Légende</b>	Imagen 4 – Fotografía de un artesano de la ciudad de Pasto; imagen tomada del libro Graciela Samper (dir.), <i>Artesanías de Colombia</i> , Bogotá, Artesanías de Colombia, 1978.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-4.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-4.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 2,0M
	<b>Légende</b>	Imagen 5 – Plato y cuenco realizado en barniz de Pasto; imagen tomada del libro Graciela Samper (dir.), <i>Artesanías de Colombia</i> , Bogotá, Artesanías de Colombia, 1978.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-5.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-5.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 744k
	<b>Légende</b>	Imagen 6 – Mesa plegable decorada en barniz de pasto con motivo de roseta, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-6.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-6.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 4,0M
	<b>Légende</b>	Imagen 7 – Mesa plegable decorada en barniz de pasto motivo abstracto, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-7.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-7.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 4,1M
	<b>Légende</b>	Imagen 8 – Mesa plegable decorada en barniz de pasto motivo abstracto, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-8.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-8.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 4,0M
	<b>Légende</b>	Imagen 9 – Kit de mesas plegables con motivo de roseta, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-9.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-9.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 4,3M
	<b>Légende</b>	Imagen 10 – Bandeja decorada en barniz de pasto motivo abstracto, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-10.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-10.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 476k
	<b>Légende</b>	Imagen 11 – Caja decorada en barniz de pasto motivo abstracto, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-11.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-11.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 3,9M
	<b>Légende</b>	Imagen 12 – Taco decorado en barniz de pasto por ambas caras en las cuales se detallan diversos motivos para utilizar en la ornamentación, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-12.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-12.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 4,1M
	<b>Légende</b>	Imagen 13 – Taco decorado en barniz de pasto por ambas caras en las cuales se detallan diversos motivos para utilizar en la ornamentación, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-13.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-13.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 4,1M
	<b>Légende</b>	Imagen 14 – Canto del taco donde aparecen la firma e iniciales de los

	<b>Légende</b>	Imagen 15 – Tallas de animales en madera: armadillos, Archivo Gladys de Téllez, Bogotá
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-14.jpg">image/jpeg, 4,0M</a>
	<b>Légende</b>	Imagen 16 – Tallas de animales en madera: toros, Archivo Gladys de Téllez, Bogotá
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-16.jpg">image/jpeg, 4,2M</a>
	<b>Légende</b>	Imagen 17 – Tallas de animales en madera: palomas, Archivo Gladys de Téllez, Bogotá
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-17.jpg">image/jpeg, 4,2M</a>
	<b>Légende</b>	Imagen 18 – Tallas de animales en madera: pelicano, Archivo Gladys de Téllez, Bogotá
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-18.jpg">image/jpeg, 4,1M</a>
	<b>Légende</b>	Imagen 19 – Tallas de animales en madera: toro, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-19.jpg">image/jpeg, 4,0M</a>
	<b>Légende</b>	Imagen 20 – Tallas de animales en madera: buey, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-20.jpg">image/jpeg, 4,0M</a>
	<b>Légende</b>	Imagen 21 – Tallas de animales en madera: tortuga, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-21.jpg">image/jpeg, 4,1M</a>
	<b>Légende</b>	Imagen 22 – Tallas de animales en madera: pájaro, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-22.jpg">image/jpeg, 4,0M</a>
	<b>Légende</b>	Imagen 23 – Collar de cuentas de tagua, Archivo Gladys de Téllez, Bogotá
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-23.jpg">image/jpeg, 4,4M</a>
	<b>Légende</b>	Imagen 24 – Anillos de tagua, Archivo Fernando Fonseca, Bogotá
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/71626/img-24.jpg">image/jpeg, 4,2M</a>

## Pour citer cet article

Référence électronique

María Amalia García, « Modernizar la tradición. Carlos Rojas en Artesanías de Colombia durante los años 70 », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne

## Auteur

**María Amalia García**  
CONICET/IIPC-TAREA-UNSAM

---

## Droits d'auteur



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.