





PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE  
PROGRAMA MAGÍSTER EN PATRIMONIO CULTURAL

«Del patrimonio cultural a las manifestaciones patrimoniales. Una aproximación fenomenológica al patrimonio.»

**Intervención al proceso de patrimonialización de la cerámica chorotega en Costa Rica**

Jenny Andrea Calderón Castro

Proyecto de grado presentado al Programa de Magíster en Patrimonio Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Patrimonio Cultural

Comité de grado: Elvira Pérez Villalón

Soledad Hocés

Docente invitada: Iria Salas Paniagua

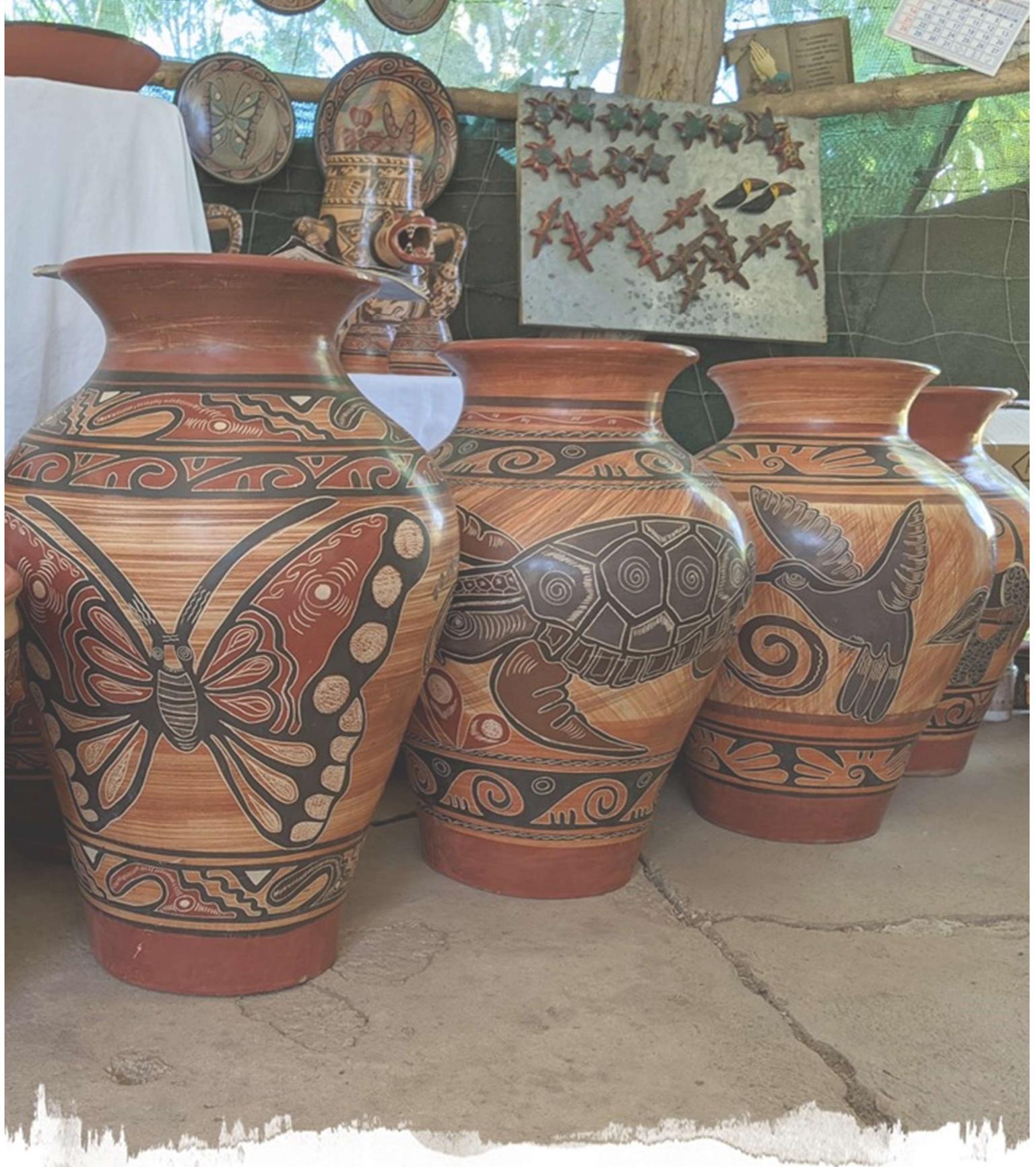
Docentes guía: Lorena Pérez Leighton

Ricardo Greene Flaten

Santiago de Chile | Noviembre de 2021

© 2021. JACC





## Tabla de contenidos

<b>Tabla de figuras</b>	<b>5</b>
<b>Epígrafe</b>	<b>7</b>
<b>Dedicatoria</b>	<b>9</b>
<b>Reconocimientos</b>	<b>10</b>
<b>Resumen</b>	<b>11</b>
<b>Introducción</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo I. La fenomenología del patrimonio cultural</b>	<b>15</b>
1.1. ¿Cómo se concibe el patrimonio cultural?	16
1.2. Una falsa dicotomía: la mal llamada división del patrimonio cultural	17
1.3. Categorías analíticas, gestión y estudio del patrimonio cultural	17
1.4. Fenómeno patrimonial	18
<b>Capítulo II. Diagnóstico: Artesanías, patrimonio cultural y mercancía</b>	<b>20</b>
2.1. Definición de artesanía	21
2.2. ¿Cómo se protegen las artesanías?	21
2.3. La profesionalización del trabajo artesanal como oportunidad	22
2.4. El mercado de la cultura	23
2.5. Diagnóstico para el caso de estudio: cerámicas chorotegas costarricenses	24
2.6. Una visión crítica de la profesionalización y mercantilización de la actividad artesanal	25
2.7. A modo de resumen sobre la problemática	26
2.8. Problemática y pregunta de investigación: Caso de estudio; cerámica chorotega	26

<b>Capítulo III. La cerámica chorotega</b>	<b>29</b>
3.1. Línea de tiempo	30
3.2. Las piezas cerámicas	31
3.3. Contexto geográfico	33
3.1. Prácticas rituales	33
3.2. Metodología: ¡Compartiendo la experiencia del oficio artesanal!	35
2.1. Estado actual de la cerámica chorotega	37
Relevancia de la investigación para el patrimonio	38
<b>Capítulo IV. Propuesta proyectual</b>	<b>41</b>
4.1. Descripción del proyecto	41
4.2. Objetivo general	43
4.3. Objetivos específicos	43
4.4. Actores y socios estratégicos	43
4.5. Acciones de intervención en las fases de patrimonialización	47
4.6. ACCIÓN DE INTERVENCIÓN I. Creación de un signo contextualizador	47
4.7. ACCIÓN DE INTERVENCIÓN II. Guión curatorial para la exposición de la cerámica chorotega en el Bicentenario de la Independencia de Costa Rica	49
<i>Propuesta para la exposición</i>	50
4.8. ACCIÓN DE INTERVENCIÓN III. Creación de una guía de buenas prácticas	52
4.9. Posibles fuentes de financiamiento	53
4.10. Modelo del proyecto	55
<b>Conclusiones</b>	<b>57</b>
<b>Créditos de imagen</b>	<b>59</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>61</b>
<b>Anexos</b>	<b>65</b>

## Tabla de figuras

<b>Figura 1.</b> Línea de tiempo mostrando la evolución de la cerámica chorotega mediante los principales hitos relacionados con la situación actual. ....	31
<b>Figura 2.</b> Clasificación de La cerámica chorotega en la actualidad. Se establecen tres grupos de acuerdo con su diseño y época.....	32
<b>Figura 3.</b> Contexto geográfico de la región chorotega en el continente americano.....	32
<b>Figura 4.</b> Contexto geográfico de los talleres y casas/taller donde se produce la cerámica chorotega. ....	33
<b>Figura 5.</b> Extracción de los curioles (pigmentos) que las personas artesanas utilizan para dar color a las piezas cerámicas.....	34
<b>Figura 6.</b> Contexto geográfico de una de las poblaciones artesanas donde se muestra la cercanía de los cerros de donde se extrae la materia prima. ....	35
Figura 7. Fases de desarrollo del proceso de salvaguardia de la cerámica chorotega. Las tres primeras fases se desarrollaron de manera orgánica. Para las fases 4, 5 y 6 se presentan propuestas en este trabajo.....	42
<b>Figura 8.</b> Red de actores sociales presentes en la comunidad de San Vicente, adaptada de Rueda (2011).....	44
<b>Figura 9.</b> Red de actores sociales presentes en la comunidad de Guaitil, adaptada de Rueda (2011).....	45
<b>Figura 10.</b> Mapa de actores vinculados al caso de estudio. ....	46
<b>Figura 11</b> Resumen de acciones de intervenciones propuestas para la promoción, sensibilización y seguimiento de la cerámica chorotega como fenómeno patrimonial. ....	47
<b>Figura 14.</b> Detalles sobre el signo contextualizador que acompañará la venta de las piezas. ....	48
<b>Figura 12.</b> Detalles sobre el guion curatorial que se plantea para la exposición. ....	50
<b>Figura 13</b> Fases para el desarrollo de la exposición que busca promover la cerámica chorotega.....	51
<b>Figura 15.</b> Detalles sobre el manual de buenas prácticas que se plantea para promover la sostenibilidad de la cerámica chorotega en el tiempo tomando en cuenta las condiciones actuales.....	52



## Epígrafe

«Cuando mira hacia atrás, la alfarera no duda del arraigo que siente hacia la cultura de la cual proviene; sin embargo, cuando mira hacia adelante, siente temor, pues los niños están olvidando el significado material y simbólico de esta expresión identitaria».

Nury Marchena, artesana chorotega.





## Dedicatoria

A mi mundo interior, y a quienes han entrado en él para compartirlo conmigo,  
en especial a ti, Leo.



## Reconocimientos

El mundo da muchas vueltas y, en su constante sacudida, nos lleva por lugares que jamás pensamos visitar. En dos años de movimientos telúricos de dimensiones espectaculares, como el 2019 y el 2020, este proyecto no hubiera sido posible de no ser por las personas que estuvieron cerca de mí.

Con mi más grande amor, agradezco a Leito, por apoyarme siempre en mis locuras y darme los empujones que necesité para salir de la oscuridad. A mi Tati hermosa, paño de lágrimas y dueña de palabras confort. También, llevaré en el corazón este año de confinamiento que compartí con Carla y Hilter, definitivamente, se convirtieron en mis hermanos. Así como a las tertulias con Marta y su comida tico-chilena.

Agradezco especialmente en el Magíster a les docentes guías Lorena y Ricardo, por el tiempo dedicado a que esto se materializara. Mis cariños a Elvira que me apoyó incondicionalmente, a Carlos por su paciencia y apoyo. Al personal docente de mis cursos, con especial cariño a Joseph y a Adolfo, por su sabiduría, paciencia y cariño por la enseñanza.

A Iria, por ser mi ancla al mundo, por introducirme al mundo de la cerámica chorotega y por sus incontables palabras de cariño y apoyo.

¡Y a mis linfocitos-T!

## Resumen

La cerámica chorotega es una práctica heredada de las poblaciones aborígenes que habitaron la Península de Nicoya. En 2003, se declaró Patrimonio Cultural Inmaterial de Costa Rica y en 2017 se protegió con un Sello de Denominación de Origen. Esto ha propiciado estrategias para su comercialización y la profesionalización del oficio colaborando en el desarrollo económico de la zona. Entendiendo que el patrimonio cultural se ha dividido en categorías analíticas para su estudio, por ejemplo, material e inmaterial, se ha utilizado esta clasificación como instrumento para intervenirlo. En la actualidad, las acciones de gestión sobre estas cerámicas dividen los atributos del objeto patrimonial, resaltando su materialidad y eclipsando su inmaterialidad. Esto plantea el desafío al campo del patrimonio de cómo se pueden visualizar, desde un proceso de gestión, las distintas manifestaciones patrimoniales, y sus distintas expresiones, materiales e inmateriales, de un fenómeno patrimonial?

Ante esta problemática, se propone un plan de intervención basado en tres acciones. Primero, un signo contextualizador que acompañe a las piezas y brinde información cultural sobre estas. Segundo, la creación de un guion curatorial para la exposición en el Bicentenario de la Independencia de Costa Rica, integrando los saberes y rituales asociados. Y tercero, el planteamiento de un índice para una guía de buenas prácticas, un instrumento para la gestión de estos objetos como la unidad que son, sin invisibilizar ninguno de sus expresiones.

## Introducción

En el presente trabajo se estudia la fenomenología del patrimonio cultural como base para describir las características propias de su categorización. Para ello se toma como caso de estudio la cerámica chorotega costarricense. Para la cual primero se diagnostica el proceso de patrimonialización que ha llevado a su reconocimiento, así como las fases de la gestión cultural basadas la perspectiva presentada. Como se verá, se han determinado seis fases del proceso patrimonializador, a saber: la identificación, la documentación, la protección, la promoción o divulgación, la sensibilización y el seguimiento como evaluación continua.

Con base en el diagnóstico se determinó que la principal problemática que tiene el estudio del patrimonio cultural, y en este caso las artesanías, es el uso de categorías analíticas, por ejemplo, patrimonio cultural inmaterial y material, para definir las fases de la gestión. Por lo que, en el caso de las manifestaciones culturales que poseen una clara expresión material se tiende a eclipsar las expresiones inmateriales, y la gestión tiende a centrarse en colaborar con las comunidades en mercadear sus productos y profesionalizar a las personas artesanas.

Se presenta el caso de estudio de la cerámica chorotega la cual es una tradición ancestral que sobrevivió hasta la actualidad gracias a que fue preservada por mujeres artesanas y tuvo un redescubrimiento en el siglo XX, cuando se dio la reproducción y apropiación de piezas arqueológicas. En la década de 1970, estas piezas cerámicas adquirieron valor comercial debido al desarrollo del turismo. Los hombres de las comunidades artesanas, quienes hasta esa fecha habían permanecido al margen, se interesaron por esta tradición que antes solamente realizaban las mujeres.

Este resurgimiento e involucramiento de la comunidad en dicha práctica artesanal propició la aparición de organizaciones locales y, en 1995, se crea, con ayuda del Museo Nacional de Costa Rica, el Ecomuseo de la Cerámica Chorotega. Este se utiliza hoy como centro de educación y formación local.

En el año 2008, algunas universidades públicas de Costa Rica plantearon una serie de proyectos que culminaron con la declaratoria de Patrimonio Cultural

Inmaterial (PCI) para la tradición artesanal de manufactura de objetos cerámicos con motivos chorotegas, en 2013. Además, para 2017 se obtuvo un Sello de Denominación de Origen.

Así, este trabajo busca contribuir con acciones de intervención en las fases del proceso de patrimonialización que deban replantearse e incluir las expresiones menos trabajadas presentando al patrimonio cultural como un fenómeno continuo y que se debe evaluar constantemente.



## Capítulo I. La fenomenología del patrimonio cultural

En el presente trabajo se parte de la definición integral del patrimonio cultural (PC) que propone DeCarli (2006), quien lo define como:

«El conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, generados localmente, y que una generación hereda/transmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia» (DeCarli, 2006).

A partir de esta definición y con base en las características peculiares del caso de estudio que aquí se plantea (la cerámica chorotega), se propone la siguiente definición de PC:

El conjunto de prácticas, representaciones, conocimientos, habilidades, instrumentos, así como los espacios culturales y naturales asociados con estos que las comunidades chorotegas reconocen como parte de su legado cultural; ha sido transmitido de generación a generación; es constantemente recreado por las personas artesanas actuales, su interacción con la naturaleza y su historia, y les proporciona un sentido de identidad y continuidad, promoviendo, de este modo, el respeto por la diversidad cultural y la creatividad humana.

Dicha definición combina elementos del Pliego de Condiciones de la Denominación de Origen de la Cerámica Chorotega, como son los espacios culturales y naturales asociados a las prácticas y representaciones. Además, se resalta el sentido de identidad que el objeto patrimonial genera en las personas artesanas y habitantes chorotegas en general. Finalmente, se denota el hecho de que dicho patrimonio es recreado por las personas chorotegas basadas en la herencia patrimonial que se legó de generación en generación, pero tal recreación se da en el contexto actual, sujeta a las condiciones que imperan en la realidad diaria de los pueblos.

Tal definición contiene una serie de conceptos y sus interrelaciones, mostrando, como cita Fernández de Larrinoa (2010) en referencia al

patrimonio cultural, que se trata de un elemento dual, ya que es constructo y constructor social a la vez. Es constructo, en tanto no es posible distinguir ontológicamente a un objeto de estudio considerado como PC, de uno que no lo es. Basta con retroceder en el tiempo para que todo lo que hoy se considera PCI haya dejado de serlo. Por otra parte, es también un constructor social, pues proporciona un «sentido de identidad» a la sociedad.

A partir de lo anterior, vale cuestionarse cómo se podría resolver esta aparente paradoja ontológica, ya que parece que el PC necesita ser construido por la sociedad para ser un constructor de esta. Una posible salida se encuentra en el hecho de que las sociedades humanas son sistemas complejos y en ellas se generan propiedades emergentes (Morin, 2009), las cuales, con el pasar del tiempo, adquirirán mayor o menor importancia y serán definidas como cultura o decretadas como patrimonio. Es imperativo, por tanto, que, en el contexto de un proyecto que involucre a una comunidad depositaria de prácticas culturales decretadas como PCI, se proceda con el tacto social necesario para no incurrir en una precarización cultural de otras prácticas que, aunque hoy no sean consideradas como PC, sí son parte íntegra de la cultura. Además, como la definición que se ha planteado lo establece, quizá en la recreación constante de ese legado que se llama PC, cambien su jerarquía cultural (aunque no su ontología) y sean integradas de manera orgánica dentro de ese ámbito declarado PC.

En resumen, al trabajar con el PC en el contexto de una comunidad, ha de considerarse la cultura como un tejido integral. Algunas de sus zonas se han convertido en objeto de estudio dada su patrimonialización, pero debe cuidarse el tejido de la periferia, pues, aunque no esté cobijado por una declaratoria patrimonial, un eventual deterioro de este podría impactar negativamente al PCI.

### **1.1. ¿Cómo se concibe el patrimonio cultural?**

El patrimonio cultural como un fenómeno patrimonial, o sea, social, cultural, ambiental y económico, es un todo. Los objetos y sujetos que lo componen no se separan en sus aspectos reales o imaginarios, tangibles e intangibles, a veces, ni siquiera en natural y cultural (van Zanten, 2004). Tales aspectos cohabitan en un único fenómeno llamado patrimonio cultural.

Sin embargo, así como el cuerpo humano, que es un todo indivisible (si se quiere preservar su integridad y vitalidad), está compuesto por órganos y tejidos, los cuales se nombran, no para diseccionar a la persona, sino para entenderla desde un punto de vista anatómico y funcional, así mismo, el concepto de PCI no viene a escindir al PC en material e inmaterial, sino a aportar una herramienta conceptual, una categoría analítica con gran potencia de análisis (Vecco, 2010; Baillie & Chippindale, 2006).

### **1.2. Una falsa dicotomía: la mal llamada división del patrimonio cultural**

El andamiaje conceptual que creó la UNESCO en 2003, el cual fue una nueva categoría de PC (UNESCO, 2003), ha generado diversas críticas, pues hay quienes rechazan lo que llaman una división del PC al definir al PCI (Brâncoveanu, 2018; Lo Iacono & Brown, 2016). En esos momentos, se discutía la necesidad de visibilizar algunas manifestaciones del PC que se estaban dejando ocultas ante las masivas declaraciones y el crecimiento de la Lista Mundial del Patrimonio Cultural de sitios arqueológicos y estructuras arquitectónicas (Vecco, 2010). Algunas manifestaciones patrimoniales, al no tener un objeto material donde yacer, no se estaban contemplando (Carboni & de Luca, 2016; Vecco, 2010). Así, surge la categoría de PC inmaterial o intangible.

Hoy día se encuentra aún la disyuntiva sobre si dicha escisión es acertada o no, ya que, como se ha demostrado a lo largo de estos 18 años de Convención, esta división radicaliza las posturas y, si un elemento tiene una parte mayoritariamente material, se invisibilizan sus características inmateriales y viceversa. Por otra parte, muchas veces se pierden las relaciones entre los diversos aspectos del PC por centrar la atención en dichas categorías (Carboni & de Luca, 2016). Por lo cual, es importante definir las categorías y conocer si es verdad que esta separación ha creado más problemas que beneficios.

Algunos estudios reconocen la importancia del marco conceptual planteado en la Convención de la UNESCO (2003), pero, a la vez, critican la división visibilizada con el término PCI y enfatizan que todo el patrimonio cultural debe ser considerado PCI (Brâncoveanu, 2018). Por otra parte, hay quienes rechazan de plano el concepto y abogan por que se utilice uno que englobe ambos aspectos (material e inmaterial) del patrimonio cultural (Lo Iacono & Brown, 2016). Sin embargo, en este trabajo se hace una clara diferencia entre una categoría analítica, cuya función es servir como herramienta de análisis, y un objeto de estudio. Aquí, se plantea que las categorías analíticas no dividen a los objetos de estudio, sino que los describen.

### **1.3. Categorías analíticas, gestión y estudio del patrimonio cultural**

En el desarrollo de este trabajo se introduce un concepto llamado categoría analítica, este concepto sirve de herramienta para entender por qué en el estudio del patrimonio cultural se hacen divisiones invisibles, como es el caso de lo material e inmaterial.

Una categoría es una clase o clasificación taxonómica, o sea, permite organizar según criterios o jerarquías; una categoría analítica es, por tanto, en el contexto de este trabajo, un sistema de clasificación que permite estudiar el fenómeno

patrimonial, dotarlo de características y por tanto conceder protección a las manifestaciones patrimoniales.

Así pues, los conceptos como el PCI deben ser evaluados como lo que son, categorías analíticas que potencian el análisis. No debe confundirse esta abstracción con el objeto de estudio en sí, las categorías analíticas no son escisiones de los objetos, son categorías de análisis, no se pretende con ellas fragmentar al objeto en sí, sino brindarle herramientas al intelecto para facilitarle sus procesos de razonamiento lógico y lograr, de esa manera, una mayor y más profunda comprensión.

En conclusión, la discusión debería ser sobre cómo la interpretación de la realidad podría representar de la mejor manera aquello que se estudia, como proponen Carboni y de Luca (2016) en lo referente a una documentación basada en una ontología, la cual visibilice las relaciones entre lo tangible y lo intangible para preservar la integridad del objeto de estudio. Por su parte, Hughes (2016) propone, en su análisis de la ciencia y la tecnología, que se utilice una terminología que evidencie o facilite la comprensión de las redes en las que interactúan los objetos de estudio y los aspectos relacionados. A pesar de las críticas, muchos estudios reconocen el valor de la definición de PCI introducida por la UNESCO (Kurin, 2018; van Zanten, 2004). En cierta forma, este concepto (PCI) parece ser incluso indispensable, por ejemplo, en el sistema legal, el cual, dada la Convención de la UNESCO (UNESCO, 2003), ha tenido la necesidad de definir la semántica, sintaxis y pragmática alrededor de la propiedad y la persona en el contexto del PCI (Vaivade, 2010).

Sin embargo, las categorías analíticas, aunque útiles y potentes para el estudio, generan problemas, como se ha discutido en las secciones anteriores. Es por ello por lo que en este trabajo se introduce el concepto de fenómeno patrimonial.

#### **1.4. Fenómeno patrimonial**

Desde un punto de vista filosófico, *el fenómeno patrimonial* es el aspecto que toma la manifestación cultural para nuestros sentidos, entiéndase como la experiencia o conciencia al entrar en contacto con dicha manifestación. Es por tanto indivisible y puede expresarse como un conjunto de objetos unidos a una tradición, una tradición a un canto, un conocimiento a un objeto. Responde a la pregunta ¿Cómo se percibe el patrimonio cultural?

A diferencia de las categorías analíticas, que se aplican directamente al patrimonio cultural (por ejemplo, patrimonio cultural inmaterial y material), en este trabajo se considera al patrimonio cultural como una unidad indivisible. Por esto, se define al fenómeno patrimonial, que es aquello que percibimos gracias a sus manifestaciones patrimoniales. Sobre estas

manifestaciones se aplicarán las categorías analíticas para el estudio, con lo cual se dota de coherencia conceptual al patrimonio cultural (considerado indivisible) y al fenómeno patrimonial (el cual percibimos gracias a sus manifestaciones, que pueden ser materiales e inmateriales).

Con base en esta estructura conceptual se introduce una definición adicional de patrimonio cultural:

Se entiende por **patrimonio cultural** a todo conjunto de manifestaciones propias de una colectividad humana que tiene como características identificar a ese colectivo y ser de primordial importancia el heredarlas de generación en generación. Entendiendo como **manifestación** a la forma que toma en cada fenómeno específico, por ejemplo, costumbres, tradiciones culturales, vivencias, manifestaciones artesanales, conocimientos, lengua, ritos y creencias, entre muchas otras.

Los fenómenos patrimoniales por tanto tienen muchas maneras de percibirse, cada una de ellas serán sus manifestaciones y según como se expresen a nuestros sentidos o conciencia se pueden categorizar como: materiales o inmateriales. Así, la **expresión patrimonial** es qué tan tangible o no es la manifestación patrimonial. Por tanto, la expresión puede tener o no materia, puede heredarse como conocimiento ancestral o puede resguardar un hito histórico para una comunidad, como le pasa a los monumentos o las edificaciones arquitectónicas.

En resumen, este trabajo hace un planteamiento conceptual que busca conciliar el conflicto entre la indivisibilidad del patrimonio y su categorización actual (material e inmaterial). Para ello se plantea al patrimonio cultural como una unidad indivisible, se introduce el concepto de fenómeno patrimonial, el cual percibimos gracias a las manifestaciones patrimoniales. Son estas manifestaciones patrimoniales las que podemos categorizar en categorías analíticas para su estudio, no el patrimonio en sí.



## **Capítulo II. Diagnóstico: Artesanías, patrimonio cultural y mercancía**

En este capítulo se estudian las características de las artesanías y algunos tópicos importantes en su papel como patrimonio cultural, en especial ampliados a la problemática que presentan, con el fin de analizar las principales dificultades por las que este tipo de tradiciones atraviesan y, por tanto, identificar las variables sobre las que se trabajarán en el caso de estudio.

### **2.1. Definición de artesanía**

Las artesanías son artefactos hechos, generalmente, con los recursos primarios del entorno local de las personas que las fabrican, mediante procesos manuales y auxiliadas por implementos rudimentarios, aunque también pueden incluir algunos de función mecánica. Poseen utilidad práctica o decorativa y se suele considerar, como parte de su tradición, las habilidades para producirlas y el estilo de vida asociado a tales habilidades. Usualmente, las comunidades artesanas imprimen en sus artesanías características muy particulares derivadas de los valores simbólicos e ideológicos de la cultura local (Kokko et al., 2011; Yang et al., 2018; FONART, n.d.). Para que una artesanía se considere como patrimonio cultural, debe cumplir los mismos criterios que cualquier otro objeto o tradición (Artut & Hasoglu, 2018; UNESCO, 2003).

### **2.2. ¿Cómo se protegen las artesanías?**

El principal problema de protección de las artesanías radica en las apropiaciones culturales indebidas, estas son todas aquellas reproducciones que afectan el reconocimiento a las personas artesanas, como, por ejemplo, la remuneración económica y la falsificación. En lo que a esto respecta, en 1976, se publicó el Tunis Model Law on Copyright for Developing Countries (UNESCO & WIPO, 1976), el cual establecía las bases para la protección del folklor. En documentos posteriores, se amplían los alcances de la protección y esta se desarrolla sobre la base de la propiedad intelectual y derechos conexos (Finger & Schuler, 2003). Por tanto, para la comunidad internacional, en el caso de las artesanías, una de las opciones con las que se cuenta para

protegerlas es la Denominación de Origen (DO), una forma de propiedad intelectual.

En cuanto a la protección de las comunidades artesanas y la valoración de sus actividades, se dio un proceso inicial de decaimiento de los objetos artesanales opacados por la penetración de productos industriales utilitarios. Sin embargo, luego hubo un resurgimiento de lo artesanal gracias a la aparición de un nuevo consumidor que aprecia lo «hecho a mano» (Turok Wallace, 2013). En este contexto, y con el objetivo de institucionalizar y especializar los oficios artesanos, han nacido iniciativas como la Escuela de Artes y Oficios de Medellín (Álvares Olivares, 2014) o iniciativas como la que se desarrolló en Darién, Panamá, con el objetivo de colaborar con la situación económica de las mujeres indígenas Emberá (Colin, 2013). Adicional a esto, el turismo muchas veces se ha visto como opción para el sustento económico de las comunidades artesanas, no obstante, se ha encontrado que, sin una adecuada integración de las comunidades en el tejido mercantil del sector turístico, los beneficios no suelen ser los esperados (Sichimwa & Fairer-Wessels, 2016).

Así, por lo general, cuando se realiza una la intervención sobre las artesanías y el oficio artesanal en una comunidad dada, lo que es lo mismo, colaborar con su gestión, se busca obtener los siguientes beneficios:

- Vincular la producción artesanal al medio ambiente. El producto artesanal es más sustentable, pues, al ser manual y menos intensivo, tiene un impacto menor.
- La disminución de la migración a las ciudades, pues se generan opciones locales de actividad económica.
- Su salvaguarda como patrimonio vivo.
- Un estímulo al desarrollo sustentable.
- Desarrollo de la economía local.

### **2.3. La profesionalización del trabajo artesanal como oportunidad**

La profesionalización de la actividad artesanal, y en el caso específico de la cerámica chorotega, refiere a la producción de objetos cerámicos que puedan ser comercializados en el mercado, de tal forma que se conviertan en un ingreso significativo para las personas productoras. Es decir, derivar en una actividad económica. Tal proceso implica un enfoque a la calidad de los productos y una diferenciación productiva para que haya una valorización de estos que repercuta en la sustentabilidad económica de la actividad (Benedetti & Carengo, 2007). Esto se ha logrado con el sello de la DO de la cerámica chorotega, al diferenciarla de las otras cerámicas producidas en las áreas circundantes. Por otra parte, esta profesionalización está relacionada con la

mercantilización, una de sus interpretaciones posibles es la colocación de un producto en el mercado para comercializarlo (Ridwan, & Ridwan, 2019; Pyykkönen, 2012). En este contexto, la mercantilización refuerza la estabilidad económica de las personas artesanas, cuyos ingresos dependen muchas veces de actividades estacionales (Colin, 2013).

La peculiaridad de profesionalizar la producción de la cerámica chorotega radica en su declaratoria patrimonial, pues se convierte de esta manera en un bien que pone en tensión la salvaguarda patrimonial y la mercantilización. La primera genera en los objetos cerámicos cierta rigidez, pues solo son consideradas cerámicas chorotegas aquellas que cumplan con los criterios definidos en el pliego de condiciones de la denominación de origen. La mercantilización, por su parte, como sucede con cualquier bien de consumo, tiende a utilizar las características de los objetos cerámicos, pues quienes compran cerámica chorotega no necesariamente evaluarán la carga cultural de los objetos, sino que podrían adquirirlos por su valor estético, el cual dependerá de la intersubjetividad de la que provengan tales personas.

Por otra parte, la profesionalización es una forma de salvaguarda en sí misma. Si una producción artesanal se torna en una actividad económica rentable, las personas contarán con un incentivo para dedicar sus esfuerzos a la producción de tal bien. Si de por medio hay una denominación de origen que tienda a evitar una excesiva ductilidad cultural de las piezas producidas, eventualmente, podría llegarse a un sano equilibrio donde tanto la salvaguarda patrimonial como la actividad económica sean sustentables.

#### **2.4. El mercado de la cultura**

Para abordar el fenómeno de la profesionalización del oficio artesanal, es necesario comprender lo que hoy día se conoce como *economía cultural*, término relativamente reciente, pues, tiempo atrás, los postulados teóricos de Adam Smith sobre la economía colocaban a la cultura como un trabajo improductivo y un gasto superfluo (Aguado Quintero et al., 2012; Aguado Quintero et al., 2017), al no generar un bien mercadeable. Dicha percepción cambiaría conceptualmente en 1966, al encontrar una alternativa teórica en el libro *Performing Arts: The Economic Dilemma*, escrito por William J. Baumol y William G. Bowen's, quienes enfrentan al problema llamado la «enfermedad del costo», que consiste en la incapacidad de las manifestaciones artísticas para incrementar su productividad con el tiempo. Contrario a las labores en una fábrica, las cuales producen cada día más por persona, debido a la tecnología y diversos avances (Besharov, 2005).

Hasta antes de Bauman y Bowen, la comunidad económica predicaba lo que era una manifiesta paradoja, por un lado, se negaba a incluir las expresiones artísticas dentro de los análisis económicos y, por otro, resaltaba la

importancia de poner la cultura al alcance de la población para lograr una buena sociedad (Aguado Quintero et al., 2012). Para resolver esta paradoja en el contexto de la «enfermedad del costo», Bauman y Bowen propusieron que las ejecuciones artísticas son un fin en sí mismas, reconociendo el valor inherente de la belleza y la contribución inefable de la actividad estética a la sociedad. De esta manera, se crea el concepto de «bien social», para describir a esas expresiones de la cultura que benefician a la sociedad de maneras que no se pueden cuantificar de forma sencilla, pero cuyo valor se ha demostrado a lo largo del tiempo (Besharov, 2005).

En el caso de objetos patrimoniales, insertos en las dinámicas del mercado, es interesante aplicar la categorización de valor que hace el Gobierno de Chile (2012, 12) para los bienes culturales, por medio de una doble dimensión de estos: 1. valor económico, para quien gestiona e invierte en los bienes. 2. valor social, el cual genera impacto más allá de sus beneficiarios directos (atrae turismo, crea imagen social, contribuye al bienestar...).

### **2.5. Diagnóstico para el caso de estudio: cerámicas chorotegas costarricenses**

En términos de la problemática que evocan las artesanías a nivel mundial, en el caso de las cerámicas chorotegas, los objetos cerámicos tienen un valor económico en el mercado de artesanías que suple al turismo, pero también cuenta con un valor social a lo interno de la comunidad. Sin embargo, dichos objetos cerámicos, producidos con las técnicas y materiales ancestrales, sufren la «enfermedad del costo», expuesta anteriormente, ya que, si se quiere preservar su tradición, no pueden mejorarse los procesos productivos ni las técnicas o equipos sin alterar los valores de la técnica que se le reconocen. En este contexto, la declaratoria de Patrimonio Cultural Inmaterial y luego la DO se plantean como una forma de lidiar con la «enfermedad del costo», al incluir, dentro del valor económico, un incremento al precio de venta sustentado por el componente cultural que certifica la DO. De esta manera, las cerámicas ya no compiten en el mercado en igualdad de condiciones, sino que ahora cuentan con una ventaja: el sello de la DO, lo que les permite mantener, en teoría, sus técnicas, materiales, rituales y ceremonias productivas, a la vez que se minimizan los efectos de la «enfermedad del costo», gracias al valor agregado que se refleja en el precio de venta al integrar el componente cultural.

Sin embargo, el modelo de comercialización actual, en el caso de la cerámica chorotega, ofrece esta carga cultural en abstracto, condensada en un sello de denominación de origen que no revela su naturaleza ni comunica sus expresiones inmateriales, aunque sí les otorga un valor intangible que repercute en su valor económico. Es aquí donde la intervención que se propondrá en el proyecto permitirá subsanar las aristas que no se han identificado al protegerlas y comercializarlas. Permitiendo desarrollar cada

una de las manifestaciones del fenómeno patrimonial, sean estas expresiones materiales e inmateriales.

### **2.6. Una visión crítica de la profesionalización y mercantilización de la actividad artesanal**

Cabe rescatar las posibles adversidades que pueden surgir debido a la profesionalización del oficio artesanal. Un ejemplo de ello es el registrado por Álvarez Olivares (2014) respecto a la Escuela de Artes y Oficios de Medellín. En su trabajo, Álvarez Olivares encontró que una intervención excesiva de las instituciones culturales o gubernamentales puede desembocar en conflictos locales de las comunidades artesanas, en especial si tales intervenciones son aportes económicos (en dinero o especie) que puedan generar desbalances en la producción y comercialización. Lo mismo se puede concluir para el aporte de conocimientos técnicos, los cuales pueden generar élites entre las personas artesanas capaces de producir piezas utilizando técnicas especializadas, estrategias de mercado y de administración.

Ridwan y Ridwan (2019) plantean un problema adicional que surge aún cuando la profesionalización del oficio y la mercantilización de las piezas se haya llevado a cabo sin los problemas recién mencionados. Se refieren a la pérdida de los valores culturales tradicionales inmateriales al comercializar objetos físicos. Turok Wallace (2013) agrega una serie de consecuencias adversas, entre ellas, la generación de un mercado con exceso de oferta en el que las artesanías pierden valor de mercado.

En resumen, la profesionalización de las comunidades artesanas puede generar un ambiente propicio para que se desarrollen los siguientes efectos adversos:

- Mercantilización de las piezas: se vuelven objeto de intercambio, ya tenían un valor de uso y cultural, y se le agrega el valor de cambio. Promueve un tipo de comercio donde se favorece el valor objetual sobre las expresiones inmateriales.
- La profesionalización de las comunidades artesanas y la generación de clases sociales dentro de la comunidad.
- Desmitificación del oficio artesanal: el oficio artesano se deja de ver como ese conjunto de habilidades cuya adquisición requiere de muchos años de práctica y se ha heredado por generaciones. Pasa a ser lo que hacen las personas que no pueden realizar estudios superiores.
- Presión del turismo. Relación estrecha entre turismo y artesanía.

- Replantea la necesidad de un reconocimiento a la propiedad intelectual colectiva.

Como medida para la preservación de los valores culturales tradicionales del objeto cultural mercantilizado, se propone una revitalización de dichos valores mediante tres acciones concretas. Primero, la creación de un espacio para la valoración de los objetos culturales más allá de su valor comercial resaltando su valor cultural. Segundo, la creación de una cultura de valor a los objetos en cuestión, esto involucrando al público en general, personal académico, gestores culturales, etc. Tercero, mediante acciones gubernamentales que promuevan la educación cultural, tanto en el sistema de educación formal como en los espacios públicos dedicados a la cultura.

### **2.7. A modo de resumen sobre la problemática**

La enfermedad del costo explica por qué los bienes culturales son una categoría especial. Según la economía, estos bienes tienen un valor que va más allá de su materialidad, en este caso, enfatizando en las expresiones inmateriales. Así, los bienes culturales tienen un valor de mercado que está en función de su materialidad e inmaterialidad, siendo esta última reconocida como generadora de valor concreto. Por ello, si un bien cultural se mercantiliza sin una adecuada estrategia de preservación patrimonial, su expresión material (siempre visible) eclipsará a su expresión inmaterial, el cual será percibido como algo abstracto (un sello de DO, por ejemplo).

Por una parte, una estrategia cultural centrada en la profesionalización de la persona artesana puede llegar a crear conflictos entre localidades, élites de personas artesanas y acaparamiento del mercado. Mientras que las estrategias de preservación pasan por reforzar, visibilizar o revitalizar la inmaterialidad y no por intervenir la mercantilización de los objetos. Las acciones de protección sobre la cerámica chorotega son una forma de lidiar con la enfermedad del costo, ya que, aunque no incrementa la productividad ni reduce el coste marginal, sí incrementa el precio de venta al dotar a los objetos de una valoración especial (economía cultural).

### **2.8. Problemática y pregunta de investigación: Caso de estudio; cerámica chorotega**

La comercialización de piezas artesanales y la profesionalización del oficio generan, por tanto, un beneficio para las comunidades artesanas donde estos objetos son producidos. Sin embargo, la gestión de las artesanías, como objetos patrimoniales y no como fenómeno patrimonial, también conlleva ciertos problemas, en especial cuando dicha gestión se lleva a cabo asignando una función ontológica a las categorías analíticas. Las categorías analíticas, como el patrimonio cultural material e inmaterial, son herramientas de estudio y no tienen función ontológica, es decir, no construyen el objeto patrimonial, tan

solo lo describen. Pero, si la gestión patrimonial orbita alrededor de una de esas categorías analíticas, sin contemplar todas las manifestaciones del fenómeno patrimonial, por ejemplo, el objeto físico, al centrarse en la comercialización de este, como si fuera separable de su inmaterialidad, esta última expresión es eclipsada, afectando al fenómeno patrimonial que hemos llamado cerámica chorotega. Por tanto, el proyecto se plantea la siguiente pregunta: ***¿cómo se pueden visualizar, desde un proceso de gestión, las distintas manifestaciones patrimoniales, y sus distintas expresiones, materiales e inmateriales, de un fenómeno patrimonial?***

Desde esta nueva conceptualización se le reconoce al patrimonio cultural su dinamismo, multiplicidad de características y un todo que engloba fenómenos más complejos y con múltiples expresiones. Se reconoce que es un proceso continuo, mutable, cambiante en el tiempo y gestionable integralmente, no en partes, como se ha querido establecer.

En siguiente capítulo, se describirán las características del fenómeno patrimonial en estudio, así como, el proceso de patrimonialización, exponiendo su historia y las distintas manifestaciones identificadas en la cerámica chorotega de Costa Rica.



### Capítulo III. La cerámica chorotega

En este capítulo se estudia el caso de la cerámica chorotega, como fenómeno patrimonial, la cual servirá como caso ilustrativo de cómo las artesanías son expresiones patrimoniales de un fenómeno más complejo y que contiene muchas más manifestaciones patrimoniales, como rituales, saberes e historia.

La que hoy en día se llama cerámica chorotega es una herencia del pueblo chorotega, de la familia náhuatl establecida en lo que, actualmente, es el noroeste de Guanacaste, norte de Costa Rica. Esta tradición cerámica se conservó gracias a que sus técnicas se transmitieron de generación en generación de madres a hijas. Aunque muchos de los diseños originales se perdieron dada la invasión colonial, parte de ese pasado cultural sobrevive atesorado por las mujeres de la región (Guevara, 2008).

Las prácticas ancestrales así atesoradas, junto con un redescubrimiento del arte cerámico (Johnson-Ortiz, 2005), han dado origen a la producción de piezas particulares. Por ello, en 2013 se emitió el decreto ejecutivo N.º 37824-C, cuyo único artículo declara: «la tradición artesanal de manufactura de objetos cerámicos con motivos chorotegas, en las comunidades de Guaitil de Santa Cruz, San Vicente y las Pozas de Nicoya, como patrimonio cultural inmaterial de Guanacaste». Además, se emitió una declaratoria de interés público mediante el decreto ejecutivo N.º 37823-C para: «la tradición artesanal —incluyendo la extracción de las materias primas y la elaboración de los objetos— de la cerámica de raíz chorotega, propia de las comunidades de Guaitil, San Vicente y Las Pozas».

En este contexto, hacia 2017, la producción de estas cerámicas fue protegida por una denominación de origen (DO) (Pliego de Condiciones, 2017). Colocándolas en una posición de ventaja competitiva a la hora de ingresarlas al mercado, lo cual genera beneficios económicos para las poblaciones, pero levanta alertas por los efectos de la mercantilización que dichas piezas podrían tener en el patrimonio que rodea su producción y uso.

Por otra parte, los materiales necesarios para la producción de la cerámica escasean y su ubicación se encuentra en fincas privadas, lo cual, por un lado, pone en riesgo la originalidad de las piezas (y, como se discutirá más adelante,

su autenticidad); por otro lado, obliga a las comunidades a realizar extracciones ilegales de material para producir. A dos años de la declaratoria, y pese a que aún no se ha puesto en rigor el Sello de Mercado, existen complejos conflictos entre la originalidad, la autenticidad, las relaciones sociales de las comunidades que acoge y la protección que se ha querido dar.

### 3.1. Línea de tiempo

En la **Figura 1** se describen algunos de los principales hitos que se han dado al respecto de la cerámica chorotega.

- La cerámica chorotega es una tradición ancestral que sobrevivió a la colonia gracias a que fue preservada por las mujeres artesanas.
- En el siglo XX, se dio un redescubrimiento y, gracias a la reproducción y apropiación de piezas arqueológicas, la tradición se revitalizó.
- En la década de los 70 del siglo XX, se empieza a desarrollar el turismo extranjero en el país, lo cual impactaría al mercado artesano, pues se generaría una demanda para las piezas.
- Cuando el oficio cerámico empezó a tomar fuerza, impulsado en parte por el mercado que surgió gracias al turismo, los hombres se interesaron por este y se les incluyó en la práctica. Antes de esto eran, principalmente, las mujeres quienes aún preservaban la tradición.
- Surgieron agrupaciones locales gestadas desde las mismas comunidades y en 1995 se creó el Ecomuseo con ayuda del Museo Nacional de Costa Rica.
- En 2008, algunas universidades públicas de Costa Rica desarrollan proyectos para la revitalización y puesta en valor de la cerámica chorotega. Estos proyectos culminarían con la declaratoria de interés público, la declaratoria de PCI y el sello de DO que se darían en los años venideros.
- En 2013, se emitió el decreto ejecutivo N.º 37823-C con el que se declara de interés público la tradición artesanal, incluyendo la extracción de las materias primas y la elaboración de los objetos, de la cerámica de raíz chorotega, propia de las comunidades de Guaitil, San Vicente y Las Pozas, localizadas en la península de Nicoya, provincia de Guanacaste.
- También en 2013 se emitió el decreto ejecutivo N.º 37824-C para declarar la tradición artesanal de manufactura de objetos cerámicos con motivos chorotegas, en las comunidades de Guaitil de Santa Cruz, San Vicente y las Pozas de Nicoya, como patrimonio cultural inmaterial de Guanacaste.

- En 2017, se aprueba el Sello de Denominación de Origen para la cerámica chorotega.
- En 2020, muere Hortencia Briceño Villafuerte, depositaria del conocimiento de la tradición cerámica chorotega y Premio Nacional de Cultura de Costa Rica.

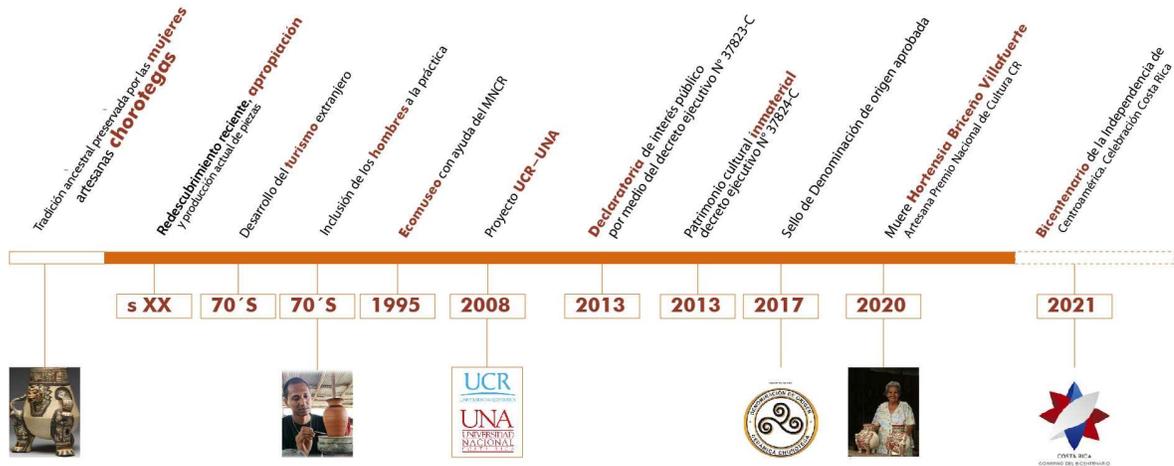


Figura 1. Línea de tiempo mostrando la evolución de la cerámica chorotega mediante los principales hitos relacionados con la situación actual.

### 3.2. Las piezas cerámicas

Con el fin de tener un análisis que propicie el entendimiento de lo que son las cerámicas chorotegas, se han clasificado en tres grupos según se les encuentra actualmente (**Figura 2**):

- Arqueológicas: son todas aquellas que ya tienen cierta antigüedad y se les puede trazar una continuidad histórica.
- Réplicas contemporáneas: son aquellas que reproducen los motivos, técnicas y diseños antiguos, pero son fabricadas en la actualidad o fueron fabricadas recientemente. Algunas de estas piezas pudieron haber sido producidas durante el redescubrimiento descrito en la sección anterior.
- Contemporáneas: son las cerámicas derivadas de las arqueológicas, cuyos motivos y diseños se han adaptado, siendo claramente distinguibles. Los diseños y motivos se han ido adaptando, incluso en algunas piezas se identifica la huella de una persona artesana específica, como se puede corroborar al visitar la comunidad artesana.

## Continuidad en la Cerámica

Arqueológicas  
[ 1350 a.C.]



Utilitarias | Ceremoniales



Antropomorfas



Zoomorfas

Contemporáneas  
[ s. XX | s. XXI]

Adaptaciones  
| Réplicas



Jarrones



Polícromas

Negras

Figura 2. Clasificación de La cerámica chorotega en la actualidad. Se establecen tres grupos de acuerdo con su diseño y época.

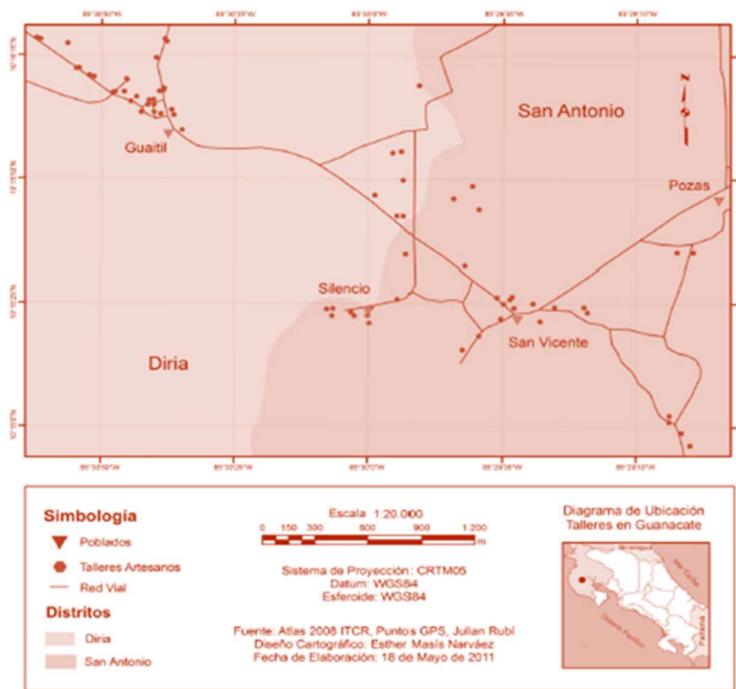


Figura 3. Contexto geográfico de la región chorotega en el continente americano.

### 3.3. Contexto geográfico

La región chorotega se localiza en el noroeste de Costa Rica, un sector alejado del centro industrial, comercial y financiero del país; dicho centro está en los alrededores de la capital, San José, la cual se ubica en el interior del país, cerca del centro geométrico (**Figura 3**). A su vez, las poblaciones de Guaitil y San Vicente, lugar donde se sitúan las comunidades artesanas, se encuentran cerca del extremo este de la región chorotega, alejadas del centro de dicha región, que se ubica más al noroeste (**Figura 4**). Esto es relevante porque, de acuerdo con la configuración de Costa Rica, esta ubicación convierte a las poblaciones en estudio en periferia, con todo lo que ello implica, pues las instituciones y las políticas no les suelen prestar mucha atención, debido a que están centradas en lo que en Costa Rica se llama el Gran Área Metropolitana.

Como se muestra en la **Figura 4**, los talleres artesanos se concentran, principalmente, en las comunidades de Guaitil y San Vicente. En la siguiente sección, se profundizará en este hecho, el por qué es relevante desde el punto de vista patrimonial.



*Figura 4.* Contexto geográfico de los talleres y casas/taller donde se produce la cerámica chorotega.

### 3.1. Prácticas rituales

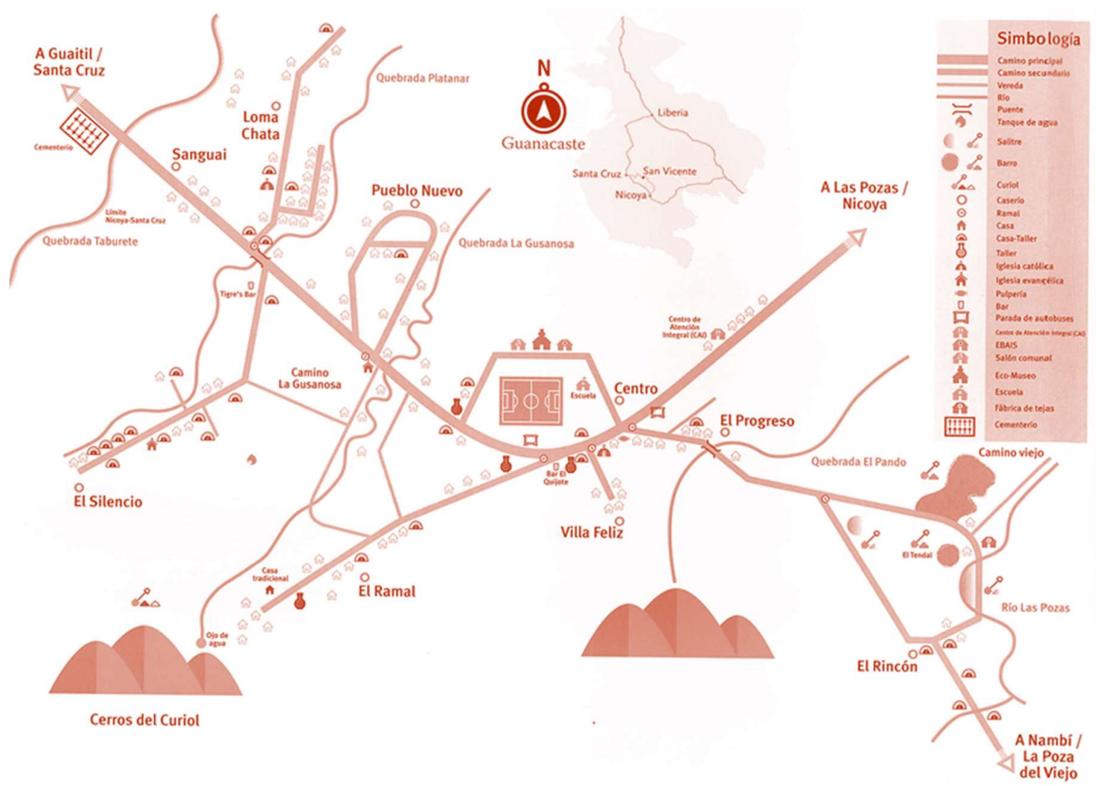
La **Figura 5** muestra a dos personas artesanas extrayendo los curioles, los cuales son compuestos minerales que se utilizan como pigmentos para darle color a las piezas cerámicas. Alrededor de esta práctica, hay una serie de rituales que aún se mantienen, como el que se debe guardar silencio mientras

se sigue la veta de curiol porque, si no, «los curioles se esconden». Al mirar las vetas y el proceso de extracción, se entiende por qué pudieron haberse generado estas costumbres rituales, pues las vetas suelen ser pequeñas y difíciles de seguir, se requiere de concentración y si se excava de manera equivocada, la veta se pierde y hay que buscarla de nuevo.



**Figura 5.** Extracción de los curioles (pigmentos) que las personas artesanas utilizan para dar color a las piezas cerámicas.

En la **Figura 6**, se muestra en detalle la comunidad de Guaitil, con sus talleres y casas-taller. Además, se muestra el Cerro Curiol, lugar del cual se extraen estos pigmentos. Esta cercanía de la comunidad con las vetas de pigmentos (curioles) o los recursos en general es característica de la producción artesanal. La comunidad ha desarrollado una cosmovisión alrededor de su entorno. Los materiales para sus artesanías se obtienen de forma local. Además, hay un respeto para con la naturaleza, probablemente desarrollado gracias a esa red de conexiones de la comunidad con el entorno.



*Figura 6. Contexto geográfico de una de las poblaciones artesanas donde se muestra la cercanía de los cerros de donde se extrae la materia prima.*

### 3.2. Metodología: ¡Compartiendo la experiencia del oficio artesanal!

La comunidad de personas artesanas de San Vicente de Guaitil posee un vínculo que se ha generado por años con la Universidad de Costa Rica y, más específicamente, con la Escuela de Artes y la Especialidad en Cerámica. Gracias a esta cooperación, se han realizado durante años visitas guiadas de parte de la comunidad para estudiantes de la especialidad de Cerámica. En este proyecto se contó con la oportunidad de realizar una de estas visitas durante tres días. En ella se acompañó a dos artesanos en la extracción de los curioles (arcillas pigmentarias), se visitaron varios talleres de alfarería, se observaron la puesta de los hornos caseros y el proceso de fabricación de piezas; el uso de los tornos manuales y la decoración mediante curioles de colores.

Es así como, luego del estudio de la técnica y de la observación de los procesos por los cuales se lleva a cabo, se pudo recopilar algunas anécdotas sobre la manera de ver, sentir y vivir el oficio artesanal. A continuación, se enlistan algunas de las referencias de una continuidad en el quehacer que está vinculado a la forma de estructurar el mundo mediante el oficio. Lo que deja entrever lo intrincado que puede ser el patrimonio cultural y sus elementos.

- Ya se ha mencionado que la técnica procede de un hilo ancestral mediado, principalmente, por mujeres. Hoy día es posible ver algunas creencias alrededor de los géneros y los roles que representan. Por ejemplo, las mujeres, quienes procesaban la arcilla, *remojándola* y *amasándola* con los pies descalzos; con la incursión del varón a la actividad, se tiene como norma que la mujer que se encuentra en período menstrual no puede realizarla. Algunas teorías apuntan que, a pesar de que pareciera una simple regla, el estado físico de la mujer disminuye en esas épocas, debido al cambio de hormonas, además, se produce una inflamación centralizada en el vientre que empeora con el frío, de aquí que trabajar con los pies descalzos podría tener una significación más allá a un rol de género.
- Por otro lado, se tiene registro de la extracción de la arcilla, para la cual se debe caminar durante más de dos horas en pendiente positiva hacia el Cerro Curiol y luego, mediante palos y picos de labranza, se busca y extrae la arcilla y los curiols, esto se realiza principalmente por los hombres artesanos. Quienes tienen que darse la tarea de volver con un poco más de 50 kg al hombro. Por esto, se deduce que el trabajo que es llamado duro se deja a los hombres jóvenes y fuertes, aunque las mujeres pueden también realizarlo.
- En la extracción específica de curiol blanco, el más escaso y valioso, no está permitido que las mujeres acompañen en la faena. Según se dice: «estas hablan mucho y el curiol blanco se esconde al oír las». Se teoriza que, en los suelos rojos del Cerro Curiol, es más difícil encontrar las vetas blancas y por ello se necesita mayor concentración para encontrarlas. Y las mujeres, al tener un vínculo importante con la sangre (roja), pueden llegar a teñir estas vetas.
- Por otra parte, la extracción de las arcillas de manera artesanal representa un proceso sostenible con el medio ambiente. Debido a que, al no industrializarse, la cantidad extraída no excede lo necesario para que la naturaleza se regenere a su propio tiempo. Este cuidado y respeto a la naturaleza, propia de los ancestros, se ve hoy día cuando las personas artesanas piden permiso al Cerro Curiol, fuente de su materia prima, antes de ingresar y dan gracias a él cuando han obtenido lo solicitado.
- En la colonia, se introdujo el uso del torno manual al oficio artesanal chorotega, pero se pueden observar muchas de las técnicas ancestrales de producción de los objetos, como el uso de rollitos y el bruñido con piedra. Sin embargo, la introducción del torno representa una tecnología reapropiada, pues se tienen diseños específicos para los tipos de objetos que se crean.
- Por otro lado, las cerámicas arqueológicas tienen decoraciones mitológicas o representaciones de la naturaleza de la zona. Estas

decoraciones han ido evolucionando, dando como resultado formas abstractas que se siguen utilizando en las cerámicas contemporáneas, además, se observan las inclusiones de otros signos y animales apropiados a la época. Se puede observar la lagartija, el tucán, el mono cariblanco, entre otras especies de animales que hoy representan la ecología del país.

- Así mismo, el oficio se transmite de manera oral en talleres familiares, para la década de los ochenta, la mujer tenía un papel preponderante en la enseñanza, hoy día los hombres también se encargan de enseñar a las personas aprendices.

### **2.1. Estado actual de la cerámica chorotega**

Las artesanías chorotegas en cuestión y las comunidades que las producen, si bien han sido ingresadas al mercado de intercambio económico desde la década de 1970 con el desarrollo del turismo, no han sido negativamente afectadas por la mayoría de los problemas que suele acarrear la mercantilización de estos bienes. Sin embargo, de forma análoga al caso expuesto por Ridwan y Ridwan (2019), las expresiones patrimoniales inmateriales que se asocian a los objetos materiales comercializados no están siendo explícitamente destacados. Esto lleva a que, aunque el objeto material se aprecia por contar con un contenido inmaterial, explicitado por el Sello de la Denominación de Origen, que fue resultado de todo el proceso que partió con las organizaciones locales y siguió con la intervención de las universidades, tal inmaterialidad se percibe abstracta a ojos de quien adquiere o admira dicho objeto.

No es, por tanto, la profesionalización/mercantilización un problema en sí, sino la aproximación abstracta que se hace de la inmaterialidad, la cual debe ser visibilizada (revitalizada), en uno o más de los tres ejes planteados por Ridwan y Ridwan (2019), a saber:

- Revitalización a través de actores empresariales: busca generar valor al bien cultural, a la vez que se preserva su carga cultural, la cual se integra como parte de su valor. En este caso, se trabaja con las personas artesanas para generar objetos de valor adaptados al mercado, pero en el marco de la salvaguardia del bien cultural.
- Revitalización comunitaria: se busca educar a la comunidad (toda persona que pueda apreciar al bien cultural), para generarle a este valor cultural.
- Revitalización institucional: se trabaja con las instituciones para generar regulación que contribuya a la revitalización, promueva políticas y facilite el fortalecimiento de la tradición cultural.

En conclusión, se busca promover la preservación sin detrimento alguno de los beneficios que la profesionalización puede aportar a las comunidades artesanas. ***La gestión del patrimonio cultural es un ciclo cuyo objetivo es reactivarlo y mantenerlo sano.***

### **Relevancia de la investigación para el patrimonio**

En el desarrollo de este proyecto, se ha analizado históricamente la patrimonialización de las cerámicas con motivos chorotegas de la región de Nicoya en Guanacaste, Costa Rica, que van desde la iniciativa comunal de abrir un Ecomuseo en San Vicente (1995), la declaratoria de Patrimonio Cultural Inmaterial (2013) y la obtención del Sello de Denominación de Origen para estas cerámicas (2017). Como fruto de este último, las artesanías han tenido un creciente valor económico y ha contribuido al desarrollo comunal de la región. Sin embargo, la mayoría de los proyectos están enfocados a su comercialización, creando una profesionalización de la persona artesana y una mercantilización del objeto gracias a su estética e historicidad, dejando de lado la continuidad de las tradiciones, rituales y costumbres que están asociadas a la creación misma. Por esto, se ha identificado como problemática el eclipsamiento de las manifestaciones y expresiones patrimoniales inmateriales ante las expresiones materiales perceptibles en las cerámicas. Significando así que el objeto mismo por su valor estético opaca a aquellos saberes, rituales e historia que comparte la comunidad.

Algunas de las expresiones patrimoniales inmateriales están representadas por las creencias de las personas artesanas en los tres momentos más importantes: extracción de materiales, preparación de las pastas cerámicas y manufactura de las piezas, donde se integran la cosmología de las culturas ancestrales con el mestizaje del país, el respeto a la naturaleza y a las fuerzas naturales, los roles de género y la virtud de la sangre femenina, entre otros. Pero también encabezan todos aquellos saberes que se transmiten de generación en generación, factores técnicos sobre la humedad de la pasta, tiempos de cocido o cantidad de veces de amasado.

Por otro lado, la manufactura de las cerámicas chorotegas refiere a una de las tantas manifestaciones culturales de Costa Rica. Esta diversidad cultural heredada por la sociedad costarricense es reconocida hoy día por el Estado en el artículo primero de la Constitución Política, que dice: «Artículo 1.- Costa Rica es una República democrática, libre, independiente, multiétnica y pluricultural». La identidad costarricense surge desde la creación de la República, en el siglo XIX, justo después de que se consolidara la Nación como un Estado soberano con la Independencia en 1821. La identidad cultural resulta ser un ente continuo y que va cambiando, sin embargo, hoy aún cuenta

con lemas como: «Orgullosos de nuestras raíces», raíces entendidas como herencia que viene de las sociedades que precedieron, o sea, características culturales que forjan el patrimonio costarricense. Esta valoración de las raíces, en las culturas, rememora una memoria colectiva y a la conciencia histórica se le atribuye un sentido propio, lo valora y lo considera una pertenencia que lo distingue.

Así, estos atributos tienen valor patrimonial al reconocer algo distintivo respecto a otros bienes culturales, conciencia de herencia, de protección y legado para futuras generaciones (Chang Vargas, 2010). Y representa el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente. Pero este significado originario, como menciona Gómez (2010), está sufriendo diversas transformaciones. Si la tradición es la herencia del tiempo social en la memoria colectiva, el legado del pasado, lo es también debido a su renovación en el presente; porque la tradición, la transmisión de la cultura entre las generaciones, se construye a partir de la contemporaneidad. La tradición cobra pleno sentido cuando los contemporáneos la reviven y, de este modo, se la apropian (Gómez, 2010).

Por otro lado, todos los años se conmemora la Independencia, como un acto nacional y festivo los 15 de septiembre, sin embargo, el próximo 2021, no solo se festejaría un cumpleaños más, sino los doscientos años de este hecho importante. Un hecho que representa no solo la soberanía, sino también la celebración de los hitos que cohesionan a la sociedad costarricense, como sus tradiciones y su identidad representada en ellas. Por tanto, es un marco de celebración importante, en el cual se quiere contribuir evidenciando las prácticas asociadas, para reforzar la cohesión social, el sentido de pertenencia y como parte de las obligaciones que tiene Costa Rica como Estado parte de la Convención de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. En el entendido de que la tradición es una construcción social que cambia temporalmente, de una generación a otra; y espacialmente, de un lugar a otro. Es decir, la tradición varía dentro de cada cultura, en el tiempo y según los grupos sociales; y entre las diferentes culturas (Gómez, 2010).

Con respecto a la cerámica chorotega, Costa Rica ha demostrado especial interés, existe una creciente valoración de las piezas y de la comunidad a la que pertenece, pues la ha declarado Patrimonio Cultural Inmaterial como medida de distinción sobre otras prácticas y se ha tratado de fortalecer mediante una DO. Haciendo gala de esos valores que Costa Rica quiere valorar de sí misma. Lo anterior contiene una problemática en sí misma, pues esta valoración ha llevado a que se eclipsen las expresiones patrimoniales inmateriales y se promueva más el objeto que lo contiene, perdiendo un poco de su contexto patrimonial.

No obstante, como menciona Pérez Ruiz (2004), si se partiera de una noción antropológica de cultura, se haría redundante cualquier especificación; no solo porque la cultura nunca se ha dejado de entender con una dimensión inmaterial, sino porque la cultura material no tendría mucho sentido sin los valores y significados asociados a sus elementos; dejando en claro que la importancia de no diferenciar las dos categorías, y en este proyecto, de no solo celebrar una, sino ambas como un todo.

Dawson (2004) cuestiona que El Taj Mahal (India), las Pirámides, la Mona Lisa, etc., por ser objetos de gran valor simbólico, ocupan el centro del escenario a expensas de las formas populares de las expresiones culturales o de la verdad histórica. Lo más importante es la cuestión de los valores y la valorización: lo que se calificaba como patrimonio cultural se consideraba que debía ser estable, estático, con unos «valores intrínsecos» y unas cualidades de «autenticidad» (Dawson, 2004). Pero hoy día cada vez tiene más importancia en el campo del patrimonio revelar los valores cambiantes de las comunidades vivas de las sociedades.

Por último, el Bicentenario de la independencia de Centroamérica, y de Costa Rica, por ende, es una oportunidad que no se puede dejar pasar para visibilizar el Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación, que le es propio y heredado a cada costarricense, como un momento cultural para recrear cultura, mantenerla viva y salvaguardar el patrimonio del país.

## Capítulo IV. Propuesta proyectual

En busca de una gestión integral de la cerámica chorotega como patrimonio cultural en Costa Rica, en este capítulo se analiza el proceso de patrimonialización y las acciones que se han llevado a cabo, con el fin, de definir las áreas donde este proyecto pueda influir en visualizar todas las manifestaciones patrimoniales del fenómeno patrimonial.

### 4.1. Descripción del proyecto

Se entiende por salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial: *Garantizar que la manifestación y transmisión sean perdurables en el tiempo, manteniendo el valor y la función que este tiene para las personas, comunidades, grupos e individuos que lo practican* (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020). Cuando la práctica y transmisión de un elemento aseguran su continuidad, no es necesario emplear medidas de salvaguarda ni intervenciones externas, lo más adecuado es aplicar medidas generales de salvaguarda como la **sensibilización** acerca de su valor e importancia.

El proceso de patrimonialización de la cerámica chorotega ha venido desarrollándose de forma orgánica desde la década de 1970, con el inicio del comercio de las piezas que propició la organización local, el cual desembocaría en la fundación del Ecomuseo de la Cerámica Chorotega en 1995. Como se observa en la **Figura 7**, este proceso se ha llevado a cabo en seis fases, la identificación y documentación (fases 1 y 2) de la práctica cerámica se potenció con el involucramiento de las universidades públicas, y culmina con una herramienta de protección (fase 3) como lo es el Sello de Denominación de Origen.

Hoy en día, las ventajas que ha traído este proceso son evidentes, pero también se identifican áreas en las que se debe continuar trabajando, como es la promoción, la sensibilización y el seguimiento (fases 4, 5 y 6 en la **Figura 7**), con las cuales se completaría el ciclo del proceso de salvaguardia. Se ha identificado que la mercantilización de las piezas, la profesionalización de la labor artesanal, la protección otorgada por la denominación de origen y los elementos asociados son aportes positivos en el contexto del plan de

salvaguardia. Sin embargo, este plan, que se ha desarrollado de manera orgánica por iniciativas independientes (personas artesanas, universidades), aún tiene que completarse y reevaluarse en cada una de sus fases. Se identificó que bajo las circunstancias en que se desarrolló el proceso de patrimonialización se ha puesto mayor atención a la expresión material, y como en un proceso de gestión integral se debe intentar llenar todas las necesidades y vacíos, económicos y técnicos sin dejar de lado todos los aspectos del fenómeno patrimonial, en este proyecto se realiza un seguimiento a las acciones llevadas a cabo en el proceso de patrimonialización y se centra en tres acciones concretas en la gestión que visualicen todas las manifestaciones patrimoniales y no se priorice sobre una.



Figura 7. Fases de desarrollo del proceso de salvaguardia de la cerámica chorotega. Las tres primeras fases se desarrollaron de manera orgánica. Para las fases 4, 5 y 6 se presentan propuestas en este trabajo.

Dichas acciones se proponen en las fases de Promoción, Sensibilización y Seguimiento, con intervenciones objetivo que permita llenar los vacíos mencionados. Así, se proponen como objetivos del proyecto los siguientes:

#### 4.2. Objetivo general

Intervenir en tres fases del proceso de patrimonialización de la cerámica chorotega como fenómeno patrimonial mediante acciones que permitan visualizar todas las manifestaciones y expresiones materiales e inmateriales.

#### 4.3. Objetivos específicos

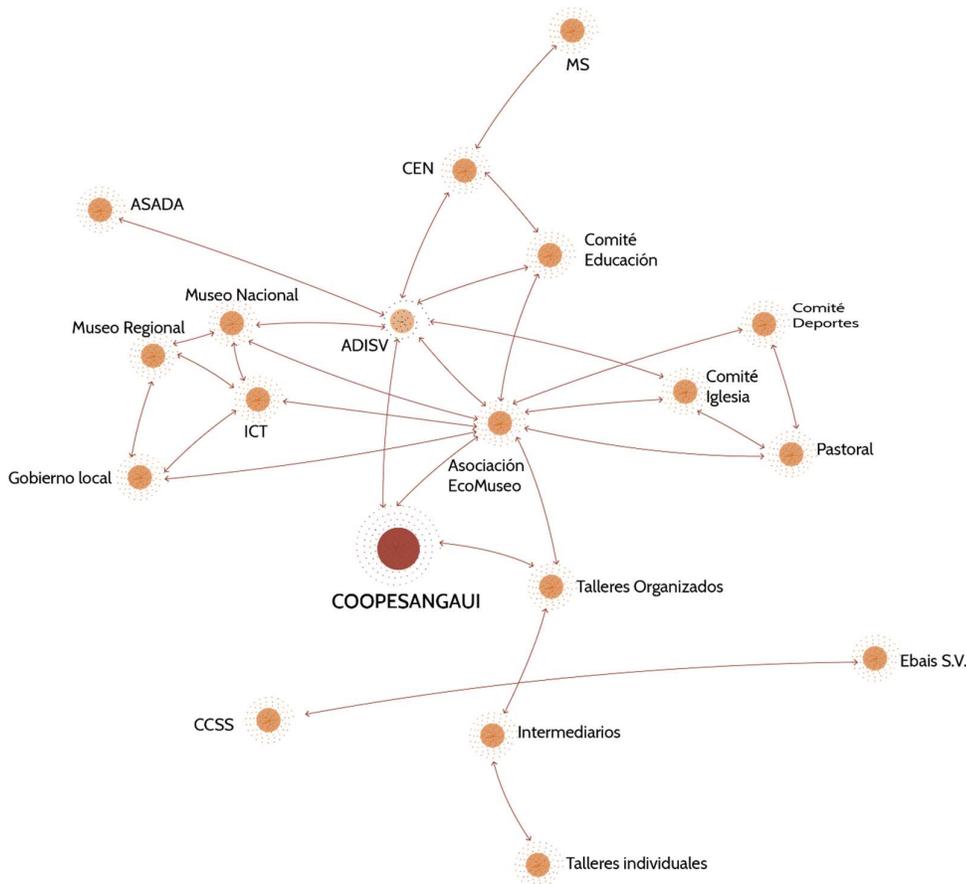
- Proponer un signo contextualizador como elemento que potencie la promoción de las piezas cerámicas y permita la visibilización de todas las expresiones patrimoniales materiales e inmateriales.
- Especificar los elementos básicos para la sensibilización de las expresiones patrimoniales de la cerámica chorotega mediante una curaduría para la exposición de piezas chorotegas en la celebración del Bicentenario de la independencia de Costa Rica.
- Identificar los elementos fundamentales para fortalecer la valoración de la cerámica chorotega y que sirva de guía de buenas prácticas en procesos de patrimonialización y estudios futuros.

#### 4.4. Actores y socios estratégicos

En el trabajo de Rueda (2011), el autor, mediante el proyecto que llevó a cabo para estudiar la factibilidad de la denominación de origen, identificó un entramado de relaciones de distintos actores locales y gubernamentales. En ambas comunidades, San Vicente y Guaitil, poseen comités para áreas de cultura, deportes, salud y educación. Lo que les ha permitido hacer nexo con distintas instituciones gubernamentales. Los recursos de estos comités y sus actividades se han canalizado mediante las Asociaciones de Desarrollo (ADI), quienes han servido de intermediarias con el Gobierno Local (GL).

En este informe de Rueda (2011), se extraen los mapas de actores principales de las dos comunidades, además, se aprecia en la **Figura 8** que las ADI concentran cierto grado de poder, al tener múltiples relaciones y poseer el papel de canalizadoras de los recursos, conformándose en actores importantes en cualquier proyecto ligado a la cerámica chorotega.

En San Vicente radica el Ecomuseo de la Cerámica Chorotega, el cual cuenta con una asociación que concentra cierto grado de poder, gracias a sus relaciones y su rol de vinculación con actores externos al territorio, como el ICT (Declaratoria de Interés Turístico y Cultural de la Comunidad) y el Museo Nacional mediante su Programa Regional de Museos Comunitarios (Rueda 2011).

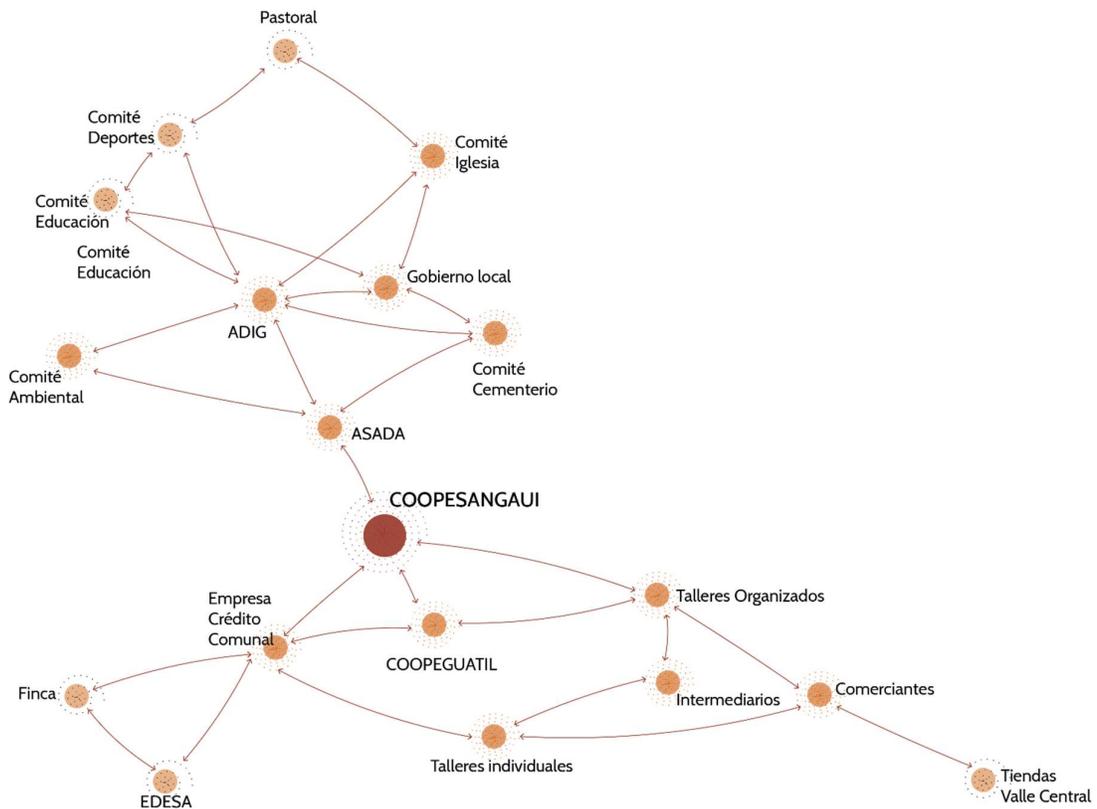


**Figura 8.** Red de actores sociales presentes en la comunidad de San Vicente, adaptada de Rueda (2011)

Por su parte, existen en Guaitil grupos organizados de personas artesanas y talleres individuales, según Rueda (2011), en el presente ocupan lugares específicos dentro de las dinámicas sociales que incluyen las normas sociales de intercambio de conocimiento, cooperación y reciprocidad. Además, existen los comités de Deportes, Ambiente, Educación, Iglesia, Cementerio y el Acueducto Rural (ASADA), los cuales interactúan ya sea directa o indirectamente con el gobierno local, la Municipalidad de Santa Cruz y la Asociación de Desarrollo Integral de Guaitil (ADIG) (Rueda, 2011). De estas organizaciones, para el proyecto son de gran interés las cooperativas COOPEGUAITIL R.L y COOPESANGUAI R.L, que incluyen a los talleres organizados de la comunidad. Esta última agrupa dos comunidades, San Vicente en Nicoya y Guaitil en Santa Cruz, pero, a pesar de la división política, debido a sus dinámicas socioculturales son un territorio construido socialmente.

En el caso específico de San Vicente (**Figura 9**), los talleres se organizan mediante vínculos familiares y afectivos en pequeñas empresas. Presenta mayor centralidad y mayor grado de intermediación entre actores sociales. Se rescata la importancia de la ADISV y el Ecomuseo como los actores más

influyentes, así como su estrecha relación con instituciones centrales y regionales como el Instituto Costarricense de Turismo (ICT), el Museo Nacional (MNCR) y Regional (Rueda, 2011).



*Figura 9. Red de actores sociales presentes en la comunidad de Guaitil, adaptada de Rueda (2011)*

Con este panorama social, económico y político, se presentan, a continuación, los vínculos para el proyecto, articulando los enlaces ya existentes de las comunidades artesanas y los intereses de proyectos como los de las universidades públicas y el gobierno de Costa Rica (**Figura 10**):

- *Gobierno de Costa Rica*: mediante la primera dama, Claudia Dobles Camargo. En el 2019 visitó a las personas artesanas con el fin de escuchar sus preocupaciones e incentivar los cambios para la recuperación de tierras y puestos de trabajo.
- *Ministerio de la Cultura y Juventud de Costa Rica*: interés de la ministra de Cultura, Sylvie Durán Salvatierra, en la promoción de la cultura y de los oficios en el resto del país, mediante campañas de aprendizaje y difusión.
- *Municipalidad de Nicoya y Santa Cruz*: con quienes se ha estado en conversaciones para las eventuales compras de terrenos y donación de servicios, con el fin de acceder a un próximo Centro Artesanal donde

COOPESANGUAI R.L. puede tener operaciones administrativas, educacionales y laborales.

- *Universidad de Costa Rica - Vicerrectoría de Acción Social (VAS) - Escuela de Artes - profesora Iria Salas*: mediante el proyecto EC-429 Promoción y fortalecimiento de la Cerámica Chorotega. El cual tiene como objetivo: fortalecer la producción, gestión y difusión de la cerámica chorotega con denominación de origen para lograr un mayor posicionamiento y comercialización dentro de los diferentes mercados, cuyo financiamiento surge de los fondos de la VAS para la Gestión Cultural.
- *Cooperativa de Artesanos de San Vicente y Guaitil COOPESANGUAI R.L - Luis Gutiérrez, Miguel Leal, Nury Marchena Grijalba*: la cooperativa nació con el fin de buscar el fortalecimiento, rescate y promoción de la cerámica chorotega de la zona de Guaitil de Santa Cruz, San Vicente y Las Pozas de Nicoya. Su fuente de financiamiento es mediante las personas asociadas, y se conforma de alrededor de 130 artesanos y 74 talleres (diciembre 2019).
- *Artesanos y artesanas de los pueblos Guaitil de Santa Cruz, San Vicente y Las Pozas de Nicoya*: existen tan solo 12 talleres que pueden dar el Sello de Denominación de Origen.
- *Turista nacional y extranjero*: quienes promueven el mercado de las cerámicas, con sus compras e interacción con las personas artesanas.
- *Otros consumidores*: coleccionistas que encargan cerámicas especiales, trabajos de gran cantidad como hoteles y otros clientes al por mayor.

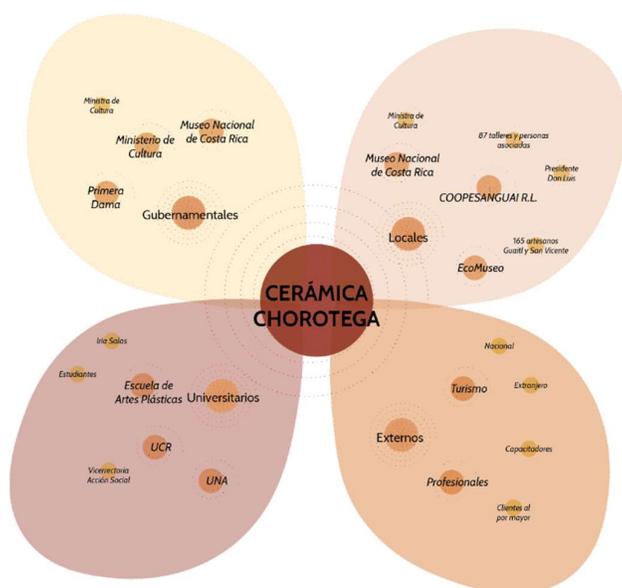


Figura 10. Mapa de actores vinculados al caso de estudio.

#### 4.5. Acciones de intervención en las fases de patrimonialización

El proyecto se diseña mediante tres acciones de intervención paralelas, las cuales se explican a continuación, recordando que se desea cerrar círculo de la salvaguardia del patrimonio mediante acciones en la sensibilización, con un guion curatorial, la promoción y valoración de los elementos constituyentes mediante un signo contextualizador en los objetos a la venta y, por último, para darle un sostenimiento y una sistematización, se creará una guía de buenas prácticas con las principales recomendaciones de este proyecto:

### Plan de Salvaguardia Patrimonio Cultural Inmaterial



*Figura 11* Resumen de acciones de intervenciones propuestas para la promoción, sensibilización y seguimiento de la cerámica chorotega como fenómeno patrimonial.

#### 4.6. ACCIÓN DE INTERVENCIÓN I. Creación de un signo contextualizador

El signo contextualizador deberá ser construido mediante un proceso colaborativo e iterativo. Colaborativo puesto que, con él, se busca visibilizar los atributos inmateriales de las piezas, como lo son los ritos, costumbres y vida de las personas artesanas. Por tanto, la comunidad debe estar involucrada para que aporte, desde su visión, esos elementos. Su diseño, sin embargo, busca comunicar, por lo que dentro del equipo de trabajo deberá haber personas que aporten desde su profesión para encontrar la manera más asertiva de comunicación de los elementos expresados por las comunidades.

Por otra parte, el proceso también deberá ser iterativo, pues, una vez definidos los elementos que las personas artesanas sientan que les representan, estos

deberán ser interpretados y expresados en un lenguaje visual y escrito para concretar el signo contextualizador. Una vez que se cuente con esto, tales diseños serán presentados a la comunidad para que determine si se siente representada en ellos. El objetivo es encontrar un equilibrio donde el lenguaje visual y escrito del signo contextualizador sea respetuoso de la comunidad, pero a la vez adecuado para que comunique de forma sencilla y asertiva al público general.

Es posible que las diferentes personas artesanas se sientan identificadas con distintos elementos, en ese caso, se deberá hacer una selección cuidadosa de los elementos para generar una base general, que podrá, por supuesto, ser adecuada a cada persona artesana, pero, de nuevo, manteniendo un cuidadoso equilibrio entre la estandarización y la particularidad. Para lograr esto, por ejemplo, se incluirá una sección que hable de la persona artesana, algunas querrán que se muestre su taller, otras sus hornos, otras el proceso de formado de las piezas, pero el marco general del signo será el mismo y tendrá un sitio para la persona artesana. Con ello se busca facilitar el proceso y convertirlo en algo que pueda ser sostenido en el tiempo sin gran esfuerzo.

## Signo Contextualizador



*Figura 12. Detalles sobre el signo contextualizador que acompañará la venta de las piezas.*

Como ejemplo, se destaca un signo tipo etiqueta QR en el que las personas puedan escanear y observar videos, un libro o algún tipo de comunicación que muestre las manifestaciones de la cerámica chorotega.

### Plan de ejecución del signo contextualizador

- Mapeo inicial (2 semanas): se realizarán reuniones con la comunidad, de tal forma que se cuente con una representación significativa de la misma, para identificar los elementos candidatos a ser incluidos en el signo contextualizador. Previo a cada reunión, el equipo de trabajo deberá llevar una propuesta de elementos inicial, así como una

herramienta que permita desarrollar un diálogo o actividades con la comunidad, para corroborar, descartar o identificar elementos.

- Propuesta inicial (2 semanas): con base en el mapeo inicial, se realizará una propuesta de signo contextualizador, tomando en cuenta el lenguaje que debe utilizarse para la comunicación con el público general a la vez que se respeta a la comunidad.
- Evaluación inicial (una semana): una vez que se tenga la propuesta, esta será presentada a la comunidad, la cual deberá evaluarla con base en una herramienta que deberá preparar el equipo de trabajo. Dicha herramienta preguntará a la comunidad sobre lo que siente al ver el signo, si se siente representada en él, si se respetan sus costumbres, etc.
- Iteraciones (un mes): este proceso deberá repetirse hasta alcanzar el equilibrio mencionado anteriormente en el cuerpo de este trabajo. Se espera que esta etapa no lleve más de un mes.

Diseño final y manual de uso (una semana): una vez finalizado el signo contextualizador, y cuando cuente con la aprobación de la comunidad, se deberá entregar junto con un manual de uso. Esto dado que las peculiaridades de cada taller se convertirán en elementos dentro del signo, pero el signo será uno, con los mismos elementos, por tanto, el manual de uso especificará cómo integrar los elementos particulares para no perder la homogeneidad, a la vez que se satisfacen las particularidades.

#### **4.7. ACCIÓN DE INTERVENCIÓN II. Guion curatorial para la exposición de la cerámica chorotega en el Bicentenario de la Independencia de Costa Rica**

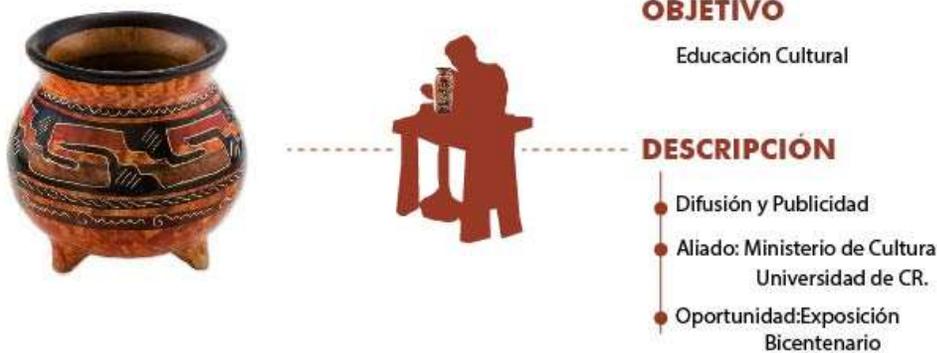
Para el diseño de la exposición, se creará un ambiente propicio con el fin de que las comunidades artesanas y su manifestación cultural se vean identificadas en el producto final, por ello, en el presente trabajo se seguirá la aproximación curatorial que describe Zambrano (2010), quien presenta a la curaduría como: «un agente mediador entre instituciones, artistas y público», junto con la visión presentada por Ospina Santamaría (2015) sobre el rol de creación cultural y enseñanza comunitaria, que puede generar una curaduría cuando se combina con la gestión cultural. Como caso de estudio se presenta lo que Lleras et al. (2019) llaman «*curatorship for meaning making*», en su trabajo sobre el Museo de Memoria de Colombia, en el cual involucran a la comunidad y a las víctimas de los conflictos armados colombianos como parte integral del proceso curatorial para generarle un sentido a la exposición.

Bajo el anterior marco, se propone como pilar central de la exposición a las personas artesanas. Son estas quienes le dan unidad a la cerámica chorotega, al ser hoy día las depositarias de la tradición. Además, dado que en este proyecto se ha planteado como objetivo promover, valorar y revitalizar los atributos inmateriales de la cerámica chorotega, centrar la exposición en las

personas artesanas facilita que se pueda orbitar alrededor de estas, en ese espacio circundante se encuentran las tradiciones, técnicas y costumbres en forma de acervo cultural, custodiado por cada una de las personas artesanas.

En la exposición, las piezas cerámicas contarán una historia, la historia de su creación a manos de una persona artesana que habita en Guaitil o San Vicente, quien trabaja con las manos en una pequeña casa-taller. También contarán la historia de aquellas personas que se adentran en el Cerro Curiol en busca de estos pigmentos tan característicos, hablarán del silencio ritual que quienes buscan los curioles guardan para no perder la veta, porque, si se hace ruido, «los curioles se esconden».

## Guión Curatorial

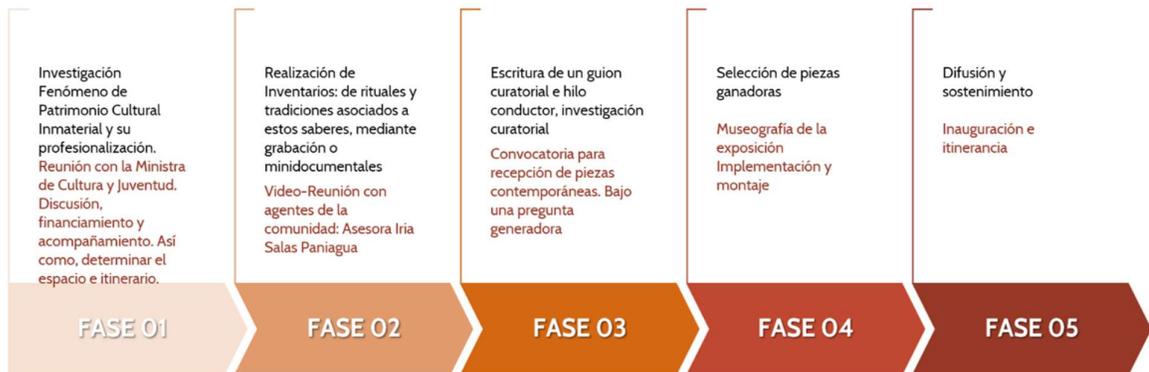


*Figura 13. Detalles sobre el guión curatorial que se plantea para la exposición.*

### **Propuesta para la exposición**

Se propone centrar las obras en imágenes de las personas artesanas (fotografías, por ejemplo) en sus labores. Estas imágenes serían la pieza central. Alrededor de este núcleo que es la persona, se colocará alguna pieza cerámica, herramientas, cenizas del horno, una pieza en bizcocho, una pieza rota o malograda y al lado de la fotografía una historia contada por la persona artesana. Lo que se busca con este formato es ejercer una curaduría responsable que visibilice los aspectos inmateriales de las obras, los cuales, hasta el momento, dado el proceso orgánico que se ha seguido para la salvaguardia de la cerámica chorotega, no han sido visibilizados explícitamente.

Cada obra, por tanto, se compondrá de un núcleo (la persona artesana en su oficio) junto con un cinturón cultural que la rodea. Uno de los elementos de ese cinturón es la pieza terminada.



*Figura 14* Fases para el desarrollo de la exposición que busca promover la cerámica chorotega

Es importante destacar que la exposición se podría llevar a cabo a finales del año 2021, iniciando con la Inauguración el 15 de septiembre de 2021, día de la conmemoración de la Independencia de Centroamérica.

#### Plan de ejecución del guion curatorial

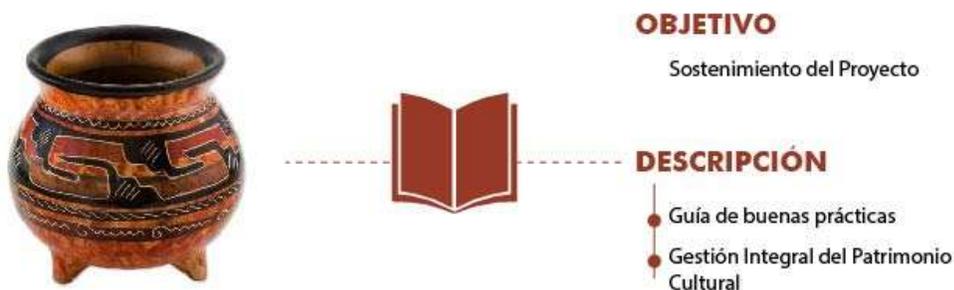
- Curaduría comunitaria (un mes): dado que se plantea una curaduría comunitaria, donde el eje central de la exposición son las personas artesanas, deberá definirse ese elemento (con el acompañamiento de personal calificado) y los demás elementos que le acompañarán, de forma conjunta con la comunidad de personas artesanas. Para esto, se podría plantear un taller al que se llegue con una propuesta de montaje digital y se realicen las modificaciones necesarias de acuerdo con las observaciones de la comunidad. Posteriormente, se deberá llevar a cabo la obtención de dichos elementos, por ejemplo, fotografías de las personas artesanas en sus labores y obtener los permisos de las personas participantes.
- Relato (3 semanas): con los elementos que se definieron en la curaduría comunitaria, se procederá a plantear un relato mediante la asesoría del personal calificado. Este relato deberá centrar su atención en los elementos anteriormente definidos, como lo es la extracción de las materias primas, su procesamiento, los rituales, el formado de las piezas, la cocción, la pintura, etc. El objetivo es visibilizar la riqueza cultural que carga cada pieza de cerámica chorotega, mostrar que cada una es única, no solo por ser artesanal, sino porque es realizada en un taller diferente, por personas artesanas distintas, con historias diferentes.

Propuesta de montaje (2 semanas): finalmente, deberá realizarse una propuesta de montaje con base en la cual se pueda proceder a la obtención de los materiales y la organización subsecuente.

#### 4.8.ACCIÓN DE INTERVENCIÓN III. Creación de una guía de buenas prácticas

Cuando se partió con el proyecto, se encontró que las partes disociadas del patrimonio cultural tienen el origen en la educación y sensibilización de parte de las personas gestoras o las instituciones que trabajan con las comunidades y que tienen buenas intenciones, pero se centran en la profesionalización o en la mercantilización de los objetos, invisibilizando los atributos intangibles de la manifestación cultural.

## Índice de Contenidos



*Figura 15. Detalles sobre el manual de buenas prácticas que se plantea para promover la sostenibilidad de la cerámica chorotega en el tiempo tomando en cuenta las condiciones actuales.*

Por este motivo, es importante contemplar un mecanismo para el sostenimiento de las observaciones y recomendaciones presentes en este trabajo. El mecanismo propuesto es el de una guía de buenas prácticas creada en conjunto con la comunidad, pero destinada al uso de las personas dirigentes de proyectos.

La guía deberá construirse mediante mesas de diálogo y con especial atención en las personas que poseen experiencia en el desarrollo de las prácticas y de sus proyectos. Además, la guía busca velar porque las actividades de sensibilización no descontextualicen ni desnaturalicen las manifestaciones o expresiones y que, por el contrario, intente visibilizar todas las partes. Además, entender al patrimonio cultural como un fenómeno vivo.

Finalmente, se podría concretar con un decálogo (Tipo infografía de 10 reglas básicas) de la cooperación que debe existir entre gestores, comerciantes y personas artesanas. Que sea de fácil lectura y comprensión.

#### Plan de ejecución manual de buenas prácticas

En el caso del manual de buenas prácticas, se llevaría a cabo en un mediano plazo, es decir, quizá sea un trabajo de 2 años. Pero, debido a la contingencia 2020, es difícil planificar reuniones de trabajo con las personas actoras, gobierno e instituciones a la vez. En los Anexos se presenta un esquema recomendado para el índice de contenidos de este manual.

#### 4.9. Posibles fuentes de financiamiento

##### Fondos

##### Objetivos del fondo concursable

Privado: tiendas y puntos estratégicos de ventas, ya existentes y nuevos.



Retail: Puntos Estratégicos de Ventas  
Enlaces con museos para que vendan *souvenir* de cerámica con sello de DO.

- Enlaces con museos para que vendan *souvenir* de cerámica con sello de DO e incorporen el Sello Contextualizador.  
- Hoteles de turismo, con *souvenir* e información patrimonial sobre la cerámica chorotega. En la actualidad, ya se hacen pedidos por parte de los hoteles, se haría una sensibilización a los comercios y personas artesanas para que utilicen el Sello Contextualizador en conjunto con la DO.

Fondos para el emprendimiento del Ministerio de Economía, Industria y Comercio de Costa Rica.

Se postulan una vez al año y comprenden emprendimientos de todo tipo. Iría dirigido a los emprendimientos colectivos y necesidades de la comunidad y de las asociaciones para implementar el plan.



Fondos de la Municipalidad de Santa Cruz, Guanacaste (Guaítíl)  
Municipalidad de Nicoya (San Vicente)

Presupuesto de cada una de las municipalidades para fomento de la cultura e innovaciones. Se acceden anualmente según presupuesto de las municipalidades.



Convocatoria de Puntos de Cultura de Costa Rica, por la Dirección de Cultura del Ministerio de Cultura y Juventud

Es un programa de estímulos y sinergias orientado al fortalecimiento de organizaciones, redes, iniciativas colectivas y espacios socioculturales vinculados con la promoción de la diversidad cultural, la



economía social solidaria y la salvaguarda del patrimonio cultural y natural.

Pueden participar de la convocatoria las asociaciones, fundaciones, sociedades civiles sin fines de lucro, asociaciones de desarrollo (no se requiere “idoneidad” para el manejo de fondos públicos), cooperativas autogestionarias vinculadas con temáticas culturales y Juntas de Educación, Salud. Máximo de ₡10.000.000 (diez millones de colones

<http://iberculturaviva.org/inscripciones-abiertas-para-a-terceira-convocatoria-de-pontos-de-cultura-da-costa-rica/?lang=es>

Dirección de Cultura: convocatoria abierta para dos fondos concursables sobre patrimonio y herencia cultural.

1. Programa: Fondo de estímulo para la Herencia Cultural
2. Programa: Punto de cultura

El propósito del fondo es impulsar el quehacer de gestores y organizaciones que trabajan en el campo de la cultura, apoyando proyectos que reconozcan, visibilicen y fortalezcan las distintas expresiones de la herencia cultural, también conocida como patrimonio cultural inmaterial, presente en todo el territorio costarricense.

<https://www.dircultura.go.cr/programas/becas-taller>



Puntos de Cultura es un programa de estímulos y sinergias orientado al fortalecimiento de organizaciones, redes, iniciativas colectivas y espacios socioculturales vinculados con la promoción de la diversidad cultural, la economía social solidaria y la salvaguarda del patrimonio cultural y natural, que apoya estas iniciativas mediante un fondo concursable y espacios de encuentro.

Gobierno de Costa Rica. Financiamiento del Ministerio de Cultura y Juventud para los eventos del Bicentenario

Mediante el financiamiento de la Comisión Nacional de Conmemoraciones Históricas. El presupuesto estará destinado para la exposición de la cerámica chorotega; la cual debido a la COVID-19 no podrá ser itinerante.



Integrantes de la comisión:

Manuel Araya Incera y Gertrud Peters Solórzano, de la Academia de Geografía e Historia

Álvaro Jiménez Morales del Ministerio de Cultura y Juventud, y Karina Salguero Moya, por parte del Ministerio de Cultura y Juventud/SINART.

Adriana Sequeira Gómez, de Editorial Costa Rica.

Ana Paulina Malavassi Aguilar, por parte de la Universidad de Costa Rica.

Alexander Barquero Elizondo, del Archivo Nacional de Costa Rica.

#### **4.10. Modelo del proyecto**

El modelo de gestión es de carácter público-privado. Las instituciones estatales involucradas, como las universidades públicas y el Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica, se articularán con las organizaciones comunales y las entidades locales para llevar a cabo las acciones propuestas. En el caso del guion curatorial para la exposición de obras, serán los museos, que se encuentran bajo la institucionalidad estatal, ya sea del Ministerio de Cultura o del Banco Central de Costa Rica, los que acompañarán en la ejecución a la comunidad, a llevar a cabo la exposición final siendo prioridad la intervención del Ecomuseo de la Cerámica Chorotega y el Gobierno de Costa Rica mediante el presupuesto para la conmemoración del Bicentenario. El signo contextualizador deberá ser realizado en un formato colaborativo entre las universidades públicas y la comunidad.

Como conclusión, para el análisis de este caso, cuando se estudia al patrimonio como un fenómeno patrimonial se sensibiliza sobre las multiplicidades que este tiene, por esto, se presenta un modelo dinámico, que al cerrarse debe replantearse a sí mismo, contemplando las nuevas investigaciones, opiniones de las personas y comunidades y siempre abierto a incluir cualquier otra manifestación que se identifique.



## Conclusiones

El patrimonio cultural inmaterial debe entenderse como categoría analítica, con la funcionalidad de servir de herramienta de análisis. El objeto de estudio, el patrimonio cultural (PC) en este caso, tiene un origen ontológico independiente de las categorías analíticas; estas últimas describen al objeto de estudio. Por tanto, el que haya categorías analíticas para describir la materialidad e inmaterialidad del PC no implica que este pueda (o deba) ser dividido, sino que esas categorías contribuyen a una mejor descripción y comprensión de este, sin ir en detrimento de su integridad.

Se concluye que la aproximación fenomenológica al patrimonio cultural concilia el conflicto que se presenta entre el patrimonio y lo que se ha dado en llamar sus componentes o atributos (por ejemplo, material e inmaterial). En este trabajo el patrimonio se considera uno e indivisible. Por otra parte, se presenta el concepto de fenómeno patrimonial, que es aquello que percibimos gracias a sus diversas manifestaciones, son estas manifestaciones las que podemos categorizar como materiales e inmatrimoniales, no al patrimonio en sí, sino al fenómeno, a las manifestaciones

La denominación de origen (DO) de la cerámica chorotega ha contribuido a generar un valor diferenciado de las piezas producidas bajo su sello. Eso ha propiciado la profesionalización del oficio artesanal, lo cual contribuye a la estabilidad económica de las comunidades artesanas y, en cierta forma, a la salvaguarda misma de la cerámica chorotega, pues las comunidades cuentan de esta manera con un incentivo adicional para perpetuar su producción.

Por otra parte, la DO, así como la profesionalización y mercantilización que con ella se desarrollan, se ha ejecutado de tal forma que hay cierto eclipsamiento de los valores inmatrimoniales de la cerámica chorotega, pues la gestión se centra, por ahora, en los objetos físicos, lo cual acarrea consecuencias no deseadas, como la desmitificación del oficio artesanal o las presiones del mercado turístico, entre otras.

La problemática, en este caso, no es la DO o la mercantilización en sí, sino la gestión centrada en el objeto físico. Como solución se plantea un marco conceptual fenomenológico para el patrimonio cultural, desplazando el foco de la gestión que va desde el objeto físico (una de las múltiples manifestaciones del fenómeno patrimonial), hacia el patrimonio cultural mismo; tomando en cuenta lo que ha logrado la gestión actual, cuyas acciones se sitúan y analizan con las herramientas conceptuales planteadas para el fenómeno patrimonial y sus manifestaciones. En concreto se propone reforzar la preservación de los valores culturales tradicionales del objeto cultural mercantilizado por medio

de tres acciones clave: la promoción, la sensibilización y, el seguimiento y evaluación del sistema de gestión de la cerámica chorotega.

Este trabajo plantea una nueva aproximación conceptual al patrimonio cultural, sus manifestaciones, expresiones y el análisis de estas. Se abre así una gama de posibilidades para desarrollar los conceptos más allá del alcance de este trabajo y para repensar la concepción y la gestión del patrimonio. Por ejemplo, se recomienda una exploración posterior que desarrolle a profundidad la idea del patrimonio cultural, alrededor del cual orbita la gestión, y el fenómeno patrimonial, al cual se le aplican herramientas de análisis para apoyar la gestión.

Toda manifestación patrimonial, se concluye parafraseando a Merleau-Ponty, se encuentra en el mundo como el corazón en el cuerpo, forma con él un sistema. Se sugiere repensar al patrimonio cultural desde este nuevo marco conceptual e iniciar el camino hacia una superación de los conflictos que la división del patrimonio, conceptualmente problemática pero prácticamente necesaria, ha generado.

## Créditos de imagen

**Figura 1:** elaboración propia.

**Figura 2:** elaboración propia con base en las imágenes tomadas de <https://library-artstor-org>

**Figura 3:** Jiménez Céspedes R. A. (2017). El papel de la normativa urbana en el desarrollo turístico y la protección del ambiente. *REVISTARQUIS*, 6(2). <https://doi.org/10.15517/ra.v6i2.30594>

**Figura 4:** Pliego de Condiciones Denominación de Origen de la “Cerámica Chorotega”. 2013. Costa Rica.

**Figura 5:** elaboración propia.

**Figura 6:** Museo Nacional de Costa Rica. (2008). Directorio de artesanos, gastronomía y servicios. Ecomuseo de la Cerámica Chorotega San Vicente de Nicoya. Ed. Museo Nacional de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Figura 7: elaboración propia.

**Figura 8:** tomado de Rueda Araya, D. (2011). Condiciones de la artesanía alfarera Chorotega para su formulación como denominación de origen: San Vicente de Guaitil, provincia de Guanacaste, Costa Rica. Universidad Nacional de Costa Rica.

**Figura 9:** tomado de Rueda Araya, D. (2011). Condiciones de la artesanía alfarera Chorotega para su formulación como denominación de origen: San Vicente de Guaitil, provincia de Guanacaste, Costa Rica. Universidad Nacional de Costa Rica.

**Figura 10:** elaboración propia.

**Figura 11:** elaboración propia.

**Figura 12:** elaboración propia.

**Figura 15:** elaboración propia.

Imágenes de página completa y diseño de portada: elaboración propia



## Bibliografía

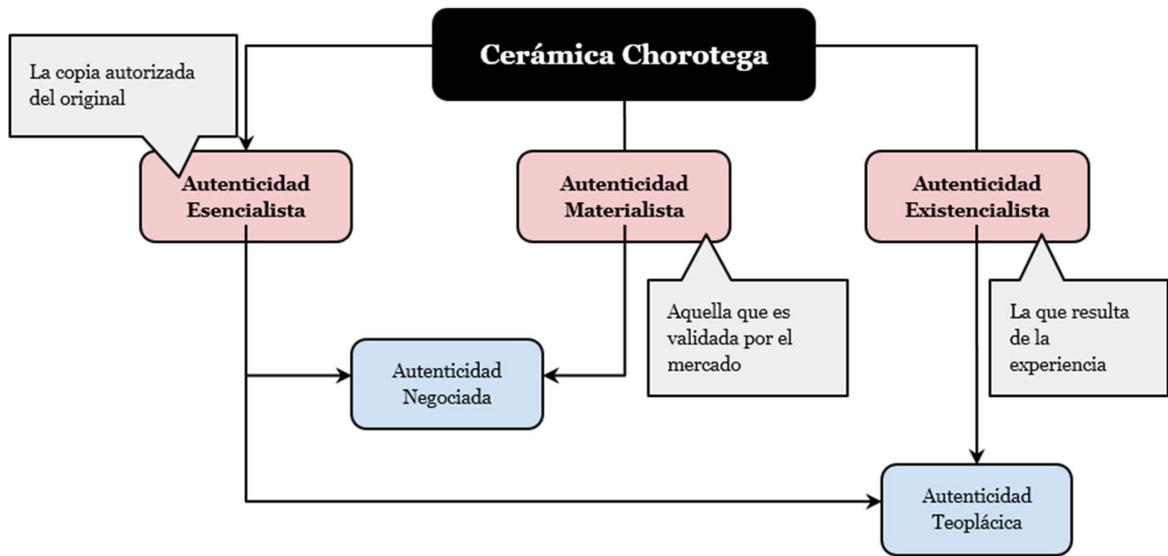
- Aguado Quintero, Luis Fernando; Palma Martos, Luis; & Pulido Pavón, Noemí. (2017). 50 Años De Economía De La Cultura. Explorando Sus Raíces En La Historia Del Pensamiento Económico. Cuadernos De Economía, 36 (70) (/01/01): 197-225. doi:10.15446/cuad.econ.v36n70.53813. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ceconomia/article/view/53813>
- Aguado Quintero, Luis Fernando; Palma Martos, Luis. (2012). Una interpretación metodológica sobre la incorporación de los bienes y servicios culturales al análisis económico. Lecturas de Economía, (Julio-Diciembre): Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=155226077001>
- Álvarez Olivares, Juliana. (2014). La Escuela de Artes y Oficios de Medellín y la profesionalización de los artesanos. 1869-1901. (26), 99-119
- Álvares Olivares, J. (2014). Arts and Crafts School of Medellín and artisan professionalization. 1869-1901. Historia y Sociedad (Medellín, Colombia), 26, 99-119. <https://doi.org/10.15446/hys.n26.44392>
- Artut, S., & Hasoglu, R. (2018). Passing Down Cultural Design Heritage Through Craft Objects of Memoir. Sanat Tarihi Dergisi, 409-423. <https://doi.org/10.29135/std.450637>
- Baillie, B., & Chippindale, C. (2006). Tangible-intangible cultural heritage: A sustainable dichotomy? The 7th Annual Cambridge Heritage Seminar, 13 May 2006. McDonald Institute for Archaeological Research, University of Cambridge, UK. Conservation and Management of Archaeological Sites, 8(3), 174-176. <https://doi.org/10.1179/175355206x265814>
- Benedetti, Cecilia, & Carenzo, Sebastián (2007). Producción artesanal indígena: una aproximación a la problemática en la comunidad Chané de Campo Durán (Salta, Argentina). Intersecciones en Antropología, (8), 315-326. ISSN: 1666-2105. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1795/179514534023>
- Besharov, Gregory. (2005). The Outbreak of the Cost Disease: Baumol and Bowen's. Founding of Cultural Economics. Vol. 37. doi:10.1215/00182702-37-3-412.
- Brâncoveanu, R. (2018). When Does «Tangible» Meet «Intangible»? Some Reflections about the Relation between the Tangible and Intangible Cultural Heritage \*\*. Hermeneia; Iasi, 21, 7-18.
- Carboni, N., & de Luca, L. (2016). Towards a conceptual foundation for documenting tangible and intangible elements of a cultural object.

- Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage, 3(4), 108–116. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2016.11.001>
- Colin, Frase-Lise. (2013). Commodification of indigenous crafts and reconfiguration of gender identities among the Emberá of eastern Panama. *Gender, Place & Culture*, 20(4), 487-509.
- DeCarli, Georgina: « Un Museo Sostenible: Museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio » San José, Costa Rica, Oficina de la UNESCO para América Central, 2006, 1era Ed.
- Fernández de Larrinoa, K. (2010). Razón y crítica del concepto de “patrimonio cultural”. *Jentilbaratz*, 12, 49-66.
- FONART. (n.d.). Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad. México.
- Finger, J. M., & Schuler, P. (2003). Poor people’s knowledge promoting intellectual property in developing countries. World Bank.
- Gobierno de Chile. (2012). Cultura y economía I. Santiago, Chile: Publicaciones Cultura.
- Guevara, I. 2008. Guaitil: pasado, presente y futuro de la cerámica Chorotega. *Herencia*, 21(1), 39-45. Recuperado a partir de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/10049>
- Hughes, T. P. (2016). The Seamless Web: Technology, Science, Etcetera, Etcetera. *Social Studies of Science*, 16(2), 281–292. <https://doi.org/10.1177/0306312786016002004>
- Johnson-Ortiz, A. 2005. Appreciating the “Work” in Artwork: Handmade Ceramics from San Vicente de Nicoya, Costa Rica. *Anthropology of Work Review*, 26: 28-33. doi:10.1525/awr.2005.26.2.28
- Kokko, S., Kokko, S., Dillon, P., & Dillon, P. (2011). Crafts and craft education as expressions of cultural heritage: Individual experiences and collective values among an international group of women university students. *International Journal of Technology and Design Education*, 21(4), 487–503. <https://doi.org/10.1007/s10798-010-9128-2>
- Kurin, R. (2018). Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: A critical appraisal. *Museum International*, 56(1-2), 66–77. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00459.x>
- Lleras, C., González-Ayala, S. N., Botero-Mejía, J., & Velandia, C. M. (2019). Curatorship for meaning making: Contributions towards symbolic reparation at the Museum of Memory of Colombia. *Museum Management and Curatorship* (1990), 34(6), 544–561. <https://doi.org/10.1080/09647775.2019.1675966>

- Lo Iacono, V., & Brown, D. H. K. (2016). Beyond Binarism: Exploring a Model of Living Cultural Heritage for Dance. *Dance Research*, 34(1), 84–105. <https://doi.org/10.3366/drs.2016.0147>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2020). *La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en Chile. Unidad 3—El patrimonio cultural inmaterial: Conceptos fundamentales*. Gobierno de Chile.
- Morin, E. (2009). *Introducción al pensamiento complejo*. GEDISA. España.
- Ospina Santamaría, A. (2015). Curaduría: Puente entre el creador y el gestor cultural. Segundo Encuentro de Gestión Cultural, Tlaquepaque, Jalisco, México. <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/279>
- Pliego de Condiciones Denominación de Origen de la “Cerámica Chorotega”. 2013. Costa Rica.
- Pyykkönen, Mikka. (2012). UNESCO and cultural diversity: Democratisation, commodification or governmentalization of culture? *International Journal of Cultural Policy: Cultural Policy and Democracy*, 18(5), 545-562.
- Ridwan, Zulkifli, & Ridwan, Muhammad. (2019). Revitalization of the traditional values lost due to the commodification of art/crafts: A case study of Batakese traditional Ulos. *Asian Ethnicity*, 20(4), 541-554.
- Rueda Araya, D. (2011). Condiciones de la artesanía alfarera Chorotega para su formulación como denominación de origen: San Vicente de Guaitil, provincia de Guanacaste, Costa Rica. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Sichimwa, C., & Fairer-Wessels, F. (2016). Sustained economic growth through co-management by SWOT analysis in Zambia: The case of Mukuni village craft market. *African Journal of Hospitality, Tourism and Leisure*, 5(3)
- Turok Wallace, M. (2013). Análisis social de los artesanos y artesanas en latinoamérica. 73, 22-29
- UNESCO. (2003). UNESCO - Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. <https://ich.unesco.org/en/convention>
- UNESCO. (2018). Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2018 Edition.
- UNESCO, & WIPO. (1976). *Tunis Model Law on Copyright for Developing Countries*. UNESCO
- Vaivade, A. (2010). Person and Property: Conceptualising Intangible Cultural Heritage in Law. *Journal of Ethnology and Folkloristics*, IV(1), 25–36.

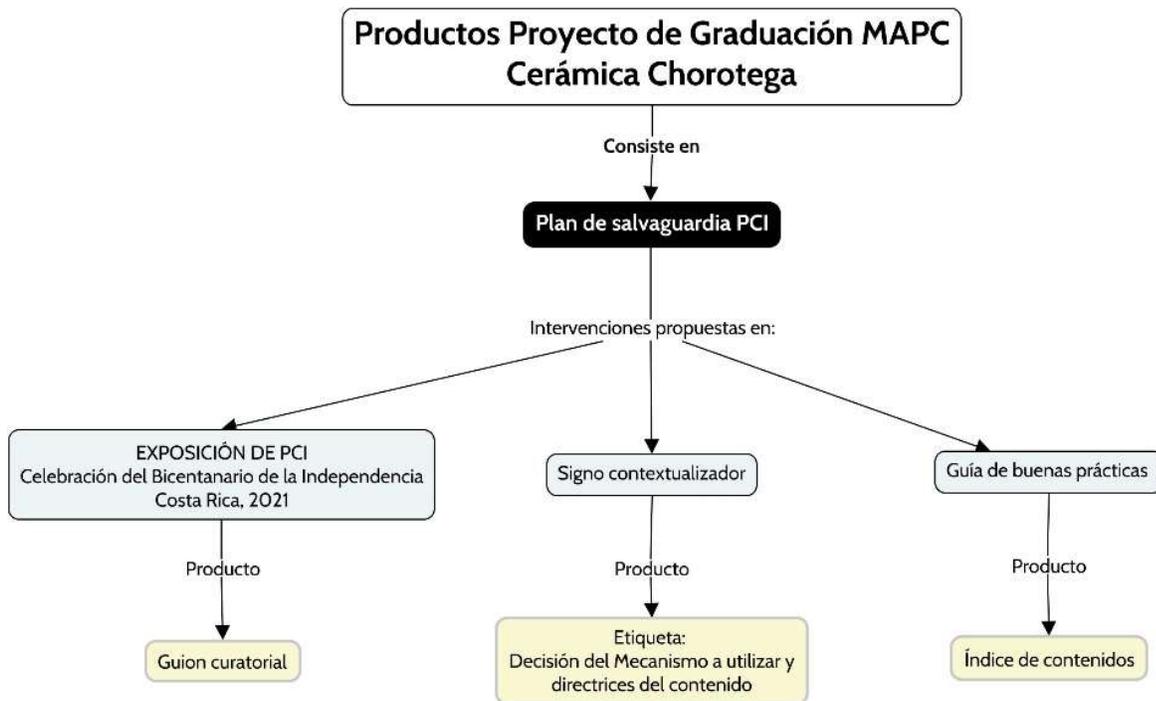
- van Zanten, W. (2004). Constructing New Terminology for Intangible Cultural Heritage. *Museum International*, 56(1-2), 36–44. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00456.x>
- Vecco, M. (2010). A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible. *Journal of Cultural Heritage*, 11(3), 321–324. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2010.01.006>
- Yang, Y., Shafi, M., Song, X., & Yang, R. (2018). Preservation of Cultural Heritage Embodied in Traditional Crafts in the Developing Countries. A Case Study of Pakistani Handicraft Industry. *Sustainability (Basel, Switzerland)*, 10(5), 1336-. <https://doi.org/10.3390/su10051336>
- Ospina Santamaría, A. (2015). Curaduría: Puente entre el creador y el gestor cultural. Segundo Encuentro de Gestión Cultural, Tlaquepaque, Jalisco, México. <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/279>
- Zambrano, M. (2010). Reflexiones en torno a la actividad curatorial. *RESISTENCIA. Revista de Los Estudiantes de La Universidad Andina Simón Bolívar*. [https://www.academia.edu/23418504/Reflexiones\\_en\\_torno\\_a\\_la\\_actividad\\_curatorial](https://www.academia.edu/23418504/Reflexiones_en_torno_a_la_actividad_curatorial)





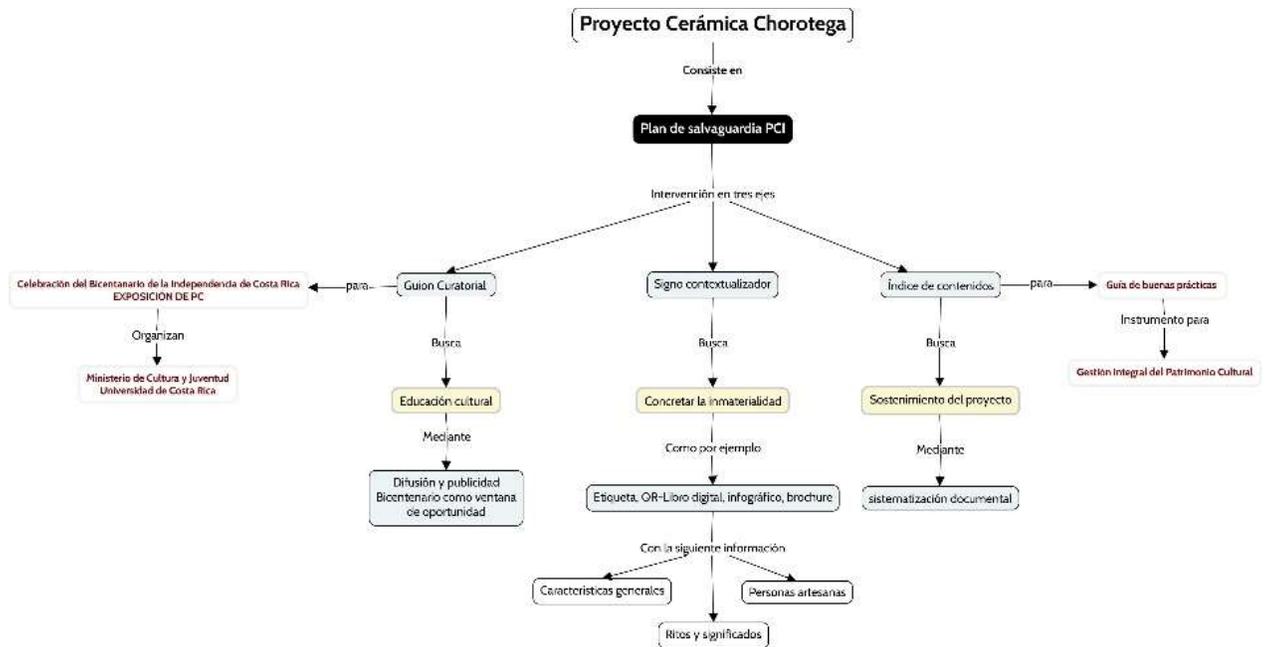
A.2 Esquema de las autenticidades de la Cerámica Chorotega. Elaboración propia.

En la figura A.3 se presentan los principales productos que plantea el plan de salvaguarda propuesto, así como el alcance para cada uno de ellos.



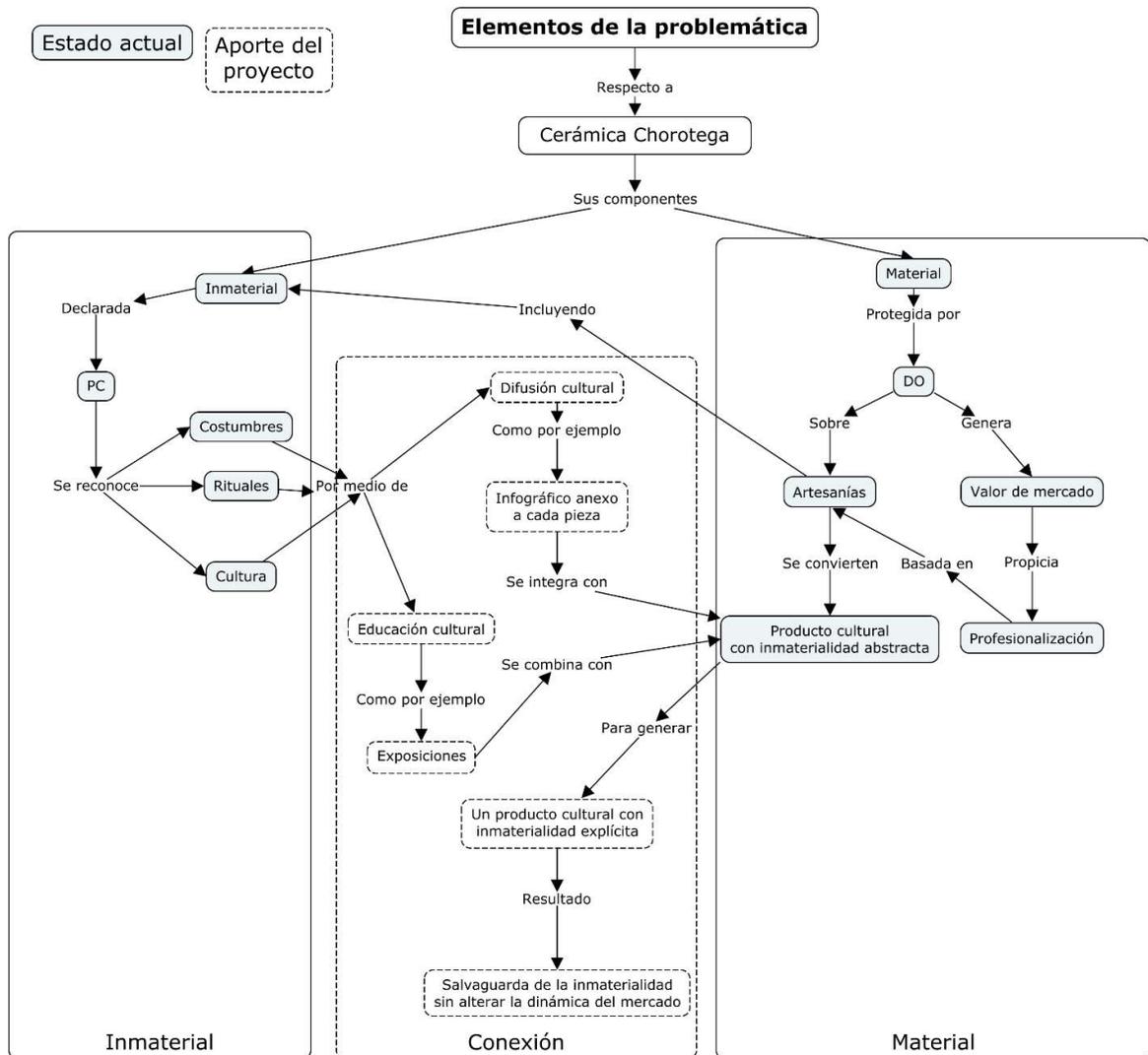
A.3 Esquema con los principales productos del Proyecto de Revitalización de la Cerámica Chorotega. Elaboración propia.

La figura A.4 profundiza en los productos planteados por el plan de salvaguarda, detallando los objetivos que se buscan y los medios que se plantean para lograrlos. Por ejemplo, el guion curatorial (para la exposición) busca la educación cultural mediante la difusión y la publicidad (columna izquierda). De forma análoga se detalla en las otras dos columnas el detalle para el signo contextualizador (que busca concretar la inmaterialidad) y el índice de contenidos para la guía de buenas prácticas (que busca el sostenimiento del proyecto).



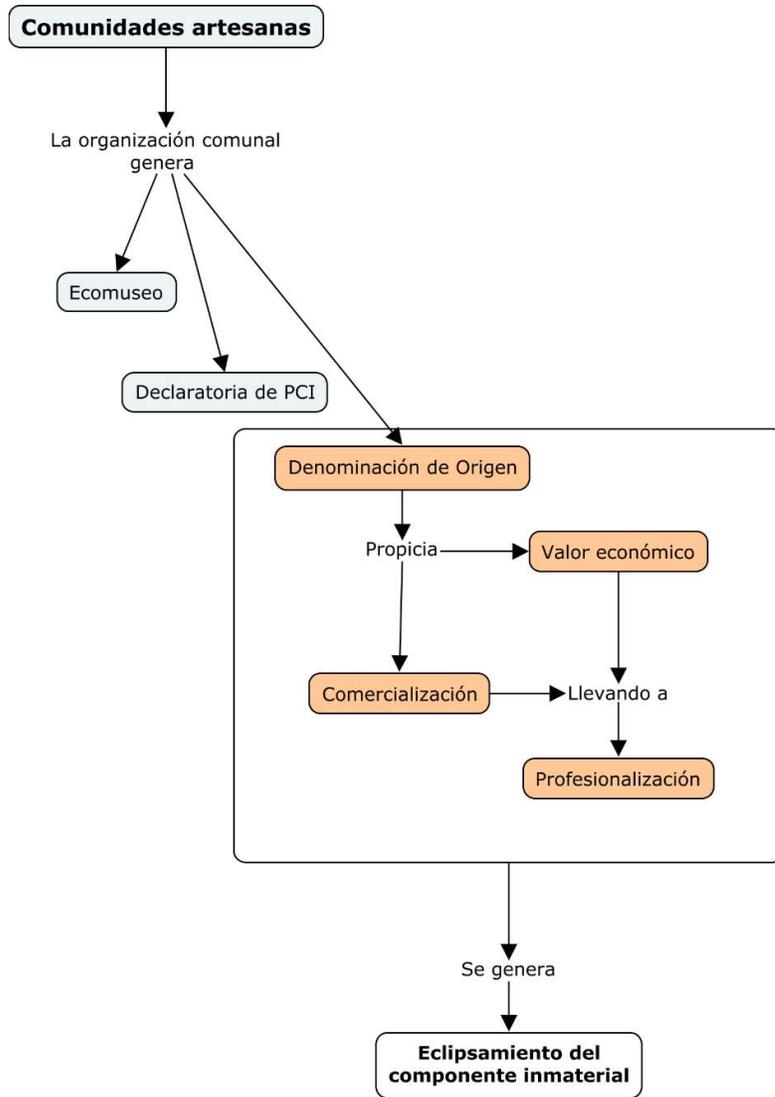
A.4 Desglose del Proyecto de revitalización de la cerámica chorotega, actores y objetivos principales de cada fase. Elaboración propia.

La figura A.5 presenta diversas expresiones para el fenómeno patrimonial que se estudia, así como el rol de cada una de las acciones planteadas en el plan de salvaguarda para actuar en el contexto actual y visibilizar y revitalizar las expresiones patrimoniales que han sido eclipsadas. Por ejemplo, la declaratoria de PC reconoce las costumbres, los rituales y la cultura (columna izquierda), estos elementos se pueden integrar con la manifestación material (las artesanías, en la columna derecha) por medio de la difusión cultural (como por ejemplo el infográfico anexo a cada pieza, lo cual se presenta en la columna central). La misma lógica aplica para la educación cultural. Es por ello por lo que la columna central de la figura A.5 se llama «conexión», pues busca que las manifestaciones del fenómeno patrimonial llamado cerámica chorotega se visibilicen (conecten) para subsanar el eclipsamiento que se ha dado en algunas de estas manifestaciones.

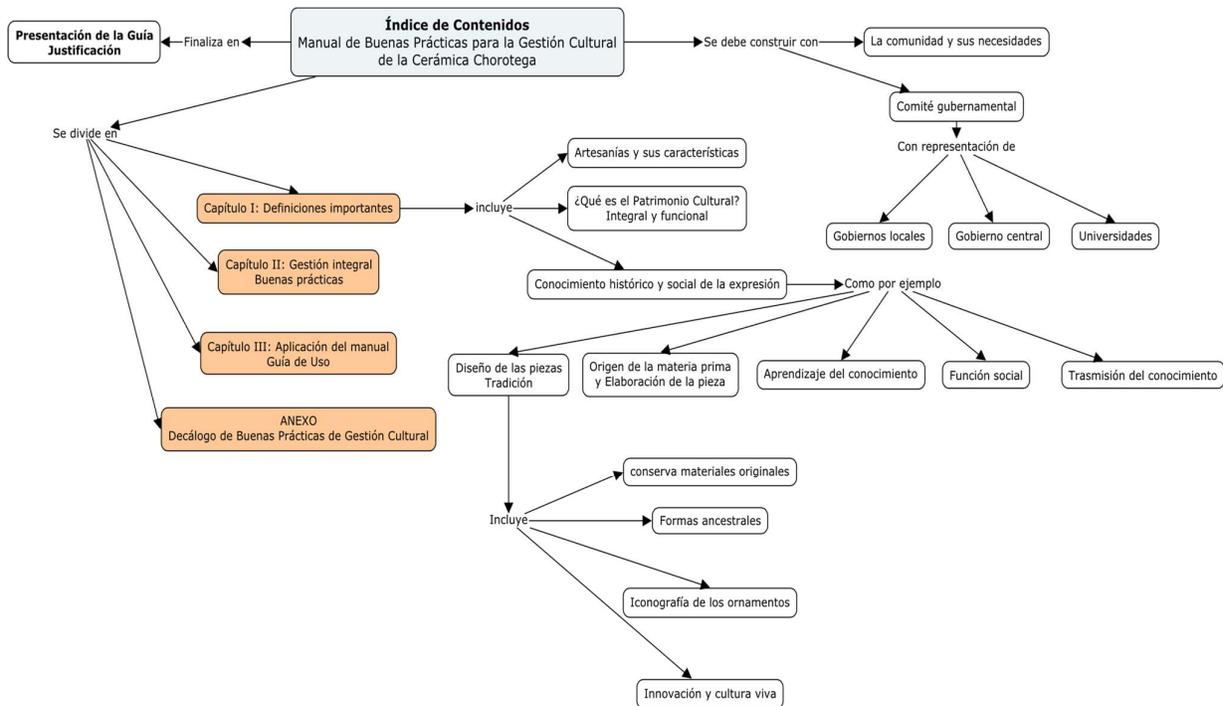


A.5 Configuración de los elementos de la problemática patrimonial, además, el proyecto busca la «conexión» entre las partes que se han dividido teóricamente. Elaboración propia.

La figura A.5 y A.6. son esquemas de la problemática que aborda el proyecto. Se presenta cómo dicha problemática emerge en el contexto actual. En el mapa mental se observan como desde una perspectiva clásica del patrimonio, la cerámica chorotega estaría partida en dos componentes, la inmaterial y la material, pero que comparte elementos, el proyecto plantea visualizar la cerámica como un fenómeno patrimonial que se une e intercambia manifestaciones de maneras más complejas.



A.6. Esquema de la relevancia del Proyecto en la problemática planteada por la investigación. Elaboración propia.



A.7. Elementos básicos del Manual de buenas prácticas de Gestión Cultural.

En la figura A.7 se detalla la estructura y el método para la construcción del manual de buenas prácticas. Se presentan elementos como su naturaleza colaborativa y los elementos de importancia que deben tenerse presentes a la hora de redactar el manual con el objetivo de contribuir a una adecuada gestión patrimonial. En la sección amarilla se presentan los contenidos del manual. Como ejemplo, uno de estos contenidos (Capítulo 1) se desarrolla esquemáticamente para explicitar lo que debe incluir (Definición de PC, artesanía, conocimiento histórico, etc.).

El desarrollo del manual está basado en la Gestión de la cerámica chorotega como fenómeno patrimonial en Costa Rica. Se destaca en el índice el recopilatorio de todas las experiencias recolectadas al día de su escritura, así como las principales recomendaciones de la UNESCO como principios éticos para la salvaguarda de del PCI que incluye: respeto a la comunidad, respeto mutuo, consentimiento libre, previo, continuo e informado; evaluación de su patrimonio sin objeto de juicios, respetar la naturaleza dinámica y viva del PCI (la autenticidad y originalidad del PCI no deberán constituir motivos de preocupación ni obstáculos), la comunidad es quien debe detectar sus riesgos y amenazas, entre otros aspectos.