

son un grupo de mujeres entre 20 y 40 años de edad que trabajan en las cooperativas de ahorro y crédito chibuleo luego de haber culminado sus estudios de educación secundaria o bachillerato, y que cursan estudios universitarios o ya han obtenido un título profesional. Los usos vestimentarios en la vida cotidiana, tanto del grupo de mujeres de las profesoras, como del grupo de las de las cooperativas, dan cuenta de los derechos reivindicados de la etnia, en tanto laboran en las instituciones, a diferencia de las mamás que continúan con su trabajo en el campo.

12. Larrea Solórzano, Andrea Daniela

(Título de Grado: Diseñadora Gráfica Universidad: Universidad Técnica de Ambato, Ecuador. Título de Posgrado: Mg. en Docencia Universitaria. Universidad: Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador. Cargo actual: Docente Universitaria).

Trama aunque sea urdimbre. Las transformaciones de las representaciones visuales en las artesanías salasacas ante los procesos migratorios y las interacciones con el arte y el diseño ecuatoriano (1960-2018).

Introducción

Si bien en Ecuador y alrededor de Latinoamérica y el mundo es posible hallar una infinidad de publicaciones relacionadas con los grupos étnicos, sus procesos sincréticos, de mestizaje o el análisis de sus producciones culturales, el presente estudio, centra su observación en el pueblo Salasaca (del cual también pueden encontrarse múltiples investigaciones, sin embargo, casi nada en relación con el objeto de estudio seleccionado). Este trabajo tiene como objetivo la búsqueda de amplios escenarios que permitan la lectura y la interpretación de la permeabilidad existente entre el arte, la artesanía y el diseño, como modo de construcción de una cultura estética específica.

El cruce de fronteras permanente entre estos campos: arte, artesanía y diseño –que según lo planteado por el teórico del arte Juan Acha (1979) consolida los sistemas residuales y dominantes que cimentan su definición de cultura estética– transforma los productos culturales y, además, posibilita que estas producciones sean examinadas, no solo, desde criterios morfológicos y funcionales, sino también relacionales. A través de estos análisis es posible comprender los procesos de transculturación estética que se suscitan a lo largo del tiempo.

En este caso, estas nuevas realidades estéticas se leen en las representaciones visuales salasacas presentes en su indumentaria y su artesanía. Sobre estas se analizan las transformaciones formales, figurativas y simbólicas que se generaron entre los años 1960 y 2018. En consecuencia, la permeabilidad cultural, que se pone de manifiesto en la indumentaria, los tapices y los tambores, se estudia a la luz de los criterios relacionales de interacción y retroalimentación entre el arte, la artesanía y el diseño; en un contexto socio económico, que en el caso ecuatoriano estuvo marcado por una etapa de múltiples migraciones.

Este proceso se lleva adelante a través del registro de las modificaciones que se dieran en las representaciones visuales de los objetos señalados. Estas transformaciones se genera-

ron por la interacción de los artesanos de la comunidad con varias corrientes artísticas que ejercieron su influencia por medio de: el trabajo directo con algunos artistas plásticos ecuatorianos, por la relación con técnicos y voluntarios de diversas organizaciones; a través del trabajo de antropólogos y profesionales de otras ramas que durante este periodo fueron parte del proceso de consolidación del campo académico del diseño en Ecuador.

El punto de partida de esta investigación es por tanto el reconocimiento de las características de este sector. Por esto se examinan varias publicaciones, entre las que se pueden destacar: “Lacta N°8 Los Salasaca” de los antropólogos Peñaherrera y Costales (1959). Los aportes de Ulf Scheller (1972) a través de “El Mundo de Los Salasacas”. El trabajo de Eulalia Carrasco “Salasaca, la Organización Social y el Alcalde” (1982). La tesis FLACSO titulada “Etnología Ecuatoriana, Vol. VIII Salasacas” del historiador Franklin Barriga (1988). Estos documentos permiten tener una idea global de la conformación, la forma de organización y las costumbres ancestrales; así como de hechos fundamentales que dentro de la historia han significado momentos de transformación al interior del mencionado pueblo. Fruto de estas revisiones teóricas, despierta interés el análisis de la producción visual de este pueblo, dado que sus habitantes aún se reconocen como una cultura homogénea. En contraste, en sus representaciones visuales es posible observar modificaciones que se asocian a la práctica del diseño gráfico, que tienden hacia un proceso de abstracción formal cercano a los movimientos artísticos del siglo XX.

Admitiendo que las prácticas culturales rompen las barreras impuestas para la organización territorial se entiende que esta comunidad no está aislada de esta realidad. Tanto la difusión y el intercambio de contenidos artísticos, así como los procesos migratorios, son parte de los hilos que permiten tejer este entramado cultural.

En función del planteamiento previo y los objetivos propuestos, la hipótesis de esta investigación determina que los cambios de las representaciones visuales de los productos artísticos y artesanales salasacas revelan interacción con otras culturas visuales y forjan un proceso de transculturación estética y de ‘recomposición de los criterios relacionales’⁴ expresados en los objetos materiales.

Por tanto, el marco teórico de esta investigación se articula bajo conceptos fundamentales que se derivan del campo de los estudios sobre la cultura estética, la cultura visual, la sociología y la antropología del arte.

En primer lugar, se acude a los planteamientos de Acha, así, luego de examinar el producto artístico y su estructura podemos comprender el fenómeno sociocultural que encierra el arte y las nuevas artes, dentro de las cuales se encuentra el campo del diseño que genera productos prácticos utilitarios, y que en su conjunto forman parte de la cultura visual.

De este modo, es posible observar las construcciones artísticas no solo desde la forma y la función que cumplen, sino también, a partir de la interacción entre la producción de bienes y la vinculación entre el individuo, la sociedad y el sistema de producción. Según Acha (1981a, p. 13), este criterio relacional “nos cura del vicio del aislacionismo, muy arraigado en el arte, que so pretexto de la supuesta unicidad artística de la obra, la desliga de su realidad, haciendo caso omiso de los complejos relacionales en los que se encuentra inmersa”. En segundo lugar y teniendo en cuenta que las representaciones visuales estudiadas corresponden al trabajo artesanal elaborado por un pueblo indígena en el cual, sin embargo, es posible reconocer la interacción del arte plástico y del diseño, se acuden a las teorías

que abordan el tratamiento estético, sin que el mismo sea concebido como la reducción tradicional hacia lo bello o lo clásico y de este modo hacia lo artístico (desde el punto de vista occidental).

Considerando que estas construcciones demandan otro tipo de interpretación, dentro de las esferas de lo estético, se recurre a la revisión de los trabajos de Adolfo Sánchez Vázquez y Ticio Escobar a partir de quienes se puede fundamentar el análisis de la estética de los otros. Considerando que estas construcciones demandan otro tipo de interpretación, dentro de las esferas de lo estético, se recurre a la revisión de los trabajos de Adolfo Sánchez Vázquez y Ticio Escobar a partir de quienes se puede fundamentar el análisis de la estética de los otros.

A nuestro criterio, el concepto de “lo estético fuera del arte” planteado por Sánchez Vázquez (2003) hace posible comprender que los productos artesanales desarrollados por los pueblos indígenas son estéticos cuando su forma es significativa o expresiva. Más, sin embargo, si se reconoce que el campo de lo estético está constituido por “el conjunto de objetos, fenómenos y procesos (...) que varían de acuerdo con los ideales, valores y convenciones estéticas en el contexto social y cultural correspondiente” (Sánchez Vázquez, 2003, p. 97), se vislumbra, nuevamente, la relación dialéctica entre el arte, la artesanía y el diseño. Entre estos campos, según la función estética, el arte define la relación dominante y coexiste con otras funciones como las artesanales o las subordina a las prácticas utilitarias en el caso del diseño.

No obstante (pero en correspondencia con lo anteriormente señalado), desde la perspectiva de la cultura estética, las relaciones de poder entre estos campos han variado. Dadas las transformaciones de las dinámicas productivas, se concibe al diseño como el sistema dominante y al arte y a la artesanía como los sistemas subalternos en esta relación (Acha, 1981a). A la luz de este criterio es pertinente hablar sobre la producción del arte indígena, en el cual se hace referencia:

Al conjunto de objetos y prácticas que subrayan sus formas buscando nombrar funciones e intensificar y expresar los mejores recuerdos, los valores, la experiencia y los sueños de un grupo humano; (...) pero, a la hora de intentar aplicar este término a la situación concreta de las comunidades, salta en seguida el problema de que en éstas lo estético no puede ser despejado limpiamente de un complejo sistema simbólico que parece fundir diversos momentos (Escobar, 2012, p. 28).

Como resultado de estas revisiones conceptuales, nos es posible entonces, comparar bajo el concepto de cultura estética, los procesos de producción de las artesanías salacas (indumentaria, tapices y tambores) en el marco de la dinámica social expresada durante ciertos hitos establecidos para el estudio. Posteriormente se identifican las causas de la permanencia y de la modificación de las características formales y figurativas de las representaciones visuales en los objetos señalados, en el marco de la interacción entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética. Al mismo tiempo se analizan sus núcleos de producción simbólica.

Uno de los motivantes para seleccionar el análisis de estas representaciones visuales fue las características propias del pueblo, quienes aún durante la segunda mitad del siglo XX podían mantenerse aislados, produciendo entre ellos casi todo lo necesario para la forma de vida sencilla que llevaban.

En la actualidad las actividades artesanales (entre las que se destaca la elaboración de tejidos a base de lana) se mantienen; se constituyen en un rastro de su herencia cultural y sigue siendo una fuente de empleo para varias familias. Sin embargo, es evidente que con el pasar de los años la producción artesanal, sobre todo la elaboración de tapices ha disminuido notablemente.

Varios fenómenos sociales (que se describen a lo largo de esta tesis) han logrado reducir significativamente la actividad artesanal, sobre todo con fines comerciales. Empero, la mayoría de la población sigue realizando sus propias prendas de vestir y resguardando de este modo algunas de sus tradiciones.

Tomando en cuenta toda la producción de objetos culturales que en el caso de la comunidad se realiza, en la presente investigación se seleccionó, como elementos para el análisis, aquellas piezas en las cuales es posible encontrar representaciones visuales (motivos, patrones o elementos iconográficos).

Considerando que el pueblo Salasaca conserva tres tipos de indumentaria: una de uso diario, una para las ceremonias rituales y una vestimenta festiva; es en estos dos últimos trajes en los cuales se pueden encontrar representaciones visuales; sin embargo, se excluyen del presente análisis debido a que durante los años ochenta, bajo el Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua, se llevó adelante un registro de los motivos que se encontraban en estas prendas. El resultado fue el texto llamado “Diseños Salasacas”, única catalogación existente hasta la presente fecha de algunas de las representaciones visuales de la etnia.

Por tanto, en el caso de la indumentaria se acoge exclusivamente el estudio de las representaciones visuales expresadas en las chumbis o fajas, utilizadas tanto por hombres como por mujeres. La faja es un elemento que no solo guarda un registro simbólico en su construcción, sino que, además, su proceso de elaboración es ancestral, llegando a ser incluso un rastro de los tejidos de la época preincaica.

Si bien, varios de los motivos presentes en las fajas, están también representados en los bordados, se seleccionó para la investigación esta pieza, pues estos elementos fueron los primeros en ser trasladados a los tapices salasacas.

Entonces, el segundo objeto de análisis, en este proceso de rastreo iconográfico, es el tapiz, elemento que a la vez permite delimitar el año de inicio de la investigación. Sería precisamente entre finales de la década de 1950 e inicios de 1960 cuando unos pocos indígenas de la comunidad participaron de los primeros cursos de tejido en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. El tapiz, que sería introducido con una nueva forma de producción, se convirtió desde aquel entonces en uno de los elementos más representativos del trabajo salasaca.

En el recorrido marcado en esta investigación es posible comprender los hechos que contribuyeron a la metamorfosis visual de este elemento, así como también, reconocer los rasgos estilísticos que han permitido delimitar ciertos periodos en su producción.

Finalmente, el tercer elemento seleccionado para la investigación es el tambor, en el cual se mantiene la base de su representación visual tradicional, aunque, en este soporte pueden

ser leídas sutiles transformaciones que se encuentran también relacionadas con los intercambios que dieron durante la etapa en estudio.

Casi de forma paralela, al trabajo que realizaran varias entidades involucradas en las transformaciones del tapiz; al interior de este pueblo, también, empezaron su accionar profesionales que desde diversas áreas promovían las relaciones entre el arte y la artesanía, o entre el arte y la naciente disciplina del diseño, sobre todo en los años ochenta. Entre las instituciones más relevantes que impulsaron proyectos dentro de la comunidad se puede considerar a: la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y el Instituto Andino de Artes Populares (IADAP).

Tal como se detalla en los capítulos dos, tres y cuatro de esta tesis, cada una de las intervenciones de estos grupos y organizaciones fueron gestando modificaciones en las representaciones visuales de salasacas; las cuales se profundizaron con ciertos procesos migratorios. Estos fenómenos sociales no pueden ser vistos solo como el traslado de un sitio a otro por parte de la población, sino que es necesario, al menos referenciar las condiciones en las que cada uno de estos procesos se generó y cómo esta comunidad los hizo evidentes por medio de sus artefactos culturales.

Toda vez que la presente investigación atraviesa en su delimitación temporal los años finales del siglo XX, es posible asociar, los hechos descritos con los fenómenos vinculados a la globalización.

Por ello se toma en cuenta el punto de vista de Ortiz (1997) quien considera necesario ver al mundo contemporáneo desde su formación por varios espacios inconexos que van desde lo multifacético de la vida posmoderna hasta lo idéntico en todos los lugares; pues el proceso globalizador no equivale a la homogenización.

Junto con este criterio se acoge, además, lo expresado por Martín-Barbeno (1991) quien señala que el proceso de mundialización de la cultura no involucra el aniquilamiento de otras prácticas culturales, pues, al contrario, convive y se alimenta de ellas. Así, la memoria popular es el motor de una cultura; rebasaba la práctica y el componente utilitario de los objetos, enlazando la continuidad del arte con la vida.

Las problemáticas asociadas a la globalización puestas en diálogo con las construcciones culturales han merecido especial atención de García Canclini (2005) quien busca establecer su análisis lejos de dos de los rasgos más fuertes del pensamiento teórico posmoderno “la exaltación indiscriminada de la fragmentación y el nomadismo”. De este modo, busca adoptar, desde la perspectiva del pensamiento crítico, el lugar de la carencia dentro de los procesos interculturales.

Con estos aportes se propicia un debate, en el que la articulación de varios campos disciplinares, permite reflexionar sobre los procesos de convivencia cultural que se van presentando, así mismo, dentro de los grupos étnicos de América Latina.

Estos fenómenos son visibles, también, en nuestro caso de estudio. Aquí varios artesanos mutaron su oficio para adaptarse a estos cambios. El concepto de ‘moda’ empezó a ejercer influjo en la producción; por esta razón, incluso, se han creado industrias que producen a gran escala moda indígena. Kawsay Cultura Fashion, por ejemplo, es una empresa que confecciona prendas tradicionales de cuatro pueblos indígenas del Ecuador: Puruhaes, Cañarís, Salasacas y Otavaleños; las cuales son distribuidas en todo el país.

Como se insinuó previamente, la delimitación temporal de esta investigación inicia en el año 1960, marcado por la apertura de las transformaciones visuales del tapiz. Y, si bien en una primera etapa del estudio, establecíamos como cierre de este el año 2010 (una década después de la gran oleada migratoria ecuatoriana); con el avance del proyecto fue necesario ampliar el periodo de estudio considerando los hechos que se iban rastreando. Por esto, se decidió finalizar el período de análisis en el año 2018, en consecuencia, de que en este año la fiesta del Inti Raymi de este pueblo fuese declarada Patrimonio Cultural Intangible ecuatoriano (anexo N°8).

Durante el proceso exploratorio surgieron varias preguntas directrices que a su vez buscaron esclarecer la interrogante fundamental que guía la investigación: ¿Cuál fue el impacto de la interrelación que se dio entre los artesanos salasacas con artistas y diseñadores, sumado a los procesos migratorios en los que participaron estos pobladores, en las transformaciones formales, figurativas y simbólicas de las representaciones visuales presentes en sus objetos artesanales entre los años 1960 y 2018?

Dado el problema esencial de esta investigación, el abordaje de la misma es de tipo interpretativo; buscando la interconexión entre los fenómenos descritos y las representaciones visuales presentes en las fajas, los tapices y los tambores. Por ello se recurre al uso de técnicas e instrumentos analíticos y descriptivos y se procesan los datos utilizando de métodos de triangulación.

Así, para el avance del presente proyecto los registros iniciales de información se ejecutaron por medio de la revisión de textos y documentos en la ciudad de Quito: en la Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, en la Biblioteca Nacional “Eugenio Espejo” de Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la Biblioteca Municipal “Federico González Suárez” del Centro Cultural Metropolitano, además del archivo de la Revista Mundo Diners. Se recolectaron imágenes del Archivo Histórico Ministerio de Cultura y Patrimonio, del Archivo Blomberg, de Olga Fisch Folklore y del Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador (MINDALAE) y de la Fundación Sinchi Sacha.

En la provincia de Tungurahua se obtuvo información en la Biblioteca de la Ciudad y la Provincia y en el Museo del Pueblo Salasaka. En Cuenca se visitó el Centro de Documentación del Centro Interamericano de Artesanías y Arte Popular (CIDAP) donde se revisaron textos y material audiovisual. Además, se efectuaron entrevistas y relevamiento en el trabajo de campo en la propia comunidad de estudio, y en los cantones: Baños, Ambato, Quito, Guayaquil, Otavalo y Santa Cruz.

Se debe señalar que esta tesis se enmarca en la línea investigativa “Cruces entre cultura y diseño”, aprobada por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. La definición dentro de este eje temático es posible toda vez que el presente proyecto no solo establece una analogía entre la artesanía salasaca y el arte y el diseño ecuatoriano, sino que, además, por medio de esta relación se da cuenta de los procesos de transculturación estética que se generaron al interior de esta comunidad entre los años 1960 al 2018. Se logra así, reconocer tanto a los actores, como a las instituciones que estuvieron vinculadas en este proceso de intercambio entre la cultura y el diseño.

Tomando como base el análisis de estas representaciones visuales se puede conocer, además, uno de los momentos que permitieron la formación disciplinar del campo del diseño en Ecuador desde una perspectiva cultural; estableciendo reflexiones sobre aque-

llas concepciones que fundamentaron el trabajo de los diseñadores y los artistas junto a los artesanos. De este modo se puede comprender la relación dialéctica entre estos tres campos; y, cómo, por medio de una propuesta iconográfica, es posible enunciar diversas manifestaciones culturales, con características estéticas definidas, durante un periodo de tiempo determinado.

Por lo señalado, el propósito de esta investigación es establecer las causas de la permeabilidad cultural que se dio en el pueblo Salasaca, misma que se expresa a través de sus representaciones visuales; de las cuales escasamente se puede encontrar estudios. Por tanto, existe un escenario de vacancia cognitiva que puede empezar a ser llenado tomando por punto de partida el presente trabajo.

Consideramos que, mediante el estudio de estos motivos, no solo se contribuye a la generación de conocimiento en el campo del análisis estético asociado a los grupos étnicos, sino que, además, se pueden plantear nuevos datos reutilizables para otros proyectos investigativos que vinculen la artesanía, el arte y el diseño.

Asimismo, esta investigación es de utilidad no solo para académicos involucrados con los procesos artesanales, sino, también, para quienes realizan abordajes históricos en las artes plásticas ecuatorianas. Por medio de este trabajo se pueden conocer a mayor profundidad detalles de la práctica de ciertos artistas que sin duda trasladaron su obra más allá del lienzo y el papel como soportes. En la misma línea, se aportan datos para comprender la forma de trabajo de algunas instituciones que se convirtieron en ejes rectores para la consolidación disciplinar del diseño en el país.

Por otra parte, es posible establecer que la presente investigación pueda trascender en el tiempo, dado que la catalogación de estos motivos permitiría la reapropiación de estos como base del trabajo artesanal que aún se mantiene en la población y que, sin duda, permitiría fortalecer el proceso bajo el cual las prácticas del mencionado pueblo fueran declaradas Patrimonio Nacional Intangible.

La relevancia de esta investigación cursa, igualmente, por el impacto que pueda generarse al permitir al pueblo comprender el nexo que sus creaciones han tenido junto al arte y al diseño; y cómo el trabajo junto a estos campos no aniquila su base cultural, sino, más bien, puede potenciar su práctica. De este modo se puede frenar el avance de ciertos criterios erróneos que de lado del diseño actualmente se acogen, pues, en lo que se ha definido como una 'colaboración' con la conservación cultural, este campo ha tomado como elementos inspiradores los motivos étnicos y las construcciones iconográficas de los pueblos originarios, sin reconocer a sus creadores.

Para finalizar se pone de manifiesto que la presente tesis está estructurada en cuatro capítulos más las conclusiones.

En el primer capítulo se ha procedido a informar sobre el problema, la hipótesis, los objetivos, así como las conceptualizaciones y los elementos que motivaron el desarrollo de esta tesis.

Para ello se aborda los fenómenos de transculturación estética, definiendo el modo en que las representaciones visuales se convierten en ejes unificadores entre el arte, la artesanía y el diseño. Se profundiza en los conceptos de permeabilidad cultural, desde la visión de la cultura frente al arte y del arte ante el arte de los otros. Se afronta las definiciones de cultura material e inmaterial. Se procede a señalar las conceptualizaciones de representa-

ción visual, iconografía y motivos, como medios de expresión del arte indígena. En este capítulo se fundamentan, también, las relaciones entre la cultura y la estética, sobre todo, las particularidades de la cultura visual y la cultura estética en la producción artesanal. Posteriormente se define la estructura metodológica utilizada para la recolección y el procesamiento de los datos.

El segundo capítulo inicia con un recorrido por el mundo salasaca, su indumentaria, su artesanía y el porqué de la selección del tapiz, la faja y el tambor como elementos de análisis. A partir de este conocimiento se señala la interacción entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética frente a los rasgos formales y figurativos de las representaciones visuales. Se describe la iconografía tradicional del pueblo, y cómo esta fue variando en función de: la enseñanza de una nueva forma de tejido; la influencia estilística de diversas culturas extranjeras; los procesos de reapropiación de los motivos tradicionales; así como las formas de organización artesanal y comercial que se dieran a partir de los años 70's.

En este capítulo se relata además los episodios de trabajo de los artesanos bajo la influencia de las artes plásticas y la modificación de las características gráficas sus representaciones visuales desde mediados del siglo XX. Se destaca el análisis del tapiz frente a la obra de Peter Mussfeldt, Leonardo Tejada y M. C. Escher. Cerrando este intervalo con el análisis de las representaciones visuales salasacas que se desarrollaron durante las etapas de consolidación del campo del diseño en Ecuador. Principalmente se enfoca el estudio de las gestiones que realizó el Instituto Andino de Artes Populares y el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.

En el tercer capítulo se examinan las transformaciones de los motivos, así como las formas de producción artesanal, en correspondencia con los procesos migratorios. Se enfatiza el traslado de la práctica artesanal salasaca hacia Otavalo y la incorporación de motivos afines a la Región Insular en el tapiz.

Por último, en el capítulo cuatro, se establece una síntesis de los hallazgos que se fueran haciendo en el análisis formal y figurativo de las representaciones visuales a fin de determinar la médula de los núcleos de producción simbólica en los motivos estudiados. Para esto se examina estética, la morfología y la significación cultural de la representación visual salasaca entre los años 1960 al 2018.

13. Higuera Marín, José Miguel Enrique

(Título de Grado: Diseñador Industrial. Universidad: Universidad Nacional de Colombia, Colombia. Título de Posgrado: Mg. En Desarrollo sostenible y medio ambiente. Universidad: Universidad de Manizales, Colombia. Cargo actual: Profesor asociado del programa Diseño Industrial de la Universidad Industrial de Santander Cargo actual: Docente de la Facultad de Comunicación, Artes y Humanidades. Universidad Tecnológica Equinoccial, Ecuador).

El paradigma de la sostenibilidad a través del diseño de objetos y su percepción desde el Ciclo de Vida de los Productos (CVP). Concurso IncuBA (2002-2007) - Buenos Aires.