

DOCTORADO EN DISEÑO

Tesis doctoral

Cuerpo B

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).

- ▶ Nombre y Apellido del Autor | Andrea Daniela Larrea Solórzano
- ▶ Nombre y Apellido del Director | Dr. Christian Fellingner
- ▶ Fecha de presentación | Marzo, 2020
- ▶ Línea Temática | Cruces entre cultura y diseño

Contenido

Índice de Tablas	5
Índice de Gráficos.....	5
Índice de Ilustraciones.....	7
Listado de siglas.....	8
Agradecimientos.....	9
Dedicatoria.....	11
TRAMA	12
Introducción	12
CAPÍTULO 1: URDIMBRE	25
1. Conceptualización, fundamentación teórica y metodología.....	25
1.1. Problema de investigación.....	25
1.2. Hipótesis.....	28
1.2.1. Hipótesis de trabajo.....	29
1.3. Objetivos.....	29
1.3.1. Objetivo General	29
1.3.2. Objetivos Específicos	30
1.4. Marco teórico.....	31
1.4.1. Cultura	32
1.4.1.1. Patrimonio cultural.....	41
1.4.1.2. Cultura visual.....	44
1.4.1.3. Transculturación y heterogeneidad cultural.....	50
1.4.2. Estética.....	54
1.4.2.1. Cultura estética	62
1.4.2.2. Transculturación estética	66
1.4.3. Signo visual	68
1.4.3.1. Representaciones visuales	71
1.4.3.2. Motivos / patrones	71
1.4.4. Iconografía.....	72
1.4.4.1. Iconografía andina.....	76
1.4.5. Núcleos de producción simbólica	77
1.4.6. Arte	78
1.4.6.1. Artes plásticas y visuales	81
1.4.6.2. Arte popular	83
1.4.6.3. Arte indígena	85
1.4.6.4. Folclore.....	86
1.4.7. Diseño	88
1.4.7.1. Diseños autóctonos.....	90

1.4.8. Artesanía	92
1.4.9. Otredad.....	94
1.5. Estado de la cuestión	96
1.6. Metodología.....	102
1.6.1. Tipo de investigación.....	102
1.6.2. Diseño de la investigación	105
1.6.2.1. Delimitación	107
1.6.3. Población y muestra.....	110
1.6.4. Diseño Empírico	112
1.6.4.1. Principales unidades de análisis.....	112
1.6.4.2. Instrumentos.....	114
CAPÍTULO 2: TEJIDO.....	115
2. La interacción entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética frente a los rasgos formales y figurativos de las representaciones visuales salasacas.	115
2.1. Los motivos tradicionales y los medios para su representación: la indumentaria, el tapiz y el tambor.	126
2.2. La enseñanza de una nueva forma de tejido.	134
2.3. La influencia de las artes plásticas en las características gráficas de las representaciones visuales salasacas.	142
2.3.1. Jan Schreuder, la nueva práctica textil y la incorporación de motivos Precolombinos nacionales.	147
2.3.1.1. Hugo Galarza: continuidades y transformaciones del trabajo iniciado por Jan Schreuder.	162
2.3.2. El trabajo de los tejedores junto a artistas plásticos impulsado desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Las <i>Misiones Artesanales</i> y el paisaje urbano de Leonardo Tejada.	167
2.3.3. La obra de Peter Mussfeldt y el tapiz salasaca.	175
2.3.4. Los teselados de M. C. Escher y la puesta en escena de su obra en el textil.	185
2.4. Influencia estilística de diversas culturas extranjeras incorporadas por voluntarios del Cuerpo de Paz y miembros de la Casa de la Cultura de Tungurahua.....	190
2.4.1. Los proyectos de organización social. La Cooperativa de Producción Artesanal Salasaca.	206
2.4.2. Las tiendas de arte y la venta del tapiz.	210
2.5. El Proyecto PNUD-FAO-ECU 79-007 y la reapropiación de los motivos tradicionales.	214
2.5.1. Otras formas de organización artesanal y comercial: La Galería de la Mujer Salasaca.	216
2.6. Representaciones visuales desarrolladas en las etapas de consolidación del campo del diseño en Ecuador (1980- 2000).....	221
2.6.1. Incorporación de elementos asociados a la disciplina del diseño en la composición. Uso del método del “motivo gestor”.....	229

2.7. La faja y la moda. La transformación del <i>chumbi</i> bajo criterios estilísticos determinados por la moda.....	235
2.7.1. El Fajón o <i>Mama Chumbi</i> y la diferencia de género en el uso de la faja.....	247
Conclusiones parciales	251
CAPÍTULO 3: TEJIDO POR TRAMA.....	256
3. Periodos de transformación económico-social. Los desplazamientos geográficos y su influencia en las prácticas productivas.	256
3.1. Los cambios en la matriz productiva ecuatoriana de los años 60 y 70 y el éxodo rural.	264
3.1.1. El tapiz salasaca en Otavalo.....	268
3.2. Los salasacas en Galápagos. Del traslado forzoso a la condición de colonos (1980 - 2018).	274
3.2.1. Incorporación de motivos afines a la Región Insular en el tapiz.....	281
3.3. La crisis económica de fin de siglo y los movimientos migratorios salasacas. La nueva asociación de rasgos estilísticos externos y la concepción del “artista tejedor”.	290
3.3.1. Las creaciones particulares, los “artistas tejedores” y el “diseño de autor”.	298
3.4. Las representaciones visuales asociadas con fenómenos naturales: El proceso eruptivo del volcán Tungurahua.....	304
3.5. La gráfica del tambor; leves transformaciones, grandes significados.	311
3.5.1. Las representaciones tradicionales pintadas sobre cuero de borrego.	316
3.5.2. Variantes iconográficas expresadas en el tambor: la pintura de los cambios sociales y culturales.	322
Conclusiones parciales.	327
CAPÍTULO 4: TEJIDO POR URDIMBRE	330
4. La representación visual salasaca y sus núcleos de producción simbólica.	330
4.1. La estética, la morfología y la significación de los motivos.	334
4.1.1. La estética tradicional y los nuevos estilos.....	335
4.1.2. La morfología visual salasaca.....	347
4.1.3. La significación de los motivos.	353
4.1.4. Otro tipo de representaciones.....	359
4.1.5. El nuevo color.....	360
4.2. Lectura de textos por medio de la representación visual salasaca.	367
4.3. Registro de imágenes por motivo y período.	371
Conclusiones parciales.	377
CONCLUSIONES.....	379
BIBLIOGRAFÍA.....	393

Índice de Tablas

Tabla 1 Determinación de la muestra.....	111
Tabla 2 Secuencia estilística del tapiz salasaca.....	344
Tabla 3 Categorización de motivos según sus representaciones simbólicas.....	359
Tabla 3 Registro morfológico de motivos presentes en fajas.....	372
Tabla 4 Catálogo de tapices por motivo.....	374

Índice de Gráficos

Figura 1-2 Ilustraciones de motivos tradicionales presentes en bordados.....	127
Figura 2-2 Bordados sobre Calzón Yerbabuena y representación de un pavo real sobre un pañuelo.....	128
Figura 3-2 Motivos tejidos en fajas de tipo <i>mananay chumbi</i>	128
Figura 4-2 Fiesta de Corpus Christi en Salasaca.....	129
Figura 5-2 Muestra de aplicación de ficha descriptiva.....	132
Figura 6-2 Novios salasacas y Tapices con representación de novios.....	133
Figura 7-2 Tapiz salasaca, interpretación de un colibrí.....	137
Figura 8-2 Tapiz con representación de camélidos.....	138
Figura 9-2 Tejedor salasaca, 1976.....	140
Figura 10-2 Tapiz con representación de paisaje.....	141
Figura 11-2 Jan Schreuder. Indígena tejedor (1944).....	148
Figura 12-2 Jan Schreuder y su obra.....	149
Figura 13-2 Bocetos para tapiz realizados por Jan Schreuder.....	155
Figura 14-2 Comparación entre boceto base de Schreuder y un tapiz terminado.....	155
Figura 15-2 Catálogos de exposiciones artesanales fruto del proyecto iniciado por Jan Schreuder.....	157
Figura 16-2 Tapiz con motivos arqueológicos precolombinos.....	160
Figura 17-2 Tapiz con motivos precolombinos de Manabí desarrollado en el taller de Schreuder.....	161
Figura 18-2 Tapiz salasaca con motivos arqueológicos alusivos a prácticas sexuales.....	162
Figura 19-2 Boceto elaborado por artesanos salasacas reinterpretando sus motivos autóctonos.....	166
Figura 20-2 Tapiz diseñado por Hugo Galarza.....	167
Figura 21-2 Leonardo Tejada Z. (años 40).....	168
Figura 22-2 "Bienes populares" Leonardo Tejada.....	172
Figura 23-2 Leonardo Tejada y su nieta en su estudio de arte.....	174
Figura 24-2 Muestras del tapiz denominado "las casitas quiteñas".....	175
Figura 25-2 Serie "Pájaros" de Peter Mussfeldt.....	178
Figura 26-2 Bocetos originales para tapiz de la serie "Pájaros".....	179
Figura 27-2 Madeleine Hollaender junto a Peter Mussfeldt y su serie de tapices.....	180
Figura 28-2 Peter Mussfeldt con los tapices de su serie y el Sr. Juan Masaquiza tejiendo tapices derivados de la serie "Pájaros" de Mussfeldt.....	181
Figura 29-2 Tapiz salasaca denominado "diamantes".....	183
Figura 30-2 Dos representaciones del tapiz con motivo "paisaje pop".....	184
Figura 31-2 Escher "Día y noche" (xilografía -1938).....	187
Figura 32-2 Sr. Juan Masaquiza junto a un tapiz derivado de la obra de Escher.....	188

Figura 33-2 Comparación entre un tapiz salasaca y la obra “Lagarto No. 104” de Escher.....	189
Figura 34-2 Tapices Navajos.	193
Figura 35-2 Tapices salasacas con base en motivos navajos.....	195
Figura 36-2 Muestra de aplicación de ficha comparativa.....	198
Figura 37-2 Bordados de mantos Paracas (detalles).....	200
Figura 38-2 Tapiz salasaca denominado espíritu volando (1980 -2018).....	201
Figura 39-2 Personaje Cóndor y Tapiz de grandes fejes o “Cayapas”.....	202
Figura 40-2 Ilustración de Huiracocha (8vo inca) por Guamán Poma.....	204
Figura 41-2 Uncu con tocapu.....	205
Figura 42-2 Tapiz salasaca “Tocapu”.	205
Figura 43-2 Muestra del catálogo para la producción de tapices.	209
Figura 44-2 Diseño de Fisch inspirado en el velo de una novia salasaca.	211
Figura 45-2 Tapices salasacas de la tienda Folklore.	212
Figura 46-2 Tapices salasacas expuestos en Tianguéz.	213
Figura 47-2 Patrones de tejido con motivos tradicionales.....	215
Figura 48-2 Ampliación de la sede de la Galería de la Mujer Salasaca.	217
Figura 49-2 Comparación entre un tapiz realizado en la Galería y el motivo original bordado.....	218
Figura 50-2 Práctica serigráfica.	219
Figura 51-2 Boceto para tarjeta y su resultado final.	220
Figura 52-2 Estructura de codificación de la forma plástica popular.	231
Figura 53-2 Proyección de motivos gestores.	232
Figura 54-2 Tapiz salasaca con ejercicio de motivo gestor.	233
Figura 55-2 Mujeres salasacas hilando.	236
Figura 56-2 Niños salasacas con su vestimenta diaria.	237
Figura 57-2 Diferentes tipos de <i>Mananay Chumbi</i>	238
Figura 58-2 Diferentes tipos de <i>Yanga Chumbi</i>	239
Figura 59-2 Representación figurativa presente en <i>manay chumbi</i>	242
Figura 60-2 Fajas con motivos con estructura de tripartición /.....	245
Figura 61-2 Representaciones zoomorfas con terminaciones en espiral.	246
Figura 62-2 Jóvenes Salasacas el día de difuntos.	247
Figura 63-2 Diversas muestras de fajones usados en Salasaca.	249
Figura 64-2 Joven Salasaca con fajón.....	250
Figura 65-3 Tapices de gran formato en la Plaza de los Ponchos – Otavalo.....	270
Figura 66-3 Tapices de tipo salasaca en la Plaza de los ponchos – Otavalo.	273
Figura 67-3 Tapices salasacas con motivos insulares.	276
Figura 68-3 Mujer salasaca (Sra. Blanca Guamán) hilando en Santa Cruz.....	278
Figura 69-3 Tapiz con representación híbrida de motivos andinos e insulares.....	279
Figura 70-3 Interior del local “Artesanías Salasacas” en Santa Cruz.	281
Figura 71-3 Tapices con representaciones de paisajes insulares.	282
Figura 72-3 Tapiz con paisaje de Galápagos y “El quinto día de la creación” de Escher.	285
Figura 73-3 Tapiz “zamora” y “zamora de Galápagos”.	287
Figura 74-3 Tapiz salasaca con fauna y flora de Galápagos.	289
Figura 75-3 Serie de diseños sobre Galápagos realizados por Mussfeldt.	289
Figura 76-3 Tapiz con representación de un pueblo indígena.	296
Figura 77-3 Tapiz con representación de mujer desnuda.....	297
Figura 78-3 Paisaje realizado por Andrés Toribio Masaquiza.....	300
Figura 79-3 Tapiz denominado Pacha Mama.....	301
Figura 80-3 Paisaje bajo el concepto de unidad.....	302

Figura 81-3 Tapiz con interpretación arqueológica - CURINDI.....	304
Figura 82-3 Comparación del paisaje salasaca antes y después de la erupción del Tungurahua.	308
Figura 83-3 Tapices con representación similar de paisaje.	309
Figura 84-3 Paisaje sobre la erupción del Tungurahua.....	310
Figura 85-3 Tambor con representación del volcán Tungurahua.	311
Figura 86-3 Festividad Salasaca, 1976.	314
Figura 87-3 Mariano Masaquiza junto con dos tambores pintados por él.	315
Figura 88-3 Ilustración de músico salasaca con bombo pintado en 1919.	316
Figura 89-3 Pintura tradicional del bombo en la cara que se golpea.	317
Figura 90-3 Músico y danzantes salasacas.....	318
Figura 91-3 Pintura tradicional del bombo que evoca la fiesta de los alcaldes.	319
Figura 92-3 Diversas muestras del signo <i>ayni</i> en los tambores salasacas.	321
Figura 93-3 Fiesta de Corpus Christi en Salasaca -1979.	323
Figura 94-3 Pintura sobre un bombo salasaca.....	324
Figura 95-4 Estética tradicional autóctona de origen andino.	337
Figura 96-4 Estética tradicional de rasgos mestizos.	338
Figura 97-4 Forma y contraforma expuesta en tapices.....	349
Figura 98-4 Equilibrio.	350
Figura 99-4 Texturas.	351
Figura 100-4 Ritmo.....	351
Figura 101-4 Simetría.....	352
Figura 102-4 Coherencia formal isomorfa y homeomorfa.	353
Figura 103-4 Otro tipo de representaciones.	360
Figura 104-4 Proceso de extracción de tinte natural de cochinilla.....	363
Figura 105-4 Paleta cromática andina.	364
Figura 106 -4 Teñido de lanas para elaboración de tapiz.	365
Figura 107-4 Gama de colores presente en las fajas salasacas.	365
Figura 108-4 Gama de colores presente en los tambores salasacas.....	366
Figura 109-4 Gama de colores por estilo presente en los tapices salasacas.	367
Figura 110-4 Línea de tiempo que narra hitos específicos en Salasaca.	370
Figura 111-4 Línea de tiempo tambores.....	376

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1-2 Representación de la construcción de la cruz cuadrada.....	240
Ilustración 2-2 Interpretación de las estructuras de orden, proporción y síntesis del diseño andino.	241
Ilustración 3-2 Representación de las estructuras de ordenamiento y formación del diseño andino.	243
Ilustración 4-2 Formación del Ayllu o principio de unidad.	244
Ilustración 5-2 Ejemplo de tripartición.....	245

Listado de siglas

CCE:	Casa de la Cultura Ecuatoriana
CIDAP:	Centro Interamericano de Artesanías y Arte Popular
CONAIE:	Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador
IADAP:	Instituto Andino de Artes Populares
IEAG:	Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía
OCEPA:	Organización Comercial Ecuatoriana de Productos Artesanales
UNESCO:	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

FC:	Ficha Comparativa
FD:	Ficha Descriptiva
FRDI:	Ficha de Registro Documental de Imágenes

Agradecimientos

Durante los casi cuatro años que duró este proceso de investigación recibí el respaldo de muchas personas y varias instituciones, sin las cuales no habría sido posible el desarrollo de esta tesis.

Debo agradecer en primer lugar a los informantes claves del pueblo Salasaca, pues sin ellos no habría sido posible la recolección de los datos que hoy presento. Toda mi estima hacia: Andrés Jerez Chango, Marcela Caizabanda Caizabanda, Mariano Masaquiza, Juan Masaquiza (Chuper), David Masaquiza (Chuper), Mariano Jerez, José Masaquiza Caizabanda, Agustín Masaquiza (pendenero), Mariano Guaranga, Targuelia Periche, Rosa Masaquiza; también a Franklin Caballero, director del Museo del Pueblo Salasaca. A Érika Jerez, Blanca Guamán, Wilma Masaquiza y Andrés Toribio Masaquiza Masaquiza (Chuper), quienes me brindaron su apoyo en Galápagos. De manera especial debo agradecer la predisposición y el apoyo brindado para iniciar el trabajo en la comunidad proporcionado por Andrés Jerez Pilco.

A los señores Cesar Conejo, Rafael Perugachi y Manuel Guajan, artesanos otavaleños. También, mi agradecimiento a: Madeleine Hollaender, Catalina Sosa, Karen Espinosa y John Ortman, informantes claves que contribuyeron en este proceso.

A quienes me concedieron amplio espacio de su tiempo para compartir sus experiencias en las entrevistas desplegadas: German Calvache ex presidente de la CCE núcleo de Tungurahua; Pedro Reino, historiador y cronista de la provincia de Tungurahua; al artista y diseñador Peter Mussfeldt; al arquitecto José Espinosa Chamorro, ex miembro del IADAP. Mi abrazo sincero al arquitecto Hugo Galarza, quien fuese uno de los pioneros en el trabajo del tapiz junto al pueblo Salasaca, y quien no dudo en compartirme su archivo personal de fotografías, documentos y bocetos elaborados por los artesanos de la comunidad en el periodo de trabajo junto a Jan Schreuder.

A la Fundación Blomberg, a “Olga Fisch Folcklore”, al Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador, a Revista Diners. A María Tejada, quien amablemente me facilitó imágenes familiares del trabajo realizado en taller, por su abuelo, el artista Leonardo Tejada.

Este recorrido académico no habría sido posible sin el apoyo de todos los docentes de la Universidad de Palermo que contribuyeron en esta etapa de formación doctoral. De manera especial, mi gratitud infinita a: Verónica Devalle, Ana Cravino, Marina Matarrese, Vanesa Martello, Roxana Ynoub y Verónica Paiva, quienes no solo me apoyaron académicamente, sino que, además, de manera constante me motivaron para avanzar en este proceso. Como no ser grata con la dedicación, la paciencia y el tiempo que desplegó hacia mi proyecto Martín Isidoro; su guía fue fundamental y sin las constantes correcciones que me hiciera no lo habría logrado.

Mi eterno agradecimiento a Christian Fellingner, mi querido tutor, que aceptó mi propuesta y decidió ser mi guía y respaldo en esta investigación.

A mis pares académicos que conocí durante este periodo de formación, en especial a mis compañeros de la cohorte N°6, por todo el trabajo en equipo desplegado.

Con cariño correspondo a mis padres Luis y Migdalia y a mi hermana Sandra; ustedes me han apoyado siempre, y cuando decidí cursar este doctorado su respaldo fue aún mayor, gracias por soportarme durante este tiempo. A mi familia, en especial a mis tías Lenny, Esperanza y Rocío y a mis primas Astrid y Patricia.

Finalmente, como no agradecer a mis amigos. Pato, Washo, Santiago y Wilo; a Lorena, Lidia, Alexandra y Paulina, ustedes fueron un apoyo extraordinario para resistir estas jornadas.

Sinceramente, gracias a todos ustedes.

Dedicatoria

*A mis padres Luis y Migdalia,
a mi hermana Sandra,
Por su apoyo incondicional.*

A Taxito.

TRAMA

Introducción

Si bien en Ecuador y alrededor de Latinoamérica y el mundo es posible hallar una infinidad de publicaciones relacionadas con los grupos étnicos¹, sus procesos sincréticos, de mestizaje o el análisis de sus producciones culturales, el presente estudio, centra su observación en el pueblo Salasaca² (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 estética³ 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

¹ Según Barth, F. (1976), el término grupo étnico es frecuentemente utilizado en el campo antropológico y designa a una comunidad que se autoperpetúa biológicamente, comparte valores culturales, integra un campo de comunicación e interacción y cuenta con miembros que constituyen una categoría distinguible de otras categorías del mismo orden.

² Salasaca es uno de los grupos étnicos que habitan dentro de la Provincia de Tungurahua.

³ Se acoge en este caso la definición de transculturación estética planteada por Ticio Escobar (2012).

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 generaron 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".

⁴ Se refiere a la forma de relación entre las artesanías, las artes y el diseño que según Acha (1981a) conviven, se retroalimentan e interactúan en sus mismos procesos de producción, distribución y consumo.

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.

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 salasacas (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*⁵, por ejemplo, es una empresa que confecciona prendas tradicionales de cuatro pueblos indígenas del Ecuador: Puruhaes, Cañaris, 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.

⁵ Empresa de moda indígena establecida en la ciudad de Riobamba que inició su trabajo en el año 2000. Sus propietarios aseguran contar con un departamento de investigación y diseño para obtener la información necesaria para la elaboración de sus prendas (Revista Líderes, 2016).

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 aquellas 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 representación 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 fueron 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.